

5-81

**И.Л.Золотарев**

**Фантастические произведения  
И.С.Тургенева и П.Мериме**

**Орел  
2001**

Уважаемому Валерию Васильевичу Бубнову,  
от автора,

ББК Ш15

3\_802

УДК 882/840.07

Июль-2001.

Иванов

Рецензенты:

д-р филолог. наук, проф. Г.Б.Курляндская; к-т филолог. наук, доц. Е.Н.Брызгалова.

Автор:

И.Л.Золотарев - к-т филолог. наук.

Фантастические произведения И.С.Тургенева и П.Мериме - Орел, ОГУ, 2000г. 178с.

Монография кандидата филологических наук И.Л.Золотарева представляет глубокое и оригинальное исследование фантастических произведений И.С.Тургенева и П.Мериме. Путем сравнительного анализа этих произведений впервые выявляется общность и отличие в художественных системах писателей, определяется их творческий метод.

Через заострение иррационального оба писателя проникают в глубины человеческой психики, их реализм приобретает романтическую окрашенность, а характер - двойное изображение. Исследователь разграничивает коренное отличие немотивированной фантастики реалистов и «чистых» романтиков. И делает вывод о том, что первая из них косвенным образом участвует в процессе познания действительности, а вторая, - указывает на инобытие, изображает эту действительность в субъективном мире человека.

Устанавливая степень адекватности переводов «таинственных повестей» Тургенева, осуществленных Мериме, автор монографии вносит определенный вклад в теорию перевода.

Издание рассчитано на преподавателей и студентов гуманитарных вузов, учителей - словесников и психологов, широкий круг читателей.

ISBN 5 - 89991 - 004 - 6

ББК Ш15

3-802

УДК 882/840.07

© Золотарев И.Л., 2001г.

## ВВЕДЕНИЕ

В пореформенной России, после крушения просветительских надежд и кризиса рационализма, в литературе возрастает интерес к фантастике, поскольку разум и наука не смогли объяснить резко усложнившееся социальное и личное бытие, усилившуюся противоречивость человеческой личности. Свойственная той эпохе антропологическая направленность сознания определила поиск взаимодействия сознательного и бессознательного в человеке, механизма давления на него эмпирической действительности и неведомых сил. Эстетическое освоение представлений и сверхэмпирического детерминизма, наличие неуправляемых таинственных явлений, оказывающих влияние на события и человеческие судьбы, обратили писателей к фантастике. Фантастическая и символическая поэтика позволяла раздвинуть рамки познания внутренней жизни индивидуума. Бессознательное, исследуемое средствами фантастики, давало возможность «забраться» в глубины человеческой психики, связать представления о ней с новейшими научными достижениями. Именно с помощью фантастики русские писатели XIX века стремятся усилить изобразительность реалистического метода, прежде всего, в познании все более усложняющейся психики человека.

Фантастика, ранее широко используемая романтиками, становится достоянием и писателей-реалистов, принадлежащих к различным литературным школам и направлениям. Они применяют ее как эффективнейшее изобразительное и выразительное средство. Фантастическое в литературе имеет свою давнюю историю. Уже в древней Греции мифология стала важнейшей формой осмысления мира. К ней обращались многие писатели античности («Золотой осел» Апулея, «Метаморфозы» Овидия), средневековья («Божественная комедия» Данте), Возрождения («Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Приключения Лемюэля Гулливера»

A 205808

Свифта, «Гамлет» Шекспира), барокко (роман «Похождения Симплиция Симплициссимуса» Гриммельсхаузена), Просвещения (повесть «Микромегас» Вольтера), предромантизма (роман «Замок Отранто» Уолпола, роман «Влюбленный дьявол» Казота), писатели XIX века Гете («Фауст»), Бальзак («Шагреновая кожа») и другие.

Традиции фантастического были продолжены писателями XIX-го века. В связи с достижениями естественных и гуманитарных наук, усложнившейся исторической ситуацией у писателей появились новые задачи, которые надо было решать нетрадиционными средствами. Просветители прошли мимо загадочного в жизни и природе человека. Романтики, напротив, видели мир таинственным и загадочным, верили в предчувствия и прозрения. Они же впервые обратились к постижению иррациональных проявлений психики человека.

Русская фантастика имела свои особенности: былинно-сказочный колорит, мифологический персонаж, народно-поэтическую идеальную картину и другое. Балладная фантастика В.А.Жуковского («Людмила») сказочно-колоритна, в мифологической фантастике М.Ю.Лермонтова («Демон») в качестве героя выступает мифологический персонаж. Стремление «погрузить» фантастику в недра психологии и быта, исходя из задач нового времени, приводит к возникновению реалистической фантастики («Пиковая дама» А.С.Пушкина, «Штосс» М.Ю.Лермонтова). В этих повестях чудесное, странное вторгается в привычный уклад естественнонаучных представлений и бытовых эмпирических норм. Уже тогда фантастика в русской литературе различалась степенью своего проявления, самим характером. Своеобразная новейшая мифология, питавшая местный колорит фантастики, прослеживается в теме Петербурга у А.С.Пушкина и Н.В.Гоголя, восходя далее к сочинениям Ф.М.Достоевского, к творчеству Н.С.Лескова, А.А.Блока, А.Белого.

И Тургенев, и Мериме используют фантастику как в «прямой», так и в «завуалированной форме»: предчувствия, странные совпадения, предзнаменования, необычные события, источник которых до конца не раскрываем. В этом смысле И.С.Тургенев, по мнению Р.Н.Поддубной (112, 19)<sup>1</sup>, стоит ближе к «поэтической правде» Ф.М.Достоевского, находившего наиболее полное отображение реалистического в фантастике «Пиковой дамы» А.С.Пушкина, где фантастика растворена в самой действительности: «Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую Даму» – верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, а именно: сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т.е. прочтя ее, вы не знаете, как решить. Вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» (51, 178).

Именно фантастическое и становится объектом внимания Тургенева и Мериме позднего периода их творчества, в переводах Мериме так называемых тургеневских «таинственных повестей». В литературоведении и поныне периодически вспыхивает интерес к содержанию и творческому методу «таинственных повестей» русского писателя («Призраки», «Собака», «Сон», «Клара Милич (После смерти)»), фантастических произведений французского новеллиста («Видение Карла XI», «Венера Ильская», «Джуман», «Локис»), а также занимающей особое место «Голубой комнаты» Мериме.

Также особо следует сказать и о «Странной истории» Тургенева, которую некоторые ученые не включают в число фантастических. Од-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в скобках: первая цифра – номер сноски в списке литературы, вторая цифра – номер страницы из цитируемого источника, или вторая цифра том, третья – номер источника. Тексты И.С.Тургенева и П.Мериме приводятся по указанным в списке литературы собраниям сочинений писателей с обозначением тома и страницы.

нако вместе с другими «таинственными повестями» Мериме перевел и это тургеневское произведение, поскольку в нем проявляется двуплановость, то есть бытовое, реальное и духовное, иррациональное, где понятие «среды» определяется жизнью Вселенной.

С помощью фантастики оба писателя выявляют соотношение сознания и подсознания, неизведанные тайны реальной жизни. Ученых привлекают непознанные стороны бытия, которыми уже тогда, в 60-70 годы XIX века, занимались философы и представители естественных наук. Именно тогда появляются сторонники спиритизма и месмеризма. Например, зоолог А. Уоллес, химик В. Крук проводят спиритические опыты, гипнотические сеансы. В России спиритизмом увлекаются зоолог Н. П. Вагнер, химик А. М. Бутлеров, оставивший целый том сочинений на медиумические темы.

Внимание Тургенева к «таинственному» было постоянным почти на всем протяжении сознательных творческих лет. «Таинственное» в тургеневских повестях выступает как несомненная реальность. Однако таинственные силы в таких произведениях Тургенева, как, например, «Признаки», «Сон», «Клара Милич» (После смерти)», - это сверхъестественные силы, не подлежащие опытному познанию и определению с помощью разума, требующие совершенно иных подходов, в том числе самых невероятных, с точки зрения здравого смысла. По мнению Шеллинга, иррациональное не может быть объяснено наукой, а выражается лишь художественно-символическими средствами.

Мериме, изображая подсознание человека, вместе с Тургеневым принимает существование «таинственных» повестей. Оба писателя проникают в таинственные глубины психики, используя идейно-художественные достижения романтизма и, прежде всего, фантастику. Мериме, воспитанный на принципах французской материалистической философии, выступает, как и Тургенев, противником спиритизма и мес-

меризма. Поскольку рациональное и эмпирическое сознание не может овладеть тайнами Неведомого, писатели для его выражения и обращаются к фантастике, используя романтические средства. Мериме как переводчик Пушкина и Тургенева, безусловно, воспринимает идеи русских писателей и их художественный детерминизм в сфере переживаний и действий героев. Вместе с тем Тургенев и Мериме учитывают существование иррационального. Однако если Тургенев признает объективность Неведомого в человеке и в природе, то Мериме находит его лишь в сфере подсознания.

Стихия романтического, выраженная фантастикой, пронизывая «таинственные повести» Тургенева и фантастические новеллы Мериме, придает их образности ту самую двуплановость, которая выражается в сочетании последовательного детерминизма в изображении состояний и действий героев, с утверждением их чуткости к иррациональным силам, проявляющимся свободно. Романтическое начало у Тургенева характеризуется интересом к «темным», мятежным стихиям страсти, существующим в качестве таинственного объективно. А в представлении Мериме иррациональное начало заключено только в самом человеке - в его страстях, бессознательной психике. В то же время изображение таинственного у него сочетается с реалиями бытия, с учетом новейших естественнонаучных достижений.

«Реалистическая методология» выражается в социально-исторической трактовке характеров и обстоятельств. Общественная жизнь понимается как объективный, саморазвивающийся процесс. Историзм художественного мышления писателей проявляется не только в умении изображать человека в связях со средой, но и, главным образом, в глубоком постижении объективной диалектики истории, отраженной в судьбах людей (44, 210). Реализм у писателей своеобразный, заключающий в себе романтический тип творчества. В таких произведениях

Тургенева, как «Призраки», «Сон», «Клара Милич (После смерти)», и в таких новеллах Мериме, как «Видение Карла XI», «Венера Илльская», «Локис», именно романтический тип творчества проявляется наиболее ярко.

Своеобразие романтического начала ученые видят в преобладании того субъективного пафоса, который связан с отвлеченным пониманием исторического процесса, с заострением общечеловеческого содержания в личности героя, с пониманием внутреннего мира человека как располагающего полной духовной свободой. По мнению исследователя А.А.Гаджиева, благодаря концентрированности в романтическом герое проявлений духовной красоты, творческих возможностей, возвышенных чувств и стремлений - образ предстает исключительным, необычным, идеальным (34, 4, 51), но одновременно и реальным.

В.Г.Белинский считает, что романтизм напрасно полагали в форме, а не в содержании, «сущность романтизма заключается в его идее, а не в произвольных случайностях внешней формы». Объектом выражения в романтизме становятся новые романтические сферы человеческого духа, различные проявления романтического мировосприятия. Романтизм для Белинского - «это мир внутреннего человека, мир души и сердца, мир ощущений и верований, мир порываний к бесконечному, мир таинственных видений и созерцаний, мир небесных идеалов... Почва романтизма не история; не жизнь действительная, не природа и не внешний мир, а таинственная лаборатория груди человеческой, где незримо начинаются (...) вопросы о мире и вечности, о смерти и бессмертии, о судьбе личного человека, о таинстве любви, блаженства и страдания» (16, 5, 548).

Обостренное внимание к внутреннему миру личности - основная особенность романтиков. «Подлинным содержанием романтизма, - говорит Гегель, - служит абсолютная внутренняя жизнь (Innerlichkeit), а со-

ответствующей формой - духовная субъективность как постижение своей самостоятельности и свободы» (35, 83). Интерес к духовному миру личности сочетается с освобождением ее от социально-исторических связей, с абсолютизацией ее внутренней свободы.

Проблема соотносительности реалистического и романтического в литературе обращает нас к следующему рассуждению В.Г. Белинского: «Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явление жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей полноте и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела - на идеальную и реальную (16, 1, 262)». Разделяя поэзию на «идеальную» и «реальную», Белинский говорит о двух типах творчества, которые находятся в ином эстетическом ряду, чем романтизм и реализм как творческие методы, сложившиеся конкретно-исторически. Л.И. Тимофеев развивает мысль великого критика о «воспроизводящем» и «пересоздающем» началах, об их неразрывной связи и бесконечно разнообразных соотношениях в процессе исторического развития литературы: «В принципе всякое воссоздание действительности в произведениях искусства несет в себе и ее пересоздание. И, наоборот, всякое пересоздание связано с тем или иным воспроизведением действительности, без которого не может быть осуществлено образное отражение действительности» (136, 57). Другими словами, Тимофеев утверждает единство объективного и субъективного содержания в искусстве, изобразительной и преобразовательной функции художественного творчества.

Субъективный момент в художественном отражении действительности понимается как «романтический» тип творчества, а объективное

воспроизведение жизни трактуется как «реалистический». Тимофеев пишет, что всякое «пересоздание» действительности, связанное с субъективностью писателя, носит романтический характер, а «воссоздание» связано с реалистическим типом творчества. Но поскольку любой тип художественного мышления представляет собою диалектическое единство «воссоздающего» и «пересоздающего» начал с преобладанием в реалистическом искусстве - объективного, а в романтическом - субъективного, то всякое художественное произведение является своеобразным сочетанием реалистических и романтических тенденций. Не случайно Горький как критик замечает, что в творчестве каждого крупного художника переплетаются между собой романтические и реалистические элементы. В работе «О том, как я учился писать» сказано: «В крупных художниках реализм и романтизм всегда как будто соединены». «Слияние романтизма и реализма особенно характерно для нашей большой литературы, оно и придает ей ту оригинальность, ту силу, которая все более заметно и глубоко влияет на литературу всего мира» (42, 471). Говоря об «идеальной» и «реальной» поэзии, Белинский утверждает, что они, по мере развития, все «чаще сливались в один поток, разбегаясь после опять на два, до тех пор, пока в наше время не составили одного целого» (16, 10, 289).

Критик выступает за органическое сочетание в художественном творчестве «объективности» и «субъективности», является противником бездушного объективизма в искусстве. Он требует от писателей не только исторически-конкретное выражение действительности, но и пафоса, который свидетельствует, что «личное и в себе и вне себя он умеет поднять до общего» (там же).

Многие ученые обращались к определению художественного метода фантастических произведений И.С.Тургенева и П.Мериме. Так, А.Б.Муратов подчеркивает сложность художественного метода Тургенева: «Здесь и вступает в свои права тот лиризм, та поэтика непосредст-

венно-эмоционального, которую можно назвать романтической. Она (...) придает повествовательной манере Тургенева ту субъективность, которая делает ее, условно говоря, «романтическим реализмом» (96, 72). Г.Б. Курляндская видит в реалистическом методе «таинственных повестей» романтические тенденции, помогающие изобразить «темные», мятежные, иррациональные силы в природе и человеке. По ее мнению, связь Тургенева-реалиста с романтическим искусством сказалась в интересе к иррациональным силам, которые представлялись ему роковыми. И.В.Карташова в статье «Гоголь и романтизм» пишет: «Возникает конфликт идеала и действительности, который начинает вырисовываться для романтиков в своих социальных контурах. В этих условиях романтическая личность, некогда воспринимавшая мир, открытая ему, ощущает себя безгранично трагически одинокой» (43, 65).

Интерес Мериме к романтизму подтверждают такие исследователи, как Ю.Виппер, В.Дынник, С.Д.Артамонов. Эти ученые, определяя художественный метод фантастических новелл французского писателя как реалистический, отмечают романтический тип творчества в некоторых произведениях Мериме. Такую же позицию занимают и французские исследователи Феликс Шамбон, Ив Бонфуа. Однако Ю.Данилин и Л.Б.Гедемин полагают, что на фантастические новеллы Мериме сильно повлиял декаданс, поскольку в героях проявляется порочная натура, исключаются духовные ценности. Наоборот, французский критик Л.Птиде-Жюльвилль в «Истории французской литературы в XIX веке» пишет о Мериме следующее: «Его воображение похоже на воображение реалиста, ничего не сочиняющего, ничего не прибавляющего к природе, но сохраняющего от виденных им предметов точный и живой образ» (115, 469).

Несколько позже, определяя соотношение реального и ирреального, действительности и фантастики в «Венере Ильской» Мериме, Цвет-

тан Тодоров в монографии «Литература во Франции с 1968г.» также приходит к мысли о реалистическом характере фантастики писателя. «Сверхъестественный элемент появляется в новелле, когда статуя оживает и убивает молодожена, имевшего неосторожность оставить на ее пальце кольцо (...). Глаза на портрете кажутся «живыми» и «эта банальность готовит к реальному оживлению», – считает Тодоров и склоняется к реалистическому объяснению происходящего (138, 222). На наш взгляд, «сверхъестественный элемент» в повести, то есть фантастика, свидетельствует о наличии романтической тенденции в реализме новеллы, связанной с романтическим типом творческого мышления. В эпизоде налицо такой способ изображения, когда убийство объясняется, с одной стороны, естественной причинностью и одновременно как свободное проявление иррационального. В статье «И.С.Тургенев и Проспер Мери́ме» (68, 711) М.К.Клеман усматривает в творчестве обоих писателей преобладание реалистического принципа воспроизведения жизни.

Нам представляется, что реалисты Тургенев и Мери́ме стремятся выразить таинственные, инобытийные силы более сложно, с применением романтических средств. Писатели используют фантастику, предвосхищая существование иррациональных сил. Проблема соотносительности реалистического и романтического начал у Тургенева и Мери́ме до сих пор вызывает многочисленные споры. Несмотря на некоторое расхождение, исследователи сходятся в главном: «Романтическая субъективность реалистических произведений порождается, прежде всего, идейно-эстетической позицией писателя и предметом изображения, то есть резко выраженным интересом к иррациональной сфере жизни, определенным решением эстетического идеала» (74, 112).

В своей монографии «И.С.Тургенев и романтизм» П.И.Гражис, анализируя поэтику и семантику, «элементы романтического образного отражения в реалистических произведениях Тургенева» (41, 23), выделя-

ет мысль о том, что реалисты создают «образные представления» по законам самой жизни, а романтики - по законам идейно-эмоционального мира субъекта. По мнению Гражиса, изображая романтические, субъективные состояния личности, писатель-реалист испытывает необходимость использования «элементов романтического образного отражения».

Оригинально и глубоко объясняет романтические тенденции в реалистических произведениях XIX - начала XX веков Ю.Г. Нигматулина. Структурные элементы эстетического идеала – «антропологического», «социального», «просветительского» (100, 28), по ее мнению, обусловлены и самим содержанием, и формой их выражения. В антропологическом эстетическом идеале проявляется стремление отыскать объективные критерии прекрасного в природе человека, выражающие своеобразное отчуждение социальной, общественной сущности человека от его «натуры», в связи с чем и порождается романтическое начало в реалистическом искусстве.

Поиски прекрасного в мире «вечной» природы, в натуре человека всегда выражаются стремлением писателей вырваться за пределы быта, освободиться от плена конкретно-исторического времени, придать идеалу универсальный, общечеловеческий характер. Наличие антропологизма в эстетике писателя приводит к усилению пересоздающего начала в художественном мышлении, зачастую оказывается основой романтического типа творчества. За просветительским принципом эстетического идеала стоит «поэтизация духовной жизни человека», абсолютизация которой и порождает в реализме романтические тенденции.

Веру Тургенева в «таинственные» явления Л.В. Пумпянский объясняет исторически сложившейся ситуацией в 50-е и 60-е годы XIX века, когда «явление, с одной стороны, признается сверхъестественным, а с другой, - признается не только его наличность, но и доступность опытному познанию и даже экспериментированию (...). Таинственное пере-

стает быть фантастикой, становится оккультной эмпирией и уже как таковая входит в литературу» (116, 9). Г.А.Бялый видит у Тургенева увлечение естественнонаучным эмпиризмом, фетишизацию сил природы в духе позитивистских воззрений: «Тургенев всегда говорил о том, что он совершенно равнодушен к мистицизму, и он действительно был равнодушен к мистицизму теологическому, но в своих «таинственных повестях» отдал дань мистицизму эмпирическому. Тургенев, желавший быть трезвым эмпириком, стремившийся опираться на данные точных наук, расплатился за издержки современного ему естествознания, разделив участь многих своих современников» (21, 221).

Г.Б.Курляндская, напротив, полагает, что «вряд ли можно согласиться с определением позиции Тургенева в так называемых «таинственных повестях» как позиции вульгарного буржуазного естественнонаучного позитивизма и даже страха перед «агрессивностью метаболического мира». Вряд ли Тургенев связан с «трезвыми эмпириками», которые, если говорить словами Ф.Энгельса, стали жертвой самого дикого из всех суеверий - современного спиритизма. «Таинственное» в его повестях выступает фантастикой, а не оккультной эмпирией» (73, 7).

Мы не согласны с теми исследователями, которые сближают Тургенева с позитивистским воззрением. В теоретическом плане Тургенев считает себя материалистом: «Я преимущественно реалист, - читаем мы в его письме М.А. Милютиной от 22 февраля (6 марта) 1875 года, - и более всего интересуюсь живою правдой физиономии: ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты не верю». И Мериме в своей статье «Иван Тургенев», в частности, пишет: «С большим искусством живописует он физическую и моральную сторону явления, создавая реальные картины действительности, а не фантастические эскизы». И далее: «Беспристрастие и любовь к истине - вот главная черта творчества г.Тургенева» (93, 56). Однако на практике, в особенности в

«таинственных повестях», у писателя проявляется мистицизм. Так называемое «мистическое настроение» Тургенева определяется его интересом к объективно существующим иррациональным силам, неподвластным разуму до конца.

По-своему романтическое начало у Тургенева понимает П.Г. Пустовойт: «Романтика как поэтическое, идеализирующее начало стала вклиниваться в его (Тургенева) реалистические произведения, эмоционально окрашивая их и становясь основой тургеневского лиризма» (118, 63). На наш взгляд, во-первых, романтика не «вклинивается» в реализм Тургенева как нечто отдельное, самостоятельное, а является средством углубления реализма, расширяющим исследовательские возможности писателя. А во-вторых, она представляется не столько «основой тургеневского лиризма», сколько одним из его существенных проявлений, определяя именно его, тургеневскую, индивидуальность, окрашивая произведение в романтические тона.

С.Д. Артамонов также считает Мериме «приверженцем материалистической философии», который смеется «над речевыми изысками романтической прозы, держась строгой правды». Однако, по мнению исследователя, Мериме сознает, что для постижения более углубленной, усложняющейся природы человека этого недостаточно. Большое значение писатель придает «культу энергии», которая понимается им как «напряженная жизненная воля», держащая человека в постоянной деятельной активности (6, 11).

В изображении инобытия, самого человека Тургенев и Мериме исключают, а наоборот, предполагают необходимость обращения к романтизации изобразительных средств, поскольку прежних реалистических возможностей уже не хватает. Подлинный романтизм, согласно А.Блоку, является не просто «отражением действительности», а стремлением уловить «новую связь личности с миром». Иными словами, говоря

о соотношении реализма и романтизма, можно сказать, что реализм – это действительность, реалии сущего, «платформа» бытия, а романтизм – это чувство, энергия, «двигатель», который толкает «платформу» вперед в выражении Неведомого, ирреального, иррационального.

По словам А.И.Батюто, Тургенев уже с раннего периода своего творчества отдает дань «элементам романтизма», в нем как бы сливаются в единый поток «реальное» и «идеальное», отмеченные Белинским. И если к концу жизни романтическое у Тургенева укрепляется, то отсутствие его, по словам того же А.И.Батюто, «сам Тургенев не прощает никому» (11, 236), воспринимая это как отсутствие поэзии, самого духа творчества.

В работе использован малоизученный материал, опубликованный в конце XIX – первой половине XX веков, в частности, «Письма незнакомке» Проспера Мериме (Париж, издание Леви, 1871); «История французской литературы в XIX веке» Л.Пти-де-Жюльвилля (М., издание М.Н.Прокоповича, 1908); «Этюды о русской литературе» Проспера Мериме (Париж, т.2, «Антикварная лавка Оноре Шампюна», 1932); «Мериме. Корреспонденция, изданная и комментируемая Партюрье» (Париж, 1941-1947, в 6 томах).

В первой части работы проводится сравнительно-типологический анализ фантастических произведений Тургенева и Мериме, выявляется соотношение реального и ирреального, реалистического и романтического начал, определяется тип творческого мышления, художественный метод. Нас интересует углубленное понимание психики человека, нравственное и эстетическое освоение этой проблемы. А также общий подход Тургенева и Мериме к проблеме фантастического, творческое своеобразие писателей. С точки зрения общего отношения художников к фантастике, исследуются переводы Мериме тургеневских «таинственных

повестей» Тургенева, устанавливается близость и индивидуальность художественной позиции писателей, степень адекватности переводов.

В нашей работе, кроме сравнительно-типологического, мы пользуемся также историко-функциональным методом исследования. С помощью сравнительно-типологического анализа выясняются сходства и различия в художественной структуре фантастических произведений Тургенева и Мериме. А историко-функциональный метод дает возможность определить место этих произведений в литературе, выяснить, когда и каким художественным методом пользовались писатели того времени.

Исследуя творчество Тургенева и Мериме, одни ученые находят их фантастические произведения реалистическими, другие - усматривают в реализме писателей романтические тенденции в большей или меньшей степени. Проблема соотношения реалистического и романтического начал в фантастических произведениях этих писателей, несмотря на усилия многих ученых, остается до конца не решенной, нуждаясь в дальнейшей разработке. С помощью сравнительно-типологического анализа, пользуясь историко-функциональным методом исследования, мы приходим к выводу, что «таинственные повести» Тургенева и фантастические новеллы Мериме являются реалистическими, сильно обогащенными романтической тенденцией.

A205808



## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ФАНТАСТИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С.ТУРГЕНЕВА И П.МЕРИМЕ.

После романов, в которых И.С.Тургенев испытывал общественно-практические возможности своих героев и которые Достоевский назвал «романами дела», уход писателя в гармоническое царство духа, в мир фантастики, несомненно, роднит его с П.Мериме. Ю.В.Виппер пишет: «Проспер Мериме в начале своего творческого пути, как уже отмечалось, примыкал к романтическому движению. Влияние романтической эстетики долго продолжало сказываться в произведениях писателя: оно ощутимо во всем его творческом наследии» (31, 5).

Романтическое начало у Тургенева и Мериме проявляется в формах психологического анализа, в особом интересе к естественным состояниям персонажей, когда герои получают возможность выразить свою сущность в природной и социальной среде. В тургеневских «таинственных повестях» и фантастических новеллах Мериме имеются такие общие свойства, как интерес к иррациональным силам в природе и человеке, обогащение реальной обстановки романтической стихией. Существенные различия у писателей и, прежде всего, их философского отношения к иррациональному приводит к пониманию того, что ирреальное у Тургенева существует как вне человека, так и в нем самом. У Мериме же иррациональное находится в человеке, в его подсознании, воздействуя на его состояние и поступки.

Изменение подхода позднего Тургенева к художественному постижению человека, перенос внимания с общественно-исторических аспектов на внутреннюю, духовную жизнь индивидуума позволяет говорить о «фантастике» автора «таинственных повестей» как о закономерном, эволюционном явлении.

И.С.Тургенев в письмах А.П.Философовой от 18(30) августа 1874 года (139, 10, 282) и С.К.Брюлловой от 4(16) января 1877 года (139, 12, 310), называя свой рассказ «Стук... стук... стук!». студией русского самоубийства, писал во втором из этих писем: «Всем известно изречение: поэт мыслит образами; это изречение совершенно неоспоримо и верно; но на каком основании вы, его критик и судья, позволяете ему образно воспроизводить картину природы, что ли, народную жизнь, цельную натуру (вот какое жалкое слово!), а коснись он чего-нибудь смутного, психологически сложного, даже болезненного – особенно если это не частный факт, а выдвинуто из глубины недр тою же самой народной общественной жизнью – вы кричите: стой!».

Однако «студийность», то есть экспериментаторский характер фантастических произведений Тургенева не означает резкой перемены в литературной позиции писателя. Романтический тип творчества, проявившийся уже в раннем периоде, органично вел Тургенева к восприятию этого «смутного, психологически сложного, даже болезненного» в состоянии человека, через которое на него и оказывает воздействие Неводуманное, существующее объективно.

### **Воздействие природных иррациональных сил на психику человека («Собака» Тургенева, «Видение Карла XI» Мериме).**

Обращаясь к непознанному в своих «таинственных повестях», И.С.Тургенев выражает воздействие природных иррациональных сил на психику человека, оказавшегося на пороге неизвестного. По мнению С.Е.Шаталова, человек склонен квалифицировать происходящее с ним как «за пределами естественного, реального бытия» (145, 188). Ученый считает, что в повестях Тургенева 60-70 годов довольно отчетливо обнаруживается сдвиг в понимании человеческой психики: он теперь не ис-

ключает иррациональное из круга вопросов, подлежащих художественному исследованию» (146, 187). Так, в рассказе «Собака» Порфирию Капитонычу слышится, что в его комнате, под кроватью, скребется животное. «Знающий» человек объясняет это действием «нечистой» силы. Далее перед Порфирием Капитонычем предстает другое видение: как одна собака спасает его от другой, бешеной собаки.

«А из сена-то, как лев, мой Трезор – и вот он! Пасть с пастью так и вцепились оба – да клубом оземь! Что уж тут происходило – не помню; помню только, что я как бы кубарем через них, да в сад, да домой, к себе в спальню!...» (140, 59).

Первый случай можно объяснить слуховой галлюцинацией. Во втором же случае, в плане психологического анализа, Тургенев воспроизводит не только странные, фантастические образы в сознании героя, но и подводит к мысли о реальном существовании таинственных сил. Для сравнения возьмем новеллу «Видение Карла XI» Мериме. Герой произведения - шведский король предчувствует грядущее. Он входит в тронный зал и видит кровавые события, которые еще только произойдут с его потомками. Так, анализируя психологию героев, писатель показывает воздействие на него внутренних, иррациональных сил, то есть сил, заключенных в самом человеке. И «Видение Карла XI» Мериме, и «Собака» Тургенева относятся к фантастическим произведениям. Критика называет такие произведения Тургенева, как «Призраки», «Собака», «Сон», «Клара Милич (После смерти)», «таинственными повестями». Сюда же мы относим и «Странную историю». По мнению исследователя А.Н.Иезуитова, «повестями» их можно считать условно, поскольку повестью является лишь «Клара Милич (После смерти)», а все остальные принадлежат к жанру рассказа. Причем список тургеневских произведений, в которых имеются элементы «таинственного», инобытийного, исследователем расширяется до десяти, включая «Фауст», «Довольно»,

«Историю лейтенанта Ергунова», «Рассказ отца Алексея», «Стук... стук... стук!...», «Песнь торжествующей любви».

У Мериме «Видение Карла XI» является новеллой, которую принято считать разновидностью рассказа или повести. Однако как жанр новелла имеет свою историю, свою жанровую специфику, и неправильно отождествлять ее с рассказом или повестью. Возникнув в глубокой древности на базе ритуальной магии и мифов, обращенная к деятельной, а не к созерцательной стороне человеческого бытия, новелла разработала драматический сюжет, построенный на антитезах и метаморфозах, резких переходах ситуации в свою противоположность. Новелла объективно, многосторонне, крупным планом изображает поведение и сознание людей, их «частные» поступки и переживания и личные, интимные отношения. Действие новеллы разворачивается в обычной, повседневной жизни, но сюжет тяготеет к необычности, нарушая размеренное течение буден. Художественное своеобразие новеллы коренится в противоречивом сочетании картин прозаического, повседневного бытия и острых, необыкновенных, иногда даже фантастических событий и ситуаций, как бы взрывающих изнутри привычное, упорядоченное движение жизни.

Сказанное в полной мере относится к «Видению Карла XI» Мериме. Драматизм новеллы вытекает из двуплановости изображения. Появлению ирреальных, инобытийных сил предшествует подробное описание реального бытия в конкретных деталях.

«На возвышении стоял трон, с которого король обычно обращался к собранию, и на нем они увидели окровавленный труп в королевском облачении (...) В зал вошли молодые люди привлекательной внешности, в богатой одежде и со связанными за спиной руками (...) Тот, что шел впереди других, и был, по-видимому, главным узником, остановился посреди зала перед плахой и посмотрел на нее с горделивым презрением. В

то же мгновение труп, казалось, свела судорога, а из раны его потекла свежая, яркая, алая кровь».

С момента, когда «труп» сводит «судорога», идет нагнетание драматизма. Потоки льющейся по подмосткам крови, отрубленная голова, которая катится, подпрыгивая, вызывает ощущение уже не столько «таинственного», инобытийного, сколько перехода к ужасному. И, чувствуя это, Мериме возвращает сюжетную историю в реальное русло, демонстрируя обстановку бытия – тронное возвышение, мантию короля, отношения между людьми в виде «известной формулы», произносимой королем. Все это должно сменить время, перевести ужасное зрелище в нормальную, реальную ситуацию, охладить пыл не только персонажей, но и самого автора в изображении фантастического, придав действию другую ритмику.

«Вернувшись в свой кабинет, король приказал записать рассказ обо всем, что он видел, велел своим спутникам подписать его и подписал сам (...).

«А если то, что я здесь изложил, - пишет король, - не истинная правда, я отрекаюсь от надежды на лучшую жизнь за гробом» (...)

Если вспомнить смерть Густава III и суд над его убийцей Анкарстремом, то можно обнаружить немало общего между этими событиями и обстоятельствами данного удивительного пророчества.

Молодой человек, обезглавленный, в присутствии представителей сословий, обозначал бы в таком случае Анкарстрема.

Венчанный королевской короной труп – Густава III.

Мальчик – его сына и преемника Густава – Адольфа IV.

Наконец, старик – герцога Судерманландского, дядю Густава IV, который был регентом королевства, а затем, после низложения своего племянника, сам стал королем» (92, 2, 23).

В этом отрывке из новеллы «Видение Карла XI» наглядно демонстрируется двуплановость изображения. Вся сцена кажется достоверной, подана автором естественным образом. Имеется утверждение самого короля, что изложенное им - «истинная правда», и подтверждение представителями сословий, что видение длилось «десять минут».

Убийство монарха, казнь убийцы, горе дому Ваза еще не свершено; оно будет только через «пять царствований», однако неотвратимо и драматизирует ситуацию. Так, манипулируя двумя планами изображения - реальным и фантастическим, Мериме достигает яркости, высокой степени достоверности, психологической убедительности описываемых событий и переживаний. Точно так же и Тургенев в своем рассказе «Собака» показывает, как «таинственные», инобытийные силы влияют на внутреннюю и внешнюю жизнь персонажей, представляя изображаемую картину многомерной, психологически обусловленной, убедительной в своей правдоподобности.

Сложное переплетение двух планов создает общую картину реального и в то же время ирреального, немотивированного, которое невозможно мотивировать, а следовательно, это уже фантастика, в которой действия героев не обусловлены. Таково появление призрака правителя, превращение реальных придворных в тени, пророчества призрака - все это из сферы фантастического, которое так и остается ирреальным, как бы автор не «разбавлял» текст конкретными деталями. Новелла «Видение Карла XI» является одним из произведений Мериме, где стихия ирреального, непознанного достигает своего апогея.

И все же фантастические произведения Тургенева и Мериме населены реальными людьми, героями, испытывающими воздействие таинственных сил. Это - фантастика реалистов, которые стараются объяснить явления и поступки, исходя из бытовых реалий, из самой действительности. Фантастика же «чистых» романтиков имеет принципиальное отли-

чие, поскольку эта фантастика, являясь выражением их мироощущения, указывает на объективность ирреального, существование его как в сознании, так и вне сознания. Если у реалистов мир познаваем с помощью разума, то у романтиков большое значение имеет интуиция, предчувствие. Вот что пишет о художественном мире Гофмана А.В. Карельский: «Жизнь ли этот хоровод фантазий и фантомов? Полуреальная, полупризрачная... Художественный язык гофмановского времени - романтизм. В богатейшей его грамматике главное правило и исходный закон - несклоняемость духа, - человека творческого, вдохновенного, для обозначения которого в романтическом языке используется латинское заимствование – «гений», а в гофмановском языке – еще и греческое «энтузиаст», «боговдохновенный»» (60, 9).

Фантастика у Гофмана «привязана» к исключительному герою. Романтический, фантастический образ принципиально многогранен, его нельзя прочитать в одном ключе. В своей психологической активности он не ограничен реалиями быта. Через него писатель стремится выразить свое отношение к Вселенной, предчувствуя силой своей интуиции инобытие, указывая на него.

Р.Н.Поддубная, говоря об экспериментальности фантастического в позднем творчестве Тургенева и ее типологической близости к фантастике «поэтической правды» Достоевского, отмечает у них «пока что не объяснимые», странные и загадочные «факты», «то, что сознание еще не одолело» (112, 19). По ее мнению, авторы оставляют возможность для объяснения «загадочных» явлений за будущим, когда наука представит такую возможность. Но в том-то и дело, что, согласно Тургеневу, Неведомое, существующее объективно, не подлежит разумному, рациональному познанию, «загадочные» явления никогда не могут быть объяснены.

Вызов, брошенный Тургеневым и Мериме своей фантастикой, опровергает догмы рационализма. Их фантастика совершенно изменяет представления о человеке и его природе, его сознании и бессознательном в их сложном, противоречивом взаимодействии, не укладывающемся в прежние привычные нормы. Типологическая близость «таинственной» прозы Тургенева фантастическим новеллам Мериме демонстрирует переклечение художественного внимания писателей с мира «внешнего» на мир «внутренний». Переплетение объективной реальности с объективностью, творимой личностью, удовлетворяет силу воздействия этой «второй» реальности на человека.

И Тургенев, и Мериме не равнодушны к «таинственному» в человеке, к глубинным процессам в его психике, не поддающимся реальному объяснению, однако порой даже существенно изменяющим поведение личности. Фантастическое у писателей окрашивает реалистическую природу их художественного метода в романтические тона, создает новый этап в развитии культуры, литературной традиции, когда, переосмысляясь, фантастика отображает уже новую эстетическую сущность, предвещающая иные, обновленные формы и функции условности в литературе. Связывая фантастику с психологизмом и усилением воображения, с взаимопроникновением воображаемого и действительного, Тургенев и Мериме воплощают свою эстетику фантастического в устойчивых символах, существующих не только в самих себе, но еще и во внутреннем мире человека.

Эту тенденцию взаимопроникновения и улавливает исследователь А.Н.Иезуитов. Выступая на Международной Тургеневской конференции, посвященной 180-летию писателя, ученый называет эту тенденцию «философией взаимодействия», когда естественное и сверхъестественное в самом человеке необъяснимы с точки зрения материалистической философии (58, 8). Они могут быть объяснены как взаимодействие матери-

ального и духовного. Субъективное начало одухотворяет материальное и одновременно испытывает его воздействие, являясь отображением взаимовлияния духовного и материального в самом человеке. По мысли А.Н.Иезуитова, в своих фантастических произведениях Тургенев изображает новых героев нового времени с точки зрения именно такого взаимопроникновения материального и духовного начал (58, 8). В этом случае исследователь выступает как «чистый» реалист, не беря в расчет существование Неведомого.

На той же Международной Тургеневской конференции исследователь Л.Д.Бугаева в своем докладе «Модальная перспектива поздних повестей Тургенева» говорит следующее: «Когда мир произведения сигнализирует о двойственности или неоднозначности своего референциального статуса – реальность и /или ирреальность – и, как следствие, о двойственности и неоднозначности существования в воображаемом мире произведения, становится необходимым подход, отличный от подхода, принятого по отношению к текстам, основанным исключительно на реалистических или исключительно на фантастических мотивировках» (22, 54). Так, устанавливается равноправие двух миров – реального и ирреального, временное превалирование одного мира над другим. В основе художественной структуры повести «Клара Милич (После смерти)» лежит противопоставление реальности и ирреальности. Однако, по мнению того же исследователя, ирреальный мир поздних повестей Тургенева представлен не как полная противоположность реальности, а как некая копия реального мира, возникающая в воображаемом пространстве говорящего. «Психомиметический процесс, пробуждая некий иной тип понимания, приводит к тому, что динамика вещей наделяет объекты «одушевленностью» и «неодушевленностью» и начинает «полную внутреннюю форму жизни». Являясь своего рода повторением (деформацией) отдельных моментов реального мира, ирреальный мир в повестях Турге-

нева, таким образом, выступает в качестве симулятора, в одно и то же время отрицающего реальность и утверждающего ее на новом витке повторения» (там же).

### **Бессознательное в новелле «Джуман» Мериме.**

В новелле «Голубая комната» Мериме показывает человека в возбужденном состоянии, его реакцию на окружающий мир. В «Джумане» Мериме стремится изобразить уже подсознание человека, его взаимодействие с сознанием, которое проявляется в поведении индивидуума. С точки зрения жанровых особенностей, сказавшихся в психическом состоянии человека, обе новеллы близки между собой, хотя имеют и безусловные различия. Для этих произведений как для новелл характерен стиль, воссоздающий многогранность, многоцветность стихии бытовой жизни. В то же время им свойственно острое, напряженное действие, драматизм сюжета, когда личность сталкивается с неизвестными, таинственными явлениями. Исследуя эти новеллы Мериме, мы пытаемся установить в них степень «таинственности», реакцию персонажей на необъяснимые явления в существующем мире, выяснить, переходит ли эта реакция реальную черту, то есть установить в этих новеллах наличие или отсутствие фантастики. Возьмем отрывок из «Голубой комнаты».

«Через две или три минуты кто-то открыл дверь в коридор, казалось, с большой осторожностью, потом она снова тихонько закрылась. Кто-то шел медленным, неуверенным шагом, словно хотел скрыться незамеченным.

- Проклятая гостиница! - воскликнул Леон (...)

«Что может быть легче для молодого и крепкого человека, доверенного к тому же до отчаяния, чем влезть из сада в окно ( думал Леон о

молодом англичанине, увиденном накануне). - К тому же он тоже, видимо, остановился в этой гостинице, раз ночью прогуливался по саду. Может быть... даже наверно... несомненно, ему было известно, что в черном чемодане находится толстая пачка банковских билетов... А этот глухой удар, похожий на удар дубины по лысому черепу!.. Этот заглушенный крик!.. Это ужасное проклятие! И затем шаги! У племянника - лицо убийцы...» Такие мысли проносятся в голове молодого человека. Молодые люди, поселившиеся в гостинице, доведены до крайней степени нервного напряжения. Главный конфликт новеллы заключен в противостоянии личности устаревшим нормам поведения, общественной морали. И, чувствуя неустойчивость, зыбкость своего положения, эти молодые люди видят окружающий реальный мир «смутным», «как сонные видения», весь в предчувствиях и галлюцинациях.

«Вдруг в этой щели, едва освещенной отблеском паркета, показалось что-то темное, плоское, похожее на лезвие ножа, так как край, озаренный светом свечи, представлял собой тонкую, ярко блестящую линию. Оно медленно ползло по направлению к голубой атласной туфельке, небрежно брошенной неподалеку от этой двери. Может быть, это какое-нибудь насекомое вроде сороконожки?... Нет, это не насекомое. Оно не имело определенной формы... Две-три темные полосы с блестящими краями проникли в комнату. Движение их ускоряется вследствие покато-сти пола... Они подвигаются все быстрее, сейчас они доберутся до туфельки. Сомнений быть не может! Это - жидкость, и жидкость эта (теперь при свечке ясно виден ее цвет) не что иное, как кровь» (92, 3, 188).

И молодые люди принимают за кровь струйку вина из соседнего номера, проникшую сюда к ним по полу через щель под дверью. «Таинственное» здесь выражает бессознательную активность, опережающую сознание. Такие явления психической жизни человека реальны, существуют в сознании объективно и потому мотивированны. За «струйкой ви-

на», принимаемой за кровь молодыми людьми в сильном возбуждении, стоит скорее мистификаторство, пародия на «готический» роман, все окрашено легкой авторской иронией. Таково объяснение «таинственного» в «Голубой комнате». Ситуация в новелле бытовая, отражает остроту противостояния личности и общества, на что и нацелена авторская ирония. В этой новелле очевидна традиция, идущая от прежних времен, когда новелла как жанр активно участвовала в становлении индивидуального человеческого сознания и поведения, формируя личностное мироощущение, освобождая именно личностные начала в человеке. Фантастики в этой новелле мы не наблюдаем.

В следующей новелле «Джуман» ситуация осложняется. «Таинственное» возникает во сне персонажа, представляется как видение. Процесс познания у героя происходит через подсознание, когда поступки и переживания немотивированы. Мериме демонстрирует двуплановость изображения, где реальное прерывается ирреальным, то есть фантастикой.

«Над моей головой свисал толстый корень, и я надеялся, ухватившись за него, выбраться на берег. Отчаянным усилием я хватаюсь за него, но вдруг... корень извивается и ускользает от меня с отвратительным шипением... Это была огромная змея...

Я снова упал в воду. Змея проползла у меня между ног и бросилась в реку, причем мне показалось, что она оставляет за собой огненный след...

Минуту спустя я оправился от испуга, но этот дрожащий след на воде не исчезал. Я разглядел, что это - отражение от зажженного факела (...) Мне показалось, что я заметил мрачное углубление, служившее входом в длинные галереи, сообщавшиеся с главной залой. Это было похоже на подземный город с улицами и перекрестками».

И «толстый корень», превратившийся в «змею», и «длинные галереи», похожие на «подземный город», - все это причудливое во сне персонажа. Это компоненты изображений иррационального необычными, романтическими средствами. Того в реальной действительности, что не поддается аналитическому и логическому осмыслению, должно оставаться немотивированным, чтобы являться фантастикой.

«Вдруг одна из галерей подо мной ярко засветилась. Я увидел множество факелов, словно выходявших из стен скалы и образующавших длинную процессию. В то же время раздалось заунывное пение, напоминавшее молитвенный распев арабов (...)

Старый колдун остановился как раз подо мною, а за ним и вся процессия (...) У ног старика я разглядел широкую плиту, почти круглую, с железным кольцом посередине. Он произнес несколько слов на непонятном мне языке, во всяком случае, это был не арабский язык и не кабийский. К его ногам упала веревка с блоками, прикрепленными неизвестно где. Несколько человек продели ее в кольцо, и по данному знаку двадцать сильных рук, одновременно напрягшись, подняли камень, по-видимому, очень тяжелый и отодвинули его в сторону (...)

Став у края колодца, колдун положил левую руку на голову девочки, а правой начал делать странные жесты, произнося при этом какие-то заклинания среди благоговейной тишины.

Время от времени он возвышал голос, будто кого-то призывая. «Джуман, Джуман!» - выкрикнул он» (92, 3, 202).

Развитие событий в новелле «Джуман» Мериме, в конце концов, приводит к немотивированной фантастике. Все у героя-лейтенанта начинается с многодневного похода, с многочасовой скачки в пустыне, после которой он буквально валится с ног. А тут еще гипнотическое воздействие алжирского мага. В результате слуховые, зрительные галлюцинации, сон и сновидения, когда герой, погруженный в себя, переступает

черту реального, входит в глубины человеческой психики, в пределы иррационального.

Такая активность бессознательного не может быть объяснена рационально, естественным образом. Это явления неосознанной деятельности героя новеллы. Но именно через нее, такую активность, человек и познает мир в себе и вокруг себя. Немотивированность поступков и переживаний, отсутствие причинно-следственных связей между событиями свидетельствуют о наличии фантастики в новелле «Джуман». Весь «подземный мир» - это типично онирический пейзаж с его призрачностью, причудливостью и в то же время четкостью отдельных деталей. Это характерный признак фантастического колорита, когда события переключены в сферу сна как на романтическую тенденцию, выраженную фантастикой.

В новеллах «Голубая комната» и «Джуман» общим является то, что таинственное возникает в самом герое, в его подсознании. В развитии действия новеллы «Джуман» наблюдается двуплановость - сочетание реалистического с романтическим, когда само сюжетное действие ведется с усилением то одного, то другого плана. При этом усиление реалистического плана происходит за счет яркой, реальной детали (кровь, татуировка на теле, усы вахмистра и т.д.). А усиление романтико-фантастического плана достигается за счет нагнетания как самой атмосферы «таинственного», так и применения тоже яркой, образной, но уже романтической детали, которая меняет свою окраску, переходя из реалистического плана («усы вахмистра») в романтический план (становясь во сне «усами женщины») и возвращаясь опять же в реальный мир (становясь снова «усами вахмистра»), когда герой, пробуждаясь от сна, и сам возвращается в реальную обстановку. Во сне персонажа реальность смыкается с ирреальностью, создается контекст зыбкого, фантастического существования. Но, в конце концов, все в новелле оказывается детерми-

нированным, объясненным реально. Объективной причиной попытки перехода от реального к ирреальному является глубокая усталость героя, вызвавшая галлюцинации, гипнотические воздействия алжирского мага. «И точно, передо мной стоял Вагнер; он протягивал мне чашку кофе... - Кажется, мы-таки всхрипнули, господин лейтенант?» (92, 3, 205).

В «Джумане» Мериме выступает как опытный психолог, объясняя причины своеобразного видения своего героя. В соотношении реалистического и романтического начал в фантастике автор склоняется в пользу романтического. С помощью фантастики герои попадают в иной, ирреальный мир. И здесь налицо попытка автора познать реальную действительность, используя такой прием, как сон. Именно сон создает в новелле романтическую, таинственную атмосферу, реалистический же метод дает возможность объяснить происходящее естественным образом.

Художественный мир новеллы «Джуман» помогает глубоко проникнуть в состояние героя. И этому способствует романтический колорит: горные пещеры Алжира с их запутанными переходами, кальянкурильница, золоченый пояс на низком столике, красавица, которая раскинулась на диване, аксессуары арабской экзотики. Все это: маг, мистификация, сновидение, – противопоставлено обыденной жизни. Мы видим в новелле фантастику, французский исследователь Ф.Шамбон усматривает здесь предвосхищение психоанализа, разработанного впоследствии З.Фрейдом. Истоки создания новеллы видятся ему в картине, висевшей в спальне Мериме и которая называлась «Невинность, кормящая змею» (157, 261).

Психологический анализ в «Джумане», исследующий подсознание, затрагивает самые тайные чувства. Романтические элементы в фантастической форме дают возможность выразить всю глубину правды о человеке. Фантастично падение героя в реку, сновидения главного героя объяснимы, закономерна мотивация его видений. Все это дает возмож-

ность исследовать мир подсознательного. Если в тургеневском рассказе «Сон» идут параллельно два плана: от реального к онирическому, к самой психике, к «опережающему познанию» (111, 73), то в новелле «Джуман», при всей ее аллегоричности и фантастичности, цепь событий все же последовательна. Экзотика, ее колорит оказываются фоном для психологической мотивации состояний главного героя. На смену таинственному приходит рациональное объяснение. Фантастическое вплетается в повествование, и произведение становится выражением искаженного сознания персонажа. Изменения человеческой психики и воплощаются в новелле, когда сознание главного героя взаимодействует с подсознанием, когда фантастические видения становятся содержанием сознания персонажа.

В фантастике новеллы «Джуман» ее романтический колорит – это экзотика Востока, данная с большой долей мастерства и воображения. Она обогащает это в общем-то двухплановое произведение, где фантастическое перенесено в сферу психологии: «Комната эта была обита материей с золотыми шелковыми узорами. Я увидел турецкий ковер и маленький бархатный диванчик. На ковре стоял серебряный кальян в курильнице» (92, 2, 204). С одной стороны, фантастика является способом познания субъективно-психологического состояния героя, с другой, – взаимоотношения героя со средой проверяются через сновидения в реальности, являющейся как бы продленным сном. В итоге главный герой новеллы, испытав потрясение, прозревает, видит новую жизнь. Получается необычайная ситуация, когда герой, обновляясь, оказывается «на пороге»: при переходе в иную жизнь, иную реальность.

Различие между позициями автора в «Голубой комнате» и «Джумане» заключается в том, что в первой новелле нет фантастики, налично только психологический анализ. Во второй новелле точка зрения автора, изменяясь, приобретает иные черты, когда психологический анализ до-

полняется фантастикой. Существенно также различие между фантастическими произведениями Тургенева и Мериме. В отличие от героев Мериме, у которых фантастическое рождается в основном в подсознании, тургеньевские герои испытывают «давление» иррациональных сил, существующих как в природе, так и в самом человеке. Общее же в произведениях - это различная степень взаимодействия реалистического и романтического, разных планов изображения, интерес к подсознанию, иррациональному, в конечном счете - стремление углубить изобразительные возможности литературы.

«Помолодевшая» душа писателей влечет их к усилению субъективности, романтического пафоса. Поэтическая, романтически усиленная правда порождает немотивированную фантастику. Эстетическое мышление, придавая произведению фантастический колорит, позволяет высказать более глубокую правду о человеке. Как средство исследования действительности фантастика весьма продуктивна и в тургеньевских «таинственных повестях», и в фантастических новеллах Мериме. И у одного, и у другого писателя фантастика служит для романтически усиленного выражения действительности, для реализации в художественных образах модели двойственности, параллелизма миров – материального и идеального.

Усиление внимания к «смутному, психологически сложному, даже болезненному», в психике и жизни личности и углубляет исследование «примечательных фактов», выявляет то, что не всегда может быть объяснено, скрыто в недрах привычного и потому таинственно, фантастично. Явления бытия, побудительные мотивы и само поведение человека, порой кажущиеся странными, трудно воспринимаемыми, высвечивают истинное, глубоко завуалированное лицо индивидуума, его национальную, общечеловеческую сущность, и это определяет иные возможности художественного осмысления материала, эстетику, жанровую поэтику.

«Таинственные повести» Тургенева и фантастические новеллы Мериме отличимы друг от друга, не только творческой манерой, но и особенностями «странных историй», фантастическому в них, художественному выражению которых и посвящают свое творчество писатели. Эволюция фантастического в «странных» явлениях и фактах подводит к мысли, что эти «исключительные» явления и факты из психики, быта героев «таинственных повестей» однозначно, реальными средствами истолковывать уже невозможно. Вера в «чудо» - реакция человеческого духа, самих художников на «законсервированность», механистичность жизни, стремление с помощью романтического пафоса творить новый мир. И это не менее значимо, чем сама бытовая реальность в привычном ее измерении. «Творящая» роль сознания вызывает поэтизацию воображения, воплощение реалий в непостижимых прежде художественных формах. Мир личности, осмысляющей психологические, социально-исторические сущности человека, способствует усилению эстетики реализма. «Творящая» сторона бессознательного в психике человека становится типологическим признаком не только фантастических произведений Тургенева и Мериме, но и всей «таинственной», фантастической прозы в последней трети XIX века.

Ощущая недостаточность реалистического метода, Тургенев и Мериме расширяют изобразительные возможности применением фантастики как одного из самых сильных романтических средств, моделирующих материальный мир в сочетании с идеальным, изменяя баланс в соотношении реалистического и романтического в пользу романтического. Писателей интересуют жизненные реалии, но в такой степени, в какой содержится в них загадочное, таинственное. Предметом внимания Тургенева и Мериме становится ирреальное, при этом иррациональное всегда остается непостижимым, питательной средой для фантастики.

Приоткрывая за рутиной «потаенный нерв бытия», исследователь выявляет специфику образных средств, дающих возможность воссоздавать сверхэмпирические реальности, то есть метафорические уподобления, ассоциации, едва проглядываемые семантические, «сверхсмысловые» подтексты, прокладывающие путь от повествования к высказыванию, от эпического к лирическому. Наиболее естественной формой выражения этого оказывается поэтическая символика. Особо значимым становится ее взаимодействие с психологическим анализом, утверждая загадочность, «таинственность» бессознательного, инобытийного.

В «Кларе Милич (После смерти)» Тургенева сама Клара является символом красоты как жестокой, разрушительной силы, что вообще-то характерно для романтиков. Вокруг этого главного символа группируется целая система (лодка в снах Аратова как символ перехода в инобытие; женщина в белом как символ рока; обезьянка со склянкой в лодке как символ смерти и т.д.). Все вместе эти символы, в сочетании с другими романтическими средствами выразительности, создают «сверхэмпирическую реальность», то есть такую «ассоциацию», «сверхсмысловой подтекст», когда образуется романтическая атмосфера перехода главного героя Аратова в инобытийный мир. Точно также структурообразующим качеством обладают фантастический образ Эллис как символ смерти в «Призраках» Тургенева, призрак отца как символ потусторонних, иррациональных сил в «Сне» Тургенева, статуя Венеры как символ демонической красоты в «Венере Илльской» Мериме.

### **Генетическая память в рассказе «Сон» Тургенева и новелле «Локис» Мериме.**

Двуплановость, идея двоемирия, то есть мира земного и потустороннего, проходит через рассказ «Сон» Тургенева. Основной смысл это-

го произведения заключается в том, чтобы показать, как генетическая память, представляющая второй план и выражаемая фантастикой, проявляется в психике реального человека, влияет на его реальную судьбу. Реалистичны портрет матушки, описание приморского городка: «Матушка моя была небольшого роста белокурая женщина с прелестным, но вечно печальным лицом, с тихим, усталым голосом, робкими телодвижениями». «Наступил июнь месяц. Город, в котором мы жили с матушкой, оживлялся необыкновенно. Множество кораблей прибывало в пристань, множество новых лиц появлялось на улице» (141, 8, 266).

Как видим, описание это конкретно, наполнено бытовыми реалиями. Далее герой попадает в странные обстоятельства, становясь жертвой иррациональных сил. Создавая как бы реальный фон тому, что произойдет вслед за этим, автор раскрывает значение снов, которые постоянно видит герой, их удивительный, странный, предсказательный, можно сказать, фантастический смысл. Разгадка, объясняющая сны бытовыми реалиями, и создает двуплановость, характерную для этого произведения.

«Я сейчас упомянул о том, как я засыпал иногда под наитием дум и мечтаний. Я вообще спал много – и сны играли в моей жизни значительную роль (...), особенно смущал меня один сон. Мне казалось, что я иду по узкой, дурно вымощенной улице старинного города, между многоэтажными домами с остроконечными крышами. Я отыскиваю моего отца (...) Человек этот до того показался мне знакомым (...) Почувствовав, вероятно, мой пристальный взгляд, он возвел на меня свои черные, колючие глаза... Я невольно ахнул...

Этот человек был тот отец, которого я отыскивал, которого я видел во сне!» (141, 8, 267).

Двуплановость, идея двоемирия в рассказе выражают романтическую тенденцию писателя. Первый план - конкретные герои, реальная

обстановка - времени, места действия в приморском городке с его кораблями, портом, городскими улицами. И тут же второй план: сон героя, человек из сна, который возникает в ирреальности и в котором герой узнает своего отца.

В рассказе представлены воля рока, действия иррациональных сил. Слово «странный» употребляется в тексте многократно («странный сон», «странное лицо», «странное дело», «жуткие и странные происшествия»). Характерны иррациональные силы, воздействующие на героя: «Нет! тут еще что-то таилось, чего я не понимал, но что я чувствовал». «Меня с утра водили какие-то неведомые силы». «То злое, то преступное, о котором я уже говорил, поднималось во мне». «И прямо из стены, весь черный, длинный, вышел тот ужасный человек с злыми глазами». Действительно, выход этого человека из стены - нечто ирреальное, фантастическое. Однако тут же следует реалистическое объяснение: в стене оказывается потайная дверь. Да и сама обстановка реалистична: «легкий стук за стеной - так собака царапает», «в углу горела лампада, комната была вся обита штофом» (141, 8, 271).

В этом отрывке из рассказа «Сон» идея наследственности наиболее выразительна.

«Да это очертание человеческого тела! Это труп; это утопленник, выброшенный морем! Я приблизился к самому камню.

Это труп барона, моего отца! Я остановился как вкопанный. Тут только я понял, что меня с самого утра водили какие-то неведомые силы, что я в их власти (...) Человек, оскорбивший мою мать, обезобразивший ее жизнь, - мой отец - да! мой отец - в этом я не мог сомневаться, - лежал, бессильно распростертый у ног моих (...) То злое, то преступное, о котором я уже говорил, те непонятные порывы поднимались во мне... душили меня. «Ага! - думалось мне, - вот отчего я такой... вот когда сказывается кровь!» (...) Несказанный страх вдруг обнял меня. Мне показалось, что

этот мертвый человек знает, что я пришел сюда, что он сам устроил эту последнюю встречу» (141, 8, 279).

Мотивация действия героя, объясняемая «голосом крови», то есть наследственностью, усилена страхом, нервным напряжением, способным вызвать ощущение ирреальной обстановки. На протяжении всего рассказа «Сон» герой пребывает в состоянии сна, в основе которого лежит нечто недоступное сознанию человека. Сновидные образы и структуры дают возможность писателю изображать загадочные явления психики, проявления которых не поддаются мотивации, следовательно, они фантастичны. Это фантастическое является как бы поэтической формой изображения иррациональных сил. Многозначность романтизации изображаемого создает сложную картину реального, усиливает художественную палитру.

Романтическая субъективность в рассказе Тургенева связана с проблемой наследственности. Герой «Сна» - медиум, сын, ищущий отца, попадает в мир, недоступный сознанию. Неведомые силы побуждают его идти на встречу с отцом на берегу моря. Несказанный страх, объяв его, создает такую ситуацию, когда герою кажется, что именно этот мертвый человек - его отец устроил ему последнюю встречу. Второй план - иррациональные силы влияют на судьбу. Фантастика помогает глубже войти в психологию, создавая романтизированную атмосферу.

Именно сон предсказывает события, которые оказываются загадочными. Сон естественно переходит в реальность, когда герою становится известна тайна его рождения. Его сознание воспринимает мир, находясь в пограничной ситуации, когда нет четких границ между сном и действительностью. И сон как таковой противопоставляется другой, реальной жизни. В этом рассказе Тургенев решает задачу слияния реального и иррационального, придавая динамизм романтическому изображению психики человека. Именно бессознательное помогает ему постигать

мир. Во сне человек становится раскрепощенным, по-иному оценивает жизнь. По словам М.М.Бахтина, «жизнь, увиденная во сне, остранняет обычную жизнь, заставляет понять и оценить ее по-новому. И человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности, испытывается и проверяется сном» (12, 171).

В «Сне» Тургенева использована форма рассказа - исповеди, когда герой значительно отделен по времени от момента из прошлого, где происходят события, о которых рассказывает герой. Весь событийный ряд рассказа построен на соприкосновении реального индивидуального сознания главного персонажа с универсальными сферами, с общечеловеческими природными законами, со стихией романтически «усиленного», «таинственного», тех агрессивных сил ирреального мира, которые самовластно врываются в жизнь отдельной личности, человека. В экспозиции «Сна» отсутствуют приметы и «давление» времени, из событийно-бытовых реалий жизни экспонируются только те, которые, обрисовывая психологическую ситуацию, способствуют формированию личности рассказчика, весьма заинтригованного тайной своего происхождения, то есть проблемой наследственности.

В научной литературе неоднократно отмечалось, что Тургенев, как никто другой, «воспроизвел» психологию «мечтателя». Мечтатель из тургеневского «Сна» отличается от всех других типов мечтателей, известных русской литературе XIX века, не только тем, что мечты его, на первый взгляд, «беспочвенны», «беспредметны». «О чем были мои мечты - сказать трудно: мне, право, иногда чудилось, будто я стою перед полузакрытой дверью, за которой скрываются неведомые тайны, стою и жду, и медлю, и не переступаю порога - и все размышляю о том, что там такое находится впереди, - и все жду и замираю... или засыпаю» (139, 11, 270). Думается, герой не переступает порога не из простого безволия. Он просто «цепенеет» перед «тайнами», открывающимися за дверью, перед глубинами инобытия, перед теми иррациональными силами, которые,

возможно, и «ведут» его, останавливая перед дверью. В таком случае Тургенев через героя, остановившегося перед дверью, у которой тот замирает перед Неведомым, утверждает идею двоимирия, раскрываемую двуплановостью бытового и вселенского в рассказе «Сон».

В этом произведении Тургенева мы склонны видеть в соотношении фантастики и реальности, вещего сна и его осуществления уже некоторый отход, свойственный романтизму, то есть «готическую атмосферу» (привидения, тайны, ужас). Вот что пишет по этому поводу М.М. Бахтин: «К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом «готическом», или «черном», романе новая территория свершения романских событий - «замок» (впервые в этом значении у Горация Уолпола - «Замок Отранто»))» (15, 278).

Существует точка зрения, что и «Сон» Тургенева - полуфантастическое, полуфизиологическое произведение, где действуют законы генетической памяти. Сюжет построен на мотиве «странность-тайна», перед нами тип психологической организации рассказа. Личность психически чутка, восприимчива, мир фантастических снов порожден генетическим кодом. Именно наследственность - «зов крови» приводит сына-медиума на берег моря, на место, где он встречает отца, «которого прежде видел во сне».

По мнению Р.Н.Поддубной, «гносеологический подход к изображаемой в рассказе действительности присущ реализму, реалистическому восприятию действительности» (111, 71). А.Б.Муратов же утверждает, что творческий метод тургеневского рассказа «Сон» романтический (96, 80). На наш взгляд, романтические «элементы» в рассказе являются средством изображения того, что не поддается осмыслению обычным, рассудочным образом, раскрывая стихию иррационального, характерную вроде бы для романтизма. Однако в сочетании с бытовым колоритом это создает двоимирие, что является несомненным признаком двупланового реалистического произведения.

Как и в рассказе «Сон» Тургенева, проблема наследственности поставлена также и в «Локисе» Мериме, где герои ощущают воздействие злых, иррациональных сил. Странные поступки объясняются, в конце концов, естественным образом – дурной наследственностью, полученной молодым человеком от отца - графа. В данном случае у Мериме происходящее, с одной стороны, мотивируется, оно реально, это дурная наследственность. А с другой стороны, это ирреальное, существующее в подсознании героя, выражаемое только с помощью фантастики. Фантастика в «Локисе» связана с больной психикой персонажа, с болезнью его сознания. Граф Шемет якобы считает своим отцом медведя. Отсюда и звериные инстинкты в графе. И все это существует в воспаленном воображении графа, все это фантастика, которую создают два восприятия, два мира, связанные между собой. «Тут он принялся грызть подушку, на которой лежала его голова, и в то же время так громко зарычал, что и сам проснулся» (92, 2, 170).

В данном случае Мериме усиливает изобразительные возможности за счет романтических средств. А то, что существует в реальной действительности, изображается им реалистически: описание картин природы, городских пейзажей, портреты рассказчиков, персонажей. Феномены же таинственного, иррационального, не постигаемые реалистическими возможностями, воспроизводятся уже с помощью таких сильных романтических средств, как фантастика. Так, первый план в «Локисе» – бытовой, второй план – это иррациональное в самом человеке.

Идеи, связывающие воедино «Сон» Тургенева и «Локис» Мериме и подчиненные разрешению физиологических проблем наследственности, служат изображению все той же природы, хотя и более скрытой, неведомой. Мотивы бессилия личности перед генетической памятью, перед роковыми силами проходят через эти произведения. Однако проблема наследственности, фатализма базируется на реальном человеческом опы-

те. Необъяснимы, романтически странны действия иррациональных сил. Оказывается, чья-то чужая воля управляет жизнью персонажа и в «Сне» Тургенева, и в «Локисе» Мериме. Таинственные, иррациональные силы напоминают о шаткости человеческого бытия, подрывают душевное равновесие героя.

В новелле Мериме сильны романтические тенденции. Описание помешательства графини, звериные начала в молодом графе рождают мысли о нереальном, иррациональном. Мериме выходит за пределы реального, подводя к рубежу, за которым уже начинается фантастика.

Если первый план в «Локисе» Мериме – реалистический, то второй – связан с применением романтических средств. Сложное переплетение планов изображения характерно для этой новеллы. И все же в «Локисе» неожиданная, смелая фантастика внутренне мотивированна. Сочетаясь с философскими универсалиями, она как бы очерчивает границу реального, за которой благодаря творческой раскованности, возможностям таланта писателя начинается зона ирреального, изображаемого с помощью фантастики. Фантастика здесь является скорее выражением авторского вымысла. Доктор беседует с профессором о дуализме души, в результате чего проясняются реальные жизненные позиции. Но ни вульгарный материализм доктора, ни в какой-то мере идеализм профессора не способствуют раскрытию всей гаммы и сложности переживаний. Тогда фантастический элемент указывает на таинственное в природе человека, что опять-таки связано с романтическими традициями.

У героя есть все условия для нормального человеческого бытия в этом мире, однако страхи матери-маньячки диктуют ему как сыну нормы поведения. Страх перед звериными инстинктами, унаследованный им, и зарождает в душе молодого графа мысль о дурной наследственности. Он не может справиться со злыми, иррациональными силами. Знакомство с народными преданиями, колдунами, охота, которой граф усердно зани-

мается, укрепляют в нем мысль о своей звериной сущности. Поднимаясь из глубины психики, эта звериная сущность проявляется в определенный момент. «Локис» - это «зверь», а не человек, что в переводе с литовского означает «медведь». В одноименной новелле «Локис», как ни в каком другом произведении, автор подходит к грани, за которой первый план, переходя во второй, подводит к фантастике. Писатель выявляет биологические, неведомые человеку силы. Приведем примеры ирреального, того как иррациональные силы воздействуют на человека.

«Мы уже спустились с холма (...), как вдруг увидели, что навстречу нам идет какая-то старуха с клюкой и корзиной в руке.

(...) Я протянул руку, чтобы выбросить один из самых ядовитых грибов, но старуха проворно отдернула корзину (...) Грибы начали приподниматься. Черная змеиная голова показалась из-под них и высунулась из корзины по крайней мере на фут (...)

- Вот, - сказал мне граф по-немецки, - образчик местного колорита: колдунья зачаровывает змею у подножия кургана в присутствии учебного профессора» (92, 2, 159).

«- Как вы объясняете, профессор, - вдруг спросил меня граф к концу обеда, - да, как вы объясняете дуализм, или двойственность нашей природы?»

- Не случилось ли вам, оказавшись на вершине башни или на краю пропасти, испытывать одновременно искушение броситься вниз и совершенно противоположное этому чувство страха?...»

Или другой пример. «У вас в руках заряженное ружье. Перед вами стоит ваш лучший друг. У вас является желание всадить ему пулю в лоб.»

«Молодая графиня лежала мертвая на своей постели; ее лицо было растерзано, а открытая грудь залита кровью.

Доктор осмотрел ужасную рану молодой женщины.

- Эта рана нанесена не лезвием! - вскричал он. - Это укус!...» (92, 2, 180).

В новелле «Локис» Мериме как бы подводит итоги своему опыту в изображении инобытия. Реалистичность этой новеллы, как и тургеневского рассказа «Сон», состоит прежде всего в усилении бытового плана изображения, в объективном подходе писателя к изображению действительности через повествователя, рассказчика, через героев, характеры, обстоятельства. Так, ученый-археолог ведет рассказ суховато, без пейзажных красот и лирических излияний. Это придает достоверность его сообщениям, в частности, о самогитском наречии, поисках зауральских языков. Вот образец его речи со снисходительной к самому себе иронией, заключенной в последней фразе этого отрывка: «Местами попадались глубокие болота, покрытые водяными лилиями и ряской. Дальше встречались лужайки, где трава сверкала, как изумруд. Но горе тому, кто ступил бы на них: богатая и обманчивая растительность их обыкновенно прикрывает топи, готовые поглотить навеки и коня, и всадника... На вершине я заметил остатки каменного строения: некоторые камни были обожжены. Большое количество золы, перемешанной с углями, валявшимися там и сям осколки грубой глиняной посуды свидетельствовали, что на вершине кургана в течение долгого времени поддерживали огонь. Если верить народным преданиям, некогда на капасах происходили человеческие жертвоприношения. Но ведь любой из угасших религий приписывают эти ужасные обряды, и я сомневаюсь, чтобы подобное мнение о литовцах можно было подтвердить» (92, 3, 158).

Ирония, на наш взгляд, заключается в том, что автор характеризует языческие жертвоприношения, как нереальные, из области вымысла, в которые он лично не верит.

## **Идея красоты в повести «Клара Милич (После смерти)» Тургенева и новелле «Венера Илльская» Мериме.**

Существенную роль в фантастических повестях Тургенева и Мериме играет проблема красоты, особенно в «Кларе Милич (После смерти)» Тургенева и «Венере Илльской» Мериме. «Клара Милич» - произведение, где наиболее ярко проявляется идея двоemiрия. «Повесть развивается в двух противоположных эмоциональных планах, исключающих возможность целостной и единой концепции мира (...) Рядом с изображением «общения» живых с умершими стоит противоположное естественное объяснение мистических «прозрений» Аратова как болезненных состояний психики. Явление Клары интерпретируется автором и как плод раздраженного воображения Аратова, человека, наследственная склонность которого к мистицизму становится в особенности болезненной в условиях по его вине совершившейся гибели возлюбленной» (76, 64).

Как же иррациональное, Неведомое входит в художественную ткань «Клары Милич», каково соотношение реалистического и романтического в этой повести?

«Он погасил свечку - и мрак водворился в его комнате... И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему на ухо... Ни одного отдельного слова нельзя было уловить... Но это был голос Клары!

Аратов открыл глаза, приподнялся, облокотился... Это, несомненно, голос Клары! (...)

- Ты ли это? - спросил тем же шепотом Аратов.

Голос вдруг смолк.

Аратов подождал, подождал - и уронил голову на подушку. «Галлюцинация слуха», - подумал он. - Ну а если... если она точно здесь близко? Если бы я ее увидел - испугался ли бы я? Или обрадовался? Но

чего бы я испугался? Чему бы обрадовался? Разве вот чему: это было бы доказательством, что есть другой мир, что душа бессмертна. Но впрочем, если бы я даже что-нибудь увидел - ведь это могло бы тоже быть галлюцинацией зренья...» (141, 8, 396).

Реальная обстановка в начале эпизода постепенно переходит в ирреальную, фантастическую. За чисто внешним, таким бытовым явлением, как погашенная свеча, наступает переход в другую – внутреннюю, психологическую, ирреальную атмосферу. За ней опять-таки следует страх, галлюцинация как попытка мотивации происходящего. Автор объясняет явление Клары чрезмерностью воображения Аратова, его наследственной склонностью к прозрениям, усилившимся после смерти Клары, в чем Аратов склонен был винить самого себя. Однако естественное объяснение таинственного, выражающее реалистическую трактовку бытия не единственно, ибо сюжет развивается в двух планах. Вместе с детерминацией ощутима и мощь романтической стихии как признание существования тайных сил в природе и в самом человеке.

Сон Аратова после известия о смерти Клары Милич и разговора о ней с Купфером А.Ремизов объясняет как «вызывающий голос живого пола, не изжитого в жизни, рвущегося из застывшей крови мертвой Клары и действующего без всякого посредника (...) своей живой волей в напряженную среду другого пола» (122, 300). В этом отрывке А.Ремизова соединены две линии: физиологические отношения мужчины и женщины и взаимоотношения Клары и Аратова, которые раскрывают идею двоемирия. Она выражается в том, что мертвая Клара во сне Аратова рвется к нему, и тем, что сама Клара во сне Аратова, в его воображении, тоже представляется как бы двупланово, а именно, Клара-то мертва, но в его осознании она представляется реальной, «рвущейся» «своей живой волей» сюда к нему, в «напряженную среду» его существования. И далее изображается уже сон самого Аратова.

«Ему снилось: он шел по голой степи, усеянной камнями под низким небом. Между камнями вилась тропинка; он пошел по ней. Вдруг перед ним поднялось нечто вроде тонкого облачка. Он вглядывается; облачко стало женщиной в белом (...) Она смеется, она манит его рукою... а он все не может пошевелиться. Она засмеялась еще раз - и быстро ушла, весело качая головою, на которой заалел венок из маленьких роз. Аратов силится закричать, силится нарушить этот страшный кошмар. Вдруг все кругом потемнело... и женщина возвратилась к нему. Но это уже не та незнакомая статуя... это Клара. Она остановилась перед ним, скрестила руки - и строго, и внимательно смотрит на него» (141, 8, 383).

Зрительный эффект от появления Клары сменяется слуховым, герой слышит ее «стенящий» голос. Встреча с женщиной в белом – в этом первом сне Аратова, зарождая предчувствия, приводит героя к плоскому камню - могильной плите. И он, этот герой, уже лежит как надмогильное изваяние, а рядом «не незнакомая статуя», Аратов узнает в ней Клару. Значащи такие слова из лексики Тургенева, как «плоский камень», «статуя». Те же слова встречаются и у Мериме: первое - в «Джумане», при описании «подземного города», второе - в «Венере Илльской», в виде найденного в городе изваяния. На примере этих слов наблюдается, как Тургенев и Мериме, пользуясь одинаковой лексикой, создают свои собственные миры из реального и ирреального. У Тургенева - это Неведомое, это «не незнакомая статуя», это - Клара. Она существует одновременно и в душе героя, и объективно. Тургеневский герой видит в ожившей статуе Клару. Аратов идет в ней навстречу, делая ее предметом любви, поклонения, обожания как источника Красоты. Однако Красота уводит героя в иные миры, вызывая к прекращению земного существования.

У Мериме же статуя, ожив, душит героя.

Первый сон Аратова - первый призыв Клары, ее зов Аратова к себе туда - в инобытие. Но другой - естественный план - дает возможность реалистически объяснить явление умершей Клары, ее «приход» в жизнь живых как галлюцинацию Аратова. Вместе с тем весь процесс, все картины изображаемого окутаны романтической таинственностью, за которой стоит непостижимое, иррациональное как нечто совершенно бесспорное. Изображая непостижимое, таинственное как реальное, Тургенев сохраняет как данность тайну Неведомого. Под покровом этой тайны тургеневский герой Аратов многократно переходит границы из реальности в небытие. В свою очередь, Клара делает то же самое, переходя, наоборот, в реальность из своего инобытия, где она, умершая, находится постоянно. Заметим особо: все эти «переходы» из одного мира в другой происходят не только наяву, но и во сне у Аратова. А сон, являясь особым рода реальностью, «испытывает» человека. Именно благодаря сну, Аратов и осознает себя в своих чувствах к умершей Кларе.

Двуплановость, выражающая двойственность позиции автора, особенно четко проявляется в сценах галлюцинации Аратова, являющихся как бы продолжением сна тревожного, невероятного. Аратов, проснувшись в страхе, ощущает рядом присутствие Клары. Клара, сидящая в кресле, — это и реальность, и одновременного плод больного воображения Аратова.

И еще один сон Аратова, иллюстрирующий двуплановость тургеневской изобразительности.

«А вот и озеро, - лепечет управляющий, - какое оно синее да гладкое! Вот и лодочка золотая... Угодно на ней прокатиться? .. она сама поплывет». - «Не сяду! - думает Аратов, - быть худу!» - и все-таки садится в лодочку. На дне лежит, скорчившись, какое-то маленькое существо, похожее на обезьяну; оно держит в лапах стеклянку с темной жидкостью. «Не извольте беспокоиться, - кричит с берега управляющий, - это ниче-

го! Это смерть! Счастливого пути!». - Лодка быстро мчится... но вдруг налетает вихрь (...) Аратов видит Клару в театральном костюме: она подносит стлянку к губам, слышатся отдаленные: браво, браво! - и чей-то грубый голос кричит Аратову на ухо: «А! ты думал, что все это комедией кончится? Нет, это трагедия! трагедия!» (141, 8, 402).

Реальный план во втором, вещем сне Аратова - это богатый помещичий дом, якобы недавно купленный героем, как было куплено и все это прилегающее к дому имение. Здесь и сам маленький человечек, управляющий, суевающийся вокруг хозяина, всякий раз пытающийся угодить ему, подхихикивающий при каждом слове, себе на уме, когда показывает хозяину его имение, где «все отлично устроено». А ведь в самом герое реакция обратная: «Хорошо, теперь хорошо, а быть худу!». Налетевший ветер вызывает появление умершей Клары и голоса, вещающего трагедию. Они усиливают в Аратове ощущение тревоги, когда даже внешние благополучные реалии, присоединяясь к внутреннему ощущению, начинают менять в герое свой облик, превращаясь в противоположность, готовя и себя вместе с героем-хозяином к переходу в инобытие, где все с противоположным знаком. Если здесь, когда Аратов проходит мимо, добротные лошади начинают скверно скалить зубы, а «чудесные, красные, круглые» яблоки, морщась, падать, как только Аратов взглядывает на них, то можно не сомневаться, что там, куда Аратов идет вслед за Klarой, всем этим реалиям будет вместе с ним лучше, чем здесь.

«Черный вихрь», налетевший на «золотую лодочку» Аратова, призван сменить все качества сущего, всю земную юдоль, плюс обратить в минус, реальное сделать ирреальным, ввести Аратова в иной мир, где он и встречает в ирреальном, «театральном костюме» умершую Клару. И тогда ясен становится смысл последних слов вещего сна Аратова: «Это трагедия! трагедия!» Трагедия для живущих, для пребывающего пока

еще в этом реальном мире Аратова. Но для него уже прозревающего Клару в ее «театральном костюме», в том ее ирреальном мире, где уже слышится ему отдаленные: «браво, браво!» - это уже театр теней, где все реальное, трагичное – уже ирреально.

Это вещей сон Аратова, предрекающий смерть, которая представлена явственно, зримо. Сама она в виде обезьяны на лодке, перевозящей - по древней мифологии - в иные миры. А в лапах этой «обезьяны» - реальная деталь: стлянка, под которой разумеется отравы, несущая смерть. И всему предшествует картина усиления страха: черный вихрь, угрожающий оскал лошадей, падающие и увядающие красные яблоки. И если «переходы» из мира реальности в инобытие - «ключ» первого сна Аратова, то во втором сне Аратова автором готовится переход героя в инобытие, то есть от жизни к смерти. Так в этом сне решается Тургеневым соотношение реального и ирреального, бытия и инобытия.

И последний сон Аратова - роковое разрешение двух предыдущих снов.

«Он чувствует одно: Клара здесь, в этой комнате... он ощущает ее присутствие... он опять и навсегда в ее власти! Из губ его исторгается крик: «Клара, ты здесь?» «Да!» (...)

И вот он заговорил не громким голосом, но с торжественной медлительностью, как произносятся заклинания: «Клара, - так начал он, - если ты точно здесь! Если эта власть, которую я чувствую над собой - точно твоя власть - явись! Если ты понимаешь, как горько я раскаиваюсь в том, что не понял, что оттолкнул тебя - явись! (...) если ты не знаешь, что я после твоей смерти полюбил тебя страстно, неотразимо, если ты не хочешь, чтобы я сошел с ума - явись, Клара!»

В этом третьем сне Тургенев усиливает присутствие Клары. Аратов ищет контакт с Милич, хочет сделать его постоянным, каждый раз вызывая Клару, удостовериваясь в ее присутствии рядом, в нем самом. И

когда это случается, меркнет реальный план сцены, выражаемый через существование «слабого света от ночника». Все эти реальные детали: и ночник в углу, заслоненный листком бумаги, и запах ладана, и сама постель Аратова, - источник всех его снов и бодрствований, все это тоже меркнет, отходит в сторону с появлением Милич, которая, являясь с того света, уже своим присутствием тут перед Аратовым готовит как бы его уход из этого мира в небытие.

«...Он опять торопливо оглянулся. Что это?! На его кресле, в двух шагах от него, сидит женщина, вся в черном (...)

Рука Клары медленно приподнялась... и упала снова. «Клара! Клара! Обернись ко мне!» И голова Клары тихо повернулась, опущенные веки раскрылись, и темные зрачки ее глаз вперились в Аратова. (...) С этим именно выражением на лице явилась она на эстраду в день литературного утра - прежде чем увидала Аратова. И так же, как в тот раз, она вдруг покраснела, лицо оживилось, вспыхнул взор - и радостная, торжествующая улыбка раскрыла ее губы... «Я прощен! - воскликнул Аратов, - ты победила... Возьми же меня!» (141, 8, 404).

Так, на большом эмоциональном накале, сценой, полной лиризма, когда герой целует эти «торжествующие губы» Клары и чувствует ее ответное «горячее прикосновение», заканчивается третий сон Аратова, а вместе с ним и вся онирическая эпопея Тургенева в «Кларе Милич (После смерти)».

Как большой художник Тургенев для изображения инобытия, углубляя фантастику, дополняет её другими возможностями. Например, такими романтическими изобразительными средствами, как ирония, лиризм, характерным именно для него как для писателя. У Мериме же нет лиризма как глубокого чувства в отношении к инобытию.

И этот третий сон Аратова, который превращается у героя в видения, когда Аратов физически ощущает умершую Клару, ее горячее при-

косновение, даже влажный холодок ее зубов, предвосхищает окончательный, вечный «переход» самого героя в инобытие. И теперь смерть уже не страшит Аратова. Напротив, он считает, что только там, в инобытии, соединясь с Klarой, он и обретет долгожданное счастье. И вот по пути к этому счастью, после второго обморока, в руках у Аратова оказывается прядь черных женских волос. Откуда они у Аратова? От домашних Klarы, из дневника Милич? Эта реальная деталь остается авторской загадкой, указывая на мир реальный и на инобытие, создавая двуплановость изображения. С одной стороны, прядь волос Klarы Аратов мог получить в доме Милич от Анны Семеновны, - это естественное объяснение появления пряди у Аратова. А с другой стороны, Тургенев не объясняет появления этой пряди, вводя читателя в атмосферу таинственного, загадочного, непостижимого. А.М.Ремизов особо выделяет эту деталь, говоря о том, что она и создает в повести ту самую атмосферу, когда, действительно, любовь становится «сильнее смерти».

Фантастические произведения определяют романтический тип творчества Тургенева, когда указываются запредельные начала, тайны самой жизни, её романтической природы. Реализм же открывает закономерности развития действительности, познает жизнь во всех её проявлениях. Одно лишь научное толкование болезненности Аратова, его психологической неустойчивости полностью не удовлетворяет читателя. Ибо естественная мотивация поступков и переживаний героя не исчерпывает всей гаммы, за естественностью стоит еще и ирреальное, непознанное, необъясненное. И Тургенев, понимая читателя, его неудовлетворенность одной лишь естественной причинностью побуждений героев, усиливает «элементы» таинственного, иррационального, создавая еще один план изображения. Двуплановость выступает как структурно-образующий прием, подтверждая идею двоемирия «Kлары Милич

(После смерти)». Вот что пишет на этот счет В.Н.Топоров в своей книге «Странный Тургенев»: «Аратов уже вошел, пока не отдавая себе вполне отчета в этом, в то состояние одержимости, в котором выбора у него уже не было, и он неудержимо двигался в сторону Клары и смутно вырисовывавшейся их общей судьбы. Но само это встречное движение, его начало зависели не от воли Аратова, а от Клары и его безволия, уступчивости этой вошедшей в него чужой воли – воли и власти, воли и обладания» (135, 100). В повести «Клара Милич (После смерти)» Тургенев изображает главных героев намеренно укрупненно, подчеркивая безволие и пассивность Аратова и магнетизм, всевластность Клары, втягивающей в свою орбиту Аратова. Такое сочетание Клары - медиума и Аратова - объекта ее воздействия отсылает нас к сфере таинственного, магического, инобытийного. Подобного рода взаимоотношения героев выражают двуплановость изображения, где Аратов, выходец из обедневших дворян, представляет естественный, реальный план, а умершая Клара Милич принадлежит к другому, ирреальному плану.

Следует сказать, что определенные черты пассивности, созерцательности, уступчивости были свойственны и самому Тургеневу. Следовательно, мотив «чужой воли», обыгрываемый в «Кларе Милич (После смерти)», по своему духу, близок писателю. «И если все-таки в «Кларе Милич» тема воли и власти и обладания звучит чаще и ярче, то это происходит потому, что воля и власть активны и они отданы Кларе, а медиум пассивен по определению и в этом случае является достоянием «страдательного» персонажа – Аратова, готового отдаться в чью-либо власть» (там же). В.Н.Топоров определенным образом связывает Клару Милич с Полиной Виардо, которая, оставаясь в тексте нереализованной, по мнению исследователя, «проясняется лишь при выходе за пределы данного текста» (там же). Тот же исследователь, подчеркивая у Аратова наличие черт, характерных и для самого Тургенева, особо выделяет в нем сно-

видческий дар. В конце жизни, будучи в болезненном состоянии, видимо, еще и под влиянием сильных лекарств, писатель испытывает обострение сновидений и, прежде всего, видений, галлюцинаций, которые и ранее, хотя и менее ярко, были свойственны Тургеневу от природы. Такая «наследственность», усиленная писательским жизненным опытом, безусловно, сказывается на всем его «сновидческом» творчестве, в частности, на изобразительной палитре, психологической глубине всех трех снов Аратова.

Так, оперируя двумя «планами», Тургенев, как и Мериме, глубже проникает в психику человека, полнее создает картину «всеобщей жизни».

Все «вторжения» Клары Милич в жизнь Аратова Тургенев объясняет не только галлюцинациями, болезненными видениями героя, но еще и действием потусторонних, агрессивных сил. Ощущая в себе их реальность, постигая их тайны, писатель смиряется перед Неведомым.

Двойственность авторского восприятия чувствуется на протяжении всей повести «Клара Милич (После смерти)». «Живая правда» сказывается во всем, даже в видениях, галлюцинациях Аратова. Явления Клары перед Аратовым представляются «ароматом» жизни. Сама Клара являлась перед ним в пределах тех знаний о ней, которые были у Аратова при жизни. Сомневаясь в появлении умершей Клары в реальности и требуя от нее постоянного подтверждения о себе, Аратов, в конце концов, приходит к уверенности в ее существовании и находит в этом свое счастье: «Он не сомневался в том, что вступил в сообщение с Klarой, что они любят друг друга». Умирая, Аратов думает о соединении с ней. Тургенев же, в отличие от своего героя, до конца сохраняет избранную двойную художественную позицию. Так, естественная мотивация, вытекающая из реалистического воспроизведения жизни, сочетается в повес-

ти с наличием иррациональных, потусторонних сил, воздействующих на человека.

Красота в «Кларе Милич (После смерти)» Тургенева и «Венере Илльской» Мериме демонична. Она глубоко вторгается в судьбу человека, ведет его к гибели. Как второй план изобразительности – мотив подсознательного, иррационального, агрессивных сил ирреального мира – проводится идея этой красоты в произведениях писателей. Ирреальные силы грубо нарушают душевное равновесие, подвергают опасности хрупкую человеческую жизнь. Тургеневская героиня Клара Милич – это сама идея, символ красоты и любви, весь трагизм которых состоит в том, что они не воплотились в жизнь. По мнению И.Ф. Анненского, эта идея еще ждет своего воплощения в будущем. А пока, не дождавшись этого, «уходит, оставив людям лишь воспоминания о себе» (5, 42).

Герой повести Аратов – романтик 40-х годов прошлого века с присущими романтикам мечтаниями о высоком грезит о красоте. Встреча с Кларой Милич на балу у княгини зарождает в нем непонятное чувство. После того, как страстная и порывистая Клара Милич потребовала от него взаимности, чувства Аратова остывают. Различие в типах нервно-психической деятельности приводит молодых людей к разрыву. Такова фатальная предопределенность происшедшего, внешне не мотивированная, суть которой улавливается в психической несовместимости, различии темпераментов. В данном случае предметом внимания писателя оказывается человеческая психика в состоянии аффекта.

Описывая общение Аратова с призраком Клары, Тургенев усиливает внимание второму плану заострением идеи таинственного в самой красоте. У Мериме, стоящего на одних с Тургеневым художественных позициях, важнейший из принципов романтизма выражен через проникновение таинства красоты в смысл бытия. Символ красоты в «Венере Илльской» связан с силами зла, что вообще-то характерно для некоторых

романтиков. Идея зла выражена в уродливых формах действительности. Вот лицо идола: «У него недоброе выражение». «Это была действительно Венера, притом дивной красоты». «Это была не спокойная и суровая красота греческих скульпторов, которые по традиции всегда придавали чертам лица величавую неподвижность. Здесь художник хотел изобразить коварство, переходящее в злобу» (94, 2, 288). Рассказчик удивлен: «Такая дивная красота может сочетаться с такой полнейшей бессердечностью»; «выражение сатанинской иронии». Латинская надпись переводилась так: «Берегись, если она тебя полюбит» (94, 2, 289).

Мир красоты, так свободно переходящей в злые, уродливые формы, связан с воздействием таинственных, инобытийных сил. Существование этих сил реализуется через их влияние на красоту, на самих людей. Подобная атмосфера подводит к мысли об ирреальном мире, противостоящем объективной действительности. Двуплановость изображения четко прослеживается в картине брачной ночи и преступлении, совершаемом в эту ночь. «На некоторое время воцарилась тишина, но вдруг ее нарушили тяжелые шаги по лестнице. Деревянные ступеньки ее сильно скрипели» (94, 2, 303). Это чуткие слуховые ощущения происходящего вместе с тем создают другой план художественного изображения - ирреальный, фантастический. «Было очевидно, что он погиб насильственной смертью и что агония его была ужасной». Это опять-таки из области реальной мотивации убийства. И снова следует объяснение происходящего как действие инобытийных, неведомых сил. «Я не мог взглянуть без содрогания на злое и насмешливое выражение ее лица» (94, 2, 305). И далее приводится то же самое объяснение в рассказе новобрачной: «Я увидела своего мужа, стоящего на коленях перед кроватью (...) в объятьях какого-то зеленого гиганта, сжимающего его со страшной силой» (94, 2, 305).

Итак, налицо два плана изображения – естественный и ирреальный. В первом случае убийство Альфонса де Пейрорада мотивируется как бы мстостью арагонца, обставляется конкретными деталями (угроза погонщика мулов, скрип половиц и т.д.). Другое объяснение предполагает вмешательство злых, таинственных сил, существующих в природе объективно. В данном эпизоде эти силы олицетворены в статуе – в зеленом гиганте, задушившем Пейрорада – сына в своих объятьях.

Сравним, как одно и то же явление, сама идея двоемирия, изображаются Мериме в «Венере Илльской» и Тургеневым в «Кларе Милич (После смерти)».

Наследственность в «Кларе Милич» вызывает в Аратове к иррациональному, ирреальному, познаваемому с помощью фантастики. А в «Венере Илльской» (отец и сын Пейрорады, как две капли воды) – это равнодушие к красоте, пусть и демонической, постоянство интереса к материальному, голый расчет, бездуховность. Передаваясь от отца к сыну, все это является как бы наследственным.

«Сегодня она будет здесь, - сказал он. - Не знаю, понравится ли она вам. Ведь вы, парижане, очень разборчивы. Но здесь и в Перпиньяне все ее находят очаровательной. Самое главное, она очень богата. Ее тетка из Прада оставила ей все свое состояние. О, я буду очень счастлив!

Я был искренне возмущен тем, что молодого человека больше трогает приданое, нежели прекрасные глаза его невесты» (94, 2, 294).

Стремление к идеалу в «Кларе Милич (После смерти)» грозит в ирреальном мире гибелью. А в «Венере Илльской» внешняя красота найденной статуи губит жениха. И в том и в другом случае гибель человека объясняется естественно, и в то же время эта гибель выступает как действие рока, иррациональных сил. Такова двуплановость изображения, идея двоемирия, воплощенная писателями в сюжете, в действиях и переживаниях героев.

Фантастические элементы в произведениях Тургенева и Мериме расширяют понятие быта до Вселенной. Вводя фантастику, писатели более глубоко изображают личность в социально-историческом аспекте, в её взаимоотношениях с мирозданческими законами. Однако сам подход к изображению бытия, личности у писателей, при всей их творческой близости, имеет и существенные различия. Во-первых, это связано с неидентичностью их позиций (подчеркнем, что у Тургенева иррациональное существует объективно и одновременно во внутреннем мире человека, а у Мериме – больше в самом человеке, в его подсознании, чем в природе, за исключением «Венеры Илльской»). А во-вторых, нюансы в изобразительности быта обусловлены еще и личностными, человеческими качествами. У Тургенева – это лиризм в исследовании и обрисовке героев в «Кларе Милич (После смерти)», а у Мериме – аналитический, научный, несколько суховатый взгляд на события в «Венере Илльской».

В «Кларе Милич (После смерти)» налицо уродливые формы быта, однако центральной проблемой является стихийная страсть. В «Венере Илльской» уродливые формы быта выражаются в невосприятии красоты. Ц.Тодоров находит в этой новелле Мериме чисто поэтическое средство исследования, оценивая как «сверхъестественное событие, которое возникает в финале произведения» (138, 222). Применяя фантастику, писатель стремится проникнуть в будущее, показывает якобы суеверие жителей, надеется на изменение нравов в городке, где происходят события.

«Ах, боже мой! - вскричал г-н Пейрорад - Новое проявление вандализма! Кто-то бросил в мою статую камнем!» «Госпожа Пейрорад после смерти мужа немедленно распорядилась перелить ее (статую) на колокол». «С тех пор, как в Илле звонит новый колокол, виноградники уже два раза пострадали от мороза» (94, 2, 308).

В следующем отрывке с помощью реальной детали Мериме объясняет суть происходящего: «Я раскрыл его рубашку и увидел синюю полосу на груди, на боках и на спине. Похоже было на то, что его сдавили железным обручем (...). Внезапно припомнил рассказы о том, что валенсийские наемные убийцы пользуются длинными кожаными мешками, набитыми мелким песком, чтобы приканчивать людей, за смерть которых им заплачено».

Молодая женщина ждет своего мужа в спальне. По ее словам, нервное напряжение у нее переходит в голос мужа, в звук открываемой двери. «Она услышала сдавленный крик. Тогда молодая женщина повернула голову... и увидела, как она говорит, своего мужа, стоящего на коленях перед кроватью с головою на уровне подушек в объятиях какого-то зеленого гиганта, сжимающего его со страшной силой. Несчастливая женщина уверяла меня и повторяла раз двадцать. Что узнала, – угадайте, кого! – бронзовую Венеру, статую господина де Пейрора-да...» (92, 2, 306). И здесь налицо опять-таки двуплановость. «Синяя полоса» на теле – реальная деталь, объясняемая как след от удара арагонца кожаными мешком. Это первый план. А второй, ирреальный план – действие «зеленого гиганта», то есть статуи, душасей героя в своих объятиях.

В этих примерах, хотя и в меньшей степени, демонстрируются два плана изобразительности. Реальное объяснение - виноградники вымерзли от холода, это - первый план. Второй, ирреальный план - мнение жителей: вся причина в колоколах, отлитых из этой статуи с ее демонической красотой. Писатель склонен квалифицировать это скорее не суеверием жителей города, а вмешательством злых, таинственных сил. В таком случае это фантастика при двуплановости изображения.

В «Странной истории» Тургенев также исследует красоту, но иного плана - духовную. В этой повести характеры реалистичны, быт и нравы уездного городка вполне заурядны. Скептически, точно набрасывает

Тургенев штрихи к портрету юродивого: «Косматая грива спутанных волос», «глаза загорались зловещим внутренним огоньком; подобный огонек замечал я у борзой собаки», «громадная, как пивной котел, косматая голова» (140, 7, 202).

Совершенным контрастом со всей этой быговой атмосферой провинциального городка предстает Софи - помощница юродивого, обладающего преувеличенной силой гипноза. По словам И.Ф.Анненского, лирик Тургенев воспринимает девушку как держащуюся в этом городке особняком, вопреки всяким условностям. Она идеальна, духовна, возвышается над общей жизнью, смиренна, терпима к унижению. И в этом унижении видится «самоотверженность и начало веры».

Софи любила Бога, жила одним изумлением, одним белым экстазом, радостью бытия. Ей была известна идея спасения. Пытаясь понять характер девушки, Тургенев сталкивает ее с другой правдой и говорит по этому поводу: «Я не осуждал ее, как не осуждал впоследствии других девушек, так же жертвовавших всем тому (...), в чем они видели свое призвание» (140, 7, 214).

Религиозная, экзальтированная героиня выделяется из одномерности будничной жизни, нарушаемой лишь видениями юродивого Василия. Как противопоставление этой будничности звучат слова девушки: «Батюшка мой духовный говорит мне, что я должна делать; но мне нужен такой наставник, который сам бы мне на деле показал, как жертвуют собою!» (140, 7, 207). В этом стремлении к самопожертвованию - истинная духовная красота героини. Временами Софи кажется то превращенной в статую, а то, наоборот, статуя, ожив, превращается в божественную Софи. Идеал веры и красоты в этих фантастических произведениях Тургенева и Мериме - второй план изображения, он остается идеалом среди будничности реального бытия - первого плана изображения.

«Странная история» Тургенева - произведение не фантастическое. Однако и оно заинтересовало Мериме как переводчика, поскольку в нем исследуются незаурядные характеры в необычной ситуации, хотя и в реальной обстановке. А именно в провинциальной российской глуши - гипнотические сеансы юродивого Василия, религиозность до экзальтированности Софи. Тургенев усиливает изобразительные возможности этого произведения тем, что во втором плане, в помощь фантастике, применяет и другие романтические средства (гипнотические сеансы, религиозность героини).

Особо надо сказать о языке «Странной истории». Слово в тургеньевской повести тонко индивидуализировано, социально точно, психологически выверено. Рассказчик здесь - человек из дворянского круга, речь его не изобилует диалектизмами. В то же время слово его выделяется как слово для других людей; как языковая единица оно экспрессивно, по мнению Бахтина, «как выражение некоторой позиции индивидуального человека, как аббревиатура высказывания» (13, 283).

Слово полового Ардалиона социально окрашено, окультурено, о чем говорят и его манеры. Невежественна Матридия Карповна, однако за ее невежественностью скрывается голый расчет. И речь Матридии Карповны выражает ее натуру. За ее словом целый мир взаимоотношений людей совершенно другого круга. Она обращается к рассказчику с такими словами:

«- Ох, батюшка вы мой, - поспешно подхватила старушка, - что вы это? Смеем мы про ваше благородие такое думать? Да и доносить про вас с какой стати? Разве мы грешное затеваем? Не таковский мой сыночек, батюшка, чтобы ему на какое-то нечистое дело согласиться... или каким колдовством баловаться» (140, 7, 200).

Речь Василия настолько темна, даже более темна, чем речь его матери. И, наконец, речь Софи - это речь, содержащая и литературную,

и церковную лексику, и набор слов из домашнего обихода, слова простого народа, научные термины. Все это придает повести комический колорит. В конце концов, создается впечатление, что в «Странной истории» Тургенева, пусть не в такой мере, как в «Венере Илльской» Мериме, идейно-художественная функция второго, духовного плана по воле автора и по закону жанра служит изображению героя, потаенных, скрытых недр его психики. Так, в сценах с юродивым Василием тургеньевский реализм, как и у Мериме, углубляется в мир человека. К примеру, юродивый Василий, гипнотизируя рассказчика, вызывает образ гувернера, обращаясь к инстинктам. «Белый экстаз» Софи также выходит за пределы обыденного.

Итак, Тургенев и Мериме в последний период своего творчества приходят к реализму романтизированному, показывающему героев и в обычной, и в фантастической атмосфере. Взаимодействуя, фантастическое и реальное часто проникают одно в другое, изображая не просто жизнь, а раскрывая, объективируя то, что совершается в душе человека. Хотя бывает, что и сам случай носит совершенно фантастический характер.

### **Проблема беззащитности человека перед неумолимыми законами вечности («Призраки» Тургенева).**

Содержание, романтический колорит тургеньевской повести «Призраки» А.Б.Муратов связывает с литературной традицией, идущей от английской школы прерафаэлизма, от романтиков В.П.Одоевского, Э.По, А.Ф. Вельтмана, от Н.В. Гоголя, от немецких легенд о Шварцвальде (96, 80). В повести это полеты Эллис над Землей и ужасные картины грозных сил природы, смена режимов и лишь потом свободный полет журавлей. Автор подводит к пессимистической мысли о фатализме, о неизбежности

смерти, о слепых силах природы. Погоня же за счастьем - иллюзия жизни. В этом произведении улавливается мысль о жестокости бытия, беззащитности человека перед неумолимыми законами вечности. Проблему обновления мира Тургенев видит разрешимой лишь в «отдаленном будущем».

Лирический герой «Призраков» наделен невероятными, фантастическими возможностями, совершая полеты над Землей. Введение образа его спутницы Эллис, совершающей вместе с ним эти полеты становится средством романтического изображения бытия. Повествователь в «Призраках» выражает авторскую волю, хотя носит и самостоятельный характер, раскрывая собственную точку зрения на мир, нередко существенно отличающуюся от авторской. Соприкасаясь со стихией таинственного, Тургенев соединяет это таинственное с безусловно реальным или уравновешенным, отрезвляющим и возвращающим к реальности. «В рассказе – фантазии есть сюжет, который с помощью введенного в него рассказчика (повествователя) до известной степени вуалирует непосредственную связь изображаемого с фигурой самого автора и – как следствие – позволяет автору говорить откровеннее о том, что лишь на последней глубине может быть отнесено к нему, а до этого соотносится с тем, кому отдано Я рассказа» (135, 70), - пишет исследователь В.Н.Топоров в книге «Странный Тургенев».

Внося оттенок условности, неподлинности, рассказчик обозначает Эллис различными именами. При этом он перебирает многие обозначения стоящих за ней призрачных, таинственных сил («странное существо», «прелестная женщина», «ночная гостья»), не исчерпывающих ее сути. «Я ждал, не произнесет ли она слова, но она оставалась неподвижной и безмолвной и все глядела на меня своим мертвенно-пристальным взглядом. Мне опять стало жутко» (140, 7, 10). Сам вид Эллис внушает мысль о призрачности, нематериальности бытия, о неминуемости смер-

ти. Топоров пишет об этом следующее: «Впрочем, будь спутник Эллис внимательнее, он еще ранее имел бы основание задуматься о природе — не смерть ли она или кратчайший путь к смерти. Во всяком случае символика белого в сочетании с женским в русской традиции прочно связывается со смертью, а Эллис — белая» (135, 78).

### **Сходства и различия в фантастике Тургенева и Мериме.**

Исследуя иррациональное и сверхъестественное, Тургенев и Мериме в своих творческих поисках имеют общие точки соприкосновения. Их новации обогащают реализм. Во французском литературоведении существует мнение, что поздние новеллы Мериме являются в его творчестве психологическим экспериментом. Ф.Шамбон интерпретирует, в частности, «Локис» именно как такого рода эксперимент (157, 261). В.Дынник считает, что по силе изобразительности ирреального Мериме не достигает уровня Э.По и Э.Т.Гофмана: «Довольно меткое наблюдение, занятно построенная фабула, комизм ситуации, изящная непринужденность повествования не могут придать художественную значимость этой литературной безделушке» (52, 39).

Если в нашем литературоведении вопрос о природе фантастики в произведениях Мериме остается открытым, то французскими исследователями вопрос этот изучен полнее. Об этом писали Цветан Тодоров («Сверхъестественное рождается из языка»), Феликс Шамбон («Заметки о Проспере Мериме») и другие. Романтические герои «таинственных повестей» Тургенева и фантастических новелл Мериме видят воочию недобрые потусторонние силы («Сон», «Призраки» Тургенева, «Видение Карла XI», «Локис» Мериме) и сами являются жертвами тех роковых сил. Фантастика проявляется как адекватный способ воспроизведения неизвестного, иррационального в психике человека, фатального в судьбе.

Соотношение реалистического и романтического у обоих писателей живо и подвижно. Эволюция Мериме, как и Тургенева, такова, что в его поздних новеллах более ярко проявляется романтический тип творчества. Хотя и в них существует правдоподобное объяснение невероятных событий. Фантастика используется писателем – реалистом как сильное романтическое средство изображения особенно при создании новелл «Видение Карла XI», «Венера Илльская», «Джуман», «Локис».

Ю. Виппер утверждает, что уже «первоначально эстетические пристрастия Мериме носили исключительно романтический характер» (31, 31). По мере эволюции писателя романтические тенденции, не вытесняя реализм в таких новеллах, как «Переулок госпожи Лукреции», «Видение Карла XI», «Джуман», усиливаются. А в новеллах «Венера Илльская», «Локис» фантастика достигает своего апогея. Однако она не переступает черты, за которой начинается романтизм как творческий художественный метод, остается на грани реализма, в составе второго плана этих двухплановых произведений. Поведение героев тут, по здравой логике, почти невероятно, однако психологически допустимо. Природная космическая жизнь иррациональна, но поступки и переживания индивидуума в ней мотивированы. И мы не вполне согласны с В. Дынник, признающей, что Мериме «общался с романтиками, от души сочувствуя их устремлению сокрушить обветшалые трафареты» (52, 5). Писатель увлечен романтически эмоциональным восприятием действительности не настолько, чтобы забыть о «трезвом» реализме.

Глубокое стремление к познанию сближает Тургенева и Мериме в их движении к новому. Внешним, реальным проявлением глубоких, растущих внутренних чувств соответствуют уже такие романтические черты, как сильные страсти, контрасты, экзотический колорит. Однако, приобретая обновленное лицо, реализм писателей выдерживает испытание, оставаясь на твердой почве.

Некоторые исследователи творчества Мериме видят в новелле «Локис» усиление декадентских мотивов, входивших тогда в моду, «возрастание модернистских тенденций». Ю.Данилин объясняет сюжет новеллы отходом автора от реализма, уклоном в клиницизм появившейся тогда натуралистической школы, в мир «страшных человеку сил из-за их неразгаданности» (45, 28). Декадентское влияние на Мериме в последний период отмечает Л.П.Гедемин, выделяя проблему порочности природы, вообще-то характерную для декадентской литературы (36, 435). Ю.В.Виппер, отдавая дань мастерству Мериме, допускает оговорку, что при умелом реалистическом создании портретов доктора и панны Ивинской, а также колорита Литвы писатель ставит перед фантастикой «развлекательные задачи» (31, 21).

Думается, исследователи подходят к творчеству Мериме несколько односторонне. Мериме, как и Тургенев, творчески сложно, но художественно оправданно строит свои взаимоотношения с миром непознанного, проникая при этом с помощью такого романтического элемента, как фантастика, в глубины человеческой психики, подводя индивидуум к познанию мирозданческих законов.

Общественная и художественная позиция русского писателя близка Мериме как представителю того же творческого направления. В ту эпоху великих исторических потрясений Мериме, как и Тургенева, глубоко интересуется неустойчивое, взволнованное психическое состояние. Герои Мериме попадают в необычную ситуацию; изображаются наиболее яркие, характерные моменты жизни, что позволяет глубже вскрыть истоки, психопатологические свойства. Интерес к национальному колориту в раскрытии психологии героев сохраняется у Мериме и при переводе тургеневских повестей, выражающих, говоря словами Тургенева, «русскую душу», «русскую суть». В поздний период Мериме глубоко интересуется проблемой психических аномалий, подсознания и проявле-

ния характера в экстремальных ситуациях. Однако писатель верит в духовную свободу человека и его добрую волю. Настойчивое стремление Мериме к художественному совершенствованию, максимальная лаконичность, ясность повествования, четкость построения сюжета, его напряженное, динамичное развитие приносят писателю славу как мастеру в жанре новеллы. А смелые, неожиданные развязки в романтическом духе раскрывают характерное через единичные, исключительные случаи, вероятные при таких же допустимых неординарных обстоятельствах. Используя ряд приемов старых французских мастеров, компактный, динамичный сюжет рассказа у писателей эпохи Возрождения, а также писателей более позднего времени (Скарон, Лафонтен, Дидро), Мериме обновляет жанр новеллы, наполняя его новым содержанием. Изображение отношений между людьми у него сложно, но объективно. Описание обстановки реалистично, но в то же время ощутимо присутствие инобытия. Характеристики людей точны, сжаты, однако эмоциональны, порой находятся на грани романтизма как способа изображения.

Отбирая самое характерное, Мериме старается убедить читателя в достоверности события или явления. Этому принципу писатель остается верен до конца своего творчества. Вводя психологический анализ в свои фантастические новеллы Мериме делает это так, что невероятный факт может совершиться на глазах потрясенного читателя, допустившего существование в мире сил, которые невозможно понять рассудком. И видения, призраки, роковая предначертанность событий - приметы необъясненной, таинственной стороны бытия, самой стихии иррационального в некоторых поздних новеллах Мериме свидетельствуют о приближении к романтизму, к его инобытийной фантастике. Однако, ставаясь на грани реализма, фантастика в таких произведениях, как «Видение Карла XI», «Венера Илльская», «Локис», представлена еще и на уровне преданий, легенд, фольклора. Писатель и тут как бы отходит от прямолинейного

толкования необъяснимых феноменов. Однако его позиция как автора выявляется самой постановкой проблемы, выражением таинственных сил в фантастической форме.

Фантастика служила предметом изображения не только для романтиков, писатели-реалисты использовали фантастику в своих целях. Но только романтики сделали фантастику главным объектом художественного изображения и философского осмысления. Возникают вопросы: с какой целью вводится фантастика реалистами в их произведения, как мотивируется? В чем отличие фантастики, используемой романтиками, какова эстетическая природа фантастики у тех и других?

Немотивированная фантастика в реализме является одним из сильнейших романтических средств изображения. Образуя второй план двухпланового произведения, она носит как бы вспомогательный, служебный характер, подчеркивая существование первого – бытового, реального плана и косвенным образом, через него участвуя в постижении действительности. Фантастика же в романтизме, являясь абстрактным, идеальным мироощущением художника, занимает главенствующее положение. Эстетика фантастики романтиков – это эстетика духовного, безграничного, инобытийного. Немотивированная фантастика реалистов исповедует романтический тип творчества в пределах реализма, а фантастика «чистых» романтиков всегда не мотивированна, лишь указывая на инобытие, не участвуя в познании, а лишь изображая, фантастика романтиков базируется на другом, нереалистическом методе изображения.

В 70 годы XIX века у Тургенева формируется концепция фантастического, которая определяет принципы отбора и осмысления жизненного материала, способы изображения человека, особенности его психологической организации и функции снов, законы типизации. Эту точку зрения высказывают такие исследователи, как В.Н.Захаров, В.Д.Днепров и другие. М.М.Бахтин пишет о фантастике, вытекающей из снов: «Цен-

тральная часть произведения (имеется в виду «Сон смешного человека» Достоевского) - рассказ о сонном видении. Здесь дается замечательная характеристика, так сказать, композиционного своеобразия сновидений: «Совершалось все так, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» (X, 429). Это, в сущности, совершенно верная характеристика композиционного метода построения фантастической мениппеи» (12, 173).

По мнению А.Б.Муратова, одной из наиболее трудных и важных для писателя художественных возможностей оказывается возможность уловить «миг между бодрствованием и сном», те мгновения, когда границы яви сливаются с границами снов, что позволяет говорить о странных соотношениях реального и ирреального (96, 81). Согласно высказыванию того же исследователя, появлению фантастического элемента предшествуют сравнения, образные выражения, распространенные в общеупотребительном языке. Иными словами, фантастика рождается художественными средствами из речи героев, из самой жизни, является продуктом жизненных реалий.

Как переводчик фантастических произведений позднего Тургенева Мериме отмечает особый интерес русского писателя к «тайнописи души». Точно также и в творчестве самого Мериме явна романтическая устремленность к исследованию сферы подсознательного. Стремясь интриговать загадкой «таинственного», Мериме, как и Тургенев, изображает взаимодействие внутреннего мира человека с инобытийными, потусторонними силами. «В ней («Венере Ильской»), - утверждает Ю.Виппер, - очень своеобразно и искусно сочетаются черты бытового реализма и элементы фантастики» (31, 15). Такое сочетание не нарушает гармоничности целого, в фантастике проявляются романтический и реа-

листический типы творчества, из которых то один, то другой выдвигаются на передний план по мере необходимости.

Своеобразным ключом к пониманию романтического начала в реализме обоих писателей является высказывание А.Блока в его статье «О романтизме». По его мнению, подлинный романтизм – это «новый способ переживания жизни», «следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним» (17, 360). Главными признаками романтического начала А.Блок признает, во-первых, стремление писателя выявить новую связь человека со средой, иными словами, показать изменение внутреннего мира человека в зависимости от вечно меняющейся природной космической жизни. Во-вторых, выразить преобладание живого чувства над холодным рассудком, способного «удесятерить» человеческие силы. Понимание Блоком романтизма как «удесятеренной», обновленной чувствами литературно-художественной позиции писателя дает возможность полнее и глубже осознать обращение Тургенева и Мериме к теме «человек и природа», такую ее трактовку, в основу которой кладется проблема связи человека с иррациональными космическими силами. Эта идея «романтизации» выражается у писателей часто именно в фантастике («Призраки», «Сон», «Клара Милич (После смерти)» Тургенева и «Венера Илльская», «Джуман», «Локис» Мериме), где стихия «мятежного», сверхъестественного выступает наиболее активно. Тургенев и Мериме, указывая на непознаваемое, таинственное в своих фантастических произведениях, ставят перед собой задачу изобразить, как иррациональные силы в виде демонической красоты вторгаются в жизнь человека и разрушают ее.

Фантастика как романтическое начало у Тургенева носит более сложный характер, таинственные силы находятся как в самом человеке, в его подсознании, так и вне его, в природе. А у Мериме фантастическое

выражено в психике героев, хотя в «Венере Илльской» связано и с инобытием. Злое начало в новелле выступает в обоих планах изображения. Автор не только объясняет эмпирически таинственные силы жизни, он принимает романтического героя, разделяет его взгляды. В «Локисе» иррациональное также объяснено эмпирически, хотя эта новелла тоже двухпланова, как и «Венера Илльская». Однако фантастическое и здесь не выражает мирозерцания, как это бывает у романтиков, оно связано с романтическим типом творчества.

Тип творчества зависит от психологического склада личности. На переломе эпох усиливается творческое, личностное, романтическое начало в литературе. Как творческое направление романтизм отдает приоритет духовному, возвеличивающему человеческие ценности. Для Тургенева характерно обращение к таким ценностям, эстетическим принципам, которые были созданы романтиками, его тип творчества романтический (43, 42).

Как и у Мериме, «социальная среда» у Тургенева не раскрывает всей глубины человеческого существования, она лишь внешнее проявление «всеобщей жизни», которая недоступна познанию до конца. Поэтому человек у Тургенева, стремящийся постичь Неведомое, оказывается существом трагическим. В этой связи «идеи о «жизни всеобщей», входящие органически в тургеневскую художественную концепцию, очень близки философским представлениям романтиков» (96, 72).

Заметим, что и у Тургенева, и у Мериме понятие «действительности» расширяется до вселенских масштабов. Однако изображаемое не теряет от этого своей реальной природы. Человека возможно объяснить лишь в узких пределах общества, частного существования, за которым ощущается неизвестное, неумолимая сила природных законов. Эти законы и предопределяют судьбу человека. Тургенев и Мериме в своих позд-

них фантастических произведениях указывают на это, выражая эмоциональное отношение к изображаемому, применяя, кроме фантастики, и другие романтические средства, такие, как лиризм и символику. По словам А.И.Батюто, «нравственно-эстетический контакт между реалистом Тургеневым и такими романтиками, как Лемм и Лаврецкий, не вызывают сомнений» (11, 236). Согласно мнению ученого, дело писателя-реалиста - правдивое изображение всяких, в том числе и романтических, поступков и переживаний.

У П.И.Гражиса подчеркнута мысль о «принципах реалистического и романтического образного отражения» (41, 31). Мысль эта как бы объединяет реализм и романтизм в едином методе. Говоря о душевных порывах Аратова из повести «Клара Милич (После смерти)» к иной, счастливой жизни, исследователь характеризует эти порывы как своеобразное, проявляющееся в болезненной форме бегство от реальной жизни мелочной, ничем не привлекающей его души.

Улавливая это настроение И.Ф.Анненский пишет: «С «Кларой Милич» в музыку тургеневского творчества вошла, уже не надолго, новая и какая-то звенящая нота» (5, 37). Это была мечта писателя на закате жизни, которая пробивалась сквозь неумолимую действительность. «В импровизированной смене собственных слов открывается намек на запечатленную сущность явления или новая перспектива - это был даже не одинокий холостяк, перебирающий у камина желтую тетрадь, - их внес в повесть больной, который уже свыкся со своей болью и если не может переносить этого ужаса, как героиня «Живых мощей», чуть ли не с благодарностью, зато способен оживить их интересом художника» (там же).

Исследователь творчества Мериме С.Д.Артамонов отмечает, что в фантастических новеллах Мериме есть нечто от романтической прозы. Романтики вносили в свои повествования стихию иррациональности -

видения и привидения, роковую предначертанность событий, свидетельство о том, что в мире есть вещи, недоступные нашему разумению. «Мериме также использует в своих новеллах подобные мотивы, но сводит все, в конце концов, к самой строгой реальности» (6, 11).

Думается, что исследователь прав, когда видит сходство между фантастическими новеллами писателя и романтической прозой его времени. Действительно, Мериме вносит в свои произведения романтическую стихию - видения, привидения, действия иррациональных сил, не доступных разуму. Однако, в конце концов, в большинстве случаев все «сводит» к детерминированности поступков и переживаний. Например, в новелле «Джуман», в сравнении с «Голубой комнатой», происходит усиление «таинственного». Иррациональное, «бессознательная активность» здесь переходит в фантастику. Во-первых, все происходит не просто в жизни, а во сне героя. Во-вторых, в невероятном сне является еще более невероятное видение: подземный город, колдун, его заклинания, пещера, вход в нее, заваленный камнем, девочка, превращенная в женщину. Писатель использует восточный колорит, мотивы восточных сказок типа сказок Шехерезады из «Тысячи и одной ночи». Фантастика этой новеллы приближается к мифологической.

Драматизм фантастического, воплощенный в самом сюжетном содержании и стилистических особенностях, служит основным жанровым признаком, отделяющим новеллу Мериме от более «спокойного», уравновешенного рассказа Тургенева, хотя русской фантастике в целом была свойственна «сюжетная дерзость», свободное владение пространственно-временными формами. Если у Тургенева фантастика тяготеет к исследованию психики человека, то у Мериме фантастика ставит порой чисто художественные задачи. Однако у обоих художников фантастика служит выявлению у героев необычных, странных человеческих качеств, через которые они познают мир внутренний и мир внешний.

И Тургенев, и Мериме в период своей работы как над самими «таинственными повестями», так и над их переводами, безусловно, были знакомы с идеями Гегеля, Шеллинга, Гельвеция, Шопенгауэра. Шеллинг основывал свою философию на тождестве духа и материи, считая искусство высшей деятельностью человека. Гегель же, усматривая в каждом процессе развития искусства три периода, считал творчество лишь первым периодом в становлении индивидуальности. Шопенгауэр во всеобщей картине мира оставлял элемент загадочности, а за ней и тайну человеческой психики.

Проблемы, поднятые Тургеневым и Мериме в поздний период творчества, и поныне вызывают несомненный интерес философов, исследователей литературы, принадлежащих к различным школам и направлениям. Ю. Виппер, интересуясь вопросами психологии и физиологии человека в фантастических произведениях Мериме, приходит к выводу о том, что Мериме - новеллист «значительно углубил в литературе изображение внутреннего мира человека. Психологический анализ в новеллах Мериме неотделим от раскрытия тех общественных причин, которыми порождены переживания героев. И в этом направлении Мериме осуществил примечательные, имевшие значительный историко-литературный отзвук открытия» (31, 21).

И хотя, как отмечает В. Дынник, у Мериме налицо несомненные качества художника (53, 21), Тургенев еще и как мыслитель иного масштаба втягивает Мериме в свою орбиту. Огромный, многомерный художественный мир русского писателя периода его работы над «таинственными повестями», безусловно, воздействует на Мериме не только как на оригинального художника слова, но, естественно, и как на переводчика тургеневских повестей. Вера русского писателя в могущество разума, в природную сущность человека, в неисчерпаемые возможности реализма

становятся у Мериме доминантой, составной частью нравственного идеала.

В драматизме тургеневских «таинственных повестей» Мериме улавливает отголоски собственного отношения к действительности, того, что и сам он выражает в своих новеллах. И сверхъестественные тайны, и их психологическое объяснение у Тургенева импонируют Мериме - переводчику. Это сближает писателей, делает их единомышленниками не только как писателей-реалистов, но еще и как реалистов-новаторов, раздвигающих рамки реального своим романтическим видением, введением фантастики.

Итак, проблема непознанного, иррационального, таинственного в поздних фантастических произведениях Тургенева и Мериме не случайна. Это мировоззренческая позиция писателей, необходимая составная часть их художественного метода, с помощью которого они познают ирреальное и иррациональное, неизведанные явления природы и человеческой психики. Фантастика писателей - одно из важнейших средств постижения психологических, вселенских природных истин. В фантастических произведениях писателей она вытекает из реализма, обогащенного романтической стихией, окрашивая идеал в фантастические тона.

Решая проблему идеала и действительности, в целях усложнившегося идейно-эмоционального изображения мира своих героев, Тургенев и Мериме придают реализму такое романтическое усиление, такую озаренность, с помощью которой фантастика полнее выражает иррациональное, служа одухотворению материального мира. Инобытийное просто невозможно выразить без такого эффективного романтического средства изображения, как фантастика. Фантастика, где поступки и переживания героев поддаются мотивации, носит реалистический характер; фантастика же обращенная к таинственным инобытийным силам, действия которых невозможно мотивировать, имеет ярко выраженный романтический колорит.

Именно из-за психологических, творческих, не социальных, на первый взгляд, кажущихся «второстепенными», вопросов критика в Рос-

сии 60-70 годов прошлого века относит «таинственные повести» Тургенева к неактуальным произведениям (Буренин Б., Иванов И., Оболенский Л.Е., Введенский Л.И.) (20, 103). После смерти Добролюбова, Писарева среди русских критиков не нашлось критиков, которые по широте литературно-общественных воззрений, по глубине мысли смогли бы стать их преемниками, сумели бы понять и оценить по достоинству поздние фантастические произведения Тургенева.

И во Франции в XIX веке было написано не так уж много работ по творчеству Мериме вообще и особенно касающихся его фантастических новелл. Критики того времени используют прием «умолчания» автора. А если и обращаются к Мериме, то «разряжаются с такой энергией и бескомпромиссностью, интересуясь больше его местом в общественной иерархии, нежели художественным кредо». М.К.Клеман в своей статье «И.С.Тургенев и Проспер Мериме» привлекает к характеристике Наполеона III такое выражение: «Истинное счастье в том, что привелось быть свидетелем тому, как низринулся в клоаку этот жалкий негодяй вместе со своей кликой». И тут же дается сообщение: «Сенатор П.Мериме, близкий друг императрицы Евгении, был неразрывно связан с правящей верхушкой» (68, 711).

Считая Тургенева и Мериме «чистыми» реалистами, находя их фантастические произведения «слабыми», второстепенными из-за недостаточности реальной, естественной мотивации поступков и переживаний героев, критика конца XIX - начала XX веков и не подозревала, что в будущем так называемая «слабость», а именно иррациональное, бессознательное, непостижимое разумом, превратится в «силу» этих произведений, написанных хотя и реалистическим способом, но уже в то время с использованием романтической стихии, в частности, фантастики, что значительно усиливало изобразительные возможности литературы.

Очевидна эволюция отношения критики и литературоведения к поздним фантастическим произведениям Тургенева и Мериме. От не-

приятия «таинственных повестей» Тургенева критиками из «демократического лагеря», фантастических новелл Мериме отдельными французскими исследователями, от отнесения их к декадентскому направлению до признания несомненных литературно-психологических достоинств этих произведений. Именно восхождение писателей на более высокий уровень творчества, выводящий к подсознанию, создает новую систему ценностей.

Точки зрения, высказанные исследователями творчества Тургенева и Мериме за последние годы, содержательнее и глубже выражают суть тургеневских «таинственных повестей» и фантастических новелл Мериме, нежели те, что были высказаны ранее, на рубеже XIX-XX веков. Однако соотношение реалистического и романтического, активизирующая роль фантастики в позднем творчестве писателей по-прежнему занимает исследователей.

Главное же, что объединяет И.С.Тургенева и Проспера Мериме, так это их неподдельное внимание к человеку, выходящее за пределы реального - в романтические сферы. А романтизм, по образному выражению А.Блока, «есть дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее» (17, 360).

Проводя анализ фантастики Тургенева и Мериме, мы выявляем механизм того, как реализм писателей, обновляясь и обогащаясь, наполняется романтическим содержанием, в том числе стилеобразующими особенностями. В фантастических произведениях манеру Тургенева отличают «непрямые формы воспроизведения голосов в очень гибкое и эффективное средство психологического анализа» (145, 22). Несобственно-прямая речь объединяет автора и героя, имеющих разную интонацию. В авторское повествование вводятся прямые реплики персонажей. С их помощью в фантастических повестях раскрываются мысли автора, его отношение к непознанному, духовному миру героев. Фантастико-

реалистический, романтизированный мир Тургенева и есть такая модель, которая с помощью словесно-речевых средств помогает глубже проникнуть в душевную жизнь героев. Благодаря усилению романтического подхода к изображению индивидуума, Тургенев в произведениях 60-70 годов XIX века сумел заглянуть глубже во внутренний мир человека, чем это ему удавалось в более ранний период. Окинув взглядом Россию, устремленную в будущее, стареющий Тургенев выявляет в ней кризис общественного сознания. Писатель улавливает характерное для тех лет психологически неустойчивое, романтическое настроение. Отметим, что эта черта не только его «таинственных повестей», но и эпохи, таким настроением поздние повести и рассказы писателя прочно связаны со своим временем.

Введение повествователя, отделенного от автора, является одним из наиболее продуктивных реалистических приемов Тургенева и Мериме. Е.Г.Эткинд в статье «Проспер Мериме» пишет: «Романтическая проза была лирическим монологом автора: для романтиков субъект был важнее объекта - реальный мир в их произведениях предстал читателю растворенным в сознании и ощущениях поэта, который постигал действительность интуитивно» (158, 161).

По замечаниям З.И.Кирнозе, у Мериме тема «игры, рокового поединка с соперником и самой судьбой порождала выбор определенного героя (...), готового брать на себя ответственность, платить за ошибки» (65, 18), но делалось это от лица повествователя. Слово повествователя и слово героя в тургеневском рассказе «Сон» служит прямым выражением мысли автора, автор выступает от имени героя, сливается с его монологом. Без участия повествователей в «таинственных повестях» возможно двоякое толкование, недоговоренность. Повествователь дает возможность Тургеневу, как и Мериме, выразить себя более отчетливо. А именно, стоя на реалистических позициях, глубинно выразить жизнь, исполь-

зую романтические средства, фантастику, и в то же время отрицать всякую мистику.

Иными словами, наличие повествователя дает возможность реалистическому методу с его романтической устремленностью в будущее проявиться в фантастике. Автор оказывается вездесущим. Его мысли входят в пейзажи, в описание обстановки. Авторские комментарии обнаруживаются при переходе от обыденных, бытовых вопросов к вопросам глобальным. И, как отмечает С.Е.Шаталов, для такого глобального вывода главное - это соединение субъективного плана, то есть автора, с персонажем (145, 85).

Мотив бессилия личности перед наследственно присущими ей качествами характера и психики, возможность подавить их в себе или в другом усилиями воли выявляет таинственное, инобытийное в «таинственных повестях», где Тургенев отходит от устойчивого для него типа повествования с наличием повествователя, посредующего между рассказчиком (или героем) и автором.

Вышесказанное в большей мере относится и к Мериме, в частности, к его новеллам «Джуман», «Венера Ильская», «Люкис». В этих произведениях писатель берет на себя оценку изображаемого и выступает от своего имени. Фантастика у Мериме, как и у Тургенева, возникает в результате видения главного персонажа и не всегда объяснима реалистически как в тургеневских произведениях, так и в новеллах французского писателя.

Вопросы познания ирреального, бессознательного в психике человека одинаково интересуют в позднем периоде и Тургенева, и Мериме. Именно непознанное, необходимость определить место человека в природной космической жизни и вызывают у писателей большое, романтическое чувство и его воплощение в форме фантастики. В таком случае позволительно говорить о фантастике в целях более полного изображения человека и мира, а не просто о фантастике ради самой фантастики.

В связи с этим представляет интерес мысль П.Симонова: «Многие разновидности депрессий можно рассматривать в качестве «болезни сверхсознания», подобно тому как истерия долгое время была классическим примером «болезни сознания». И именно из-за «болезни сверхсознания» необходима переориентация личности на систему новых ценностей» (132, 62).

Образ рассказчика, наряду с повествователем, находится также в арсенале реалистических приемов Тургенева и Мериме. В нем сфокусирована позиция писателя, согласно которой его «точка зрения, как взгляд на мир и на самого себя требует совершенно особых методов раскрытия и художественной характеристики» (12, 54). Сознание рассказчика монологично. Все приметы и качества представлены в одних временных рамках. В произведении существует не диалог героя с самим собой, а диалог рассказчика с другими персонажами. Получается, что мир, в котором живут и действуют герои, - это объективный авторский мир. «В нем все увидено и изображено во всеобъемлющем и всезнающем авторском кругозоре» (12, 83). Таким образом, рассказчик у Мериме объективен. Объективизация рассказчика стала еще одним шагом в расширении возможностей реалистического стиля во французской прозе.

В своих фантастических произведениях Тургенев и Мериме прибегают также к использованию символики. По мнению А.Ф.Лосева, «символ вещи есть отражение, однако не пассивное, не мертвое, а которое несет силу и мощь самой же действительности, поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, но и их внутренней закономерности» (83, 67). Символ вещи отражает ее сущность, эмпирическую конкретность. Сама статуя Венеры в «Венере Илльской» – это символ красоты, хотя и демонической как обещечеловеческой ценности. Она – мерило всех отношений, центр притяжения всех сил в новелле. Все остальные символы группируются вокруг нее (Пейрорады – символ прагматизма, кольцо – символ богатства и т.д.).

Усиливая романтическую окрашенность реализма, Тургенев и Мериме применяют также прием сновидения и пользуются им эффективно, придавая фантастике сновидный характер, продолжая литературную традицию и предвосхищая научные открытия в исследовании психики человека. Позже З.Фрейд напишет о сновидении: «Немногие из образованных людей сомневаются, что сновидения самого видящего сон являются продуктом психологической деятельности самого видящего сон. Но с отпадением мифологической гипотезы сновидение стало нуждаться в объяснении. Условия возникновения сновидений, отношение последних к душевной жизни во время бодрствования, зависимость их от внешних раздражений во время сна, многие чуждые бодрствующему сознанию странности содержания сновидений, несовпадение между его образами и связанными с ними эффектами, наконец, быстрая смена картин в сновидении, способ их смещения, искажения и даже выпадения из памяти наяву - все эти и другие проблемы уже много сотен лет ждут удовлетворительного разрешения» (150, 310).

И наука, и литература доступными средствами ставили вопросы о психическом значении сновидения, связанного с другими душевными процессами, с биологической функцией организма, старались выяснить, возможно ли толковать сновидение и имеет ли каждый элемент его содержания какой-либо «смысл», как мы привыкли это находить в других психических актах. Некоторые французские исследователи, в частности, Б.Версье и Ж.Лекарм, разделяя точку зрения Фрейда, объясняют фантастику сновидением персонажа (23, 222). В подтверждение этого сам Фрейд считает, что «сновидение прежде всего обнаруживает непреложную связь между всеми частями скрытых мыслей тем, что соединяет весь этот материал в одну ситуацию: оно выражает логическую связь сближением во времени и пространстве» (150, 328). Согласно Шопенгауэру, его, недоступное науке, созерцательное познание рассматривает мир как сон.

Поэтому все в этом мире иллюзорно, преходяще; возможности человека раскрываются лишь во сне. Тургенев и Мериме вводят в свои поздние фантастические произведения мотив сна и сновидений, чтобы слить в одно сон и реальность, растворить грань между ними. Писатели применяют этот прием, открывая мир таинственного, мир ирреального.

Сновидность, связанная с генетической памятью и тайной личности в рассказе «Сон» Тургенева, а также с многозначной картиной бессознательного в «Джумане» Мериме, является отличительным и объединяющим признаком фантастического у писателей. «Таинственность» сновидческой прозы показывает нацеленность на внутренние, глубоко психические процессы взаимодействия сознания и бессознательного, на отражение в снах иррационального в привычных, узнаваемых формах. Триединство в «таинственных повестях», состоящее из «полуфизиологичности», «полуфантастичности» и «студийности», создает иную идейно-художественную атмосферу в фантастике Тургенева, в том числе и в сновидческой, направленной к тайне личности. «Забираясь» в глубины личностных взаимосвязей со Вселенной, Тургенев делает опорным человека, его природную гуманистическую сущность. Соотношение сна и реалий бытия у писателя, выявляя фантастику «поэтической правды», фиксирует степень ее немотивированности. Расковывая творческие возможности, она создает притягательную силу неоромантикам в искусстве XX века, принимавшим сновидность как данность смутных, едва прозреваемых, неустойчивых внутренних состояний психической реальности человека, позволяет им активизировать условную природу искусства для постижения усложняющейся жизни, все более открывающихся таинств человека, самой Вселенной, предвосхищая многие последующие открытия.

Соотношение реалистического и романтического у Тургенева и Мериме в своей подвижности нацелено в сторону увеличения идеально-

го, романтического. Однако писатели не переходят грань, за которой начинается романтизм как способ изображения действительности. Их творческий метод представляет художественный сплав, в котором реализм оплодотворен романтической стихией, представляет новое слово, позволяет углубить исследовательские возможности литературы, двинуть далее историко-литературный процесс. Тургеневские «таинственные повести» «Призраки», «Собака», «Сон», «Клара Милич (После смерти)», а также «Странная история», как и фантастические новеллы «Видение Карла XI», «Венера Ильская», «Джуман», «Локис» Мериме, представляя новое слово, позволяют углубить изобразительные возможности литературы, внести свой вклад в историко-литературный процесс.

Обладея большим художественным, духовно-психологическим, просто жизненным потенциалом, Тургенев при создании своих поздних фантастических повестей внедряется в глубины человеческой психики, в тайны подсознания, в стихию непознанного, создавая собственные модели параллельных миров. А Мериме, проникаясь тургеневскими и собственными эстетико-нравственными идеалами, разделяя ценности русского писателя, осуществляет перевод его «таинственных повестей» на французский язык.

Итак, исследование фантастических произведений Тургенева и Мериме, проведенное в первой части работы, позволяет сделать вывод о том, что писатели в художественном постижении действительности создают такое сочетание реалистического и романтического, которое с помощью фантастики как эффективнейшего романтического средства помогает литературе решать возросшие художественные задачи. Достижения философии, естественных наук дают возможность им раздвинуть рамки идейно-эстетических принципов своего творческого метода. Романтически «удесятеряя» силу чувств применением фантастики, Тургенев в своих «таинственных повестях» и Мериме в фантастических но-

веллах стимулирует дальнейшие попытки проникновения в неизвестное, в подсознание человека.

Так, содержание второй части практически реализует идеи предыдущей части, характеризуя идейное и художественное сближение писателей в решении концепции фантастического на материале переводов Мериме. Решается вопрос о том, каково соотношение реалистического и романтического начал в переводах фантастических произведений Тургенева. Возникает необходимость определить художественный метод писателей, насколько использование ими фантастики и романтической поэзии «раздвигало рамки эстетического горизонта» (77, 74), создавало возможности глубинного изображения человека и мира.

Чтобы лучше понять проблему взаимопроникновения материального и идеального, соотношения реального и ирреального в эстетике и фантастических повестях Тургенева и Мериме, мы скомпоновали их изучение по проблемно-тематическому принципу. Например, по теме сна и сновидения («Сон» Тургенева и «Джуман» Мериме), по проблеме наследственности (также «Сон» Тургенева и «Локис» Мериме), по отношению к красоте («Клара Милич (После смерти)» Тургенева и «Венера Ильская» Мериме) и т.д.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ФАНТАСТИКА («ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЕЙ») И С. ТУРГЕНЕВА В ПЕРЕВОДЕ П. МЕРИМЕ.

В начале 1857 года в своем письме к М.Н. Лонгинову Тургенев сообщает: «Я познакомился со многими литераторами, и с Мериме. Похож на свои сочинения: холоден, изящен, с развитым чувством красоты и меры и с совершенным отсутствием не только какой-нибудь веры, но даже энтузиазма» (143, 188).

В письме к П.В. Анненкову от 20 марта того же года из Дижона Тургенев характеризует французского писателя таким образом: «А rporos, я познакомился с Мериме: похож на свои сочинения» (144, 992). Так, в письмах к друзьям Тургенев представляет французского писателя, сравнивая его самого с его произведениями, которые были хорошо известны в литературных кругах Петербурга и Москвы. Однако «сам И.С. Тургенев не был просто читателем произведений Мериме - он был связан с ним гораздо интимнее», - пишет М.К. Клеман (68, 711). Далее Клеман сообщает, что Тургенев делился с Мериме своими литературными проектами «с большей, подчас, откровенностью, чем с русскими друзьями и корреспондентами» (68, 701). Мериме же, обычно сдержанный в общении, подробно излагал свои замыслы и охотно консультировался с ним.

Все это свидетельствует о тесных личных и литературных связях, которые устанавливаются между обоим писателями и длятся до 1870 года. Основой для их сближения, с одной стороны, являются русские интересы Мериме, с другой - Тургенев строит отношения с французским писателем для укрепления во Франции своих литературных позиций. В результате такого общения и осуществляются переводы Мериме «таинственных» - фантастических и других поздних произведений Тургенева («Петушков», «Жид» («Еврей»), «Призраки», «Собака», «Странная история»).

Во второй части данной работы ставятся следующие задачи. В-первых, требуется выявить, с какой адекватностью осуществлены переводы «таинственных повестей» и других произведений Тургенева, а следовательно, передана атмосфера «таинственного», фантастического? Во-вторых, определить, как выражается взаимодействие художественных манер обоих писателей, в чем состоит индивидуальность Мериме как переводчика именно «таинственных повестей» Тургенева?

Еще в 40-е годы прошлого века, когда французский новеллист занимается переводами А.С.Пушкина, а затем Н.В.Гоголя, интенсивное освоение русского языка проходит у него под руководством русского консула К.К.Лабенского. Постоянное общение с русскими, чтение книг русских авторов, наличие компетентных консультантов, советчиков поддерживают у Мериме довольно высокий уровень владения языком. Большое значение при этом имеет то, что он, по словам З.И.Кирнозе, работает над переводами вместе с Тургеневым (65, 18).

Именно это обстоятельство, а также духовная, творческая близость обоих писателей дают возможность Мериме как переводчику выразить глубокий, «таинственный», фантастический смысл тургеневских текстов. Анализу переводов Мериме, их сопоставлению с оригиналами с точки зрения отображения Мериме «таинственности», фантастичности произведений позднего Тургенева и посвящена вторая часть работы, расширяющая список анализируемых произведений.

Сопоставляя оригинал с переводом, мы, естественно, оцениваем и осмысливаем художественный язык с точки зрения норм и правил общенародного языка, его живых «ответвлений». При этом необходимо обратить внимание на то, что в способах речевого отбора, использования литературного языка представителями различных общественных групп отражается их социальная характеристика, находят выражение социальные характеры. Как отмечает В.В.Виноградов, «в каждой более или менее

социальной среде в связи с общественным бытием и материальной культурой складывается свой вкус, своеобразный речевой стиль. Для писателя эта словесность социальной среды, выражающая ее стремление, вкусы, отношение к жизни и свойственная этой среде манера словесного изложения, является источником речевого воспроизведения разных характеристических типов» (25, 212).

Конечно, каждый писатель - и Тургенев, и Мериме - исходит из правил и норм своего общенародного общеупотребительного языка - русского и французского. Оба писателя кладут в основу своего творчества требование соответствия нормам литературного языка. И Виноградов далее заключает: «Общественное понимание языка художественной речи в контексте современного ему общенародного, общенационального языка сопровождается оценкой стилистических «находок», удачных «открытий» писателя, соответствующих законам развития этого языка» (25, 191). Так, язык художественной литературы, соотносясь с общенародным, опирается на систему изобразительных средств этого общенародного, общенационального языка. Его законы, в свою очередь, воздействуя на писателя, определяют характер его творчества, образный строй, специфические особенности каждого произведения.

### **Концепция художественного перевода.**

Индивидуальный стиль писателя обусловлен и национально, и исторически, связан с его мировоззрением, эстетикой, эстетикой литературной школы, эпохи. Переводчик учитывает все это в своей работе с автором оригинала.

В переводной литературе может быть установлено несколько основных случаев соотношения между подлинником и переводом.

Во-первых, происходит сглаживание, обезличивание текста в угоду так называемой литературной «норме» переводного языка.

Во-вторых, формально точно воспроизводятся отдельные элементы подлинника, вопреки требованиям переводного языка.

В-третьих, допускается искажение индивидуального своеобразия подлинника в результате произвольного толкования, произвольной замены одних особенностей другими.

В-четвертых, как наилучший результат - полноценная передача индивидуального своеобразия подлинника с учетом его существенных особенностей и требований переводного языка.

Нарушение индивидуального своеобразия подлинника приводит к искажению национальной и исторической окраски текста. Своеобразие языка перевода воссоздается на основе системы, существующей в подлиннике. Она определяется отбором языковых средств как характерных, существенных, так и подчиненных. Специфичность вопроса обусловлена тем, что именно художественная литература отражает в образах действительность, связанную с жизнью народа, язык которого и дает возможность сотрудничать писателю и переводчику.

Перевод, являясь средством межлитературных связей, оказывает содействие налаживанию контактов между национальными литературами. Переводы обычно делаются с языка оригинала, в других случаях прибегают к языкам-посредникам. Существует деление переводов на поэтические и прозаические, существенно различие между собственно переводом, адаптацией и переработкой. Нам, прежде всего, интересует качество перевода, его максимальная верность оригиналу.

В теории перевода считается, что воссоздание на своем языке литературного произведения, написанного на другом языке, всегда есть акт творчества. Появление перевода представляет в той или иной степени обогащение собственной литературы. Литературное произведение воз-

никает в орбите своего языка, неотрывно от него, уже само появление произведений другой литературы на языке данной страны вводит их в орбиту литературы этой страны. Переводчик создает иноязычный текст на родном языке. При этом каждое переводное произведение выполняет не только познавательную функцию, в нем заложен потенциал воздействия на читателя - эстетического, эмоционального, интеллектуального. В качестве обратной связи существует потенциал читательского восприятия.

История художественного перевода выделяет такие его виды, как буквальный (дословный), вольный (свободный) и собственно (верный, точный, адекватный, полноценный) перевод. Сторонники буквального перевода, стремятся заменить каждое слово подлинника соответствующим словом своего родного языка. При этом, механически передавая элементы переводимого произведения, они нарушают целостность предложения, искажая его смысл, контекст.

Принципу буквального перевода противопоставлен принцип свободного (вольного) перевода. Однако и его сторонники передают в основном лишь содержание переводимого, нет полноценности художественного текста, равноценного первоисточнику. Не случайно свободный перевод, эволюционируя, создает такие разновидности «перевода», как адаптация, литературная переработка, пересказ, изложение, смысловой перевод и другие, которые рассматриваются наукой как «неперевод».

Совершенствуясь, перевод создал так называемый «адекватный перевод». Современная теория и практика художественного перевода определяют понятие адекватного перевода не просто как синтез буквального и вольного перевода, а как сохранение и воспроизведение всего языкового строя оригинала - психологического, тематического, идейного, эмоционального, стилистического, ритмико-интонационного.

На уровне такого сопоставления перевода с подлинником можно говорить о создании нового единства содержания и формы, осуществленного в переводе. Объективное, художественно-научное осмысление, перевыражение подлинника на языке перевода и приводит к адекватности перевода. Исходя из творческого отношения переводчика к переводимому тексту, и предъявляются такие требования к переводчику: постижение подлинника, интерпретация подлинника, его перевыражение.

Если произведение является художественным отражением действительности (то есть воплощением действительности в художественных образах), а перевод - отражением этой воссозданной художественной действительности, то переведенное произведение представляет собой полноценный, адекватный перевод в единстве его формы и содержания. Следовательно, как литература условна по отношению к реальной действительности, так и перевод условен по отношению к действительности оригинала.

Таким образом, художественный перевод - это вид творчества, при котором оригинал является для переводчика тем же, чем для оригинального творчества является реальная, «живая» действительность. Исходя из таких принципов перевода, мы и рассматриваем перевод тургеневских «таинственных повестей», осуществленный Мериме, с точки зрения отображения их «таинственности», фантастичности.

### **Проблема перевода Мериме тургеневской фантастики.**

Комплексное, системное изучение творчества Тургенева и Мериме предполагает, прежде всего, анализ текста, синтезирование его синтаксического, лексико-семантического, фонетического планов. При таком функциональном подходе Мериме опирается на научные принципы

перевода, одновременно демонстрируя возврат к таким традициям, когда «переводчик - действительно соперник создателя оригинала» (4, 17), то есть переводчик выявляет как собственную личность, так и личность автора текста.

Мы принимаем такой порядок: сначала идет текст тургеневского оригинала, затем следует его перевод на французский язык, осуществленный Мериме, далее дается обратный перевод текста Мериме на русский язык.

Прежде всего, важно обратить внимание на то, что оба писателя при всем их индивидуально-творческом своеобразии принадлежат к одной школе реализма, обогащенного романтической стихией, в том числе и фантастикой. Подтверждением этому служит то, что, анализируя «таинственные повести» своего русского коллеги, Мериме отмечает в них непредвзятость, правдивость. Вот что пишет Мериме в статье «Иван Тургенев»: «Беспристрастность и любовь к истине - вот главная черта творчества г.Тургенева» (93, 58).

В каждом тургеневском персонаже для переводчика имеют значение приметы времени, быта, что позволяет говорить о реальности картин действительности. Мериме понимает, что Тургенев не грешит против истины, характеризуя персонажи с их недостатками, смешными сторонами. Человек у Тургенева меньше всего выразитель какой-либо одной идеи или страсти, герои его сложны, разносторонни, что свидетельствует о тонкости русского писателя как аналитика человеческой души. В то же время в фантастике Тургенев выражает «таинственные» силы жизни, иррациональную свободу героев.

По мнению Мериме, Тургенев - блестящий мастер не только «психологической драмы», но и талантливый живописец. «Вся блестящая фантазия «Призраков» является как бы рамкой для ряда разнообразных пейзажей» (94, 2, 260). При этом Мериме даже сомневается, можно

ли на французском языке передать всю прелесть тургеневских описаний природы, так как «сжатость и богатство русского языка затрудняют даже самых искусных переводчиков» (там же).

«Блестящая фантазия» поздних произведений Тургенева, их мелодичность, ритмичность текста, его видимая простота внушают уважение переводчику. Беспристрастна объективность авторского слова в изображении фантастического. Рассказчик у Тургенева - человек из круга писателя. Отсюда стиль переводов Мериме более сжат, динамичен, соответствует индивидуальности переводчика. Французский коллега находит у русского писателя излишними, «второстепенными» отдельные подробности, выделяя черты, необходимые для полного впечатления фантастического в картинах природы, персонажей, в событиях. По его мнению, эти подробности заменяют широту, из-за незначительного теряются из виду центральные фигуры, ослабляется значение пейзажа, замедляется действие (93, 62).

В соотношении реалистического и романтического Тургенев, в сравнении с Мериме, более умерен. В поздний период романтические тенденции в творчестве Тургенева усиливаются, однако писатель не выходит за пределы, когда начинается «готика» с ее фантастикой тайны и страха. Так же и Мериме, испытывая влияние романтической эстетики, признавая объективное существование неведомого в своих поздних произведениях, сохраняет реалистическую манеру письма. В частности, для придания происходящим событиям большей достоверности Мериме, как и Тургенев, вводит в новеллы рассказчика. Как характерная черта этого рассказчика, персонажа, а также описания местности используется реалистическая деталь. Через деталь социальная принадлежность рассказчика проявляется как один из существенных признаков реализма. Образ рассказчика в «таинственных повестях» Тургенева устраивает Мериме, реальность рассказчика подтверждает правдивость событий в произведе-

нии. В таком случае объективность изображаемого Тургеневым не разрушает творческий союз обоих писателей. Наоборот, их реализм становится более сложным, многозначным, обогащенным романтической тенденцией, оттеняющим фантастику как эффективное познавательное и изобразительное средство. При этом фантастика, имея большее или меньшее усиление романтизмом, носит реалистический или романтический характер.

Реальный мир у обоих писателей вступает в сложное взаимодействие с миром таинственным, миром человеческой души. Объективность такой сложной реальной действительности, раскрываемая у Тургенева в образе рассказчика, находит свое выражение в переводах Мериме.

В «Призраках» Тургенев, по словам В.Н. Тихомирова, «не только обращается к решению общечеловеческих философских проблем, но и, что еще более важно, философская мысль здесь является структурообразующим фактором, подчиняющим движение сюжета и группировку образов» (137, 97). Мериме, переводя эту повесть Тургенева, другие поздние его произведения, для подкрепления достоверности сообщает мысли автора через посредника - повествователя, в таком случае автор существует самостоятельно, не растворяясь в персонаже, в социальной среде.

Так, поздний Мериме, разделяя художественную позицию позднего Тургенева как писателя-реалиста с нарастанием в его творчестве романтического начала, с включением фантастики, сохраняет в своих переводах «таинственных повестей» тургеневские изобразительные средства. К числу таких средств, безусловно, относится сказ, когда слово персонажа и слово рассказчика доминирует в диалоге как слово одного героя. Такая манера у Мериме как слово от имени рассказчика и от имени автора свидетельствует об адекватности выражения его точки зрения как писателя и переводчика. Но самому автору произведений «Венера Ильская», «Переулоч госпожи Лукреции», «Локис» свойственна также стилизация. В этих произведениях стилизация создает загадочность, которую нетрудно увидеть у Мериме в новеллах 30-40 годов.

В арсенале художественных средств Мериме есть также авторская ирония («Венера Илльская», «Локис»). Заметна она и в тургеневском рассказе «Сон». Однако стремление самого переводчика к социальным обобщениям, к созданию характеров, несомненно, склоняет его к теме «человек и общество» больше, чем к теме «человек и природа». Все эти средства, применяемые переводчиком, служат раскрытию замысла автора изобразить действительность как сложное сочетание реального и ирреального, дает возможность с большей степенью адекватности перевести текст на французский язык.

### **К вопросу об адекватности перевода Мериме фантастического в поздних произведениях Тургенева («Собака», «Призраки»).**

Слово, фраза в поздних произведениях Тургенева, как и идентичные им категории в переводах Мериме, являются теми «камешками», из которых складывается художественный, в данном случае «таинственный», фантастический мир обоих писателей. Слово у Тургенева, как отмечает Г.Б.Курляндская, «точно и полностью соответствует образу». «Эпитеты, сравнения, метафоры в стиле Тургенева отличаются качеством точности, правдивости» (75, 132).

Тургенев придает большое значение эпитету, сравнению, метафоре как важнейшим из средств поэтической речи. Эту мысль подкрепляет по аналогии сказанное исследователем в области перевода В.Е.Багно о поэте Гарсиа Лорке как о художнике слова, опирающемся на вещественный мир: «В этом критики склонны иногда видеть эмблематический аксессуар, или символ. Между тем поэтическая сила стихов Гарсиа Лорки как раз в том и состоит, что он сдваивает идеальное и реальное в единый поэтический образ» (8, 236).

В отличие от Тургенева, Мериме концентрирует внимание не на мелодичности текста, а на его доминанте, то есть наиболее характерной черте. Отсутствие лирического пейзажа, пейзажных красот, несколько суховатый рассказ - все это присуще Мериме как прозаику, так и переводчику. В частности, его сравнения менее ярки, чем у Тургенева, более односторонни, что происходит из-за его пристрастия к характерной детали, стремления к большей монотонности текста. Те же тургеневские определения приобретают у него иную окраску, придавая предложению более односторонний, стремительный характер.

Итак, находя описания природных красот у Тургенева несколько затянутыми, Мериме выделяет в своих переводах характерные признаки, приводя повествование в движение. Удаление второстепенных деталей подчинено задаче сделать произведение более компактным, динамичным.

По степени изменения тургеневского текста переводы Мериме можно разделить на три группы. Первая группа - тургеневский текст наиболее изменен. Переводчик допускает даже купюры, замену отдельных тургеневских слов и выражений своими собственными. Эту группу перевода составляют такие тургеневские повести, как «Призраки», «Петушков», «Странная история»; фантастической здесь является повесть «Призраки», другие же мы берем для сравнения, для установления степени мастерства Мериме как переводчика. Повесть «Петушков» при переводе изменена значительно более других. Тургеневским эпитетам, сравнениям, метафорам Мериме находит замену с целью улучшить восприятие текста французским читателем, дать ему понятия, существующие в его быту и сознании.

Во вторую группу входят произведения Тургенева, где оригинал воспроизводится переводчиком с небольшими изменениями, перевод содержит наименьшее количество трансформации. Примером может слу-

жить рассказ «Собака», также являющийся фантастическим произведением. При переводе в нем допущены некоторые отклонения: яркая образность иногда заменяется нейтральной лексикой, эмоциональное состояние героя передается его характерными признаками, мышление дворовых слуг переделано в мышление человека вообще. Однако такие отклонения не изменяют главного: оригинал и перевод идентичны по сути, оба писателя демонстрируют творческую близость в подходе к фантастике.

И, наконец, третья группа - «нулевая», когда перевод содержит наименьшее количество трансформации. Например, батальные сцены, сцены свиданий в рассказе «Жид» («Еврей») даны в переводе Мериме слово в слово, ничем не отличаясь от тургеневского текста. Следует заметить, что границы между группами в силу специфики перевода чисто условны, нечетки.

Начнем сопоставление с первой группы, одновременно выявляя усилии, наличие или отсутствие в текстах переводов элементов «таинственного», фантастического.

Приводим примеры из повести «Призраки» и их комментарий.

1. Тургенев. «Призрак тихо качнулся вперед, смешался весь, легко волнуясь, как дым, - и луна опять мирно забелела на гладком полу» (т.7, с.8).

В переводе Мериме. «Le fantome parut faire un mouvement vers mon lit. Il chancela... sa forme devint confuse et troublee comme une vapeur. Au bout d'un instant, il n'y avait plus que le blanc reflet de lune sur le parquet poli» (с.260).

Обратный перевод. «Призрак, кажется, сделал шаг к моей кровати, покачнулся, смешался, волнуясь, как дым. Через мгновение отражался только белый луч луны».

Сравнение тургеневского текста с текстом Мериме выявляет следующее изменение. Во-первых, усилен динамизм за счет увеличения ко-

личества глаголов (у Тургенева их два, у Мериме - три). Дополнительные характеристики глаголов («тихо», «легко») опущены. Прошедшее время глагола второй части фразы для большей выразительности заменено на настоящее повествовательное (Présent narratif). Зато дважды Мериме употребляет слово «форма», отсутствующее у Тургенева, характеризуя «призрак», который по сути не имеет формы. Это говорит о субъективном восприятии переводчиком тургеневского текста. Мериме ищет то, что ему импонирует, выражая собственную индивидуальность. И далее. Если у Тургенева фраза состоит из одного предложения, то Мериме делает из нее два.

И все это говорит об индивидуальных особенностях переводчика, переведенного им текста, который переведен адекватно. Атмосфера «таинственного» у Тургенева сохранена переводчиком, в фантастическом использован романтический тип творчества.

2. Тургенев. «Вместо травы вершины деревьев мелькали у нас под ногами. Чудно было видеть лес сверху, его щетинистую спину, освещенную луной» (т.7, с.12).

В переводе Мериме. «Ce n'étaient plus les herbes, c'étaient les sommets des grands arbres qui semblaient glisser sous nos pieds: étrange spectacle, que cette forêt vue d'en haut avec ses sommités hérissées qui éclairait la lune» (с.267).

Обратный перевод. «Это уже была не трава, а большие деревья, которые, казалось, скользили под нашими ногами: странный спектакль - увиденный лес с высоты щетинистых верхушек, которые освещала луна».

В этом примере снова наблюдаются вышеуказанные тенденции. А именно у Тургенева фраза состоит из двух самостоятельных предложений. Мериме членит первое предложение на три предложения с сочине-

нием и подчинением, зато второе тургеневское предложение присоединяет к первому. Таким образом, два простых самостоятельных предложения у Тургенева превращаются у Мериме в одну фразу, синтаксически сложную, с сочинением и подчинением.

С точки зрения лексики тоже происходят изменения. После слова «вершины» для усиления добавлено слово «большие» (деревья). У Тургенева «мелькали» заменено на «казалось, скользили», «чудно» - на словосочетание «странный спектакль», «щетиная спина» - на «щетиные верхушки» (леса). Вывод. Мериме как переводчик находит свои нужные адекваты для более полной передачи тургеневского смысла на французский язык. Атмосфера «таинственного» в тексте лексически даже усилена.

В приведенных отрывках наглядны особенности тургеневского синтаксиса, заключающиеся в плавной мелодичности, гармоничности текста. Фраза у писателя членится на большие смысловые группы, синтагмы благодаря паузам. Часто на месте пауз стоит точка с запятой. Членение текста совпадает с повышением и понижением голоса, соответствует темпу. Синтаксическая выразительность создается эпитетами, сравнениями, метафорами. Тургеневские определения передают полутона, создают психологический рисунок. Эти сравнения подчеркивают аналогии в самых различных областях, сопоставляются обычно два предмета по одному или нескольким признакам. В частности, в первом из вышеприведенных отрывков луна сравнивается с призраком по двум признакам, связанным с внешним видом «дыма»: с его очертаниями и подвижностью.

В метафорах же сравниваются свойства различных предметов, не связанных между собой. Например, в приведенном отрывке «трава» и «деревья» объединены восприятием автора с высоты его взгляда. Это помогает подметить многообразие свойств языка, провести сквозь худо-

жественное произведение основную идею — выявление и отображение переводчиком тургеневской «таинственности», фантастичности. У Тургенева эти сравнения и метафоры являются не просто украшением стиля, они выявляют наиболее характерные черты героя или персонажа, открывая неожиданные связи тех или иных переживаний человека с какими-нибудь новыми явлениями природной жизни. При этом углубляется смысловая структура слова, вносится элемент образности, конкретизируется субъект. Сравнение у писателя мотивированно, рельефно, является средством художественного отражения жизни. Оно подчинено ходу повествования, всегда имеет служебное значение. Как отмечает Г.Б.Курляндская, «выразительные средства используются Тургеневым с целью точной, соответственной передачи мысли, соответственного воспроизведения объекта» (75, 164), а следовательно, и отображению фантастики.

У Мериме как у переводчика в первом из приведенных отрывков «призрак» тяготеет к формальному описанию, к переходу в белое отражение — отсвету луны от пола, переведенному словом «паркет».

Также интересен второй из приведенных отрывков. Показательна поэтичность тургеневского слова и трансформация его у Мериме. Для передачи своих ощущений, усиления «таинственности» переводчик изменяет синтаксис, лексику, часто сокращает текст, заостряет основную черту, убирая второстепенное, а иногда включает свои слова.

По словам Б.Г.Реизова, Мериме «в суждениях и в оценках современной живописи постоянно указывал на то, что описание мешает действию, расхолаживает читателя и ничего не прибавляет к содержанию. Он боялся пояснений и прибегал к ним в самых редких случаях» (121, 404). В эстетике романтизма теория «черты» занимает одно из главных мест. Приведем мнение Е.Г.Эткинда на этот счет: «Таковы важнейшие принципы искусства Мериме: отбор характерной черты, заменяющей

подробное и утомительное описание, и целеустремленность повествования, в котором все частные элементы подчинены общей задаче» (158, 161). Мериме, безусловно, использует принцип «черты» в своих целях. Характерная черта в описании природы или портрета персонажа является самым кратким, самым лучшим средством для характеристики ситуации, личности, психологии человека.

Эту особенность в творческой манере французского писателя и подмечает Эткинд, анализируя новеллу «Кармен» и выделяя портрет молодой цыганки. Детали этого портрета таковы: «жасмин в волосах», «цыганский взгляд - волчий взгляд», глаза в центре портрета, к которым Мериме возвращается трижды («очень большие глаза», «раскосые, но восхитительной формы», «взгляд чувственный и дикий») (92, 3, 62). Эти характерные черты портрета сразу же дают возможность почувствовать что-то зловещее, что затем последует в повествовании.

Художественный прием, разработанный Мериме в собственном творчестве, используется и при переводе тургеневских произведений для усиления изобразительности реального и ирреального, включая фантастическое. Выделение характерных признаков, которым подчинено описание, целеустремленное повествование присущи переводчику, хотя и в различной степени. Здесь свой отпечаток накладывает различный строй языков (русский - синтетический, французский - аналитический). И это, безусловно, сказывается на произведениях Тургенева в переводе Мериме.

Ниже следуют примеры из той же повести «Призраки». И тут фраза у Тургенева сложноподчиненная, как бы замкнутая в одном комплексе. Также наглядно проявляются не только собственная художественная манера писателя, но и синтаксические особенности французского языка. В переводе Мериме французская фраза тяготеет к сложносочиненности, даже разбивается на отдельные предложения. И это не просто вольность Мериме в обращении с тургеневским материалом. Переводчик испыты-

вает на себе воздействие родного ему французского языка, сознательно или интуитивно работает по его законам. Примеры эти, хотя и с разной степенью характерности, выявляют довольно ярко вышеуказанную языковую тенденцию, а также тенденцию отображения переводчиком тургеневской «таинственности», фантастичности. Кроме того, эта группа примеров отличается большей идентичностью в плане лексики, синтаксиса, стилистики. Следует сказать, что примеры эти располагаются по степени уменьшения изменений в тексте. Как же выглядят отрывки и их переводы в отношении «таинственного», иррационального в природе?

1. Тургенев. «Прямо передо мною, сквозь острые листья раки́т, виднелась его (пруда) широкая гладь с кое-где приставшими волокнами пушистого тумана. Направо тускло лоснилось ржаное поле, налево вздымались деревья сада, длинные, неподвижные и как будто сырые...» (т.7, с.15).

В переводе Мериме. «Droit devant nous, à travers des feuilles pointues d'une rangée de saules, on voyait une grande nappe d'eau au-dessus de laquelle dormaient, comme accrochés à la surface, quelques minces filaments de brouillard: à droite la verdure terne d'un champ de seigle, à gauche sortant de la brume, mon verger avec ses grands arbres immobiles et humides» (с.273).

Обратный перевод. «Прямо передо мной, сквозь острые листья ряда раки́т, видна была большая поверхность воды, на которой лежали, как прицепленные, тонкие волокна тумана: справа - тусклая зелень ржаного поля, слева, выходя из тумана, - мой сад с большими подвижными и мокрыми деревьями.»

И в этих примерах, хотя и в меньшей степени, переводчик изменяет синтаксис, лексику, стилистику в поисках адекватности перевода, руководствуясь нормами родного языка. Например «широкая гладь» пруда у Тургенева заменена на словосочетание «большая скатерть во-

ды», переведенное нами как «поверхность» (воды); введено слово «спали», переведенное нами как «лежали»; к слову «сад» добавлено слово «мой», «длинные» (деревья) заменены на «большие». Синтаксически простое выражение у Тургенева соответствует синтаксически более сложному, с большим количеством деления на мелкие предложения внутри всей фразы. С точки зрения «таинственного» фраза переведена идентично.

В следующем примере количество изменений уменьшается.

## 2. Тургенев.

«Туман перед моими глазами рассеялся, и я увидел перед собой бесконечную равнину. Но уже по одному прикосновению теплого и мягкого воздуха к моим щекам я мог понять, что я не в России; да и равнина та не походила на наши русские равнины. Это было огромное тусклое пространство, по-видимому, не поросшее травой, пустое; там и сям, по всему его протяжению, подобно небольшим обломкам зеркала, блистали стоячие воды» (т.7, с.17).

В переводе Мериме. «Le brouillard se dissipa, et je vis au-dessous de nous une plaine sans fin, mais déjà la sensation d'un air mou et tiède sur mes joues m'avait averti que je n'étais plus en Russie, et d'ailleurs cette plaine ne ressemblait pas aux nôtres, c'était une immense surface terne, sans herbes, déserte. Ça et là sur toute étendue semblables aux morceaux d'un miroir cassé, brillaient des flaques d'eau stagnante» (с.276).

Обратный перевод.

«Туман рассеялся, и я увидел под собой бескрайнюю равнину, но ощущение мягкого и тепловатого воздуха меня предупредило, что я не в России, впрочем, и эта равнина не была похожа на наши: это была огромная, тусклая, без травы, пустынная поверхность. Здесь и там, на всей ее протяженности, подобно осколкам разбитого зеркала, блестели лужи стоячей воды».

Анализ второго отрывка показывает, что в лексическом плане у Мериме меньше изменений, но он производит купюру, опуская словосочетание «перед моими глазами». Синтаксическое изменение заключается в том, что во втором тургеневском предложении Мериме дополнение «по прикосновению воздуха» делает подлежащим, чтобы выделить его значение. Опять-таки количество фраз у Мериме сокращается, а количество предложений во фразе увеличивается. С точки зрения «таинственности», перевод и этой фразы нейтрален, то есть без особых изменений.

3. Тургенев. «Я еще долго сидел у окна, но я уже не предавался недоумению: я как будто попал в заколдованный круг - и неодолимая, тихая сила увлекала меня, подобно тому, как, еще задолго до водопада, стремление потока увлекает лодку» (т.7, с.9).

В переводе Мериме. «Longtemps encore je demeurai assis à ma fenêtre, mais déjà toute irrésolution avait cessé. Je me sentais pris dans un cercle magique. Inutile de résister, entraîné que j'étais par une force secrète: C'est ainsi qu'une barque est inévitablement emportée par des rapides à la cataracte qui doit l'abîmer» (с.265).

Обратный перевод. «Долго я еще оставался сидеть у окна, но уже вся <sup>не</sup>решительность исчезла. Я чувствовал себя попавшим в заколдованный круг. Бесплезно сопротивляться, я был увлечен тайной силой так, как лодка - неотвратимым стремлением водопада, который должен ее поглотить».

Так, в этом отрывке фраза Тургенева дробится переводчиком, вводятся логические выделения (выделяется слово «лодка», концентрируя на себе внимание). У Тургенева авторское «я» и «сила», увлекающая его в водопад, более сращены, человек ощущается более близким к природе. У переводчика же они разделяются, выделяется «я», а «силе» придается «тайна», «неотвратимость», почти мистицизм. Таким образом, с точки зрения фантастичности текст у переводчика значительно усилен. Пере-

водчиком вводится новая лексика. Например, слова «решительность», «тайная сила», «поглотить» позволяют говорить как о доминанте об укрупнении у Мериме ощущения «таинственности» тургеневского оригинала.

Академик В.В. Виноградов, замечая, что «язык литературно-художественного произведения рассчитан на восприятие, понимание, оценку его в аспекте общенародного, общенационального языка», выделяет мысль о том, что «более свободные отходы от общенациональной нормы возможны для художественного произведения лишь в области лексики» (25, 218). Глубоко и всесторонне понять язык, стиль, а следовательно, и смысл этого произведения невозможно, не зная общенародного и литературного языка времени, когда это произведение было создано. И анализ произведения следует до тех пор, пока предельные части структуры в синтаксическом плане не распадаются на синтагмы, а в лексико-фразеологическом плане - на отрезки, «для выражения индивидуального смысла в строе этого литературного произведения» (25, 262).

Иными словами, язык и стиль тех же «Призраков» Тургенева состоит, с одной стороны, из запасов общенародного языка, отобранных писателем специально для данного произведения. С другой стороны, это в целом вся организация повести как единая динамичная система, в образно-субъективной структуре которой отражена сама личность автора, его творческая индивидуальность. Исследуя всю эту систему с точки зрения синтаксиса и лексики, расщепляя при анализе части, мы спускаемся, как по ступеням, в конце концов, к основе основ - слову художника, воспринимаемому в таком случае в качестве индивидуальной части индивидуального целого.

На практике, в отрывке из тех же «Призраков» Тургенева, это выглядит так: «Эти пустые, широкие, серые улицы, эти серо-беловатые, желто-серые, серо-лиловые, оштукатуренные и облупленные дома, с их

впалыми окнами, яркими вывесками, железными навесами над крыльцами и дрянными овощными лавчонками, эти фронтоны, надписи, будки, колоды; золотая шапка Исаакия, ненужная пестрая биржа; гранитные стены крепости и взломанная деревянная мостовая, эти баржи с сеном и дровами; этот запах пыли, капусты, рогожи и конюшни, эти окаменелые дворники в тулупах у ворот, эти скорченные мертвенным сном извозчики на продавленных дрожках, - да, это она, наша Северная Пальмира» (т.7, с.31).

В переводе Мериме.

«C'est bien cela: ces rues désertes, larges, couleur de cendre; ces maisons gris blanchâtre, jaune grisâtre, gris lilas couvertes de stuc, éraillées avec leurs fenêtres enfoncées dans le mur, leurs enseignes de couleurs, criardes, leurs auvents en fer au-dessus des perrons: les sales boutiques de fruit, les frontons grecs en plâtre, les écriteaux, les auges pour les fiacres, les corps de garde de police: Voici la coupole dorée de Saint-Isaac, la Bourse, qui ne sert à rien, et ses bariolages, les murs de granit de la forteresse et le pavé en bois tout brisé. Je reconnais ces barques chargées de foin et fagots. Je retrouve ces senteurs de poussière, de choux, de nattes, d'écorce, et d'écurie, ces portiers pétrifiés dans leurs pelisses, ces cochers de louage qui dorment ratatinés sur leurs vieux drochki. Oui, voilà bien notre Palmyre du Nord» (с.298).

Обратный перевод.

«Именно это они: пустынные улицы, широкие, пепельного цвета, эти серо-беловатые дома, желто-сероватые, серо-сиреневые, отштукатуренные, облупленные, с глубокими окнами в стене, с кричащими вывесками, с их железными навесами над крыльцом; грязные фруктовые лавки, греческие фонтаны из гипса, будки правопорядка! Вот позолоченный купол святого Исаакия, пестрая биржа, которая не служит ничему, гранитные стены крепости, разбитая деревянная мостовая. Я узнал барки,

груженные зерном и дровами. Вновь почувствовал эти запахи пыли, капусты, рогожи и конюшни, вот эти швейцары, окаменевшие в их тулупах, эти кучеры внаем, которые спят, съжившись на их старых дрожках. Да, вот она, наша Северная Пальмира».

Как видим, у Тургенева это единая синтаксическая конструкция, элементы которой отделены друг от друга точкой с запятой, опирающаяся, как на фундамент, на последнее словосочетание «Северная Пальмира», вобравшее в себя содержание всего предыдущего. Мериме в своем переводе разбивает тургеневский текст на фразы, внося при этом в каждую из них элемент персонализма, то есть авторского присутствия в той ситуации, авторского видения перечисляемых предметов, чего объективная манера тургеневской прозы в этом отрывке начисто лишена. В таком случае уместно сказать о применении переводчиком законов родного ему языка, о введении элементов собственного литературного опыта. Это позволяет Мериме в борьбе с тургеневской описательностью, замедляющей, по его мнению, действие, насыщая стержневую мысль второстепенными деталями, сделать фразу упругой, динамичной. Мы наблюдаем этот прием у Мериме и далее. С точки зрения фантастики – ее здесь нет, это реалистическое описание.

Приведем пример из перевода рассказа «Собака».

Тургенев. «И представьте: не успел я подумать, что, мол, теперь какой карамбаль произойдет? Как уже завозилась моя голубушка. Да мало что завозилась: из-под кровати вылезла, через комнату пошла, когтями по полу стучит, ушами мотает да вдруг как толкнет самый стул, что возле Василия Васильевичевой кровати!» (т.7, с.50).

В переводе Мериме «Et imaginez-vous, qu'avant que j'eusse le temps d'y penser, voilà la farce en train! Et la bête qui grouille... mieux que cela ... qui sort dessous le lit, marche par la chambre, j'entends ses griffes sur le parquet... il secoue ses oreilles! ... et puis patatras! Il culbute une chaise qui était tout contre le lit de Vassili Vassilitch» (с.314).

Обратный перевод. «И представьте, прежде чем у меня было время подумать об этом, и вот фарс!.. Вот животное скребет сильнее прежнего, вот оно выходит из-под кровати, идет по комнате, я слышу его на паркете. Оно мотает ушами... и затем трах! толкает стул, что возле кровати Василия Васильевича».

Анализ этой синтаксической конструкции позволяет понять индивидуально-стилистические особенности как авторской речи, так и речи переводчика, что дает возможность лучше выявить степень адекватности перевода, в том числе и с точки зрения отображения в ней фантастического. В тургеневском тексте, безусловно, нет книжности, громоздкости предложений, сложносочиненные предложения вполне естественны. Мериме же, работая с оригиналом, усиливает динамизм тургеневского текста за счет активизации глаголов, введения логического выделения, опускает второстепенные слова. В приведенном отрывке, в переводе французского писателя, мы имеем четко отделенные друг от друга предложения.

Как отмечалось, тургеневский синтаксис наполнен эпитетами, сравнениями, метафорами, значительно обогащающими стиль, делающими его гибким, выразительным, многообразным. В качестве эпитетов писатель широко использует не только прилагательные, но и существительные, причастия, раскрывая те или иные качества как в самом характере человека, так и в предметном его окружении, создавая «таинственную», фантастическую атмосферу. «Причем главное качество передается в его оттенках, в переливах; во внутренних связях» (75, 156). Все это, безусловно, способствует выявлению основных качеств персонажа в его разнообразных оттенках.

Согласно теории перевода, в тексте различается такая «множественность» (Левин Ю.Д.) (79, 47), которая выявляется через разнообразие переводческих интерпретаций, переводческих стилей. Вхождение

«чужого» текста в другую культуру означает создание несколько иной содержательной и стилистической системы, не вполне идентичной авторской. Перевод «может быть лишь относительно равнозначным оригиналу», но «никогда не сольется с ним, ибо у перевода есть свой творец, свой языковой материал и своя жизнь в языковой, литературной и социальной среде, отличающейся от среды подлинника» (30, 52). Тем более, обратный перевод, в данном случае с французского языка на русский, означает создание еще одной системы, не вполне идентичной теперь уже переводу. Таким образом, русский текст автора оригинала и наш текст обратного перевода, пройдя через два «этапа» изменений, имеют каждый свое «лицо». Профессионализм переводчика и состоит в том, чтобы эти два «лица» - две системы (оригинала и обратного перевода) оказались более идентичными. Потому так важно взаимопонимание автора текста и автора его переводчика, их творческая близость в подходе к реальному и ирреальному, в том числе и фантастике.

Например, у Тургенева: «Ужас, который сжал мое сердце» (т.7, с.19). Мериме «...L'épouvante qui s'empara de moi.» Обратный перевод. «Меня охватил ужас».

1. Тургенев. «Очарованный (...) благовоением ночи» (т.7, с.21).

Мериме. «Enivré de l'éclat et des parfums de la nuit» (с.280-281).

Обратный перевод. «Опьяненный сиянием и запахами ночи».

2. Тургенев. «Широкие волны тяжело журчали под нами, резкий речной ветер бил нас своим холодным, сильным крылом» (т.7, с.22).

Мериме. «Les flots profonds murmuraient au-dessous de nous, un vent aigre nous battait de son aile froide et puissante» (с.283).

Обратный перевод. «Глубокие волны шептались под ногами, резкий ветер бил нас холодным, сильным крылом».

3. Тургенев. «Нет! Сама земля, эта плоская поверхность, которая расстилалась подо мною; весь земной шар с его населением мгновенным,

неможным, подавленным нуждою, горем, болезнями, прикованным к глыбе презренного праха; эта хрупкая, шероховатая кора, этот нарост на огненной песчинке нашей планеты, по которой проступила плесень, величаемая нами органическим, растительным царством; эти люди - мухи, в тысячу раз ничтожнее мух; их слепленные из грязи жилища, крохотные следы их мелкой, однообразной возни, их забавной борьбы с неизменяемым и неизбежным, - как это мне вдруг все опротивело!» (т. 7, с.32).

Мериме.

Non! mais cette terre, cette étendue plate au-dessous de moi, tout le globe du monde avec sa population éphémère, chétive, suffoquant de besoins, de douleur, de maladies, attachée à cette motte de misérable poussière,.. cette écorce fragile et rugueuse, cette excroissance par-dessus le grain de sable de notre planète, sur laquelle a filtré une moisissure ennoblie par nous du nom de règne végétale,.. ces hommes-mouches, mille fois plus misérables, leurs demeures de boue, les petites traces de leurs misérables et monotones querelles, leurs ridicules batailles contre l'immuable et l'inévitable... Ah! que tout cela m'était odieux! (с.300).

Обратный перевод. «Нет! Но эта земля, эта плоская поверхность подо мной, весь земной шар с его эфемерным населением, чахлым, придушенным нуждою, болью, болезнями, привязанным к глыбе презренного праха..., эта хрупкая и шероховатая кора, этот нарост на песчинке нашей планеты, на которой проступила плесень, возвеличенное нами, словно растительное царство... эти люди-мошки, в тысячу раз несчастнее, их грязные жилища, мелкие следы их жалкой и однообразной возни, их смешной борьбы против неизменного и неизбежного. Ах, как мне все это опротивело!»

Все три примера иллюстрируют сказанное выше. А именно, сравнивая перевод Мериме с текстом оригинала, выявляем следующее: оригинал и перевод - два самостоятельно живущих текста, со своими осо-

бенностями, со своим «лицом». Приведенный отрывок из тургеневских «Призраков» относится ко второй группе примеров с небольшими изменениями. В этом отрывке выражается стремление автора обобщить предмет описания, в данном случае «землю». Укрупнение позволяет сделать выразительнее всю картину. В частности, сравнение земли с «плоской поверхностью», привлечение основного и второстепенного на этой поверхности - «населения», его «жилищ», сравнение «величественного растительного царства» с «плесенью», а людей - с «мухами», их борьбы за существование - с «жалкой, однообразной возней», - все это создает один центр, один полюс, а на другом - в кратких словах - «неизменное и неизбежное», чтобы яснее выразить мысль о брэнном существовании человека, о мировоззренческой жизни, о Вселенной, за которой ощущается холод Неведомого, его воздействие на человека, то есть объективная база для самого существования фантастики.

В синтаксическом плане все это комплекс как простых определений в виде прилагательных, так и сложных словосочетаний, характеризующих главный предмет, различные его стороны и оттенки с помощью других частей речи, составляющих многообразные конструкции - определения.

И вся эта «вавилонская башня» (как один из любимых синтаксических приемов автора) опирается на фундамент из одной - единственной фразы, чем автор выражает свое, личностное отношение ко всему предыдущему. Переводчик сохраняет все это: и саму «башню», и ее «фундамент» из одной - единственной фразы. Однако и тут остается верен себе, выделяя эту фразу в отдельное предложение, отделяя ее от всего предыдущего точкой. Начинает тем самым фразу с большой буквы, а заканчивает восклицательным знаком. Сравнения, метафоры, как и эпитеты, у Тургенева носят глубоко психологический характер. «Образность сравнений достигается, прежде всего, тем, что субъект и объект сравне-

ний относятся к различным областям. Тургенев охотно пользуется приемом сочетания отвлеченных понятий с конкретными образами. Яркие и конкретно-убедительные, они привлекаются для разъяснения психологических состояний человека» (28, 84). Сравнение углубляет смысловую нагрузку слова, его структуру. Оно «вносит элемент образности, конкретизирует субъект сравнения» (28, 223). Всегда внутренне глубоко оправданное, оно является у писателя действенным средством изображения жизни, а не просто стилистическим украшением. С помощью сравнений полнее раскрывается душевный мир персонажей, самого автора и переводчика, внутренне скрытая, психическая сторона их деятельности. Для иллюстрации возьмем отрывки из повести «Странная история», также переведенной Мериме, которая не является фантастической, однако помогает установить особенности перевода, используемые французским писателем и в переводах фантастических произведений Тургенева.

1. Тургенев. «Голубые глазки, под высокими, тоже неподвижными, неровными бровями глядели внимательно - почти изумленно, точно они начали замечать что-то для них неожиданное, пухлый ротик с приподнятой верхней губой не только не улыбался, но, казалось, не имел этой привычки вовсе; на щеках нежными продолговатыми пятнами, не прибавляясь и не уменьшаясь, стояла розовая кровь под тонкой кожей» (т.7, с.195).

В переводе Мериме. «*Ses yeux bleus, sous des sourcils singulièrement dessinés et également immobiles, regardaient avec une attention étonnée, comme s'ils apercevaient quelque chose d'inattendu. Sa bouche un peu gonflée, - la lèvre supérieure légèrement saillante, - ne souriait pas et semblait n'avoir jamais souri. Deux tâches roses allongées se dessinaient sur ses joues délicates*» (с.436-437).

Обратный перевод. «Ее голубые глаза под странно очерченными бровями глядели неподвижно с изумленным вниманием, как если бы они

заметили что-то необычное. Ее припухлый рот, - ее верхняя, слегка припухшая губа, - не улыбалась и, казалось, не улыбалась никогда. Два розовых продолговатых пятна выделялись на ее нежных щеках».

2. Тургенев. «Голубое платье падало без складок - по-детски - на маленькие ножки» (т.7, с.195).

В переводе Мериме «Elle avait une robe bleue tombant sans plis, comme celle d'un enfant, jusqu'à ses pieds» (с.437).

Обратный перевод.

«У нее было голубое платье, спадавшее без складок, как у ребенка, до самых ног».

3. Тургенев. «Общее впечатление, производимое девушкой, было не то, чтобы болезненное, но загадочное» (т.7, с.195).

В переводе Мериме. «L'impression que produisait cette jeune personne n'était pas celle d'une nature malade: c'était une énigme à deviner» (с.437).

Обратный перевод. «Девушка не производила болезненного впечатления, в ней была загадка, которую следовало отгадать».

В первом из приведенных примеров Тургенев сравнивает лицо героини с детским, отсюда и «пухлый ротик», «на щеках нежные продолговатые пятна» как неперенные приметы ребенка. В переводе Мериме сравнение с ребенком исчезает, в таком случае переводчик как бы подчеркивает естественность красоты героини, идущей от нее самой. Во втором случае, если автор, рисуя внешний облик героини, останавливается на ее «голубом платье», падающем вниз без складок, «по-детски», то у переводчика внимание сосредоточено лично на самой героине, а не на ее платье. А сравнение с ребенком относится уже не к тому, как было одето это самое платье, а непосредственно к самой героине. И в первом, и во втором примерах, на первый взгляд, проявляется все та же тенденция. Мериме как переводчик борется с тургеневской описательностью,

сокращая подробности, особенно в первом случае, разделяя текст через точку на отдельные предложения. С второстепенных деталей, внешнего описания внимание переносится непосредственно на личность, на сам персонаж, за чем предполагается раскрытие уже его внутреннего психологического мира, которым правят мировоззренческие законы, а следовательно, и Неведомое, изображение которого разумеется лишь с помощью фантастики. Внимательное прочтение, особенно первого примера, выявляет и менее явную, более скрытую, углубленную тенденцию. Рисуя портрет девушки, Мериме при переводе делает ее странной, необычной, с внутренней загадкой. А описание девушки как не «улыбающейся никогда» отдаленно, но напоминает о тайнах, не поддающихся объяснению естественным образом, подчеркивая экзальтированность, религиозность натуры Софи. Так, соотношение реалистического и романтического глубже раскрывает персонажи с точки зрения психологического анализа.

В третьем примере переводчик еще более открыто берет сторону романтического. Если тургеневская описательность подвижна (впечатление от девушки «болезненное, но загадочное»), то под пером Мериме та же фраза приобретает динамику, побудительный мотив, представляя девушку уже как некую «загадку», которую «следовало отгадать». Можно полагать, что в этом случае Мериме стоит ближе к разгадке религиозной, подвижнической натуры Софи. По степени изменения лексики, синтаксиса два примера относятся к третьей группе. Третий же стоит на переходе от первой группы примеров ко второй. При этом следует иметь в виду, что обратный перевод, как выяснено нами, согласно теории перевода, может быть не вполне адекватен оригиналу.

Сравнения у Тургенева не нарушают плавного ритма повествования. Мериме же способен пойти на изменение ритма, даже на паузу во имя поставленной художественной задачи - служить максимальной адекватности перевода тургеневского оригинала, идентичной передаче за-

ключенному в нем глубокому смыслу раскрытия психологии персонажа, связи ее с мирозданческими законами, в том числе и с существующим объективно Неведомым, постижение которого невозможно без такого сильного средства выражения ирреального, как фантастика, использующей романтический тип творческого мышления. Однако при всем соперничестве переводчика с автором оригинала, то есть художником, незаурядность таланта Мериме, высокие качества его как творческой личности сказываются еще и в том, что он может не только подчеркнуть и выявить то тайное, скрытое от острого глаза, что заключено в художественном тексте Тургенева, но и, прежде всего, эти качества бережно донести до читателя.

Вот примеры такого бережного, идентичного перевода Мериме той же тургеневской фантастической повести «Призраки», что, без сомнения, подкреплено еще и соотносительными возможностями языков.

1. Тургенев. «Эти серо-беловатые, желто-серые, серо-лиловые дома...» (т.7, с.31).

В переводе Мериме. «... ces maisons gris blanchâtre, jaune grisâtre, gris lilas» (с.298).

Обратный перевод. «Это серо-беловатые, желто-серые, лиловые (дома)».

2. Тургенев. «Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы» (т.7, с.33).

В переводе Мериме. «C'était une lourde masse, sombre, d'un noir jaunâtre, tâché comme le ventre d'un lézard» (с.301).

Обратный перевод. «Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы».

Как видим, в приведенных примерах Мериме передает не только, ощущения героя, форму, структуру, лексику переводимого, но также и мысли, само ощущение автором фантастического. В этом смысле можно говорить, что переводчиком найдены «адеквататы», то есть точные соот-

ветствия в языке переводчика языку оригинала. В них большая степень идентичности, это третья группа примеров, что говорит о большой художественной близости обоих писателей, в том числе и в понимании фантастического.

А вот еще пример «адекватов», найденных Мериме в контексте ощущения фантастического всей повести «Призраки».

3. Тургенев. «Мерное, широкое колебание сверху вниз и снизу вверх, колебание, напоминающее зловещий размах крыльев хищной птицы, когда она ищет добычу, по временам неизъяснимо противное прикивание к земле, - так паук прикивает к пойманной мухе» (т.7, с.33).

В переводе Мериме. «C'était une force en mouvement, une force insurmontable, que rien n'arrête, qui, sans forme, sans vision, sans pensée, voit tout, sait tout, aussi ardente que l'oiseau de proie a saisi sa victime, aussi rusée que le serpent, et comme lui léchant et égorgeant sa proie de son aiguillon de glace» (с.302).

Обратный перевод. «Это была движущая<sup>ся</sup> и неостановимая сила, тупая и бессмысленная, однако всезнающая, всевидящая, как хищная птица, схватившая свою жертву, и, как змея, которая ласкает и душит добычу, жалит ее своим безжалостным жалом».

В этом примере много отступлений в лексике. Переводчик ищет соответствия во французском языке - адеквататы. И, как видим, находит их благодаря глубокому проникновению в идейно-художественный смысл этой фантастической повести Тургенева. Таким образом, этот пример относится к первой группе.

Следует сказать, что в вышеприведенных примерах, как бы идеализируя основные, характерные черты самой структуры произведения, автор оригинала употребляет гиперболические сравнения, метафоры («тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы», «зловещий размах крыльев»). Эти гиперболические сравнения и метафоры

ры, используемые Тургеневым, разнообразят, обогащают стиль. Сложные определения передают всю гамму оттенков в природе и в душе человека. Автор находит широкие аналогии психики индивидуума в природной вселенской жизни. Эмоции изменяют соотношение реалистического и романтического, придавая произведению глубоко романтический настрой. В исследовании переживаний писатель-реалист убедительно использует традиции романтизма, обновляя и усиливая эмоциональную связь с ирреальной действительностью. В результате художественные средства создают вокруг персонажей фантастический ореол, помогая читателю глубже понять мысли о судьбе человека.

В приведенном выше последнем отрывке романтическая окраска, фантастический колорит выражается различными средствами, в том числе с помощью синтаксиса, лексики, которым в переводе Мериме соответствуют найденные им адекватны. Мериме сохраняет образность, сам дух тургеневской фразы. Найдя параллель с природным миром, он помогает проникнуть во внутренний мир персонажей. Переводчик воспроизводит те же ощущения, при этом психология героев в восприятии читателя не меняется. Размеренное повествование Тургенева передается близко к оригиналу. Фраза у Мериме создает внутреннее напряжение. Мериме отступает от простого копирования, выделяя в тургеневской фразе ее специфические особенности, придавая ей эмоциональную окраску, динамизм и достигая этого с помощью градаций, знаков препинания. Так, духовная художественная близость переводчика с автором оригинала дают возможность Мериме передать психологическую, фантастическую суть поздних произведений Тургенева, используя для этого возможности родного для переводчика языка.

Тургенев. «Не называй ее, не называй, - торопливо пролепетала Эллис. - Надо спасаться, а то всему конец и навсегда... Посмотри: вон там!» (т.7, с.33).

В переводе Мериме. «Ne prononce pas son nom! ne le prononce pas! - balbutia-t-elle précipitamment. Il faut fuir!

«Tout finit... et pour jamais!... Regarde! la voilà» (с.301).

Обратный перевод. «Не произноси имени! Не произноси! - пролепетала она поспешно. - Надо бежать. Все кончено... и навсегда! Посмотри! Вот она».

По форме - это градация, которая наращивает темп плавной тургеневской фразы. Меняется интонация, сам ритм предложения. Обычное человеческое чувство - испуг Эллис - переводчиком усиливается, приобретает зловещий оттенок, свидетельствуя о стремлении Мериме к романтизации текста. Переводчик пытается использовать любую возможность, чтобы сделать отношения героев более выразительными, романтическими.

Тургенев. «Вдруг, медленно затрепетав, приподнялись широкие веки, темные пронзительные глаза впились в меня, и в то же мгновение в меня впились и губы, теплые, влажные, с кровавым запахом... мягкие руки обвилились вокруг моей шеи, горячая плотная грудь судорожно прижалась к моей» (т.7., с.34).

В переводе Мериме.

«Aussitôt, avec un lent frisson, ses paupières s'ouvrirent, et ses grands yeux noirs se fixèrent sur moi. J'étais comme transpercé, imbibé de son regard... et presque au même moment sur mes lèvres se collèrent des lèvres chaudes, douces mais avec une odeur de sang» (с.304).

Обратный перевод. «Вскоре, затрепетав, медленно приподнялись веки, и ее большие черные глаза впились в меня. Я был пронзен насквозь ее взглядом, и в тот же момент к моим губам прижались теплые, нежные губы, но с кровавым запахом».

И снова переводчик ищет и находит адекваты, внося некоторые изменения, передавая тургеневскую образность и в основном сохраняя текст оригинала. Этот пример можно отнести ко второй группе.

Плавная тургеневская фраза становится упругой, динамичной и в других переводах Мериме. Вот пример из второй группы переводов. В фантастическом рассказе «Собака» рассказчик Порфирий Капитоныч живо воспроизводит невероятную ситуацию, которая ему примерещилась. Легкость тургеневской фразы, которая сама по себе не является громоздкой книжной конструкцией, общеизвестна. Однако Мериме продолжает работу над ней, делает ее удобной для восприятия французского читателя, в том числе и для понимания фантастического, заложенного в этом тургеневском рассказе.

Тургенев. «А надо вам сказать: человек он (сосед мой) ума обширного!» (т.7, с.51).

В переводе Мериме. «Et, je vous dirai, messieurs, que c'est un homme que mon voisin.. un homme d'un esprit supérieur» (с.324).

Обратный перевод. «Я вам скажу, господа, что этот человек, мой сосед... человек обширного ума».

Слитность тургеневской интонации Мериме заменяет эмоциональным подъемом, усилением значения смысла слова или выражения, стоящих после отточия, вводится логическое выделение. Такая интонация для французского читателя вполне естественна, при этом фраза дробится на части, синтагмы, не затрудняя постижения текста. Многоточия, графически обозначающие паузы, не вносят в синтаксис Тургенева каких-либо перебоев. Фраза от этого не делается растянутой, в ней нет синтаксических впадин, оговорок, скучных повторов. Однако Мериме недостаточно передать настроение героя или персонажа. И он, естественно, соответственно законам своего языка, раскрывает внутреннюю суть тургеневской фразы, ее, так сказать, природную «душу», ту основу,

которая характеризует героя или персонажа, а следовательно, и суть самого фантастического произведения Тургенева, связь героев с природными иррациональными силами.

Возьмем отрывок из того же рассказа «Собака».

1. Тургенев. «Одна наша барышня меня самого за этого Трезора из гостиной приказала было вывести, да я такую штурму поднял: что одних стекол у нее перебил!» (т.7, с.55).

В переводе Мериме.

«Bon, une voisine à nous ne voulut-elle pas le faire sortir du salon, mon Trésor! Ce fut une bataille enragée! Je finis par lui casser les vitres, à cette mijaurée» (с.325).

Обратный перевод. «И вот наша соседка велела нам вывести его, Трезора, из гостиной! Это было отчаянное сражение! И я у этой жеманницы сколько стекол перебил!»

Сравним: у Тургенева - борьба человека за свое существование, за свое человеческое достоинство, проблема социальная; у Мериме - перенос сделан на общечеловеческие ценности. С точки зрения техники перевода - встречаются купюры, то есть извлечения из текста. С точки зрения фантастического – его здесь нет, это бытовая сцена, однако весьма эмоциональная, «работающая» на общий замысел фантастического рассказа.

2. Тургенев. «Господи боже мой! Прямо на меня несется огромный рыжий зверь, которого я с первого взгляда и за собаку-то не признал: раскрытая пасть, кровавые глаза, шерсть дыбом... Не успел я дыхание перевести, как уж это чудовище вскочило на крыльцо, поднялось на задние лапы и прямо ко мне на грудь - каково положение? Я замер от ужаса и руки не могу поднять, одурел вовсе... вижу только страшные белые клыки перед самым носом, красный язык, весь в пене. Но в то же

мгновенье другое, темное тело взвилось передо мною, как мячик» (т.7, с.56).

Мериме. «Je regarde, Seigneur Dieu! droit sur moi, s'élançe une énorme bête rousse, qu'au premier moment je ne pris pas pour un chien. La gueule ouverte, les yeux sanglants, le poil herissé. J'avais à peine fait un soupir d'angoisse, quand cet affreux monstre saute sur le perron, se lève sur ses pattes de derrière, et me tombe droit sur la poitrine... Jugez un peu la situation! Mort de saisissement, je n'aurais pas pu remuer la main...stupéfié, Je vois encore d'énormes crocs blancs sous mon nez et une langue rouge pleine d'écume!... Mais au même moment, voilà qu'un autre corps solide passe devant moi comme un éclair» (с.325).

Обратный перевод. «Господи! Прямо на меня насется огромное рыжее животное, которое в первый момент я не принял за собаку. Открытая пасть, кровавые глаза, шерсть дыбом. Я едва перевел дыхание от ужаса, когда это ужасное чудовище прыгнуло на крыльцо, встало на задние лапы и упало прямо мне на грудь... Оцените ситуацию! Помертвевший от страха, я не мог пошевелить рукой... одуревший. Я еще вижу огромные клыки перед своим носом и красный язык весь в пене!.. Но в тот же момент другое, грузное тело пролетает передо мною, как молния».

Рассмотрим отрывок с точки зрения лексической и с точки зрения наличия фантастики. Лексика перевода в основном идентична оригиналу. Имеются синтаксические и некоторые лексические изменения. Например, в последней фразе приведенного отрывка у Тургенева «другое тело», пролетевшее мимо персонажа, «темное», то есть связано с цветом. У Мериме же оно заменено на слово «грузное», то есть характеризуется по весу, объему, по форме. Однако та же самая фраза у Тургенева и Мериме заканчивается разными словами - сравнениями. В первом случае тело сравнивается с «мячиком», во втором - с «молнией». Сама собой

возникает мысль о восприятии фразы в целом. У Тургенева «другое, темное тело» сочетается с «мячиком», и это рождает ощущение меньшего динамизма в сравнении с «молнией» у Мериме. У Мериме же сочетание «другого, грузного тела» в связке с «молнией» - искусственный контраст, предполагает больше неустойчивости, динамики в сравнении с тургеневским текстом.

Для придания сжатости, динамичности Мериме опускает некоторые слова, даже выражения, зато вставляет слова, выражения, которых не было вовсе. Например, в приведенном отрывке исчезает словосочетание «я замер от ужаса», зато несколько выше для усиления эмоционального состояния героя во фразе появляется дважды сигнальное слово «от ужаса», «ужасный». В другом случае для контраста переводчик, наоборот, заменяет экспрессивные тургеневские словосочетания «рыжий зверь», «в то мгновенье» на менее выразительные, более обычные, нейтральные «рыжее животное», «в тот момент».

С точки зрения наличия фантастического - оно в этом отрывке налицо, связь персонажей с иррациональными, ужасными силами не подвергается сомнению. Однако и здесь переводчик передает текст Тургенева адекватно, демонстрируя не только сущность одного с писателем творческого метода, но еще и индивидуально-художественную близость к автору оригинала. Различия же в переводе выражают различие языков - русского (синтетического) и французского (аналитического), особенности русской, славянской природы самого Тургенева - философствующего, рефлексующего, предрасположенного к созерцательности, к лирике и живого французского характера в лице Мериме - природы активной, стремящейся к поиску, реализации открывающихся возможностей.

Таким образом, Мериме, будучи писателем-реалистом, при переводе акцентирует внимание на реальных приметах быта и времени. Однако усиленные средства изображения («от ужаса», «ужасное») окраши-

вают реализм Тургенева в переводе Мериме в романтические тона, усиливая фантастический смысл рассказа.

Приведем еще пример реакции рассказчика в том же рассказе «Собака» на неожиданный момент, который поставил его на грань между жизнью и смертью, то есть пример фантастического. Взволнованная, даже драматическая речь Порфирия Капитоныча здесь равномерна, без спадов и перебоев. «Тургенев же, наоборот, искал в рассказчике именно устной формы повествования, но для прямого выражения своих замыслов» (12, 223), - замечает М.М. Бахтин.

Тургенев. «Вот гляжу я, гляжу - и не мигну даже... И вдруг мне показалось, как будто что-то мотнулось далеко-далеко... так, словно что померещилось. Прошло несколько времени: опять тень проскочила - уже немного ближе; потом опять, еще поближе. Нет, думаю, это будет покрупнее зайца - да и побегка не та. Гляжу: опять тень показалась, и движется она уже по выгону (а выгон-то от луны белесоватый) таким крупным пятном; понятное дело: зверь, лисица или волк» (т.7, с.59).

В переводе Мериме.

«J'étais donc à regarder, à regarder sans remuer un cil, quand tout à coup... il me semble voir quelque chose qui remuait, loin... enfin quelque chose qui passait subitement. Il se passe un moment; et je vois encore comme une ombre qui sautait, pas loin, près... Encore je la vois, un peu plus près. Ou'est-ce que cela? Je me dis.. est-ce qu'un lièvre? Oui, et il se rapproche. Je regarde. Non, c'est plus gros qu'un lièvre. Ce n'est pas du gibier. Je regarde toujours. L'ombre reparait et se jette dans la prairie. Cette prairie à cause de la lune, paraissait blanche, et dessus cela faisait une grosse tâche. C'est clair! C'est un fauve, un renard ou un loup» (с.330-331).

Обратный перевод. «Я смотрел, смотрел, не сморгнув даже, когда вдруг... мне показалось, что я увидел что-то вдалеке... наконец, что-то быстро промелькнуло. Еще мгновение, и я вижу, как тень прыгает... уже

близко... Я вижу ее еще ближе. Что это такое? Я себе говорю: это заяц? Да, и он приближается. Я смотрю. Нет, это больше, чем заяц. Это не заяц. Я все смотрю. Тень появляется и убегает в степь. Эта степь из-за луны кажется белой, и сверху она становится большим пятном. Ясно! Это зверь, лисица или волк».

Содержание тургеневского текста, безусловно, фантастично. Сравнение оригинала и его перевода Мериме говорит об их идентичности. Изменения касаются временного плана. У Тургенева - это настоящее время («я гляжу»), оно выразительно, живо. Мериме использует глагольную перифразу с той же целью («j'étais à regarder» - прошедшее описательное время). Мериме удастся сохранить текст идентичным, так он «работает» на передачу фантастического у Тургенева, на его понимание французским читателем. Это вторая группа примеров, хотя и приближается к третьей.

Речь героя рассказа «Собака» - авторская речь. С помощью своего героя Тургеневу важно придать рассказу, слову рассказчика характер культурной среды. В.В.Виноградов считает сказ Тургенева «монологизованным» (28, 302). Монологизм тургеневской индивидуально-художественной манеры он видит в «образе рассказчика», который влияет на персонажей художественного произведения.

Писатель, по своему усмотрению, не всегда воспроизводит мысли собеседника, он их еще и записывает, создавая тем самым историю живой импровизации. «Образ рассказчика» накладывает свой отпечаток на художественное произведение, более заметным становится устный рассказ.

М.М.Бахтин не отрицает, что у Тургенева есть установка на слушающего рассказчика: «Ему действительно свойственна установка на устную речь, а не на чужое слово. Преломлять свои мысли в чужом слове Тургенев не любил и не умел». Поэтому рассказчик неизбежно должен

был «говорить языком литературным, не выдерживая до конца устного сказа. Тургеневу важно было только оживить свою литературную речь устными интонациями» (12, 223).

В рассказе «Собака» между автором и рассказчиком имеется дистанция. Рассказчик склонен верить во вмешательство сверхъестественных сил в его линию жизни – в фантастическую. Мериме оснащает речь рассказчика многочисленными предложениями, вносящими во фразу более экспрессивные оттенки. В связи с этим дистанция между автором и рассказчиком сокращается, на первое место выдвигается рассказчик с его восприятием окружающей действительности от первого лица. Если у Тургенева соотношение реальных жизни и их отражение в рассказчике примерно равно, присутствие рассказчика фиксируется четырежды, то у Мериме присутствие рассказчика увеличено до семи раз такими вставными фразами, отсутствующими у Мериме, как «и я вижу», «и я смотрю», «я все смотрю».

Следовательно, опять-таки, хотя речь рассказчика и остается «монологизованной» речью автора, укрепление ее значения за счет количественного насыщения отрывка говорит о стремлении переводчика усилить экспрессию фразы, отрывка, а значит, и, разрушив устойчивое равновесие, придать тексту подвижность, динамику. Что вообще-то укладывается в концепцию индивидуально-творческих особенностей Мериме.

В таком случае интерес переводчика сосредоточивается на синтаксисе, лексика изменяется меньше, хотя в данном отрывке есть, конечно, и лексические изменения, необходимые с точки зрения Мериме. Так, «наваждение» уточняется словом «чертовщина», «беспутный человек» переводится «негодяем», «какой карамбаль произойдет» - «вот фарс», «животное, которое скребется» - «еще больше, чем прежде, когтями стучит», «как толкнет тот самый стул» - «и затем трах», «белесоватое» (пятно) - «белое» (пятно).

Мериме как переводчик борется своими, ему доступными средствами за передачу главного, фантастического смысла рассказа «Собака» французскому читателю – раскрытия воздействия на героев иррациональных сил инобытия.

В переводе рассказа Тургенева «Жид» («Еврей») изменений меньше, чем в повести «Призраки» и рассказе «Собака». Эти примеры входят в третью группу. Следует сказать, что переводчик вносит в тургеневский текст немного изменений даже в описания природы. Однако в необходимых случаях Мериме как переводчик идет на изменение оригинала, находя средства для усиления выразительности текста, сохраняя, а порой и выделяя романтические средства выразительности, имеющиеся у Тургенева.

Необходимо обратить внимание на мысль М.М.Бахтина о том, что романтизм принес с собой прямое однозначное слово без всякого уклона в условность, что для романтизма характерно экспрессивное прямое авторское слово (15, 221).

В «Жиде» («Еврее») Тургенева прямое авторское слово сливается со словом рассказчика, интонация которого имитирует человека, весьма недалекого, ограниченного в своем мировоззрении. Это полковник, который в молодости участвовал в военных кампаниях против наполеоновских армий. И, судя по заключению рассказчика, каким было некогда его отношение к таким ценностям, как человеческое страдание, боль, гуманизм, таким оно остается у него и в преклонном возрасте.

1. Тургенев. «Ваше благородие... -пролепетал над самым ухом трепетный голос.

Я оглянулся: Гиршель. Он был очень бледен, заикался и пришепывал» (т.5, с.107).

В переводе Мериме. «Votre Honneur!» murmura quelqu'un à mon oreille d'une voix tremblante. Je me retournai; c'était Hirchel. Il était très pâle» (с.341).

Обратный перевод. «Ваша честь! - прошептал над моим ухом дрожащий голос. Я обернулся: это был Гиршель. Он был очень бледен».

2. Тургенев. «Я напрасно старался успокоить, уговорить ее... Она плакала навзрыд. Я ласкал ее, утирал ее слезы; она по-прежнему не противилась, не отвечала на мои расспросы и плакала, плакала в три ручья» (т.7, с.111).

В переводе Мериме. «J'essayai de la calmer... Je la caressais, j'essuyais ses larmes; elle ne résistait pas comme la veille, mais ne répondait pas à mes questions, et elle pleurait toujours» (с.347-348).

Обратный перевод. «Я старался ее успокоить. Я ласкал ее, утирал ей слезы. Она не сопротивлялась, как прежде, но не отвечала на мои вопросы и продолжала плакать».

3. Тургенев. «Солдаты молча стояли около него и угрюмо смотрели в землю» (т.7, с.117).

В переводе Мериме.

«Les soldats l'entourèrent en silence, ils avaient un air sombre et tenaient les yeux baissés» (с.357).

Обратный перевод. «Солдаты окружили его молча, у них был сумрачный вид и опущенные глаза».

Этот рассказ Тургенева не относится к фантастическим. Однако и в нем Мериме как переводчик демонстрирует те же качества, что и при переводе фантастических произведений Тургенева.

В приведенных отрывках произведены некоторые лексические изменения, имеются купюры. Например, Мериме исключил словосочетание «заикался и пришептывал» как второстепенное, не несущее важный смысл. А словосочетаниям «ваше благородие», «молча стояли» Ме-

риме нашел, на его взгляд, адекватные сочетания «ваша честь», «окружили его», что свойственно строю французского языка, его лексике, которую переводчик сделал ближе своему читателю, а саму фразу, ее стилистику более упругой, пластичной. Количество предложений увеличивается, они становятся более краткими, четкими.

В этом рассказе «Жид» («Еврей») герой - не из круга автора, армейский офицер, полковник, вращающийся в основном среди своих коллег. Его слово - это слово ограниченного, самовлюбленного, довольного своим положением человека. Монолог полковника французский писатель в переводе передает почти без изменений: «Дело было в тринадцатом году, под Данцигом. Я служил тогда в Е-ском кирасирском полку и, помнится, только что был произведен в корнеты. Веселое занятие - сражения, и походы - хорошая вещь, но в осадном корпусе очень скучно было. Сидишь, бывало, целый божий день в каком-нибудь ложементе, под палаткой, на грязи или соломе, да играешь в карты с утра до вечера. Разве от скуки пойдешь посмотреть, как летают бомбы или каленые ядра. Сначала французы нас тешили вылазками, да скоро притихли. Ездить на фуражировку тоже надоело; словом, тоска на нас напала такая, что хоть вой. Мне всего тогда пошел девятнадцатый год; малый был я здоровый, кровь с молоком, думал потешиться насчет француза и насчет того... ну, понимаете... а вышло-то вот что» (т.5, с.105).

Сравнивая с тургеневским текстом перевод Мериме, который мы не приводим, ибо он идентичен, мы убеждаемся, что речь офицера, а через него и его облик донесены до сознания французского читателя. Представлен не только смысл, но и ритм, интонация без купюр и добавлений от себя, с сохранением той же лексики. И эта речь типична для тургеневского персонажа. Без «чужого слова», без различных стилистических пластов, без переключек самых разнообразных голосов, это фундамент сказа в рассказе. Монолог повествующего типа приближен к

формам книжной речи. Единственно, что отличает этот монолог от книжной речи, так это «экспрессивные обнаружения индивидуального говорения» (29, 48).

В рассказе «Жид» («Еврей») автор отстранен от рассказчика. Именно действиями рассказчика писатель раскрывает сущность его натуры. Что же касается диалога, то он образует собой составную часть общего монолога писателя, то есть сказа, рассказа. Но не разрывает монолитную, монологизованную структуру произведения. Диалог, подчиненный повествованию, испытывает на себе влияние самого рассказчика. Через поступки раскрывается внутренняя, психологическая сущность героя.

1. Тургенев. «Если хочешь... вот, - сказала она после некоторого молчанья и поднесла свою руку к моим губам.

Я не совсем охотно поцеловал ее. Сара опять рассмеялась. Кровь меня душила. Я досадовал на себя и не знал, что делать. Однако, подумал я наконец, что я за дурак?

Я опять оборотился к ней.

- Сара, послушай, я влюблен в тебя.

- Я знаю.

- Знаешь? И не сердись? И сама меня любишь?» (т.5, с.109).

Перевод Мериме идентичен (т.2., с.344).

Слово рассказчика раскрывается благодаря «эстетическому созерцанию» автора, «эстетическому поступку» рассказчика и соответственно точно переведено Мериме. В этом случае переводчиком найдены эквиваленты, что говорит о его добросовестности, профессионализме в донесении психологической сути тургеневского героя до своего читателя. К тому же родной его французский язык позволяет ему это сделать. В данном отрывке речь рассказчика выражается через прямую речь автора. Рассказчик у Тургенева - это вполне конкретный человек, лицо, которое

существует. От отношения слова автора к персонажу, благодаря изменению объектного слова, рождается литературная стилизация. И такой стилизованный сказ просматривается в тургеневской повести «Петушков».

Слово или словесное выражение у Тургенева имеют в этой повести свою социально-типическую направленность, принадлежность и локализацию, то есть место происхождения персонажа, говор его, диалект. Мериме воспринимает идею Тургенева о речевой характеристике персонажа. Но как переводчик он изменяет текст, корректируя его, согласно литературной норме своего языка.

Тургенев. «Булки все поразобравшись, - ответил ему Онисим, природный петербуржец, странной игрой случая занесенный в самую глушь южной России.

- Быть не может! - воскликнул Иван Афанасьевич.

- Поразобравшись, - повторил Онисим, - сегодня у предводителя завтрак, так оно все туда, знаете, пошло» (т.5, с.121).

В переводе Мериме. «Toutes les boullas sont distribuées, lui répondit Onicime, franc petersbourgeois qu'un étrange caprice du sort avait jeté au fin fond de la Russie.

Il n'en reste pas une, le maréchal donne aujourd'hui un déjeuner, elles sont toutes allées là-bas, comme de juste» (с.386).

Обратный перевод. «Булки все поразобраны, - ответил ему Онисим, естественный петербуржец, странной игрой случая занесенный в самую глушь России.

- Поразобраны, - повторил Онисим, - сегодня у предводителя завтрак, так оно все туда, знаете, пошло».

Как видим, оригинал и перевод почти идентичны, отличаясь лишь словами: у Тургенева - «поразобравшись» и «природный» петербуржец, которым у Мериме соответствуют «поразобраны» и «естественный» петербуржец. В.В. Виноградов в этом случае характеризует Онисима как

природного, коренного петербуржца формой деепричастия «поразобравшись» в функции прошедшего времени. Эта форма характерна для петербургского диалекта, что указывает на принадлежность персонажа именно к данной местности. Мериме же переводит это слово как «поразобраны», то есть используя среднюю норму общеразговорного, литературного языка. Точно так же и со словом «природный» (петербуржец) - т.5, с.121, что переводится Мериме неточно - как «естественный» (петербуржец) - т.2, с.366. Русскому, окрашенному в национальный колорит варианту, тургеневской стилизации Мериме придает более нейтральный характер; смысла слова «природный» (коренной) он не передает вовсе из-за трудности понимания русского языка («естественный» петербуржец не обязательно «коренной»).

Что касается синтаксиса этого тургеневского произведения, то в оригинале он так же плавен, без каких-либо падений и взлетов. Повествование спокойно, размеренно сообщает подробности сюжета. В данном примере, чтобы раскрыть душевный мир персонажа, для экспрессивности Мериме заменяет несобственно - прямую речь в тургеневском тексте прямой речью.

Тургенев. «Он курил много, с лихорадочной жадностью, поднимая брови, втягивая грудь, курил с озабоченным видом или, лучше сказать, с таким видом, что вот дайте ему в последний раз затянуться, он вам тотчас и скажет неожиданную новость» (т.5, с.124).

В переводе Мериме.

«Il fumait continuellement avec une animation fiévreuse, en levant les sourcils et en rentrant la poitrine; il fumait d'un air préoccupé, ou plutôt d'un air qui semblait vouloir dire: «Laissez-moi seulement aspirer cette dernière bouffée de tabac, et je vais vous communiquer une nouvelle qui va vous surprendre» (с.370).

Обратный перевод. «Он курил много, продолжительно, лихорадочно оживленно, поднимал брови, втягивал грудь, он курил с озабоченным видом или, скорее, с видом, который казалось, означал, что он хотел что-то сказать.

- Позвольте один только раз, в последний раз затянуться, и я вам сообщу новость, которая вас удивит».

В приведенных выше примерах текст перевода у Мериме мы находим вполне идентичным тургеневскому как в лексике, так и в синтаксисе. За исключением последнего предложения в последнем примере, выделенного в абзац. А тургеневскому синтаксису, с его замедленностью действия, избытком слов, побочных деталей, дополнительных линий, соответствует у Мериме упругая, четкая, немногословная синтаксическая конструкция.

Итак, в вышеприведенном отрывке Тургенев, как бы изменяя самому себе, своей спокойной размеренности и созерцательности, через протяженную последовательность глаголов, сам пытается создать экспрессию, динамизм. Однако Мериме находит возможность отсечь второстепенное, создает в тексте два «глагольных центра», употребляя градацию и в этом, и в последующем случаях для усиления эмоционального воздействия. А конец фразы переводчик делает даже прямой речью, которой у Тургенева нет.

Все это опять-таки подтверждает мысль, что как переводчик Мериме, даже сокращая тургеневский текст, сохраняет сам дух, смысл, интонацию тургеневской фразы, разделяя взгляды Тургенева как автора реалистических произведений, обогащенных романтической тенденцией, в том числе и фантастикой.

Возьмем для сравнения еще отрывки из той же повести «Петушков» Тургенева, переведенной Мериме.

1. Тургенев. «Иван Афанасьевич приподнялся, оперся на локоть, смотрит: дверь отворена» (т.5, с.135-136).

В переводе Мериме.

«Il se souleva un peu en s'appuyant sur les coudes, et promena les yeux autour de lui; la porte était entrouverte» (с.390).

Обратный перевод. «Он немного приподнялся, опираясь на локоть, и посмотрел вокруг себя: дверь была приоткрыта».

2. Тургенев. «Настало воскресенье. У Прасковьи Ивановны болела поясница; она не слезала с полатей; через силу сходила к обедне» (т.5, с.139).

В переводе Мериме.

«Le dimanche suivant, Prascovia avait mal aux reins; elle se traina avec beaucoup de peine à la messe et regagna aussitôt sa chère soupente» (с.395).

Обратный перевод. «В следующее воскресенье у Прасковьи болела поясница; она с большим трудом дотащилась до церкви (до места богослужения, где проводилась месса), и вскоре вернулась к обеду.»

Очевидно, что данным двум фразам французский писатель придает смысл, более удобный для восприятия французским читателем. Так, тургеневское сочетание «приподнялся на локоть» расщепилось у Мериме надвое: на «приподнялся» же и «опираясь на локоть». А обедня разделилась у Мериме на службу в католическом храме - «мессу», куда направилась православная героиня Тургенева, и на такое бытовое слово, как «обед».

Больше подобного рода примеров в переводе нет. Достаточно приличное знание языка оригинала, а главное - бережное отношение к нему со стороны переводчика помогло донести до сознания французского читателя не только смысл, но и художественную эстетику тургеневского текста. Все это указывает на творческую близость Тургенева и Мериме. Реализм тургеневского слова, окрашенный в «таинственных» повестях в романтические тона, явно импонирует переводчику. Стоя на общих с Тургеневым эстетических позициях, Мериме естественно пере-

кладывает язык оригинала на свой родной язык. Лишь иногда, когда требуется не простое знание русского языка, но прежде всего его глубинное постижение, когда, по мнению переводчика, возникает необходимость лучше дойти до сознания французского читателя, Мериме изменяет язык оригинала.

В повести «Странная история», не фантастической, однако также переведенной Мериме, «рассказ рассказчика» развивается как устная речь. Слово рассказчика, как уже говорилось, используется в качестве его позиции. Индивидуальная манера рассказывать тяготеет у рассказчика к устному сказу. В то же время Тургенев не стилизует чужой индивидуальной манеры рассказывания. И слово рассказчика выражает замысел автора. В повести нет установки на «чужой» голос, на «чужую» индивидуальную манеру говорения. Сказ у Тургенева в «Странной истории» выражает авторский замысел.

Обратимся к разбору произведения на синтаксическом уровне. Главная интонация Тургенева передается Мериме так же, как и в оригинале. В стиле тургеневского повествовательного изложения нет резких линий, потому что само психологическое состояние героя отличается тонким переливом всевозможных красок, сложным переходом эмоций. Своеобразие психологического анализа Тургенева сводится к выявлению основного идейно-психологического качества героя в его разнообразных проявлениях.

Тургенев. «Лицо у ней было желтое, полупрозрачное, как восковое; губы до того ввалились, что множества морщин представляли одну поперечную; клок белых волос торчал из-под головного платка, но вспаленные глазки умно и бойко выглядывали из-под нависшей лобной кости, а заостренный носик так и выдавался шилом, обнюхивая тайно воздух, плут, мол, я!» (т.7, с.199).

В переводе Мериме. «Son visage était jaune presque diaphane et comme de cire. Ses lèvres avaient disparu, et l'on ne reconnaissait sa bouche, perdue au milieu de ses rides, qu'à une fente transversale. Quoique profondément enfoncés sur son front proéminent, ses yeux gris, bordés de rouge, brillaient, comme des charbons. Son nez, plus pointu qu'une alène, flairait l'air sournoisement. Oh! Oh! ma commère, me dis-je à moi-même, tu es une fine mouche, toi» (с.443).

Обратный перевод. «Ее лицо было желтое, почти прозрачное и как восковое. Ее губы исчезли, рот, потерявшийся в морщинах, узнать можно было лишь по поперечной щелочке. Хотя глубоко сидящие под нависшим лбом ее серые, воспаленные глаза блестели, как угольки. Ее нос, острее чем шило, обнюхивал тайно воздух. О! о! кумушка, - сказал я себе, - ты тонкая штучка».

В этом примере отмечаем следующее. У Тургенева сам персонаж (его «носик») характеризует себя. У Мериме же характеристика персонажа в конце примера передается рассказчику, выделяясь в отдельную фразу в качестве прямой речи, обращенной к персонажу. Получается внутренний диалог рассказчика с персонажем, что оживляет текст, делает его экспрессивнее, психологичнее.

С точки зрения синтаксиса, тургеньевский текст воспринимается как единое целое. Сложносочиненные и сложноподчиненные предложения входят в единый комплекс, читаемый легко, как большая, но единая фраза. Мериме же разбивает тургеньевский текст на ряд самостоятельных простых предложений. В таком случае можно говорить уже не о единстве фразы, как у Тургенева, а о единстве абзаца.

В основу тургеньевской прозы легли принципы ясности и простоты. В.В.Виноградов сравнивает Тургенева с Пушкиным, у которого отмечает синтаксическую сжатость предложения, где «главенствует глагол, меньшую роль играют определения и где есть тенденция ограничить

предложения действием» (27, 581). Наследуя пушкинские традиции, где определения играют свою роль, Тургенев использует их шире, делает эти определения точными, емкими.

Вот в приведенном выше отрывке эпитеты: «желтое», «полупрозрачное» (лицо), «поперечная» (морщина), «белые» (волосы), «воспаленные серые» (глазки). Вот сравнения и метафоры: «как восковое» (лицо), «как шило» (носик). Само предложение у Тургенева сложно-подчиненное, имеет единственную интонацию.

У Мериме предложение делится на простые предложения, что характерно для его творческой манеры, типично для аналитического строя французского языка. Простота и лаконичность тургеневской прозы сохранены в переводе Мериме. Равновесие глаголов и определений создают ту динамику, которая не диссонирует с предложением. Иными словами, Мериме пользуется при переводе Тургенева достижениями, приобретенными в процессе перевода произведений Пушкина, Гоголя, закрепляя и развивая достигнутое.

В своей прозе Тургенев, дополняя эстетику своего художественного творчества, исходит из занятой им этической позиции, ценя в человеке донкихотскую преданность идеалу. Он требует «осознанного идейно-нравственного отношения к жизни, холодность и бесстрашие для него равнозначны посредственности» (75, 54).

В своем письме к Ламберт Е.Е. от 10 июня 1856 года писатель замечает: «У нас нет идеала - вот отчего все это происходит, а идеал дается только сильным гражданским бытом, искусством (или наукой) и религией». Тургенев стремится показать итоги духовного становления, внутренних мучительных раздумий, на которые, как мы знаем, воздействуют не только законы общества, но и мирозданческие, вселенские законы, которые непостижимы. Вот примеры таких раздумий, влияние идеала, сказывающегося на психическом состоянии персонажа из «Странной ис-

тории». Такое внутреннее содержание персонажей непременно находит свое отражение в синтаксисе, когда во фразе что-то опускается, выделяется наиболее характерное.

1. Тургенев. «Жалость... да! жалость возбуждала во мне эта молодая, серьезная, настороженная жизнь - бог ведает почему! «Не от земли сея, - думалось мне, хотя, собственно, в выражении лица не было ничего «идеального» и хотя в гостиной мадемуазель Софи, очевидно, появилась для того, чтобы исполнить роль хозяйки, на которую намекал ее отец» (т.7, с.195).

В переводе Мериме. «Une sorte de pitié, - oui, de pitié, s'éveillait en moi en pensant à cette jeune vie déjà si sérieuse et si préoccupée, Dieu sait pourquoi! Elle n'est pas de ce monde, me disais-je, bien que dans l'expression de sa figure il n'y eut rien d'idéal. Evidemment Mlle Sophie entrait au salon uniquement pour remplir son devoir de maîtresse que son père lui avait attribuée» (с.437).

Обратный перевод. «Какая-то жалость, да, жалость пробуждалась во мне при мысли об этой молодой жизни уже такой серьезной и такой озабоченной, бог знает почему! «Она не из этого мира, - говорил я себе, хотя в выражении ее лица не было ничего «идеального». Очевидно, мадемуазель Софи вошла в гостиную единственно для того, чтобы исполнить свой долг хозяйки дома, который отец ей предназначал».

2. Тургенев. «Но она не подурнела; только к прежнему задумчиво-изумленному выражению присоединилось другое, решительное, почти смелое, сосредоточенно-восторженное выражение. Детского в этом лице уже не оставалось ни следа». (т.7, с.213).

В переводе Мериме.

«Cependant elle n'était pas devenue laide, mais à son ancienne expression de rêverie et d'étonnement s'en joignait une nouvelle: c'était un

air de résolution, presque de hardiesse et d'enthousiasme concentré. Sur son visage, plus la moindre trace de grâce enfantine» (с.465).

Обратный перевод.

«Однако она не подурнела, но к ее старому мечтательному и изумленному выражению прибавилось новое: это был вид решительный, почти смелый и сосредоточенно-восторженный. Детского на лице не оставалось уже ничего».

Вполне очевидно, что и смысл, и природа психических раздумий тургеневских героев в переводе Мериме в основном сохранены. В первом отрывке у Тургенева имеется выражение «не от земли сея», замененное у Мериме на словосочетание «не из этого мира», хотя в русском языке этому соответствует «не от мира сего». И тургеневское выражение, и выражение переводчика предполагают некую загадочность героини. Но у Тургенева в этом ощущается больше земного, реального, а у Мериме - странного, с таинственным оттенком, приближающимся к иррациональному. Точно так же и во втором примере у Тургенева при описании героини следует: «Другое, решительное, почти смелое, сосредоточенно-восторженное выражение». И это предполагает внутреннюю собранность, сосредоточенность персонажа. Это же Мериме переводит идентично, не акцентируя состояния героини, не придавая ему «таинственности».

В «Странной истории» Тургенева рассказ не включен во внутренний диалог героя, слово здесь осведомительное. «Поэтому у рассказчика нет кругозорного избытка, нет перспективы» (12, 292), - отмечает М.М. Бахтин. На лексическом уровне в тексте не так уж много отклонений, что свидетельствует о мастерстве Мериме как переводчика, его знании русского словаря, его вкусе, чувстве меры, таланте еще и как писателя.

Тургенев. «Объявил свою досаду», «с радостным лицом», «белых, кверху приподнятых волос», «черные брови», «не обращать внимание на

меня», «стиснув зубы», «вскрикнул» и т.д. (т.7, с.198, 198, 203, 203, 213, 213, 204, 199, 200, 195).

В переводе Мериме «Tout penaud», «le sourire aux lèvres», «cheveux touffus blancs peignés en arrière», «sourcils noirs», «je poussai un cri», «Sans faire la moindre attention à mes paroles», «Je poussai un cri» и т.д. (т.2, там же).

Обратный перевод. «Совсем сконфуженный», «с улыбкой на губах», «торчащие белые волосы», «черные глаза», «не обращать ни малейшего внимания на мои слова», «с плотно сжатыми губами», «издал крик» и т.д.

Тургенев. «-Так-с, так-с, - заговорила она наконец. - Ардалион Матвеич нам сказывали-с, точно-с, Вам сыночка моего искусство понадобилось...»

В переводе Мериме. «Oui, oui, me dit-elle enfin, Ardalion Matveich nous a dit comme cela... que Monsieur aimerait à voir ce que sait faire notre enfant...» (с.443).

Обратный перевод. «-Да, да, - сказала она наконец, - нам сказали, что господин хотел бы видеть, что умеет наш ребенок...»

Тургенев. «- Испугать его очень легко: затрепещется, словно цыпленок какой... беда!»

В переводе Мериме. «Il trembe, trembe comme un poulet.., pauvre petit!» (с.445).

Обратный перевод.

«Он дрожит, дрожит, как цыпленок... бедный малыш!».

Тургенев. «Ссужал откупщиков золотом за крупные деньги».

В переводе Мериме. «Par suite de spéculations sur les fermages, c'est-à-dire qu'il prêtait aux fermiers sur hypothèque et à son gros intérêt» (с.436).

Обратный перевод. «Стать богатым в результате спекуляций», «одолживал фермерам под залог и большие проценты».

Таким образом, на лексическом уровне выписанные словосочетания демонстрируют, что Мериме достаточно хорошо владеет русским языком, хотя в переводе «Странной истории» отдельные лексические несоответствия и заметны, выявляя стремление переводчика приспособить русский язык к возможностям французского читателя.

Так, от одной повести к другой, от перевода к переводу, создается некий «образ автора», о чем В.В.Виноградов высказывает следующую мысль: «В «образе автора», в его речевой структуре объединяются все качества, особенности стиля художественного произведения» (29, 50). В «Странной истории» «образ автора» содержит в себе речь персонажей, мотивированную их свойствами, ситуациями. И в этой не фантастической повести Тургенева речь плавна, ведется как бы в семейном кругу беседа, диалоги даже несколько задумчивы. Сам характер диалогов выражает естественный ход вещей, когда персонажи, общаясь между собой, выявляют свои жизненные позиции. Повесть заинтересовала Мериме как переводчика, поскольку в ней если и нет воздействия иррациональных сил на психику человека, то речь идет о близком к этому – «действию магнетизма».

Тургенев. «- Здесь живет богоугодный человек, которого зовут Василием, - промолвила она, - я подумала, не он ли?

- Богоугодность тут ни к чему, - заметил я, - это простое действие магнетизма - факт интересный для докторов и естествоиспытателей».

И дальше.

«- Веры мало в наше время стало, - возразил я, - что-то не слышать про чудеса!

- Однако бывает же, вы сами видели. Нет; вера не перевелась в наше время; а начало веры...

- Начало веры, - продолжала Софи, нисколько не смутившись, - самоутверждение, самоуничижение!

- Даже уничтожение? - спросил я.

- Да, гордость человеческая, гордыня, высокомерие - вот что надо искоренить дотла. Вы вот упомянули о воле... ее-то и надо сломить».

И еще ниже.

«- Вы по пытались сломить свою волю? - обратился я снова к Софи.

- Всякий обязан делать то, что ему кажется правдой, - отвечала она каким-то догматическим тоном» (т.7, с.206).

В переводе Мериме этот диалог выглядит точно так же по форме и по акценту на жизненных позициях, он идентичен. Персонажи не вступают в спор с рассказчиком, слово которого полностью выражает мысли автора. Сама ситуация, заинтересовавшая как автора, так и переводчика, естественна и в то же время загадочна. Жизнь в провинциальном городке, общение с людьми своего круга - все это обыденно, характерно для провинциального городка. И встреча с юродивым Василием сначала у себя дома, а потом в гостинице, с точки зрения сюжета, проста и безыскусна. Ситуация своей загадочностью сгущает атмосферу вокруг персонажей, драматизирует произведение. Так, в соотношении реалистического и романтического Тургенев как автор оригинала и Мериме как переводчик выдерживают заданное направление, применяя при изображении реальной действительности романтические средства познания человека, его психологии, микро- и макрокосма, то есть индивидуума в природной космической среде.

Романтическое видение автора и переводчика влияет в повести на ситуацию. Ситуация влияет на персонажей, которые своими романтическими отношениями, в свою очередь, воздействуют опять-таки на ситуацию. Диалог драматизируется благодаря некой тайне. Есть и еще одна грань взаимодействия персонажей и ситуации - это жизненная позиция, например, Софи. Ее подвижничество, позиция религиозной природы, на-

ходит живой отклик в сердце рассказчика, хотя он и не совсем принимает ее поступка.

Тургенев: «Я не мог не сожалеть, что Софи пошла именно этим путем, но отказать ей в удивлении, скажу более, в уважении, я так же не мог. Недаром она говорила мне о самоотвержении, об уничтожении...» (т.7, с.214).

На сферу романтического в повести «Странная история» Тургенев дает несколько точек зрения: медиума Василия и повествователя, полового Ардалиона, мешанки Матридии Карповны и образованной девушки Софи. Каждый из этих персонажей - частица образа автора, каждый из них обусловлен своей речевой манерой. Исследуя художественный мир Тургенева, С.Е.Шаталов пишет: «Таинственное воспроизводится в нескольких различных стилях и с разных сторон. В результате оказываются освещенными почти все грани загадочного явления. Оно объяснено и утрачивает все оттенки сверхъестественного. Повествователь, учтя все соображения, приходит к вполне правдоподобному объяснению - гипноз, телепатия и какие-то другие, еще не изученные способности позволяют Василию вызвать у его клиентов видение загадочного лица» (146, 130).

Мериме при переводе не нарушает двуплановости тургеневского произведения. Реальность, достоверность в поступках и переживаниях героев - первый план и как второй план - духовность, выражаемая религиозностью Софи, сцены гипнотического сеанса юродивого Василия. Все это выражается в стиле произведения, в языке героев, где соединение высокого и низкого создает оттенок комизма. Так, речь Матридии Карповны объединяет в себе и речь городских низов, и торжественно-патетическую речь, близкую духовному стиху, и вообще разговорную речь, жития, притчи, сказания, сельские проповеди. И С.Е.Шаталов делает вывод: «В художественном мире речевые характеристики так плотно врастают в ткань повествования, что не могут быть из нее извлечены и

обособлены без ущерба для замысла писателя. В этом их отличие от прямой речи в реальном мире: они мыслятся художником в тесной взаимосвязи, во взаимопроникновении с другими средствами создания характера» (146, 133).

Исследуя реалии жизни, писатель как автор использует речевые характеристики, чтобы выявить душевное состояние персонажей, изобразить их с романтически обновленной, «удесятеренной» энергией чувств. Какой-нибудь жест, какая-нибудь черта - и к ним обязательно комментарий, дополнения, и подается все это автором через реминисценции - из прошлого. Образ рассказчика является связующим звеном в структуре повествования. Через него осуществляется соединение романтического с реалистическим, создается атмосфера полноценного романтического познания человека в реальной действительности. Мериме воспринимает созданную Тургеневым атмосферу, разделяя его этику и эстетику, пользуясь реалистическим художественным методом. И это помогает ему как переводчику осуществить перевод тургеневских «таинственных повестей», в основном сохраняя тургеневский текст, близко к оригиналу. Изменения же на всех уровнях рассматриваемых произведений носят разносторонний, в том числе и стилеобразующий характер. Изменения отмечены в синтаксическом плане, не столь много их на лексическом уровне. Метафоры, сравнения, измененные переводчиком, иллюстрируют не только стремление Мериме приспособить русские предложения к французскому строю языка, но и выражают индивидуальные творческие особенности Мериме как художника, писателя-реалиста, использующего романтические средства изображения, включая фантастику.

Зыбкие, фантастические образы, возникающие в сознании героев, находят свое отражение в слове рассказчика, в его исповедальности. Предметы смещаются, и кажется, что бытие и инобытие сомкнулись, в жизнь человека вошло неподвластное ему, иррациональное, подсозна-

тельное. И все это, безусловно, отразилось на стиле поздних, «таинственных повестей» Тургенева, переведенных Мериме.

Через слово показаны все движения души и мысли персонажей. Иногда рассказчик их состояние может определить психологически. Мериме чутко и верно улавливает при переводе тургеневскую исповедь как художественный прием. Тургенев использует исповедь героя, действительно, как прием психологического анализа для раскрытия внутреннего мира персонажа. Надо сказать, что Тургенев «внес очень большой вклад в разработку повести - исповеди», - замечает С.Е.Шаталов (145, 189). По его мнению, только рассказчик может быть показан в движении, в динамике характера. Именно с помощью образа рассказчика автор, то есть Тургенев, оставаясь на реальных позициях, рисует фантастические картины, где возникают странные люди, странные отношения, проявляемые в телепатии, видениях, гипнозе как результате дурной наследственности, генетического кода. Будучи тонким знатоком слова, Мериме понимает, в чем сила и обаяние произведений Тургенева. Обладая, как и Тургенев, романтическим типом творчества, он проникается глубиной тургеневского психологического анализа, умеет постичь и передать своими средствами психологические достижения художественной манеры Тургенева.

При всем различии строя русского (синтетического) и французского (аналитического) языков Мериме, несомненно, улавливает исповедальность поздних фантастических произведений Тургенева. Аналогичность слова автора и слога рассказчика позволяют переводчику глубже войти в замыслы своего русского коллеги. Лирический пафос Тургенева Мериме как переводчик разнообразит повышенной интонацией, что сообщает переводам эмоциональный характер.

Заостряя в персонаже какую-либо черту, качество в душевном состоянии, Тургенев создает целую гамму определений, эпитетов, через которые выявляются многообразные оттенки - вот что характерно при

сопоставлении оригиналов и переводов. Фраза у Тургенева значительна, рассчитана на слуховое восприятие. В переводах Мериме она уже несколько сдержанна, оценивающая, аналитична. И это понятно, ведь сам французский язык базируется на грамматике, опирающейся на простые предложения. Надо сказать, Мериме верно доносит художественную палитру тургеневского текста. При этом субъект конкретизируется, сравнение подчиняется повествованию, точно воспроизводится мысль. Эпитеты, которые устанавливают и даже усиливают связь человека с природой, у Мериме сохраняются, хотя тургеневская описательность, по его мнению, и мешает динамизму повествования.

Несобственно-прямая речь в «таинственных повестях» сочетается с прямой и косвенной речью, с участками авторского повествования, и все это у Тургенева легко изменяется, выражая самые разнообразные оттенки настроения. Улавливая это настроение, Мериме и переводит «таинственные повести», применяя доступные ему средства и сохраняя тургеневский стиль. К примеру, в рассказе «Жид» («Еврей») переводчик не опускает иронию, удаляющую автора от рассказчика. Автор не разделяет мнения рассказчика, и Мериме импонирует такая точка зрения Тургенева на образ автора и образ рассказчика, которые, не сливаясь в единое целое, выявляют иронию. Наиболее заметно это в рассказе «Собака», а также в том же рассказе «Жид» («Еврей»), где офицер как человек ограниченный, в конце концов, раскрывается с помощью ироничной, даже скептической воли художника.

1. Обратный перевод (без изменений). «А я, признаюсь, согласиться не могу, потому что со мной самим произошло нечто сверхъестественное, - проговорил мужчина среднего роста и средних лет, с брюшком и лысиной» (текст Тургенева - т.7, с.47).

2. Обратный перевод (без изменений). «Малый был я здоровый, кровь с молоком, думал потешиться и насчет француза и насчет того...ну, понимаете..., а вышло-то вот что» (текст Тургенева - т.5, с.105).

В арсенале художественных средств Тургенева особое место занимает сказ. Именно сказ характеризует рассказчика, стимулируя его речь. Зародившись давно, сказ в русской литературе стал гибким, пластичным. Выбор повествования во многом зависит от концепции, идейно-эстетической позиции писателя, от его жизненного опыта, материала. Форма же повествования обуславливает структуру образов, помогает проникнуть во внутренний мир героев, раскрывает характеры, типизирует их. Будучи способом проникновения в душевный мир персонажей, сказ раскрывает человеческую психику изнутри, хотя, с точки зрения рассказчика, и ограничивает изображение других персонажей. По мнению С.Е.Шаталова, «автор свободно проникает во внутренний мир героев» (145, 190), когда рассказчик или персонаж может быть посредником авторских мыслей, передавая чужую речь.

Французский коллега видит у Тургенева усиление «чужих» интонаций в одном слове, что ведет, по мнению М.М.Бахтина, к необходимости укрепления слова автора (15, 217). На наш взгляд, позиция Тургенева в поздних фантастических произведениях подчинена именно этому, что и отражено в переводах Мериме. Примеров тому множество. В частности, в приведенном выше отрывке из того же тургеневского рассказа «Жид» («Еврей») писатель с помощью рассказчика выражает свое ироничное отношение к офицеру, характеризуя его как человека недалекого, со сбивчивой речью «насчет того... ну, понимаете... а вышло вот что». И Мериме переводит это идентично. Разницы у автора и переводчика не наблюдается, главный смысл у Мериме сохранен. Именно такое понимание единого стиля произведения близко Мериме, который тем не менее вводит рассказчика (как мы помним) в свою оригинальную повесть

«Кармен», нейтрального и охарактеризованного психологически. Объединяет же писателей одна черта: рассказчик дан автором объективно, он участвует в создании первого плана в двуплановости фантастических произведений Тургенева и Мериме.

В повести «Призраки» слово рассказчика - это выражение мыслей самого автора. В рассказе «Собака» слово рассказчика, весьма недалеко по своему интеллекту, усиливается авторской иронией, которая чувствуется в интонации по отношению к рассказчику и его слушателю. В рассказе «Жид» («Еврей») автор не только комментирует рассказчика, но и дополняет его рассказ, руководит самым ходом повествования.

В поздних фантастических произведениях Тургенева автор выступает в качестве рассказчика - центрального персонажа, но не главного действующего лица. Через рассказчика писатель проникает в душевный мир героев, создавая устойчивый центр переживаний, требующий работы сознания, размышления над бытием. Те или иные персонажи обрамляют центр - рассказчика. Структура каждого произведения - это отношение других персонажей к рассказчику, а автора - ко всем им. В тургеневской повести «Призраки», благодаря фантастическим полетам, рассказчик выражает тоску по чему-то нарождающемуся и несбывшемуся. В рассказе «Собака» Тургенева подчеркивается узость кругозора помещика, который из-за своего невежества верит в сверхъестественное, тогда как все объясняется естественным образом.

Итак, автор является связующим, посредующим звеном между реальной действительностью и тем, что происходит с героями. Все это воспринято Мериме не только как оригинальным художником, но также и как переводчиком тургеневских повестей и рассказов.

## Фантастика Тургенева и Мериме как важнейшее средство обновления и усиления реализма.

В произведениях «Призраки», «Собака», «Сон» Тургенева в сознании персонажей возникают смутные, неясные образы. Странность поведения, странность отношений между людьми, диктуемые природными законами, иррациональным, Неведомым, ставят их; в конце концов, над реальностью, приводят к фантастике. Однако и тут авторская мысль о естественном ходе вещей увидена Мериме достаточно хорошо. И здесь срабатывает закон «встречного течения», поскольку у Мериме в «Венере Илльской», отталкиваясь от легенд, сказаний, существуют те же странные отношения между людьми. Например, между Альфонсом и статуей, как между живыми людьми, женихом и невестой. При этом писатель вычленяет иррациональное, подсознательное в своих героях. Все это помогает Мериме как переводчику осуществить свои замыслы. Однако в любом случае понятны многозначность, глубина произведений Тургенева еще и благодаря авторским комментариям, его оценке происходящих событий.

Принцип психологического анализа, разработанный Тургеневым в 60-70 годы XIX века и особенно наглядный в рассказе «Сон», в повести «Странная история», использован Мериме, который сумел воспроизвести на своем языке структуру поздних фантастических произведений Тургенева. В фантастических новеллах «Видение Карла XI», «Венера Илльская», «Переулоч госпожи Лукреции», «Джуман», «Локис» Мериме допускает мысль о существовании в мире неких сил, которые не подвластны человеческому разуму. И они, эти силы, влияют на наше сознание. Злой рок довлеет над человеком, что и изображено в последних новеллах Мериме. Фатальность событий опровергает их правдоподобность, писа-

тель показывает это в новеллах на примере роковых страстей, невероятности явлений природы, нереальных видений. Такие принципы осмысления жизни героев говорят о Мериме как о художнике, который прекрасно знает эстетику романтизма и умеет извлекать из нее полезные уроки.

В «таинственных повестях» Тургенева Мериме интересуется правдой бытия, пусть даже самой невероятной. От лица автора переводчику открываются неизвестные истины, законы природы, ее слепые силы, в борьбе с которыми человек беспомощен. И это совершенно немыслимое видение мира, иррациональные стихии нуждаются в новом отношении к Неведомому, обществу, индивидууму. Это передается с помощью усиления романтических средств, включая фантастику, доступными языковыми возможностями. Мериме выражает свое ощущение фантастики Тургенева, благодаря психогическому анализу выясняя, как силы природы влияют на человеческую психику в необычной, экстремальной ситуации. Так, в рассказе «Собака» Иван Капитоныч раскрывается переводчиком через авторскую иронию как весьма заурядный человек. В этом рассказе Тургенева выявляется провидческое состояние персонажа, хотя с помощью лексических средств ему придается реальный характер. Переводчик сокращает эмоциональную лексику диалогов, считая, что динамизм, действие в сюжете от этого только выигрывают.

В рассказе «Жид» («Еврей»), анализируя в человеке иррациональное, его страсти, Тургенев создает романтизированную атмосферу, чему во многом способствует сама тема: любовь поручика к восточной девушке. Для характеристики Сары Тургенев пользуется романтической лексикой, переводчик прибегает к гиперболе, ярким метафорам, эпитетам, сравнениям, чтобы вызвать восхищение красотой девушки. Перевод Мериме идентичен оригиналу. Как и автор оригинала, переводчик, уси-

ливают изобразительные возможности романтически окрашенной лексикой, углубляя характеристику персонажа.

Психологический анализ, которым мастерски владеет Мериме, помогает ему раскрыть тайные мысли и чувства, не обнаруживаемые ни в каком ином случае в будничном течении жизни. И это способствует точности перевода тургеневского текста, который, воспринимая адекватно, Мериме соответственно переводит, представляя фантастику мотивированной, реалистической.

В рассказе «Петушков» Мериме как переводчик не упускает у Тургенева ни одного штриха из любовной коллизии. Авторский комментарий неотделим у него от каждой детали. Беспощадна и иронична оценка персонажа, увидевшего свой идеал в девице легкого поведения. Тургенев изображает героев нравственно ответственными за свои поступки, этот принцип характерен для творчества писателя в целом. И Мериме понимает все это, для него авторский комментарий сливается с повествованием. Его ведет то человек из культурного круга, открывая вечные истины, то человек недалекий, подвергшийся влиянию модных идей, суеверий, презирающий нравственные ценности.

В любом случае персонаж Тургенева выступает как конкретно-социальное лицо. Творческая эволюция ведет его к романтизации изображения Вселенной, природной космической жизни. Тургенев хорошо понимает, что для постановки коренных проблем общественного и личного бытия нужны новые художественные средства, адекватные изобразительные возможности, применение новых, романтических средств в постижении действительности, включая фантастику. Тургенев старается привлечь внимание к таким типам взаимоотношения человека и общества, когда человек раскрывается полностью. Писатель не дает готовых решений, он ставит проблему, создавая «идеальную» и «реальную» поэзию, «воссоздавая» и «пересоздавая» действительность. Герои сталкиваются с иррациональными законами природы, в результате чего убеж-

даются в брэнности жизни и, проявляя характер, постигают временные истины. Действуя в согласии с законам инобытия они странны, поведение их непонятно, для окружающих. Устанавливая связь героев с инобытием, художник осваивает усложняющуюся психику человека, природную иррациональную, ирреальную жизнь, применяя фантастику, основанную на романтическом типе творческого мышления.

Итак, выводы следующие. На протяжении всей творческой эволюции Тургенева и Мериме соотношение реалистического и романтического непостоянно. Исповедуя в изобразительности принцип двуплановости, писатели-реалисты применяют романтические средства, в том числе и фантастику, для обновления, «удесятерения» силы чувств, необходимых для более углубленного выражения реальности, для «воссоздания» и «пересоздания» действительности. Фантастика применяется писателями как одно из сильнейших романтических средств изобразительности (например, у Тургенева - это образ Эллис в повести «Призраки», в рассказе «Сон» - видение у сына, у Мериме - сын в повести «Локис»). Однако, в конце концов, Тургенев в своих произведениях остается реалистом, заявляя в письмах, что он чужд всему сверхъестественному.

Стоя на одних с Тургеневым художественно-методологических позициях, Мериме, как и Тургенев, считает, что ирреальные явления возможно выразить лишь благодаря романтизации средств изобразительности, «удесятерению» чувств. В «таинственных повестях» Тургенева Мериме-реалист видит романтизированную правду бытия в самых необычных, фантастических формах, разделяя взгляды русского писателя.

Работа над переводами укрепляет творческое содружество писателей, делает его глубоким, осмысленным, многозначным. Хотя сопоставление двух культур в произведениях Тургенева и Мериме и выявляет несовпадение языков и литературных реалий, переводчик в основном добивается соответствий. Действительно, по степени идентичности пе-

реводы можно разбить на три группы. Трудность поиска адекватов в этих группах характеризуется таким фактом. На наш взгляд, Мериме не находит для названия «Призраки» Тургенева французского адекватата, оставляя в переводе русское звучание. Хотя в подобной ситуации может существовать и иное мнение. Вот что пишет Ю.М.Лотман: «Непонятное слово для нас всегда включает элемент экзотизма, воспринимается как чужое слово, таинственное, и поэтому не бессмысленное, а особо значительное. С этой целью переводчики нередко сохраняют без перевода значимые имена или звукоподражания, хотя расшифровать, перевести их нетрудно» (85, 68).

Несовпадения, характеризующие своеобразие как французского языка, так и самого переводчика, ощутимы в абстрактной лексике «Призраков», использованной в обрисовке портрета призрака Эллис, романтизированном диалоге между лирическим героем и призраком. Опущено высказывание о Наполеоне III, романтическое описание смерти, мыслей лирического героя в финале произведения все по той же основной причине - для придания тургеневскому тексту динамизма. Портрет Матридии Карповны из «Странной истории» приближен у Мериме к человеку больше, чем у Тургенева, у которого оригинальное образное сравнение уподобляет ее птице. Заметим попутно, что сын ее - юродивый Василий - сравнивается с цыпленком. Причем переводчиком допускается уточнение образа птицы, а тургеневский лиризм Мериме дополняет драматизмом ситуации, что заметно и в тургеневских произведениях «Призраки», «Собака», «Жид» («Еврей»), «Петушков».

Таким образом, как личность творчески близкая Тургеневу Мериме принимает героев русского писателя, их страсти, мысли, инстинкты, поиски в области иррационального и ирреального. Драматизируя события, опуская второстепенные, на его взгляд, подробности, переводчик сокращает тургеневский лиризм, оживляя повествование диалогами, а

сказ - пародированием чужой речи (например, половой Ардалион в повести «Странная история»). В своих переводах Мериме, как и Тургенев, усиливает использование романтических средств, включая фантастику, для более полного изображения внутреннего мира человека, его все усложняющейся психики, не объяснимой обычным, рациональным способом. А также для выражения своего отношения к беспредельным сферам Неведомого, ирреального, инобытийного. Дальнейшее познание человека невозможно уже без романтических средств, таких, как фантастика, лиризм, ирония, символы. Применяя их на основе реальной действительности, оба писателя - Тургенев и Мериме – ярче и глубже выражают картину природной человеческой жизни.

В проблеме вечного у Тургенева заключены аспекты, утверждающие бесценность художественного постижения реального и ирреального, связанного с углублением представлений о психической сущности человека, его гуманистических идеалов, тургеневских прозрений и предупреждений на фоне вселенских природных и общественных катаклизмов. Эта проблема в философском плане, раскрывая представления писателя об «универсальном трагизме человеческой жизни» (В.М. Маркович), придает фантастическим произведениям И.С. Тургенева общечеловеческую историческую перспективу.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное нами исследование дает основание сделать следующие обобщения. Эволюция фантастического в творчестве Тургенева и Мериме отражает новые тенденции в развитии реализма XIX века. Соглашаясь с точкой зрения мыслителей, разделяющих поэзию на «идеальную» и «реальную», мы говорим о двух типах творчества, которые находятся в ином эстетическом ряду, чем романтизм и реализм как творческие методы, сложившиеся конкретно-исторически. В развитие этого мы придерживаемся мнения современных ученых о «воспроизводящем» и «пересоздающем» началах, об их неразрывной связи и бесконечно разнообразных соотношениях в процессе развития литературы, о единстве объективного и субъективного, познавательной и преобразовательной функций художественного творчества. Субъективный момент понимается им как «романтический» тип творчества, а объективный трактуется как тип творчества «реалистический».

Любой тип художественного мышления представляет собой диалектическое единство материального и идеального начал с преобладанием в реалистическом искусстве объективного, а в романтическом - субъективного. Художественное произведение воплощает в себе своеобразное сочетание реалистических и романтических тенденций. На основе этого, исходя из гегелевской эстетики романтизма - резкого противопоставления идеала и действительности, а также основополагающих суждений А.Блока о романтизме как глубоко эмоциональной, «удесятеренной» силы обновляемой творческой жизни, и делается этот вывод. Проблема соотношения реалистического и романтического в позднем творчестве Тургенева и Мериме решается в пользу реалистического. Но оба писателя широко используют романтические средства, включая фантастику.

Ключевой, с нашей точки зрения, является мысль Белинского о романтизме, в сфере которого находится таинственный «мир души и сердца», «мир небесных идеалов».

Обновляя и «удесятеряя» силу чувств, Тургенев и Мериме применяют в познании романтические, «удесятеренные» средства образительности, в том числе и фантастику. В своих «таинственных повестях» («Призраки», «Собака», «Сон», «Клара Милич (После смерти)») Тургенев показывает героев двупланово: в детерминированной социальной среде и в то же время в сфере иррациональных сил, где действуют роковые, мятежные страсти, романтические стихии, не подвластные законам детерминации. Так же ярко фантастика проявляется в поздних новеллах Мериме («Видение Карла XI», «Венера Илльская», «Переулочек госпожи Лукреции», «Джуман», «Локис»). Концепция фантастического, выявляя условную природу литературы, нацеливает ее на постижение все более усложняющейся сущности человека и общества.

У Тургенева и Мериме часто встречаются сходные поступки и переживания героев; с одной стороны, они обусловлены естественной причинностью, а с другой - герои являются жертвами тайных, «темных» сил. Поступки и переживания чаще всего связаны с романтическим началом в реализме. Реализм в данном случае связан с детерминацией характеров, а романтические элементы, включая фантастику, выражаются в свободном проявлении иррациональных сил.

Романтики сделали фантастическое своим миропониманием, способом изображения. У романтиков фантастика немотивированна, то есть не обусловлена ни поступками героев, ни воздействием социально-исторической среды и в полной мере зависима от воли иррациональных, злых, неведомых сил. Например, персонаж сказки Гофмана «Золотой горшок» архивариус Линдгорст превращается в коршуна, Мефистофель из «Фауста» Гете - в собаку, дьявола-искусителя.

«Внешняя фантастичность» Э.По, позволяющая высказать глубоко психологическую «правду о человеке», напоминает о письме Достоевского к Тургеневу от 23 декабря 1883 года. В этом письме «прозе страшной» противопоставляется «поэтическая правда», изображающая реальное романтическими изобразительными средствами. И мы приходим к выводу о том, что фантастика может служить языком художественного освоения того в реальной действительности, что не поддается аналитическому и логическому осмыслению. Особое место в творчестве Тургенева занимают лирика, такие романтические художественные средства, как фантастика, ирония, пародия, символы, лиризм, когда страсти, любовь как глубоко поэтическое, драматическое начало эмоционально окрашивают произведение. Являясь одним из сильных выразительных средств, фантастика в философском плане проявляется в противопоставлении идеала действительности.

Человек постоянно ощущает на себе воздействие слепых сил природы. Романтическая стихия в «таинственных повестях» Тургенева, фантастических новеллах Мериме особенно ощутима. В поздний период писатели приходят к пониманию, что изображение Неведомого, ирреального в природе, подсознании человека невозможно без обновления метода познания, что художественная правда не тождественна реальной действительности. Она более многозначна, непредсказуема. С углублением в психологию, сознание, подсознание человека возрастает интерес Тургенева к «странным историям», а у Мериме - к «примечательным психологическим фактам», «непонятым вещам».

В «таинственных повестях» Тургенева Мериме принимает правдивые истории, происходящие с героями. Прочитав повесть «Несчастливая», Мериме замечает Тургеневу, что она у него даже слишком правдива. Тургеневская правда в переводах Мериме убеждает французского читателя в достоверности самых невероятных событий. Как и Тургенев,

Мериме применяет романтические средства изображения действительности, включая фантастику. Неизвестные, могущественные силы природы не зависят от воли человека и предопределяют его судьбу. Мериме приоткрывает завесу над таким видением персонажей. Его фантастика создает возможность глубинного, психологически сложного изображения бытия. Ее особенность заключается в анализе человеческой природы в определенной социально-исторической обстановке, в то же время в самодовлеющем влиянии беспощадных, иррациональных сил, воздействующих на судьбы героев. Поздние Тургенев и Мериме придают фантастике романтически определенный, философский смысл.

При переводе фантастических произведений Тургенева Мериме не изменяет себе, своей эстетике. Как переводчик он стремится видеть событие так же, как их увидел бы сам автор. Имея собственное оригинальное мировосприятие, Мериме сохраняет романтическое ощущение бытия и в переводах. В произведениях Мериме поступки героев, как и у Тургенева, романтизированы. В них зарождаются неведомые, метафизические переживания, вызванные потрясением основ красоты мира («Венера Илльская», «Кармен»). И, чтобы полнее ощутить инобытие, соприкоснуться с его тайной, Мериме-переводчик вместе с Тургеневым - автором «Призраков» отправляется в волшебный полет над Землей, дающий лирическому герою возможность обозреть красоту Вселенной и в то же время испытать на себе ее демоническую сущность.

Романтические средства Мериме применяет уже в ранних новеллах. Тургенев, заявляя о себе как о большом художнике в таких «правдивых картинах русской жизни», как «Записки охотника», в позднем периоде (кроме рассказа «Собака»), также приходит к фантастике. Именно «художественной многогранности» тургеневского таланта обязаны мы появлению его «таинственных повестей», написанных в фантастическом плане. И это говорит о том, что Тургенев видит далеко и глубоко, уже

тогда представляя, что литература будущего займется проблемами под-  
сознания, иррационального, Неведомого.

В поздний период, когда Тургенев и Мериме работают над фанта-  
стическими произведениями, а Мериме еще и над переводами «таинст-  
венных повестей», они знакомятся с новеллами Эдгара По. По мнению  
А.Б.Муратова, американский писатель естественными фактами доказы-  
вает в своем творчестве наличие необъяснимого и невозможного. К ро-  
мантическому способу изображения действительности подходит  
вплотную и Мериме в своих фантастических новеллах, особенно в «Ве-  
нере Илльской», «Локисе», и Тургенев в таких поздних фантастических  
произведениях, как «Призраки», «Сон», «Клара Милич (После смерти)».  
Неведомое, иррациональное возможно выразить только новыми, роман-  
тическими художественными средствами. Используя фантастику, писа-  
тели связывают ее с загадочными человеческими ощущениями, прони-  
кают в тайны человеческой психики, изображая их.

Поскольку Тургенев и Мериме остаются до конца реалистами, не-  
приемлемым представляется термин «романтический реализм», употреб-  
ленный Е.Н.Купреяновой, А.Б.Муратовым в отношении поздних произ-  
ведений Тургенева. Такой термин, на наш взгляд, предполагает качест-  
венное изменение художественного метода. Однако анализ фантастиче-  
ских произведений Мериме и «таинственных повестей» Тургенева под-  
тверждает мысль о том, что писатели в последнем периоде, оставаясь на  
позициях реализма, исповедуют романтический тип творчества. Писате-  
ли применяют романтические средства изобразительности неизвестного,  
иррационального, ирреального, познавая глубинную мотивацию поступ-  
ков и переживаний героев. Переводы Мериме тургеневских «таинствен-  
ных повестей» свидетельствуют как о близости писателей, так и об их  
различии. Близость, безусловно, выражается в том, что писатели исполь-  
зуют реалистический художественный метод с романтическими тенден-

циями, применяют фантастику для изображения глубины человеческой психики. Различие же состоит в том, что, имея индивидуальные личностные качества, писатели как художники выражают себя по-разному и, прежде всего, в стиле.

Переводя тургеневские повести, Мериме устанавливает различную степень взаимосвязи двух языков - русского и французского. Мериме переводит оригинал на родной ему французский язык, придерживаясь научных принципов перевода, иными словами, художественно оправданно. А это определяется как специфическими особенностями языка переводчика, так и самой эстетикой перевода. В конце концов, можно опять-таки подтвердить, что условно, по степени изменения тургеневского текста, переводы Мериме подразделяются на три группы. К первой относятся идентичные, «адекватные» переводы, когда Мериме удается найти русскому оригиналу лексико-семантические, стилистические, фразеологические соответствия на французском языке. Налицо не только стремление и умение переводчика, но и сами возможности двух языков соответствовать друг другу в той или иной ситуации.

Во второй группе, наиболее продуктивной, находятся переводы, где существует не только бережное отношение переводчика к оригиналу, но еще и разная степень состоятельности художников слова. И это опять-таки выражается в лексике, семантике, стилистике, фразеологии. Примеров тому предостаточно, эта группа составляет основную массу переводов.

Третья группа, вероятнее всего, - самая малочисленная. Мериме использует при переводе такой вариант, когда производятся купюры тургеневского текста, отдельные изъятия вызываются, прежде всего, особенностями языка, на который переводится оригинал. Эти изъятия еще и следствие различия индивидуально-творческих манер обоих писателей. Тургенев - лирик в описании природы, в раскрытии внутреннего

мира персонажей, его синтетический взгляд на мир требует соответствующего словесного оформления. Фраза его плавная, гармоничная, со множеством «ответвлений». Мериме - аналитик, его интересует внутренняя логика характера, побудительные мотивы. Отсюда и фраза - точная, немногословная, нацеленная, носит скорее научный характер. Тургенев говорит о том, что Мериме дорожит правдой и стремится к ней, ненавидит аффектацию и фразу, но чуждается крайностей и требует выбора, меры, античной законченности формы.

О Тургеневе в «сфере переводческого искусства», получившего на Западе «признание подлинного новатора», следует сказать, что писатель помогает переводчикам преодолевать инерцию старых традиций, основанных на вольном обращении с текстом, приобщает их к научным нормам переводческой культуры, учитывающим не только смысловую, но и языковую точность.

Мериме гордится своей посреднической миссией между русской литературой и французским читателем. Однако, будучи от природы оригинальным и сильным художником, он не «растворяется» в тургеневских текстах, скорее наоборот, еще более реализуется в переводимых им произведениях. И это позволяет Мериме с его пронизательным, «резвым» умом, пройдя через мир Пушкина, Гоголя и, естественно, Тургенева, выразить продуманную, объективную мысль о европейском признании русской литературы.

Тяготея к драматическим ситуациям, к сфере непознанного, бессознательного, Мериме одним из первых обращает внимание на правдивость таинственного Тургенева, когда жизненные реалии, выходя за пределы обыденного, в то же время не теряют своей объективности, создавая, по словам П.В. Анненкова, ощущение «невидимой струи натурального объяснения дела». В своих фантастических произведениях Тургенев и Мериме выражают психическое состояние человека в момент его пере-

хода к действию. Усиление романтических средств образности помогают Тургеневу, а вместе с ним и Мериме как переводчику тургеневских повестей, как оригинальному автору запечатлеть свою эпоху, проложить литературе дорогу в будущее как институту исследования человека.

Концепция фантастического как «поэтической правды» отражает общие идейно-эстетические тенденции и означает новый этап в развитии творческих принципов реализма, когда действуют два способа создания произведения - «воспроизводящий» и «пересоздающий», за которыми стоят - по Белинскому - два типа творчества - «реальная поэзия» и «идеальная поэзия».

Так, изображая саму природную, естественную сущность человека, Тургенев и Мериме совместными усилиями укрепляют не только собственные позиции. Как представители своих национальных литератур, культур они углубляют, обогащают литературу, культуру и общество в целом. По образному выражению З.И.Кирнозе, высказанному по поводу Мериме и Пушкина, о сотворчестве Мериме и Тургенева можно сказать то же самое: «Их диалог длился всю жизнь».

Фантастика Тургенева предвосхищала интерес фантастики XX века к тем явлениям психической жизни человека, которые не были осмыслены наукой, влияла на эволюцию эстетики. Эпоха после Тургенева характерна тем, что научные поиски переплетаются с художественным изображением действительности. Такие ученые, как В.А.Обручев, И.А.Ефремов и другие, обращаются к литературе, научной фантастике. В свою очередь, писатели В.Я.Брюсов, А.А.Блок, А.Белый, унаследовав тургеневские традиции в соотношении реалистического и романтического, воплощают их в художественных формах. Традиции фантастики XIX века, безусловно, повлияли на творчество таких более поздних писателей-фантастов, как А.Азимов, С.Лемм, а также А.Н. Толстой,

Ч.Айтматов, К.Булычев и другие, широко использующих новейшие научные достижения. Фантастические тенденции проявляются и в других видах современного искусства, в частности, в живописи (П.Пикассо, С. Дали), кинематографии (В.Феллини, А.Тарковский), музыке (А.Скрябин, А. Шнитке).

Концепция фантастики И.С.Тургенева и П.Мериме с ее все более усложняющимся взаимоотношением материального и идеального, реального и ирреального, сознательного и бессознательного, сигнализируя о двойственной природе воображаемого мира произведений, продолжает свое победное шествие в двадцать первый век, в третье тысячелетие. Таким образом, признается и выделяется активная роль, духовного, субъективного начала, стимулирующего взаимодействие человеческого сознания с иррациональным миром, со Вселенной. И фантастика с ее широкой и разветвленной системой поэтических средств используется как форма, художественный прием, создающий ситуацию другой жизни, применяется как модель параллелизма миров.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адам А., Зерминье Г. Французская литература: В 2-х т. - Париж, 1972.
2. Алексеев М.П. Русская культура и романский мир. - Л.: Наука, 1985.- 542с.
3. Андреев Л.Г. Сюрреализм. -М.: Высшая школа, 1972. -232с.
4. Аникст А. Слово о Вильгельме Левике// Мастерство перевода.- Сб. №13. -М.: Советский писатель, 1990. -С.17.
5. Анненский И.Ф. Книги отражений: В 2-х кн. -М.: Наука, 1979.- Кн. первая. -С.37, 42, 141, 142, 143.
6. Артамонов С.Д. П.Мериме. -М.: Худож. лит., 1974. -С.11.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: поэтика /Сост., общ. ред. и вступ. статья Г.К.Касикова. -М.: Прогресс, 1989. -616с.
8. Багно В.Е. Об особых случаях переводческой адекватности //Мастерство перевода. -М.: Сов. писатель, 1990. -Сб. №13. -С.236.
9. Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. -М.: Наука, 1982. - 389с.
10. Бассин Ф.В., Прангишвили А.С., Шерозия А.Е. О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве //Вопросы философии: -1978. -№2. -С.61-62.
11. Батюто А.И. Творчество Тургенева и эстетико-критическая мысль его времени. -Л.: Наука, 1990. -С.236.
12. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. -М.: Сов. Россия, 1979. -С.54, 83, 171, 173, 217, 221, 223, 292.
13. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров //Эстетика словесного творчества. -М.: Искусство, 1986. -С.283.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. -М.: Искусство, 1986. -С.435.

15. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. -М.: Худож. лит., 1986. -С.217, 221, 278.
16. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. -М; Л.: Изд-во АН СССР, 1953-1959. -Т.І. -С.262.-Т.V. -С.548.-Т.X. -С.289.
17. Блок А. О романтизме //Собр. соч.: В 6-ти т. -Л.: Худож. лит., 1982. -Т.4. -С.356.
18. Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. -Л.: Наука, 1970. -448с.
19. Будагов Р.Л. Из истории слов «романтический» и «романтизм» //Известия АН СССР. -Серия литературы и языка. -1968. -Т.27. - Вып.3. - С.246-254.
20. Буренин Б. Литературная деятельность Тургенева //Критический этюд. -СПб, 1884. -С.103.
21. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. - С.221.
22. Бугаева Л.Д. Модальная перспектива поздних повестей Тургенева. - С.-Петербург; Орел: Международная Тургеневская конференция, 1998. - С.54.
23. Версье Б., Лекарм Ж. Литература во Франции с 1968 года. - Париж: Бордас, 1982. -С.222.
24. Винникова А.И. И.С.Тургенев в 60-е годы. -Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1965. -С.114-216.
25. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. -М.: Худож. лит., 1989. -С.191, 212, 218, 262.
26. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX веков. -М.: Высш. школа, 1982.-524с.
27. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. -М.: Худож. лит., 1941. -С.581.
28. Виноградов В.В. О художественной прозе. -М.: Наука, 1980. - С.84, 223, 302.

29. Виноградов В.В. Язык художественной литературы // Вопросы литературы. -1959. -№5. -С.48-50.
30. Виноградов В.С. О специфике художественного перевода и его теории //Филологические науки. -1978. -№5. -С.52.
31. Виппер Ю.В. Предисловие // Собр. соч. П.Мериме: В 4-х т. -М.: Правда, 1983.-Т.1. -С.5, 15, 21, 31.
32. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. -М: Искусство, 1978.- 280с.
33. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. -М.: «Искусство», 1966. - 403с.
34. Гаджиев А.А. Романтизм и реализм: теория литературно-художественных типов творчества. -Баку: Элле, 1972. -С.451.
35. Гегель. Соч.: В 14-ти т. . -М., 1940. -Т.ХIII. -С.83.
36. Гедемин Л.П. Проспер Мериме// История французской литературы. -М: Изд-во АН СССР, 1956. -Т.2. -С.435.
37. Гершензон М.О. Мечта и мысль Тургенева. -М.: 1919. -С.104-106.
38. Григорян К.Н. Судьбы реализма в русской литературе //Русский романтизм. -Л., 1978.-С.3-16.
39. Головенкина Е.В. Поэтика двоемирия в формировании художественной концепции личности у М.Ю.Лермонтова. Автореф. кандид. филолог. наук (Тамбов. гос. ун-т.) – Томск, 1997. -18с.
40. Головкин В.М. Тема «частного» человека в позднем творчестве И.С.Тургенева //Шестой межвузовский тургеневский сборник. -Курск, 1973.-С136-154.
41. Гражис П.И. О сочетании реалистического и романтического в образном отражении //Тургенев и романтизм. -Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1966. -С.23, 31.
42. Горький А.М. О том как я учился писать //История русской литературы. -М., 1939. -С.471.

43. Гуляев Н.А., Карташова И.В. Введение в теорию романтизма. – Тверь, 1991. – 92с.
44. Гуляев Н.А., Карташова И.В. Современное литературоведение о соотношении реализма и романтизма //Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. -Л.: Наука, 1975. -С.210.
45. Данилин Ю. Предисловие//П.Мериме. Избранное. -М.: Худож. лит., 1956. -С.28.
46. Дмитриев А.С. Теория западноевропейского романтизма//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. -М.: Изд-во Московского ун-та, 1980.-С.5-43.
47. Дмитриев А.С. Генрих Гейне. -М.: Учпедгиз, 1957. -112с.
48. Дмитриев В.А. Реализм и художественная условность. -М.: Сов. писатель, 1974. -С.279.
49. Долинин А.С. Достоевский и другие. -Л.: Худож. лит., 1989. -479с.
50. Долинин К.А. Стилистика французского языка. -М.: Просвещение, 1987. -302с.
51. Достоевский Ф.М. Письма И.С.Тургеневу //Собр. соч. -М.; Л., 1928. -Т.1. -С.343-344. - Письмо Ю.Ф.Абазе //П.: В 4-х т.- М.: Гослитиздат, 1959. -178с.
52. Дынник В. Предисловие// П.Мериме. Собр. соч.: В 6-ти т. -М.: Правда, 1963. -Т.1. -С.5-48.
53. Дынник В. Предисловие// П.Мериме. Собр. соч.: В 6-ти т. -М., 1963. - Т.1. -С.21.
54. Жуковский В.А. Стихи //Библиотека мировой литературы для детей. -М., 1985. -С.116.
55. Заборов П.Р. Русская литература и Вольтер: XVIII - первая треть XIX в. -Л.: Наука, 1978. -С.246.

56. Зельдхей- Деак Ж. «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века //Будапешт: Штудия Славика, 1973. -Т.19. -С.347-364.
57. Зельдхей- Деак Ж. «Сон» Тургенева. К проблеме поэтики «таинственных повестей» // Будапешт: Штудия Славика. -1973. -Т.285. -298С.
58. Иезуитов А.Н. Философия взаимодействия в фантастических произведениях И.С.Тургенева. -С.-Петербург, Орел: Международная Тургеневская конференция, 1998. - 8с.
59. Иващенко А.Ф. Французская литература от Парижской коммуны до первой мировой войны и Великой Октябрьской Социалистической революции // История французской литературы. -М.: Изд-во АН СССР, 1959. - Т.3. -С.3-41.
60. Карельский А.В. Предисловие// Собр. соч. Гофмана: В 6-ти т. - М.: Худож. лит., 1991. -Т.1. -С.9.
61. Каминский В.И. Романтическое течение в русской литературе «переходного периода» //Русский романтизм. -Л.: Наука, 1978. -С.209-210.
62. Камю А.В. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде//Сумерки богов. -М.; Полит. лит., 1987. -С.222-319.
63. Кальвино И. Быстрота: Из американских лекций. Предисл. и перев. Н.Ставровской //Литературная учеба, 1990. -Кн.5. -С.163-170.
64. Кедров К.А. Поэтический космос. -М.: Сов. писатель, 1989. -478с.
65. Кирнозе З.И. Мериме-Пушкин. -М.: Радуга, 1987. -С.10.
66. Киркегор С. Наслаждение и долг. -СПб, 1894. - 287с.
67. Киссель М.А. Философская эволюция Ж.-П. Сартра. -Л.: Лениздат, 1976. -239с.
68. Клеман М.К. И.С.Тургенев и П.Мериме //Литературное наследство. -1934. -Т.31. -С.701-711.

69. Крутоус В.П. О мелодраматическом //Вопросы философии. -1981. -№5. -С.125-136.
70. Костелянец Б.О. Творческая индивидуальность писателя. -Л.: Сов. писатель, 1960. -548с.
71. Купреянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. -Л.: Наука, 1976. -415с.
72. Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н.Толстого. -М.; Л.: Наука, 1966.-324с.
73. Курляндская Г.Б. Литературная срединная Россия. -Орел: Изд-во Орловской государственной телерадиовещательной компании, 1996. -С.7,9.
74. Курляндская Г.Б. Тургенев и современность. -М., 1997. -С.112.
75. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. -Тула: Приокское кн. изд-во, 1972. -С.47, 54, 132, 156, 164.
76. Курляндская Г.Б. «Таинственные повести» И.С. Тургенева //Третий межвузовский тургеневский сборник. - Орел, 1971. -С.64, 67.
77. Ладария М.Г. И.С.Тургенев и писатели Франции XIX века. -Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1987. -С.74.
78. Лакшин В.Я. Искусство психологической драмы Чехова и Толстого. -М.: Изд-во Московского ун-та, 1958. -87с.
79. Левин Ю.Д. Проблемы переводной множественности //Проблемы теории и методики преподавания перевода в вузах республики. - Ташкент, 1983. -С.47.
80. Лежнев А. Проза Пушкина //Опыт стилового исследования. -М.: Гослитиздат, 1937. -С.30-31.
81. Лесков Н.С. Святочные рассказы. Собр. соч. -СПб, 1886. -С.3-11.
82. Ли Ханг Зе. «Таинственные повести» Тургенева в оценке русской и зарубежной критики //Тургенев и современность. -М., 1997. -С.34-37.

83. Лосев А.Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. -М.: Искусство, 1976. -С.67.
84. Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. -Л.: Наука, 1974. -350с.
85. Лотман Ю.М. В школе поэтического мастерства. -М.: Просвещение, 1988. -С.68.
86. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. -Л.: Просвещение, 1972. -С.68-69.
87. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. -М.: 1976.
88. Манифесты французской литературы //Литературные манифесты западноевропейских романтиков. -М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. -С.363-483.
89. Маркович В.М. Человек в романах И.С.Тургенева. -Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1975. -152с.
90. Медведев Ю. Там лес и дол видений полны //Русская фантастическая проза XIX-начала XX века. -М.: Правда, 1989. -С.453-467.
91. Мелегинский Е.М. Историческая поэтика новеллы.-М.: Наука, 1990. -275с.
92. Мериме П. Собр.соч.: В 4-х т. -М.: Правда, 1983. -Т2. -С. 288, 289, 294, 303, 305, 306, 308. - Т.3. -С.23 ,28, 61 ,158, 159, 170, 180, 188, 202, 204, 205, 289.
93. Мериме П. Иван Тургенев. Пушкин //Статьи о русских писателях. -М.: Худож. лит., 1958, - С.58, 62.
94. Мериме П. Изучение русской литературы. -Париж: Антикварная книжная лавка Оноре Шампьюна, 1932. -Т.2. -С.260, 288, 289, 294, 303, 305, 306, 308.
95. Миримский И. Статьи о классиках. -М.: Худож. лит., 1966. - 252с.
96. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист. -Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. -С.72, 80, 81.

97. Невзоров Н. И.С.Тургенев и его последние произведения: «Стихотворения в прозе», «Клара Милич». -Казань: В университетской типографии. -1883.-42с.
98. Неелов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. -Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1980. -200с.
99. Нигматуллина Ю.Г. Комплексное исследование художественного творчества. Проблемы прогнозирования. -Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. -148с.
100. Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. - Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1970. -С.28.
101. Новиков Л.А. Искусство слова. -М: Педагогика, 1991. -141с.
102. Новикова К.М., Шепилова Л.В. Русская литература XX века. -М.: Высш. школа, 1966. -378с.
103. Новикова М. Переводческие контексты// Мастерство перевода. - М.: Сов. писатель, 1990. -Сб.№13. -С.47-49.
104. Нагорная Н.А, Поэтика сновидений и стиль прозы А.М. Ремизова. Автореф. кандид. филолог. наук. (Самар. гос. пед ун-т). -Самара, 1997. - 17с.
105. Оболенский Л.Е. Критические заметки Созерцателя // Русское богатство. -1883. -№1. -С.463-468.
106. Одоевский В.Ф. Русские ночи. -Л.: Наука, 1975. -317с.
107. Петров С.М. И.С.Тургенев. Жизнь и творчество. -М.: Просвещение, 1968. -367с.
108. Петров С.М. Реализм. - М.: Просвещение, 1964.-489с.
109. Петровский М. Таинственное у Тургенева// Творчество Тургенева. -М., 1920. -С.71-72.
110. Писарев Д.И. Собр. соч.: В 3-х т. //Литературная критика. -Л.: Худож. лит., 1981. -Т1. - 384с.

111. Поддубная Р.Н. Концепция фантастического в позднем творчестве Тургенева (идейно-художественная структура рассказа «Сон») // Восьмой межвузовский тургеневский сборник. -Курск, 1980. -С. 71, 72, 73.
112. Поддубная Р.Н. Идеино-художественные функции фантастики и развитие творческих принципов реализма в русской литературе XIX века. Автореф. диссерт. доктора филолог. наук. -Киев, 1990. -С. 18, 19.
113. Поддубная Р.Н. Творчество Тургенева И.С.: Проблемы метода и мировоззрения//Межвузовский сборник научных трудов. Орел: ОГПИ, 1991. -С.87, 96.
114. Поляк Л.М. История «Клары Милич» Тургенева //Творческая история. Исследования по русской литературе. -М., 1927. -Кн.2. -С.115, 157-158.
115. Пти-де-Жюльвилль Л. История французской литературы в XIX веке. М.: Изд-во М.Н.Прокоповича, 1908. -469с.
116. Пумпянский Л.В. Группа «таинственных повестей» //Собр.соч. Тургенева. -М; Л.: Госиздат, 1929. -Т.8. -С.9.
117. Пустовойт П.Г. Слово и образ в художественном произведении. -М.: Знание, 1963. - 32с.
118. Пустовойт П.Г. Романтическое начало в творчестве И.С.Тургенева. -М., 1973. -С.63.
119. Пустовойт П.Г. И.С.Тургенев - художник слова. -М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. -302с.
120. Реизов Б.Г. Между классицизмом и романтизмом. -Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1962. -255с.
121. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. -Л., 1958. -567с.
122. Ремизов А. Избранное. -М.: Просвещение, 1992. -С.300.
123. Родзевич С.И. И.Тургенев. -Киев, 1918. -С.132 -133.

124. Руднев В. Тургенев и Чехов в изображении галлюцинации// Клинический архив гениальности и одаренности. -Л.: 1927. -Т.3. -Вып.3. -С181-202.

125. Рыбникова М.А. Один из приемов композиции у Тургенева. -М.: Изд-во АПН РСФСР, 1958. -611с.

126. Самойлова М.И. Статьи под ее редакцией // Мастерство перевода. -М.: Сов. писатель, 1990. -541с.

127. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм - это гуманизм// Сумерки богов. - М.: Полит. лит., 1989. -С.319-345.

128. Семанова М.Л. Чехов и советская литература 1917-1935. - М.; Л.: Сов. писатель, 1966. -311с.

129. Семанова М.Л. Творческая история произведений русских писателей. -М.: Просвещение, 1990. -192с.

130. Сент- Бев Ш. Литературные портреты. -М.: Худож. лит., 1970. - 582с.

131. Скабичевский А.М. Новое время и старые боги //Собр.соч.: В 2-х т. -СПб: Изд-во. Ф.Павленкова, 1895. -Т.1. -С.3-29.

132. Симонов П. Познание непознаваемого // Наука и жизнь. -1980. - №1. -С.62.

133. Сквозников В.Д. Творческий метод и образ //Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. -М., 1962. -С.163-164.

134. Сливицкая О.В. Война и мир Л.Н.Толстого. -Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1988. -192с.

135. Топоров В.Н. Странный Тургенев. -М., 1998. -Вып.20. - С.70, 78, 100.

136. Тимофеев Л.И. Советская литература. -М., 1964. -С.57.

137. Тихомиров В.Н. Тургенев и просветительство. -Киев: Высш. школа, 1984. -С.97.

138. Тодоров Ц. Сверхъестественное рождается из языка // Литература во Франции с 1968 года. - Париж: Бордас, 1982. - С.222, 223.
139. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. - М.; Л.: Наука, 1960-1968. - Т. X. - С.282. - Т. XI. - С.270. - Т. XII. - С.310.
140. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12-ти т. - М.: Худож. лит., 1978. - Т.7. - С.10, 49, 59, 200, 202, 207, 214, 279.
141. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12-ти т. - М.: Худож. лит., 1978. - Т.8. - С.183, 265, 266, 267, 271, 383, 396, 401, 404.
142. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12-ти т. - М.: Худож. лит., 1978. - Т.12. - С.24.
143. Тургенев И.С. Письмо к Лонгинову от 7 марта 1857 года // Сборник Пушкинского дома. - Париж, 1922. - С.188.
144. Тургенев И.С. Письмо к Анненкову от 10 марта 1857 года // Наша старина. - 1914. - Кн.11. - С.992.
145. Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева. - М.: Просвещение, 1969. - С.22, 80, 85, 166, 187, 188, 189, 190.
146. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. - Л.: Наука, 1979. - С.130, 133, 187.
147. Шестов Л. Из неоконченной книги о Тургеневе // Вестник русского христианского движения. - Париж-Нью-Йорк-Москва: Изд-во русск. студ. христ. движ., 1978. - С.70-80.
148. Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Собр. соч.: В 2-х т. - М.: Мысль, 1980. - Т.1. - С.365-397.
149. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. - Рига, 1988. - 455с.
150. Фрейд З. О сновидении // Психология бессознательного. - М.: Просвещение, 1989. - С.310, 328.
151. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина // Творческая эволюция. - Л., 1986. - С.190-191.

152. Фридман Н.В. Романтизм в творчестве А.С.Пушкина. -М.: Просвещение, 1980. -191с.
153. Улыбина О.Б. Проблемы поэтики «таинственных» повестей И.С.Тургенева. Автореф. кандидат. филолог. наук (Коломен. пед. ин-т). - Н.Новгород, 1996. - 15с.
154. Чиж В. Тургенев как психопатолог// Вопросы философии и психологии. - 1899. -Кн. 50. -С.753-772.
155. Шиллер И.Х.Ф. О трагическом искусстве: Отрывки из лекций по эстетике //Шиллер И.Х.Ф. Собр. соч.: В 8 т. -М.; Л.: Гослитиздат, 1950. - Т.VI. -762с.
156. Шеллинг Ф. Философия искусства /Под. общ. ред. М.Ф.Овсянникова: Вступ. статья П.С.Попова и М.Ф.Овсянникова. -М.: Мысль, 1966. -496с.
157. Шамбон Ф. Заметки о Проспере Мэриме. -Париж, 1958. -С.261.
158. Эткин Е.Г. Проспер Мэриме //Семинарий по французской стилистике. -Л.: Наука, 1960. -С.161.
159. Adam F., Zerminier Q. Litterature Francaise. -Paris: 1972. -1-2v.
160. Bricaut B. Litterature pour la jeunesse //Le francais dans le monde. - 1982.-№171. -P.8-10.
161. Char R. Recherche de la base et du sommet. -Gallimard, -1971. - 184p.
162. Charpentreau Z., Jean I. Dictionnaire des poetes et de la poesie. P.: Gallimard, 1983. -427p.
163. Clancier G. E. De Rimbaud au Surrealisme. -P.: Seghers, 1970. - 435p.
164. Deleuse I. Michel Tournier et le monde sans autrui //Tournier. Vendredi ou les limbes du Pacifique. - P: Gallimard. -1972. -P.257-283.
165. Merimee P. Etudes de Litterature russe. -Paris: Librairie ancienne Honore Champion, 1932. -1, -2v.

166. Pichois C. Introduction//Baudelaire. Les Fleurs du Mal. -P: Gallimard, 1972. -P.7-26.
167. Pompidou G. Anthologie de la poesie francaise. -P: Hachette, 1961. -562p.
168. Pecheur J. Romanciers contemporains //Le francais dans le monde. -1982. -№167. -p.75-77.
169. Ricardou J. Le nouveau roman. Editions du Seuil. -P., 1978. -185p.
170. Ricardou J. Pour une theorie du Nouveau roman. -P.: Editions du seuil, 1971. -270p.
171. Ricardou J. Nouveaux problemes du roman. -P: Editions du seuil, 1978. -368p.
172. Sartre J., P. Mallarme //Poesie. -P: Gallimard, 1952. -P.5-15.
173. Versier B., Lecarme J. La science-fiction //La litterature en France depuis 1968. -P: Bordas, 1982. - P.254-255.
174. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. -М.: Сов. энциклопедия, 1969.
175. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. -М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. -Т.1-4.
176. Жуков В.Н., Сидоренко М.И., Школяров В.Т. Словарь фразеологических синонимов русского языка. -М.: Русский язык, 1987.
177. Краткий психологический словарь /Под ред. Петровского А.В. -М.: Политиздат, 1985.
178. Лингвистический энциклопедический словарь /Гл. ред. Ярцева В.Н. -М.: Сов. энциклопедия, 1990.
179. Макаров В.И., Матвеев Н.П. Словарь лингвистических трудностей художественной литературы. -Киев: Радянська школа, 1989.
180. Мифологический словарь /Под ред. Мелетинского Е.М. -М.: Сов. энциклопедия, 1991.
181. Ожегов С.И. Словарь русского языка. -М.: Русский язык, 1973.

182. Розенталь Д.Е., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. -М.: Просвещение, 1985.
183. Словарь русского языка /Под ред. Евгеньевой А.П. -М.: Русский язык, 1957-1961. -Т.1-4.
184. Словарь современного русского литературного языка. -М.; -Л.: Русский язык, 1948-1965. -Т.1-17.
185. Словарь синонимов русского языка. -Л.: Наука, 1970. - Т.1-2.
186. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. -М.: Просвещение, 1974.
187. Толковый словарь русского языка /Под ред. Ушакова Д.Н. -Л., 1934-1940. -Т.1-4.
188. Фасмер И. Этимологический словарь русского языка. -М.: Прогресс, 1964. -Т.1-4.
189. Фразеологический словарь русского языка /Под ред. Молоткова А.Н. -М.: Русский язык, 1986.
190. Трудности словоупотребления и варианты норм русского литературного языка. Словарь-справочник. -М.: Наука, 1973.
191. Русско-французский словарь /Под ред.Щербы Л.В., Матусевича Л.И. -М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955.
192. Французско-русский словарь. -М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1957.
193. Французско-русский фразеологический словарь /Под ред. Рецкера Я.И. -М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963.
194. Dauzat Albert, Dictionnaire etymologique. -Paris: Librairie Larousse, 1938.-1v.
195. Charpentreau Jacques et Jean Georges. Dictionnaire des poetes et de la poesie. -Paris: Edition Gallimard, 1983.-1v.
196. Maquet Charles. Dictionnaire analogique. -Paris: Edition Librairie Larousse, 1936.-1v.

197. Maloux Maurice. Dictionnaire des proverbes sentences et maximes: -  
 Paris: Librairie Larousse, 1960.-1v.
198. Micro Robert. Dictionnaire du francais primordial. -Edition Monreal,  
 1986. -1, 2v.
199. Nouveau Petit Larousse illustre. -Paris: Edition Larousse, 1952. -1v.
200. Petit Robert. Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue  
 francaise. -Paris: Edition Dictionnaire le Robert, 1972.-1v.

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Введение .....	3
Часть первая. Идеино-художественные функции фантастики в произведениях И.С.Тургенева и П.Мериме .....	18
Воздействие природных иррациональных сил на психику человека («Собака» Тургенева, «Видение Карла XI» Мериме).....	19
Бессознательное в новелле «Джуман» Мериме .....	27
Генетическая память в рассказе «Сон» Тургенева и новелле «Локис» Мериме .....	36
Идея красоты в повести «Клара Милич (После смерти)» Тургенева и новелле «Венера Илльская» Мериме .....	46
Проблема незащитности человека перед неумолимыми законами вечности («Призраки» Тургенева) .....	63
Сходства и различия в фантастике Тургенева и Мериме.....	65
Часть вторая. Фантастика «таинственных повестей» И.С.Тургенева в переводе П.Мериме.....	86
Концепция художественного перевода .....	88
Проблема перевода Мериме тургеневской фантастики .....	91
К вопросу об адекватности перевода Мериме фантастического в поздних произведениях Тургенева («Собака», «Призраки»)...	95
Фантастика Тургенева и Мериме как важнейшее средство обновления и усиления реализма.....	148
Заключение .....	154
Список литературы .....	163

**Золотарев Игорь Леонардович**

**Фантастические произведения И.С.Тургенева и П.Мериме**

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии «Статистика»

Редакция и корректура - автора.

Технический редактор - Н.В.Веторов

---

Отпечатано в отделе оперативной полиграфии Орловского областного комитета государственной статистики. 1.03.2001г. Объем усл.п.л. 8,5 п.л.

Заказ №12. Тираж 500 экз.

[25-00]