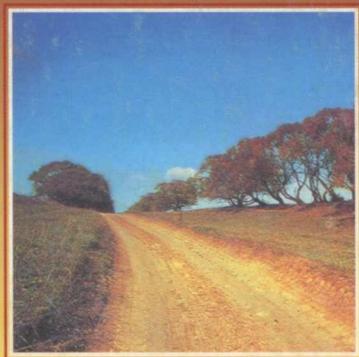


к 8Р  
3-80

Библиотека серии историко-культурного  
наследия Орловского края



**Игорь Золотарёв**  
**ТУРГЕНЕВ И МЕРИМЕ:**  
**РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ**



ОРЕЛ • 2004



к 8Р  
к 83.3(2Р)  
3-80

Министерство образования и науки  
Российской Федерации

Управление общего и профессионального  
образования администрации  
Орловской области

Орловский государственный университет

Орловский областной институт  
усовершенствования учителей

Кафедра историко-культурного наследия

КРАЕВЕДЕНИЕ  
2009

Игорь Золотарев

**ТУРГЕНЕВ И МЕРИМЕ:  
РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ**

*В помощь учителю*

A234049

КР-2017

Орёл – 2004



УДК 801.8

ББК 63.3(2Рос. – 4Орл.)

З 80

Печатается по решению Учёного Совета Орловского института  
усовершенствования учителей

**И.Л. Золотарев. Тургенев и Мериме: реальное и фантастическое.** (В помощь учителю). – Орёл: Издательский Дом «Орловская литература и книгоиздательство» («ОРЛИК»). Издатель Александр Воробьев. 2004. – 116 с.

Научные редакторы: доктор филологических наук В.И. Костин,  
директор Орловского областного  
института усовершенствования учителей  
Г.А. Лабейкина

**Библиотека серии  
историко-культурного наследия  
Орловского края**

Книга кандидата филологических наук, доцента И.Л. Золотарева представляет глубокое и оригинальное исследование фантастических произведений И.С. Тургенева как продолжателя пушкинских традиций в этом направлении развития литературы и французского писателя П. Мериме. Путем сравнительного анализа выявляется общность и отличие в художественных системах писателей, определяется их творческий метод и значение их фантастики для литературы.

Издание рассчитано на старшеклассников и учителей школ, гимназий, студентов и преподавателей гуманитарных вузов, словесников и психологов, на молодежь, на читателей, интересующихся вопросами литературы.

© Золотарев И.Л., 2004

© Издательский Дом «ОРЛИК», 2004

© Издатель Воробьев А.В., 2004

5-ТУ-И-30-ИГ

## Предисловие

Книга «Тургенев и Мериме: реальное и фантастическое» кандидата филологических наук, доцента Орловского госуниверситета 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. Тургенев, более известный в школе как автор «Записок охотника», предстает в новом качестве.

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 инобытийное, изображает эту действительность в субъективном мире человека.

Интерес к фантастике в литературе имеет давнюю историю. Особенно это заметно в фольклоре, где чудесное изображается с помощью таких сильных романтических средств, как гротеск, аллегория и другие.

Фантастическое и в эпосе всегда служило углублению познания, осмыслению мирозданческих тайн. Начиная с античной Греции, все последующие поколения писателей использовали фантастику в различных целях (познавательных, стилистических и др.), начиная от Апулея, Овидия, Данте, Уолпола, Бальзака, Тургенева и до наших дней.

По мысли А. Пажеса, в контексте критики рационализма, ознаменовавшего собой эпоху Просвещения, пробуждается особый интерес к фантастике, поскольку рациональными способами невозможно было выразить личность в ее все усложнявшемся взаимодействии с действительностью.

Ныне, в связи с достижениями науки, возрастает роль фантастического в литературе. Литература всегда опережала

научные открытия. Благодаря научным открытиям то, что вчера казалось невероятным, сегодня становится очевидным, реально существующим. Вымысел воспринимается как нечто правдоподобное, проще становится разграничить вероятное и невероятное. Переходя рубежи необычного, фантастика усиливает впечатление от возможного. В связи с этим в литературе возрастает роль фантастических «таинственных повестей» И.С. Тургенева, так как художественная природа фантастики, стимулируя, предвосхищая дальнейшие открытия, изменяет само качество нашего бытия, нашего мироощущения. Современные достижения науки показывают, что человек, находясь в плотном мире, может выходить и в тонкие миры. И сейчас мы начинаем лучше представлять, что такое человек. Он видится совокупностью трех начал: материального, идеального и духовного; писатели всегда обращались и к духовному, тонкому миру, который остается для нас фантастическим, мало исследованным.

В своей статье о Гоголе И.Ф. Анненский писал: «Фантастическое и реальное не стоят на гранях мира, а часто близки друг к другу»<sup>1</sup>. На первый взгляд, область фантастического противоречит человеческому опыту. Однако в искусстве фантастика теснее сближается с действительностью, особенно в нравственных, морально-этических категориях, в различении Добра и Зла. Анненский замечает, что именно в искусстве фантастическое лучше служит торжеству правды, являясь активнейшим средством познания действительности.

Л.Н. Осьмакова утверждает, что сугубо личностный план изображения и художественный конфликт вытекают уже из столкновений различных начал во внутреннем мире человека. Высшей точкой движения сюжета становится тайна, потрясшая героя. Герой как будто общается с потусторонними силами. Социальные реалии не влияют на разрешение конфликта. Они придают усиление, дополнительную функцию, образуя аллюзию загадочности, невероятности.

Г.Б. Курляндская считает, что фантастические произведения Тургенева исследуют «разные сферы сознания личности». Че-

ловек изначально зависит от наследственности. Так, в повести «Фауст» героиня полюбит вопреки запретам матери, но мать не потеряет власти над ней, являясь ей из потустороннего мира. Непреодолимый рок сталкивает родных друг для друга людей. «Оглянитесь, – сказала она мне дрожащим голосом, – вы ничего не видите? – Ничего. А вы разве что-нибудь видите? – Мою мать, – медленно проговорила она и затрепетала вся».

Тургенев показывает роковое влияние инобытийных сил на своих героев, применяя фантастические приемы для решения поставленных задач.

Неоднозначную оценку вызывает у исследователей повесть «Клара Милич (После смерти)». Г.А. Бялый видит в ней идею магнетизма в сочетании с мистицизмом.

Г.Б. Курляндская считает, что в повести преобладает романтическая стихия, связанная с признанием инобытийного как объективной реальности. П.Г. Пустовойт также считает, что произведению свойственно чередование бытовых и сверхъестественных сцен, что романтизирует прозаическую обстановку.

Таким образом, фантастика у Тургенева является способом изображения субъективно-психологического состояния и мироощущения. Так реалистическое искусство воплощает правду о человеке, если она не укладывается в рациональные рамки. Однако литература и искусство не копируют действительность. Тургенев использует такой условный, романтически усиленный прием, как фантастика для достижения того ирреального, что нельзя было изобразить обычным, реалистическим способом. Фантастика может служить углублению познания внутреннего состояния человека, пребыванию его в земном и космическом мире. Писатели показывают те внутренние, психологические акты человека, которые нельзя объяснить рационально. В связи с этим растет значение фантастики в литературе для познания таких все более усложняющихся, взаимосвязанных и взаимозависимых категорий, как человек и действительность.

Издание рассчитано на школьников старших классов, преподавателей школ, гимназий, гуманитарных вузов, на широкий круг молодежи, читателей.

## Введение

Фантастическое всегда служило углубленному исследованию, осмыслению мирозданческих тайн. Пушкин хорошо понимал это, и, начиная с него, все последующие поколения писателей, в том числе и Лермонтов, Гоголь, Тургенев, использовали фантастику в различных познавательных и образительных целях. Чем же интересен Пушкин был для этих писателей, что они находили в его творчестве, какие элементы фантастики как романтизированного средства реального постижения действительности?

Следы фантастики обнаруживаются у Пушкина в таких его произведениях, как стихотворения «Пророк», «Анчар», «Бесы», поэма «Медный всадник», малая трагедия «Каменный гость», в рассказе «Пир во время чумы» и, наконец, в «Выстреле», «Гробовщике» (из цикла «Повести Белкина») и в повести «Пиковая дама». Романтико-фантастический колорит этих произведений подтверждает мысль о том, что фантастика была для Пушкина своеобразным углом зрения на реальную действительность. Поэт стремился глубже проникнуть в психологию человека, в его многочисленные связи с тонким миром, совершенствовать свой художественный метод, окрашивая реализм в романтические тона. В «Пророке» автор обратился к теме Поэта и его роли в обществе. Фантастические образы ангела, шестикрылого Серафима и воскресшего Поэта вызывают особую необходимость углубления творческого начала, обращение к исторической теме формирует идеи историзма. Опосредованно утверждается правота декабристов в отношении власти (стихотворение явилось откликом на события 25 декабря 1825 года) через правоту самого Поэта, вставшего на сторону человека и народа.

Стихотворение «Анчар» также посвящено теме безграничной власти, даже тирании. Облик тирана подчеркивает образ смертоносного дерева, из которого изготавливаются стрелы, пропитанные ядом. Пушкин изображает деспотию,

используя фантастические элементы, в то же время придавая произведению гуманистический пафос.

В «Бесах» фантастика подготовлена самой эмоциональной атмосферой зимнего пейзажа. Она возникает уже в начале, в монологе ямщика, как отражение народного мировосприятия и одновременно поэтического и реально-бытового плана. Применение фантастического в качестве средства изображения отвечает законам творчества. Образная пластика колеблется между достоверностью «изнутри» для героя и художественным миром «извне» для рассказчика и слушателя-читателя.

Постепенно монолог ямщика перерастает в сознание лирического героя. Фантастическое осложняется литературными ассоциациями, обретая приметы мифопоэтической космологии. Возникает картина едва ли не вселенского масштаба. Такая иерархия зла воплощает мощь безликих сил, властно подчиняющих мироздание, вовлекающих в атмосферу, не зависящую от чьей-либо субъективной воли.

В том же стихотворении «Бесы» Пушкин сопрягает антиподные ответы на вопрос об истине. Проявляется это также во взглядах на историю, на отношение человека к объективному ходу событий, складывающемуся в процессе формирования того или иного порядка вещей. Трагическое звучание «Бесов» – результат неантропоцентричности мира закономерностей и подчинения им человека. Однако фольклорная окраска фантастики намечает путь преодоления трагедии. Сама структура стихотворения отвечает приметам жанра фантастики через оптимистическую метафору, испытание это оставляет место для выбора, не диктуя тотальной безысходности.

В поэме «Медный всадник» Пушкин с небывалой силой и смелостью показывает исторически закономерные противоречия жизни, не стремясь, однако, средствами изображения, в том числе и фантастики, искусственно сводить концы с концами там, где они не сходятся в самой действительности. В обобщенной образной форме тут противопоставлены две

силы: государство, олицетворенное в Петре Первом, затем в фантастическом облике ожившего памятника «Медного всадника», и человек в его личных, частных интересах и переживаниях. Итак, государство и человек, власть и народ, закон и творческая стихия поэта.

Говоря о Петре, Пушкин вдохновенно прославляет его реформы, построенный им город Санкт-Петербург, новую столицу в устье реки Невы, из соображений военно-стратегических, экономических интересов, для установления культурных связей с Европой. Пушкин хвалит за это город. Однако те же самые государственные соображения Петра оказываются у Пушкина причиной гибели ни в чем не повинного Евгения-простого, обыкновенного человека. Несмотря на обыденность быта, материальную бедность, Евгению дороже всего свобода и честь. Евгений мечтает о простом человеческом счастье: жениться на любимой девушке, жить скромно, своим трудом. Наводнение, изображенное в поэме как бунт покоренной стихии против царя Петра, губит, прежде всего, его, маленького человека. Погибает его невеста Параша, Евгений сходит с ума. Сюжет напоминает затем тургеневскую «Клару Милич (После смерти)», судьбу Аратова в связи со смертью Клары.

Фантастическое тесно увязывается Пушкиным с трагичностью Евгения, с лиризмом поэмы, выраженным в глубоко горестном сочувствии самого поэта своему герою. А эпизод столкновения безумного Евгения с памятником царю воспринимается как романтически усиленное, фантастическое выражение протеста человека против бездушной машины империи. Поэма заканчивается сдержанным сообщением о гибели Евгения. Пушкин не дает примирения, исторического оправдания трагедии человека. Проблема остается неразрешенной, без признания правоты царя Петра в его государственных заботах, вне сочетания их с правотой отдельного человека. Поэт показывает, что это противоречие находится не просто в мыслях героя, оно коренится в самой жизни, неумолимо и неизбежно, как рок, мистические силы, ожившие в облике «Медного

всадника». Картины безумия Евгения иллюстрируют раздвоение личности, ее страдания и как следствие гибель.

В «Каменном госте» Пушкин обращается в драматургии к традиционному сюжету. Поэту хочется дать собственную интерпретацию широко распространенной легенде, вложить свое художественное видение в общеизвестный сюжет и в образы. Анализу подвергается страсть, это любовь, сама судьба, удовлетворение любовной страсти как главное содержание жизни. Образ Дона Гуана у Пушкина отличается от традиционных многими качествами. Прежде всего, в пушкинском произведении Дон Гуан показан как человек искренний, увлекающийся, решительный, поэтически одаренный, он автор слов песни, которую поет Лаура. Его отношение к женщинам не является отношением холодного, профессионального обольстителя, он всегда искренен, а увлечения его горячи. Мы узнаем о его связях с тремя женщинами – Инезой, Лаурой и Доной Анной, и со всеми его отношениями человечны, отнюдь не циничны. Рано погибшую Инезу, у которой муж был жесток и суров, Дон Гуан любил нежно. С сожалением он вспоминает ее через несколько лет. Лаура полная противоположность Инезе. Молодая, талантливая актриса, она смело отдается любому из поклонников, кто сейчас нравится ей. Дон Гуан любит ее какой-то бесшабашной, кипучей любовью, соединенной с шутливым, товарищеским отношением. Образ Доны Анны, несмотря на обычный у Пушкина лаконизм изложения, развернут с необыкновенной живостью, точностью, глубиной и богатством оттенков. Благочестие в ней сочетается с лукавым кокетством, насмешливостью. Дона Анна – его женщина, он убеждается в своем глубоком чувстве к ней. Но соединенье Дона Гуана с Доной Анной невозможно из-за ряда обстоятельств. И тут реализм как художественный метод изображения, требуя усиления, приобретает романтическую окрашенность. Пушкин применяет такое усиленное изобразительное средство, как фантастика. Появляется каменная статуя Командора – убитого им прежде, и в дуэли с Доном Гуаном она теперь убивает его.

Фантастический образ ожившей статуи, перешедшей в драму из прежней легенды, Пушкин трактует по-своему. Нет в поэме религиозно-морального содержания, традиционного изобразяемого послания разгневанного неба, карающего безбожника. Нет намека на подобное и в словах самой статуи. У Пушкина – это рок, неумолимая судьба, неведомые силы, губящие героя в момент, близкий к его счастью. Весь пройденный путь Дона Гуана, смысл образа статуи Командора дают основание воспринимать прошлое героя трагедии, всю его легкомысленную жизнь как расплату за совершенное им, за зло, которое тяготит, прежде всего, его самого, сделав облик каменным, фантастически обесчеловеченным. Как бы ни перерождался Дон Гуан под влиянием любви к Доне Анне, прошлое изменить невозможно. Оно несокрушимо, как и сама статуя Командора.

И вот, оживая в статуе, это прошлое становится между Доном Гуаном и его возлюбленной, и именно в час, когда счастье, кажется, так возможно. Эпический смысл мотива приглашенного Доном Гуаном мертвого Командора выполняет в сюжете свою функцию – грозного напоминания о соевести. Совершенные поступки рано или поздно скажутся на судьбе. Заложенные где-то внутри, в психике человека, силы неба, сила рока воздействуют на него. Безусловно, затем эти силы Тургенев в своей фантастике представит на новом витке познания, тоже достаточно романтизировано, усиливая тенденции, определенные Пушкиным, дополнительных возможностей изображения.

Если в «Каменном госте» Пушкин придает традиционному сюжету собственный, более оригинальный характер, то в «Пире во время чумы» поэт идет дальше. А именно, он приводит часть поэмы Джона Вильсона, полностью изменив содержание двух вставных песен. Получается новое произведение, превосходящее оригинальную драму Вильсона «Город чумы». Идея веры в бога и смирение перед смертью английского поэта чужда Пушкину, из всей пьесы Пушкин выбирает небольшой фрагмент, способный выразить его собственные чувства и мысли.

Заметим, в «Пире во время чумы», как и в «Каменном госте», человек находится в экстремальной ситуации. Причиной напряжения души является ожидание неминуемой гибели от болезни, страх смерти. Показаны три пути преодоления страха. Первый – религиозный, он воплощен в образе священника, явившегося на пир безбожников, чтобы уговорить их разойтись по домам, иными словами, уверовать в Бога, смириться перед волей Господней. Однако другой путь избрали пирующие: они стараются забыться в любви, шуткой заглушить в себе страх, смехом отвлечься от мыслей о смерти.

По третьему пути идет сам председатель безумного пира – Вальсингам. Его чувства выражены в пропетой им песне, сочиненной самим Пушкиным. Герой, дескать, не хочет отворачиваться от опасности, глядит ей прямо в глаза и побеждает страх перед гибелью силой духа. Поэт создает гимн в честь преодоления чумы, в честь перерождения в своем сознании неотвратимости смерти несокрушимой силой воли. В такой сверхчеловеческой борьбе со смертельной опасностью поэт испытывает радость, упоение. Угрозе гибели противопоставляется смелость, отсутствие страха, смущения. Такова позиция председателя пира, подвергшегося испытаниям. На пиру священник напоминает ему о смерти жены и дочери из-за чумы. Вальсингам падает духом лишь на мгновение, принимаясь каяться. Однако, когда священник хочет увести его с пира, чтобы вернуть в лоно церкви, герой находит в себе силы отказаться от его услуг, а по сути от церкви, религиозного мировоззрения.

Конфликт в рассказе «Гробовщик» (из цикла «Повести Белкина») реализуется во внутреннем мире героя, что вызвано потребностью гробовщика нравственно осмыслить свою профессию, сравнить себя с другими ремесленниками. Поскольку к напряженной работе сознания Прохоров не готов, то сон его, воплощающий онирическое сознание, должен подтвердить или опровергнуть его нравственное самоутверждение. Подобный сон пушкинского героя превращается

у Тургенева в его «Кларе Милич (После смерти)» в сны Аратова, в сны персонажей в одноименном рассказе «Сон», повести «Призраки». У Пушкина налицо присутствие первого, бытового плана и второго – инобытийного. В одноименном рассказе гробовщик надеялся возместить убытки купчихе Трохиной, но она умерла в ту же ночь. Следует череда необычных совпадений. Нарочный, несмотря на опасения гробовщика, что за ним не пришлют, все-таки прискакал верхом за ним от приказчика. Герой произносит и свое третье желание. В фантастической форме представляется ему исполнение этого желания, что одновременно является и испытанием героя. Мотив совести, вплетающийся в сон, превращает исполнение третьего желания из встречи с гостями в логику самоутверждения, в столкновение с тем, что у героя на совести. Таков объективный смысл этого сна, в котором присутствуют элементы фантастики.

Это открывает путь к двойной функции изображения: психологической и оценочной, подобно смыслу, заключенному в поэме «Медный всадник», повести «Пиковая дама». Соотношение фантастики и реальности в этих произведениях, как и в «Гробовщике», обнажает качества далеко не индивидуальные, подводящие к духовному осмыслению факторов, их обуславливающих, то есть к исследованию взаимодействия психологии и судьбы личности с законами социальной истории.

Элементы фантастики в рассказе «Выстрел», «Гробовщик» и повести «Пиковая дама» воплощают личностную точку зрения на неумолимые законы природы, истории. Поэтика фантастики в этих произведениях подчеркивает неразрешимость, эпическую неоднозначность конфликтов. Сильвио, Германн стремятся упрочить свое положение за счет случаев, порожденных судьбой, связанной с тенденциями в социально-общественной истории петербургско-петровского периода. Лица в этих произведениях Пушкина, как и в других его сочинениях с элементами фантастики, превращаются в могучие, безликие силы, смертельные

для героев. Графиня становится призраком в такой многозначности: сон, видение, потусторонний гость в подмигивающей карте. Герои проходят в «Пиковой даме» через трагический бунт, испытывая потрясение духовных сил. Характер Сильвио выражает иррациональные силы, роковую предопределённость.

Действия Германна, направленные на расчет и обогащение, несут элементы безумия. Его проигрыш из-за неверной карты – уже результат умопомешательства. Нравственный суд на Германном не отменяет правомерности в попытке личности поколебать законы социальной гармонии.

Аналитические размышления о литературе того времени приводят к выводу, что уже Пушкин в своем реалистическом творческом методе прибегает к романтическому усилению средств постижения и изображения. Поэт стремился достаточно глубоко проникнуть в психологию, сознание и поведение человека, воплощая свой личностный взгляд на взаимоотношения человека не только с социально-историческими реалиями, но и с ирреальным, инобытийным миром. Далее исследование воздействия потусторонних сил, тонкого мира на человека, его внутреннего состояния, внешнего окружения продолжит целая плеяда отечественных писателей и поэтов. Такие, как Лермонтов, Гоголь, Тургенев, в основном фантастические произведения которых Мериме перевел на французский язык. Подобно тому, как реализм русской литературы XIX века, по словам критиков, вышел из гоголевской «Шинели» (а вернее, из пушкинских «Повестей Белкина»), так и фантастика последующих русских писателей, можно сказать, выросла на фантастике Пушкина.

# Часть I

## Идейно-художественные функции фантастики в произведениях И.С. Тургенева и П. Мериме.

После романов, в которых 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 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»<sup>2</sup>.

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. Filosoфовой от 18(30) августа 1874 года и С.К. Брюлловой от 4(16) января 1877 года, 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 Неводомое, существующее объективно.

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

Обращаясь к непознанному в своих «таинственных повестях», И.С. Тургенев выражает воздействие 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»<sup>3</sup>. Ученый считает, что в повестях Тургенева 60–70 годов довольно отчетливо обнаруживается сдвиг в понимании человеческой психики: он теперь не исключает иррациональное из круга вопросов, подлежащих художественному исследованию. Так, в рас-

сказе «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!...»

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 «Видения 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 «Видения 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». К исследуемым мы относим и нефантастическую «Странную историю». По мнению 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», «История лейтенанта Ергунова», «Рассказ отца Алексея», «Стук... стук... стук!...», «Песнь торжествующей любви».

У Мериме «Видения 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 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 «Видениям 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. Потoki льющейся по

подмосткам, кровистая  
Публичная  
Библиотека  
им. М.А. Бунина

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».

В этом отрывке из новеллы «Видения 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», од-

нако неотвратно 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 своем правдоподобии.

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 «Видения 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 стремятся объяснить явления и поступки, исходя из бытовых реалий, из самой действительности. Фантастика же «чистых» романтиков имеет принципиальное отличие, поскольку эта фантастика, являясь выражением их мироощущения и отличая тем самым субъективность в реальном плане, указывает на объективность ирреального, существование роковых сил 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»<sup>4</sup>.

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»<sup>5</sup>. 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 переключение 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, предвещая 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»<sup>6</sup>, когда естественное и сверхъестественное в самом человеке необъяснимы с точки зрения материалистической философии. Они могут быть объяснены как взаимодействие материального 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. 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 двойствен-

ности или неоднозначности своего референциального статуса – реальность или ирреальность – как следствие 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»<sup>7</sup>. 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 Тургенева, таким образом, выступает в качестве симулятора, в одно и то же время отрицающего реальность и утверждающего ее на новом витке повторения».

### *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 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 необъективные 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, доведенного 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», 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 полоски с блестящими краями проникли в комнату. Движение их ускоряется вследствие покатости 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».

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 вина», 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, изображение иррационального необычными, романтическими средствами. Того в реальной действительности, что не поддается аналитическому и логическому осмыслению, должно оставаться только косвенным образом мотивированным, при наличии первого, бытового плана, чтобы являться фантастикой реалистов.

«Вдруг одна из галерей подо мной ярко засветилась. Я увидел множество факелов, словно выходящих из стен скалы и образующих 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 кабилский. 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».

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 в своем подсознании 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 детерминированным, 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 всхрапнули, господин лейтенант?»

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, кальян-курильница, 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 спальняной комнате Мериме и которая называлась «Невинность, кормящая змею».

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 возможность исследовать мир подсознательного. Если в тургеневском рассказе «Сон» идут параллельно два плана: от реального к онирическому, к самой психике, к «опережающему познанию», 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 и курильница». 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, испытывающий 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, налицо только психологический анализ. Во второй новелле точка зрения автора, изменяясь, приобретает иные черты, когда психологический анализ дополняется 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 уг-

любляет 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 сткляжкой 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 этого 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».

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!».

«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».

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!» (...) Не-

сказанный страх вдруг обнял меня. Мне показалось, что этот мертвый человек знает, что я пришел сюда, что он сам устроил эту последнюю встречу».

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» – мещанин, 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 раскре-

пощенным, по-иному оценивает жизнь. По словам М.М. Бахтина, «жизнь, увиденная во сне, остраивает 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»<sup>8</sup>.

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 полужакрытой 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». 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, оста-

навливая перед дверью. В таком случае Тургенев через героя, остановившегося перед дверью, у которой тот замирает перед Неведомым, утверждает идею двоемирия, 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»)»<sup>9</sup>.

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 встречается отца, «которого прежде видел во сне».

По мнению Р.Н. Поддубной, «гносеологический подход к изображаемой в рассказе действительности присущ реализму, реалистическому восприятию действительности»<sup>10</sup>. А.Б. Муратов же утверждает, что творческий метод тургеневского рассказа «Сон» романтический. 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 двоемирие, 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».

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 опыте. 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 напо-

минают 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 мотивирована. 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 занимается, 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 ученого профессора».

«– 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 укусы!...».

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 действительно-

сти 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».

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 двоемирия. 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 раздражанного воображения Аратова, человека, наследственная склонность которого к мистицизму становится в особенности болезненной в условиях по его вине совершившейся гибели возлюбленной.

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...».

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 ошутима 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». 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 удалилась, весело качая головою, на которой заалел веноч 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».

Зрительный эффект от появления Клары сменяется слуховым, герой слышит ее «стенящий» голос. Встреча с женщиной в белом – в этом первом сне Аратова, зарожда

предчувствия, приводит героя к плоскому камню – могильной плите. И он, этот герой, уже лежит, как надмогильное изваяние, а рядом «не знакомая 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 знакомая 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, взывая 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 особого 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 большого 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 ничего! Это смерть! Счастливого пути!». – Лодка быстро мчится... но вдруг налетает вихрь (...) Аратов видит Клару в театральном костюме: она подносит стеклянку 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!»

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, суеющий 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 Кларой, 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 античной мифологии – в иные миры. А в лапах этой «обезьяны» – реальная деталь: стклянка, 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!».

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 ее 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 прикосновение, 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 Кларой, 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 Клары, из дневника Милич? Эта реальная деталь остается авторской загадкой, указывая на мир реальный и на инобытие, создавая двуплановость изображения. С одной стороны, прядь волос Клары 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»<sup>11</sup>.

Фантастические произведения определяют романтический тип творчества Тургенева, когда указываются запретные начала, тайны самой жизни, ее романтической природы. Реализм же открывает закономерности развития действительности, познает жизнь во всех ее 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 двоemiрия «Клары 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»<sup>12</sup>. 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 сновидческий 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 со-

мневался в том, что вступил в сообщение с Кларой, 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 повести с наличием иррациональных, потусторонних сил, воздействующих на человека.

Красота в «Кларе Милич (После смерти)» Тургенева и «Венере Ильской» Мериме демонична. Она глубоко вторгается в судьбу человека, ведет его к гибели. Как второй план образительности – 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»<sup>13</sup>.

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». Рассказчик удивлен: «Такая дивная красота может сочетаться с такой полнейшей бессердечностью»; «выражение сатанинской иронии». Латинская надпись переводилась так: «Берегись, если она тебя полюбит».

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, противостоит 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». 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». И далее приводится то же самое объяснение в рассказе новобрачной: «Я увидела своего мужа, стоящего на коленях перед кроватью (...) в

объятых какого-то зеленого гиганта, сжимающего его со страшной силой».

Итак, налицо два плана изображения – естественный и ирреальный. В первом случае убийство Альфонса де Пейрорада мотивируется как бы мезтью 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 объятых.

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

Наследственность в «Кларе Милич» взывает 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».

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 «двоимирия», 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 ее 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 Ильской»). 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 Ильской».

В «Кларе Милич (После смерти)» налицо уродливые формы быта, однако центральной проблемой является стихийная страсть. В «Венере Ильской» 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»<sup>14</sup>. 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».

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 припс്മнил 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 Пейрорайда...» 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, душасцей 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».

Совершенным контрастом со всей этой бытовой 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».

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!». 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 изображи-

тельные 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 тургеневской 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».

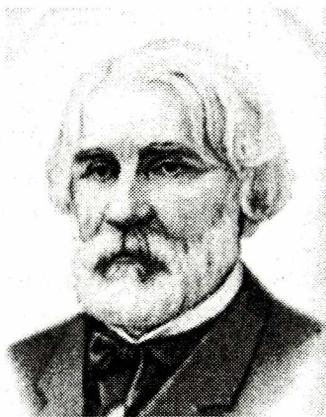
Слово полового Ардалиона социально окрашено, окультурено, о чем говорят и его манеры. Невежествена Мاستридия Карповна, однако за ее невежественностью скрывается голый расчет. И речь Мاستридии Карповны выражает ее натуру. За ее словом целый мир взаимоотношений людей совершенно другого круга. Она обращается 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».

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 Ильской» 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 незащищенности человека  
перед неуловимыми 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. 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, он совершает 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», – пишет исследователь В.Н. Топоров в книге «Станный 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». Сам вид Эллис внушает мысль о призрачности, нематериальности

бытия, о неминувости смерти. 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».

### *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. В.Дынник считает, что по силе изобразительности ирреального Мериме не достигает уровня Э.По и Э.Т. Гофмана: «Довольно меткое наблюдение, занято построенная фабула, комизм ситуации, изящная непринужденность повествования не могут придать художественную значимость этой литературной безделушке»<sup>15</sup>.

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, «Видения Карла XI», «Локис» Мериме) и сами являются жертвами тех роковых сил. Фантастика проявляется как адекватный способ восприятия произведения 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 «Видения Карла XI», «Венера Илльская», «Джуман», «Локис».

Ю.Виппер утверждает, что уже «первоначально эстетические пристрастия Мериме носили исключительно романтический характер». По мере эволюции писателя романтические тенденции, не вытесняя реализм в таких новеллах, как «Переулок госпожи Лукреции», «Видения 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». Писатель увлечен романтически эмоциональным восприятием действительности не настолько, чтобы забыть о «трезвом» реализме<sup>16</sup>.

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». Декадентское влияние на Мериме в последний период отмечает Л.П. Гедемин, выделяя проблему порочности природы, вообще-то характерную для декадентской литературы. 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»<sup>17</sup>.

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 проявления 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, его инобытийной фантастике. Однако, оставаясь на грани реализма, фантастика в таких произведениях, как «Видения Карла XI», «Венера Ильская», «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 также 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 мотивирована, 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: «Центральная часть произведения (имеется в виду «Сон смешного человека» Достоевского) – рассказ о сонном ви-

дении. 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»<sup>18</sup>. Это, в сущности, совершенно верная характеристика композиционного метода построения фантастической мениппеи.

По мнению А.Б. Муратова, одной из наиболее трудных и важных для писателя художественных возможностей оказывается возможность уловить «миг между бодрствованием и сном»<sup>19</sup>, те мгновения, когда границы яви сливаются с границами снов, что позволяет говорить о странных соотношениях реального и ирреального. 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». Такое сочетание не нарушает гармоничности целого, в фантастике проявляются романтический и реалистический 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, под-

линный романтизм – это «новый способ переживания жизни», «следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним»<sup>20</sup>. 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 осознавать 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 «двупланова», как и «Венера Илльская». Од-

нако 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.

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».

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 поздних 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»<sup>21</sup>. 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». 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<sup>22</sup>.

Улавливая это настроение, И.Ф. Анненский пишет: «С «Кларой Милич» в музыку тургеневского творчества вошла, уже не надолго, новая и какая-то звенящая нота» (там же). 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, свидетельства 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»<sup>23</sup>.

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 сюжете содержания 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 своими «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 инте-

рес 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»<sup>24</sup>.

И хотя, как отмечает В.Дынник, у Мериме налицо несомненные качества художника, 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 ир-

рациональное, 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 условнившегося 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 России 60–70 годов прошлого века относит «таинственные повести» Тургенева к неактуальным произведениям (Буренин Б., Иванов И., Оболенский Л.Е., Введенский Л.И.). 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 такой прием, как «фигура 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 Мери́ме» 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.Мери́ме, близкий друг императрицы Евгении, был неразрывно связан с правящей верхушкой»<sup>25</sup>.

Считая Тургенева и Мери́ме «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 Мери́ме. От неприятия «таинственных повестей» Тургенева критиками из «демократического лагеря», фантастических новелл Мери́ме 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 Мери́ме за последние годы, содержательнее и глубже выражают суть тургеневских «таинственных повестей» и фантастических новелл Мери́ме, нежели те, что были высказаны ранее, на рубеже XIX–XX веков. Однако соотношение реалистического и романтического, активизирую-

щая роль фантастики в позднем творчестве писателей по-прежнему занимает исследователей.

Главное же, что объединяет И.С. Тургенева и Проспера Мери́ме, 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»<sup>26</sup>.

Проводя анализ фантастики Тургенева и Мери́ме, 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. 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 представлял читателю растворенным в сознании и ощущениях поэта, который постигал действительность интуитивно»<sup>27</sup>.

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», 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 выражать жизнь, используя 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.

Мотив бессилия личности перед наследственно присутствующими 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 Илльская», «Локис». 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 тургеньевских 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»<sup>28</sup>.

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». 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». 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»<sup>29</sup>. Символ вещи отражает ее сущность, эмпирическую конкретность. Сама статуя Венеры в «Венере Илльской» – это символ красоты, хотя и демонической как общечеловеческой 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»<sup>30</sup>.

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. 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». 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, глубинно 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. Расковыывая 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 идеального, романтического. Однако писатели не переходят грань, за которой начинается романтизм как способ изображения действительности. Их творческий метод представляет художественный сплав, в котором реализм обогащен 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 «Видения Карла XI», «Венера Ильская», «Джуман», «Локис» Мериме, представляя новое слово, позволяют углубить избразительные возможности литературы, внести свой вклад в историко-литературный процесс.

Обладая 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 новеллах стимулируют дальнейшие попытки проникновения в неизвестное, в подсознание человека.

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», 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 Илльская» Мериме).

## Часть II

### Фантастика «таинственных повестей» И.С. Тургенева в восприятии 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».

В письме к П.В. Анненкову от 20 марта того же года из Дижона Тургенев характеризует французского писателя таким образом: «А propos, я познакомился с Мериме: похож на свои сочинения». 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»<sup>31</sup>, – пишет М.К. Клеман. Далее Клеман сообщает, что Тургенев делился с Мериме своими литературными проектами «с большей, подчас, откровенностью, чем с русскими друзьями и корреспондентами». 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»).

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. Кириной, работает над переводами вместе с Тургеневым.

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»<sup>32</sup>.

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». 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.

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»<sup>33</sup>.

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 – мастер не только «психологической драмы», но и талантливый живописец. «Вся блестящая фантазия «Призраков» является как бы рамкой для ряда разнообразных пейзажей». 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 к 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, «второстепенны-

ми» 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.

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 произведении. 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»<sup>34</sup>. 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, 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», «Переулок 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 Ильская», «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  
восприятия 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»<sup>35</sup>.

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 сдвигает идеальное и реальное в единый поэтический образ»<sup>36</sup>.

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 яркие, 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.

Как отмечает Г.Б. Курляндская, «выразительные средства используются Тургеневым с целью точной, соответственной

передачи мысли, соответственного воспроизведения объекта» (там же), а следовательно, и отображению фантастики.

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»<sup>37</sup>. 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». 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<sup>38</sup>.

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»). 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.

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»<sup>39</sup>. 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».

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, отштукату-

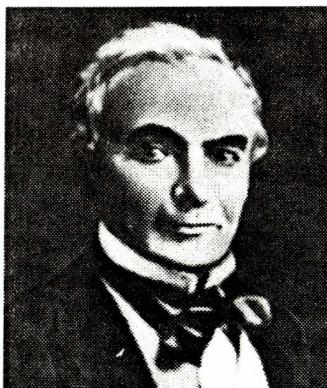
ренные и облупленные дома, с их впалыми окнами, яркими вывесками, железными навесами над крыльцами и дрянными овощными лавчонками, эти фронтоны, надписи, будки, колоды; золотая шапка Исаакия, ненужная пестрая биржа; гранитные стены крепости и взломанная деревянная мостовая, эти баржи с сеном и дровами; 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».

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 заключенному в нем глубокому смыслу раскрытия психологии персонажа, связи ее с мироздательскими 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.

Романтическая окраска, фантастический колорит выражаются различными средствами, в том числе с помощью синтаксиса, лексики, которым в переводе Мериме соответствуют найденные им адеквататы. 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.

С точки зрения наличия фантастического связь персонажей с иррациональными, ужасными силами не подвергается сомнению. 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.



*M. Mérimé*

Таким образом, Мериме, будучи писателем-реалистом, при переводе акцентирует внимание на реальных приметах быта и времени. Однако усиленные средства изображения («от ужаса», «ужасное») окрашивают реализм Тургенева в переводе Мериме в романтические тона, усиливая фантастический смысл рассказа.

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»<sup>40</sup>.

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 реалий жизни и их отражение в рассказчике примерно равное, 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.

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.

Все 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 перекладывает 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.

В основу тургеневской 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»<sup>41</sup>. Наследуя пушкинские традиции, где определения играют свою роль, Тургенев использует их шире, делает эти определения точными, емкими.

Мериме пользуется при переводе Тургенева достижениями, приобретенными в процессе перевода произведений Пушкина, Лермонтова, 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».

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. Примеры таких раздумий, влияние идеала, сказывающегося на психическом состоянии персонажей, непременно находят свое отражение в стиле.

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»<sup>42</sup>. 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».

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 некоей тайне. Есть и еще одна грань взаимодействия персонажей и ситуации – это жизненная позиция, например, Софи. Ее подвижничество, позиция религиозной натуры, находит 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 унижении...».

На сферу романтическому в повести «Странная история» Тургенев дает несколько точек зрения: медиума Василия и повествователя, полового Ардалиона, мещанки Мастридии 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»<sup>43</sup>.

Мериме при переводе не нарушает двуплановости тургеневского произведения. Реальность, достоверность в по-

ступках 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»<sup>44</sup>.

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 разно-сторонний, в том числе и стилиобразующий характер. Изменения отмечены в синтаксическом плане, не столь много их на лексическом уровне. Метафоры, сравнения, измененные переводчиком, иллюстрируют не только стремление

Мериме приспособить русские речения 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, подсознательное. 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»<sup>45</sup>, – замечает С.Е. Шаталов. 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 про-

изведений 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.

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 Ильской», 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 «Видения Карла XI», «Венера Ильская», «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, писатель 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 немислимое 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, усиливает 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 убеждаются в бренности 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, 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 добывается соответствий. Действительно, по степени идентичности переводы 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».

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 второстепен-

ные, 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.

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 «удесятерая» силу чувств, Тургенев и Мериме применяют в познании романтические, «удесятеренные» средства изобразительности, в том числе и фантастику. В своих «таинственных повестях» («Призраки», «Собака», «Сон», «Клара Милич (После смерти)») продолжая в какой-то мере пушкинские традиции), 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 («Видения Карла XI», «Венера Ильская», «Переулок 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.

«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.

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», «непонятным 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.

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 подсознания, иррационального, Неведомого.

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 законности формы.

О Тургеневе в «сфере переводческого искусства», получившего на Западе «признание подлинного новатора», следует сказать, что писатель помогает переводчикам преодо-

левать 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 пронзительным, «трезвым» умом, пройдя через мир Пушкина, Гоголя и, естественно, Тургенева, выразить продуманную, объективную мысль о европейском признании русской литературы.

Тяготая 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 перехода к действию. Усиление романтических средств образительности 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 вы-

деляется 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.

## Литература

1. Анненский И.Ф. О формах фантастического у Гоголя // Книги отражений. – М.: Наука, 1979.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979.
3. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. – М.-Л.: Советский писатель. 1962.
4. Виппер Ю.В. Предисловие // Собр. соч. П. Мериме: В 4-х т. – М.: Искусство, 1978.
5. Гуляев Н.А., Карташова И.В. Введение в теорию романтизма. – Тверь, 1991.
6. Зельдхейя-Деак. Ж. Тургенев о финалах. – Будапешт: Л. Холлаи, 1927.
7. Иезуитов А.Н. Философия взаимодействия в фантастических произведениях И.С. Тургенева. – С.-Петербург; Орел, 1998.
8. Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. – Тула, 2001.
9. Курляндская Г.Б. Литературная срединная Россия.– Орел: Издательство государственной телерадиовещательной компании, 1996.
10. Мериме П. Собр. соч.: В 4-х т. – М.: Правда, 1983.
11. Осьмакова Л.Н. О поэтике «таинственных повестей» Тургенева // И.С. Тургенев в современном мире. – М.: Наука, 1987.
12. Пажес А. Письма, – П.: Натан, 1996.
13. Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев – Художник слова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987.
14. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12-ти т. – М.: Художественная литература, 1978.
15. Тургенев И.С. Собр. соч. – М;Л., 1929. – Т.VIII.
16. Топоров В.Н. Странный Тургенев. – М., 1998. – Вып. 20.

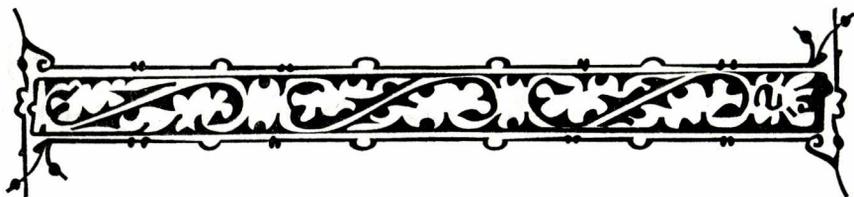
# Содержание

Предисловие .....	3
Введение.....	6
Часть I. Идеино-художественные функции фантастики в произведениях И.С. Тургенева и П. Мериме.....	14
<i>Воздействие иррациональных сил на психику человека («Собака» Тургенева, «Видения Карла XI» Мериме) .....</i>	15
<i>Бессознательное в новелле «Джуман» Мериме. ....</i>	22
<i>Генетическая память в рассказе «Сон» Тургенева и новелле «Локис» Мериме. ....</i>	32
<i>Идея красоты в повести «Клара Милич (После смерти)» Тургенева и новелле «Венера Ильская» Мериме. ....</i>	40
<i>Проблема беззащитности человека перед неумолимыми законами вечности («Призраки» Тургенева). ....</i>	57
<i>Сходства и различия в фантастике Тургенева и Мериме. ....</i>	59
Часть II. Фантастика «таинственных повестей»	
И.С. Тургенева в восприятии П. Мериме. ....	79
<i>К вопросу об адекватности восприятия Мериме фантастического в поздних произведениях Тургенева («Собака», «Призраки»). ....</i>	84
<i>Фантастика Тургенева и Мериме как важнейшее средство обновления и усиления реализма. ....</i>	97
Заключение .....	103
Список литературы .....	109
Примечания.....	111

## Примечания

- <sup>1</sup> Анненский И.Ф. Книги отражений: В 2-х кн. – М.: Наука, 1979. – Книга первая. – С.208.
- <sup>2</sup> Виппер Ю.В. Предисловие //Собр. соч. П. Мериме: В 4-х т.–М.: Искусство, 1978. – С.5-6.
- <sup>3</sup> Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И. С.Тургенева. – М.: Просвещение, 1969. – С.188.
- <sup>4</sup> Карельский А.В. Романтическое течение в русской литературе переходного периода //Русский романтизм. – Л.: Наука, 1978. – С.9.
- <sup>5</sup> 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.19.
- <sup>6</sup> Иезуитов А.В. Философия взаимодействия в фантастических произведениях И.С.Тургенева. – С.-Петербург; Орел: Международная Тургеневская конференция, 1889. – С.8.
- <sup>7</sup> Бугаева Л.Д. Модальная перспектива поздних повестей Тургенева. – С.-Петербург; Орел: Международная Тургеневская конференция, 1998. – С.54.
- <sup>8</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Искусство, 1986. – С.171.
- <sup>9</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С.278.
- <sup>10</sup> Поддубная Р. Н. Концепция фантастического в позднем творчестве Тургенева //Восьмой межвузовский тургеневский сборник. – Курск, 1980. – С.71.
- <sup>11</sup> Ремизов А.М. Избранное. – М.: Просвещение, 1992. – С.300.
- <sup>12</sup> Топоров В.Н. Странный Тургенев. – М.: Вып. 20, 1998. – С.100.
- <sup>13</sup> Анненский И.Ф. Там же. – С.42.
- <sup>14</sup> Тодоров И. Сверхъестественное рождается из языка // Литература Франции с 1968. – Париж: Бордас, 1982. – С.222.
- <sup>15</sup> Дынник В. Предисловие //П.Мериме. Собр. Соч.: В 6-ти т. – М., 1963. – Т. 1. – С.21.
- <sup>16</sup> Дынник В. Там же. – С.5.
- <sup>17</sup> Виппер Ю.В. Предисловие //Собр. соч. П. Мериме: В 4-т. – М.: Правда, 1983. –Т.1. – С.21.
- <sup>18</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – С.173.
- <sup>19</sup> Муратов А.Б. Тургенев – новеллист. –Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985. – С.81.
- <sup>20</sup> Блок А. О романтизме //Собр. соч.: В 6-ти т. –Л.: Худож. лит., 1982. – Т.4. – С.356.

- <sup>21</sup> Батюто А.И. Творчество Тургенева и эстетико-критическая мысль его времени. – Л.: Наука, 1990. – С.236.
- <sup>22</sup> Гражис П.И. О сочетании реалистического и романтического в об разном отражении //Тургенев и романтизм. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1966. – С.31.
- <sup>23</sup> Артамонов С.Д. П. Мериме. –М.: Худож. лит., 1974. – С.11.
- <sup>24</sup> Виппер Ю.В. Там же. – С.21.
- <sup>25</sup> Клеман М.К. И.С.Тургенев и П.Мериме // Литературное наследство. – 1934. –Т.31. – С.711.
- <sup>26</sup> Блок А. Там же. – С.356.
- <sup>27</sup> Эткинд Е.Г. Проспер Мериме //Семинарий по французской стилистике. – Л.: Наука, 1960. – С.161.
- <sup>28</sup> Симонов П. Познание непознаваемого //Наука и жизнь. –1980. – №1. – С.62.
- <sup>29</sup> Лосев А.Ф. Проблемы символа в реалистическом искусстве. – М.: Искусство, 1976. – С.67.
- <sup>30</sup> Фрейд З. О сновидении //Психология бессознательного. – М.: Просвещение, 1989. – С.310.
- <sup>31</sup> Клеман М.К. Там же. – С.711.
- <sup>32</sup> Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Худож. лит., 1989. – С.191.
- <sup>33</sup> Мериме П. Иван Тургенев. Пушкин //Статьи о русских писателях. – М.: Худож. лит., 1958. – С.62.
- <sup>34</sup> Тихомиров В.Н. Тургенев и просветительство. – Киев: Высш. школа, 1984. – С.97.
- <sup>35</sup> Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева – романиста. – Тула: Приокское изд-во, 1972. – С.132.
- <sup>36</sup> Багно В.Е. Об особых случаях переводческой адекватности // Мастерство перевода. – М.: Сов. писатель, 1990. – С.Пб. №13. – С.236.
- <sup>37</sup> Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л. 1958. – С.404.
- <sup>38</sup> Эткинд Е.Г. Там же. – С.161.
- <sup>39</sup> Виноградов В.В. Там же. – С.218.
- <sup>40</sup> Бахтин М.М. Там же. – С.223.
- <sup>41</sup> Стиль Пушкина. – М.: Худож. лит., 1941. – С.581.
- <sup>42</sup> Виноградов В.В. Язык художественной литературы // Вопросы литературы. – 1959. – №5. – С.50.
- <sup>43</sup> Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. –Л.: Наука, 1979. – С.130.
- <sup>44</sup> Шаталов С.Е. Там же. –С.133.
- <sup>45</sup> Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева. – М.: Просвещение, 1969. – С.189.



В серии  
**«ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ  
ОРЛОВСКОГО КРАЯ»**

выпущены книги:

1. Валентин Костин. Песенные родники.
2. Ирина Бутримова. Календарная обрядовая поэзия: традиции и современность.
3. Эльвира Сальникова. Традиционная необрядовая лирика в современном бытовании.
4. Владимир Полосухин. Русская бытовая песня в орловских вариантах.
5. Ольга Бережнова. Жанры детского фольклора.
6. Валентин Костин. Песни разных народов: проблемы взаимодействия.
7. Наталья Касьян. Драматический театр: этапы становления и развития.
8. Игорь Золотарев. Тургенев и Мериме: реальное и фантастическое.





В серии  
«ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ  
ОРЛОВСКОГО КРАЯ»

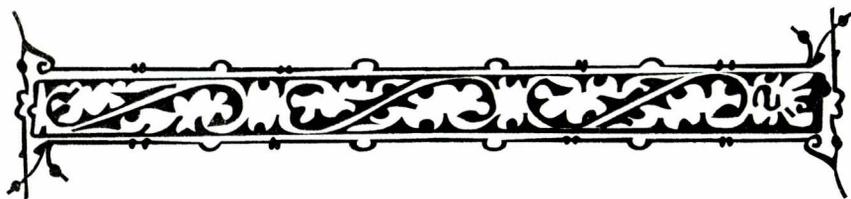
К изданию готовится  
ДЕВЯТАЯ КНИГА

**ДЕНИС ДАВЫДОВ**  
**ПОЭТ И ВОИН**

Автор — Владимир Власов

В книге, адресованной любителям словесности на большом фактическом материале, впервые введенном в научный оборот, показан жизненный и творческий путь одного из ярких представителей нашей литературы.





В серии  
**«ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ  
ОРЛОВСКОГО КРАЯ»**

К изданию готовится  
ДЕСЯТАЯ КНИГА

**МИХАИЛ БАХТИН:  
ТРУДНЫЙ ПУТЬ К СЛАВЕ**

Автор — Валентин Костин

Работы Бахтина издают, переводят и изучают во всем мире. Его идеи совершают триумфальное шествие, у него многотысячные продолжатели и исследователи. Ему посвящают многочисленные симпозиумы и конференции. И трудно представить, что еще несколько десятилетий об этом ученом, полжизни проведенном в ссылке (как он рассказывал, Саранск был единственным городом с пединститутом, где можно было жить с «минусом» в паспорте), мало кто вспоминал.

Чем он изумил ученых других стран? Бахтин, по существу, один из первых открыл путь новой науке о человеческой культуре, ее знаках.

О трудном пути к всемирной славе, о людях, окружавших ученого, и, конечно, о его книгах рассказывает доктор филологических наук, профессор Орловского государственного университета В.И. Костин.



55-00

Игорь Золотарёв  
**Тургенев и Мериме:  
реальное и фантастическое**

В помощь учителю

Научные редакторы:

**В.И. Костин**, доктор филологических наук.

**Г.А. Лабейкина**, директор Орловского областного  
института усовершенствования учителей

Компьютерная верстка **М.Семенова**.

Дизайн обложки **М.Семенова, И. Сергеевой**.

**Издатель Александр Воробьев**

Лицензия ИД №00283 от 1 октября 1999 г.,  
выдана Министерством Российской Федерации  
по делам печати, телерадиовещания и  
средств массовых коммуникаций.

**ООО Издательский Дом «ОРЛИК»**

(«Орловская литература и книгоиздательство»)

302030, г. Орел, ул. Пушкина, д. 20а.

Тел./факс (0862) 76-17-15.

Подписано в печать 21.09.2004 г. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 7,25.

Тираж 500. Заказ № 374.





**Золотарёв Игорь Леонардович**  
кандидат филологических наук,  
доцент кафедры французского  
языка ОГУ.

