

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Т. М. Кривина

ИЗБРАННЫЕ СТРАНИЦЫ СОВРЕМЕННОГО БРИТАНСКОГО ТУРГЕНЕВЕДЕНИЯ:

О сборнике «Turgenev and Russian Culture»
(Amsterdam; New York, 2008)¹

Одним из недавних крупных англоязычных трудов, посвященных в основном творчеству И. С. Тургенева, стал сборник статей британских исследователей «Тургенев и русская культура», вышедший в свет в 2008 году.² Вводная статья Джо Эндрю предваряется тремя эпиграфами, содержание которых сводится, с одной стороны, к утверждению, что «в наши дни вряд ли кто читает книги Тургенева», автора «гуман-

¹ Ряд положений обзора Т. М. Кривиной вошел в ее статью: Проза И. С. Тургенева в восприятии современных британских исследователей («Рудин», «Ася», «Затишье») // Тургеневский сборник 2010 года / Сост. и ред. Л. В. Дмитрихина, Л. А. Балыкова. Орел, 2011. С. 61–71.

² Turgenev and Russian Culture: Essays to Honour Richard Peace / Ed. by Joe Andrew, Derek Offord and Robert Raid. Amsterdam; New York, 2008. Книга издана в Амстердаме и Нью-Йорке независимым научным издательством Rodopi, но авторы статей — британцы. Ричард Пис, которому посвящено данное издание, принадлежит к послевоенному поколению славистов, положивших начало основательному, широкому изучению классической русской культуры в Британии и окончательно утвердивших изучение русского языка в качестве отдельной дисциплины в университетах. Ему принадлежит большое количество трудов по творчеству Достоевского, Гоголя, Чехова, Гончарова и других русских классиков. Монография о Тургеневе вышла в электронной версии: *Peace Richard. The Novels of Turgenev: Symbols and Emblems. 2002 (Пис Ричард. Романы Тургенева: Символы и эмблемы)*. См.: <http://eis.bris.ac.uk/~rurap/novels.htm>.

ного, чувствительного», «совести целого поколения», с другой — к выражению робкой надежды на восстановление «законного места» писателя «среди звезд русской и мировой культуры».³

Констатируя тот факт, что изучение русской литературы на Западе в настоящее время находится в состоянии кризиса, Джо Эндрю предполагает, «что данное издание станет началом возрождения интереса к изучению творчества Тургенева и русской литературы XIX века в целом, как они того заслуживают».⁴ Автор вступительной статьи с сожалением отмечает, что с 1960 года вышло всего десять англоязычных монографий, посвященных творчеству Тургенева.⁵ Вслед за своими коллегами-предшественниками Эндрю утверждает, что основные достижения Тургенева заключаются в том, что русский писатель «затрагивает вечные темы человеческого существования и безличного универсума», а потому «тургеневские произведения обрели сегодня небывалую актуальность», однако «необходима переоценка всего его творчества».⁶ В какой степени осуществляется эта задача авторами сборника «Тургенев и русская культура»?

³ *Andrew Joe*. Introduction. *Turgenev and Russian Culture // Turgenev and Russian Culture*. P. 7. Здесь цитируются отрывки из высказываний Далл'Аглио (Dall'Aglio), Генри Гиффорда (Henry Gifford) и Фрэнка Сили (Frank Seely). Русский перевод текста, если не указано иначе, здесь и далее мой. — Т. К.

⁴ *Ibid.* P. 8.

⁵ Кроме названной ранее работы Ричарда Писа в статье упомянуты следующие труды: *Freeborn Richard*. *Turgenev: The Novelist's Novelist*. Oxford, 1960 (*Фриборн Ричард*. Тургенев: Романист романистов); *Ledkovsky Marina*. *The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism*. Wurzburg, 1973 (*Ледковски Марина*. Другой Тургенев: От романтизма к символизму); *Kagan-Kans Eva*. *Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision*. The Hague; Paris, 1975 (*Каган-Канс Ева*. Гамлет и Дон Кихот: Амбивалентные взгляды Тургенева); *Ripp Victor*. *Turgenev's Russia from «Notes of a Hunter» to «Fathers and Sons»*. Ithaca and London, 1980 (*Рип Виктор*. Тургеневская Россия: От «Записок охотника» к «Отцам и детям»); *Waddington Patrick*. *Turgenev and England*. London and Basingstoke, 1980 (*Уоддингтон Патрик*. Тургенев и Англия); *Shapiro Leonard*. *Turgenev: His Life and Times*. Harvard; Cambridge, Mass., 1982 (*Шapiro Леонард*. Тургенев: Его жизнь и эпоха); *Costlow Jane T*. *Worlds within Worlds: the Novels of Ivan Turgenev*. New Jersey, 1990 (*Костлоу Джейн Т*. Миры внутри миров: Романы Ивана Тургенева); *Seely Frank F*. *Turgenev. A Reading of his Fiction*. Cambridge, 1991 (*Сили Фрэнк Ф*. Читая произведения Тургенева); *Allen Elizabeth*. *Cheresh. Beyond Realism: Turgenev's Poetics of Secular Salvation*. Stanford, 1992 (*Аллен Элизабет Череш*. За пределами реализма: Поэтика мирского спасения у Тургенева).

⁶ *Andrew Joe*. Introduction. *Turgenev and Russian Culture*. P. 10. В кавычках — цитаты из работ М. Ледковски и Е. Каган-Канс.

Не ставя перед собой недостижимой цели полностью осветить содержание книги, попытаемся дать представление о тех ее аспектах, которые представляются репрезентативными для современного западного тургеноведения. Следует заметить, что британский сборник в основном посвящен Тургеневу: из девятнадцати включенных в него статей только пять не имеют прямого отношения к его творчеству. Почти все авторы хорошо владеют русским языком, о чем свидетельствует тот факт, что они чаще всего апеллируют к различным изданиям Полного собрания сочинений и писем Тургенева, к оригинальным текстам других русских писателей. В большинстве случаев исследователи предлагают собственный перевод тургеновских произведений. В то же время лишь немногие из них обращаются к серьезным трудам российских тургеноведов: в основном британцы опираются в своих размышлениях о различных аспектах тургеновского творчества на работы западных коллег.⁷

Тематика статей различна. Так, в одних рассматриваются «сквозные образы» его творческого наследия (например, образ сфинкса).⁸ В других осуществляется анализ отдельных произведений — рассказов из «Записок охотника», повести «Ася», романа «Рудин» и др. — в русле определенных эстетических, философских, психологических концепций.⁹ В ряде работ тургеновское творчество рассматривается в ракурсе художественной рецепции и типологических схождений (в центре внимания Тургенев и Достоевский, Тургенев и Тютчев, Тургенев и Цветаева, Тургенев и зарубежные авторы XX века).¹⁰ Одно из исследований

⁷ В дальнейшем мы не будем акцентировать внимание на том, какие именно труды российских исследователей не учитываются британскими филологами. Но в целом многое из достижений современного отечественного тургеноведения осталось за пределами работ, включенных в рассматриваемую книгу.

⁸ *Burnett Leon*. Turgenev and the Sphinx (*Бёрнет Леон*. Тургенев и Сфинкс).

⁹ *Reid Robert*. «A Hunter's Sketches»: A Peircean Perspective. (*Рейд Роберт*. «Записки охотника»: Сквозь призму концепции Пирса); *Haard Eric de*. The Use of Poetry in Turgenev's Prose: «A Quiet Spot» (*Хаард Эрик де*. Место поэтического текста в прозе Тургенева: «Затишье»); *Christa Boris*. A «Buttoned-up» Hero of His Time: Turgenev's Use of the Language of Vestimentary Markers in «Rudin» (*Криста Борис*. «Застегнутый на все пуговицы» герой своего времени: Знаковое использование лексики, имеющей отношение к предметам одежды, в романе «Рудин»); *Andrew Joe*. «Death and Maiden»: Narrative, Space, Gender and Identity in «Asia» (*Эндрю Джо*. «Смерть и девушка»: Нарратив, пространство, женщина и мужчина и проблема идентификации в «Асе»); *Whitehead Claire*. Ivan Turgenev's «Phantoms»: The Spectre of Hesitation (*Уайтхед Клэр*. «Призраки» Ивана Тургенева: Спектр сомнений).

¹⁰ *Peace Richard*. The Dark Side of Turgenev (*Пис Ричард*. Темное начало в Тургеневе); *Pursglove Michael*. Dulcis fumus patriae: Tjutchev, Turgenev and «Smoke»

является в значительной степени театроведческим, ибо обращено к постановкам «Месяца в деревне», осуществленным Станиславским и Эфросом.¹¹ Две статьи носят в основном культурологический характер (если иметь в виду место Тургенева в них): одна посвящена театральной судьбе «Месяца в деревне» в Великобритании, другая — тексту либретто оперы «Кармен» (во втором случае наш классик представлен лишь в одном из аспектов своей просветительской деятельности).¹²

Что касается методологии исследований, в некоторых работах проявляется типичная для западного литературоведения и активно проникающая в отечественную филологию практика включения художественного текста в терминологическую систему нелитературной сферы, что особенно бросается в глаза в работе Роберта Рейда «„Записки охотника“: Сквозь призму концепции Пирса». Как отмечает во Введении Джо Эндрю, Рейд «использует категории Пирса, чтобы высветить специфические черты рассказов — и в целом и по отдельности... Он выделяет формалистские категории темы, характера, фабулы, сюжета».¹³

Во многих случаях авторы статей прибегают к эклектичному со вмещению различных типов анализа художественного текста. Явное стремление следовать принципам структуралистско-семиотического, формалистского подхода к литературным явлениям сопрягается в ряде исследований с выходом к традиционному для нашего литературоведения историко-литературному, тематически-проблемному осмыслению текста.

Так, в частности, это имеет место в статье Бориса Кристы «„Застегнутый на все пуговицы“ герой своего времени: Знаковое использование

(*Пёрсглав Майкл*. Dulcis fumus patriae: Тютчев, Тургенев и «Дым»); *Smith Alexandra*. Nostalgic Vision and Mnemonic Figures: Tsvetaeva's Allusions to Ivan Turgenev's Goethian Outlook (*Смит Александра*. Ностальгическое видение и мнемонические образы: Аллюзии Цветаевой к гетеанским взглядам Тургенева); *Cornwell Neil*. First Loves and Last Rites: From Ivan Turgenev to John Banville (*Корнуэлл Нил*. Первая любовь и последние ритуалы: От Ивана Тургенева к Джону Бэнвиллу).

¹¹ *Ros Dixon*. «The avant-garde, you know, can easily become the rearguard. All it takes is a change of direction». Anatolii Efros' Production of «A Month in the Country»: A Dialogue with Stanislavskii (*Диксон Рос*. «Авангарду, вы знаете, очень легко сделать арьергардом... Все дело в перемене дирекции». «Месяц в деревне», постановка Анатолия Эфроса: Диалог со Станиславским).

¹² *Marsh Cynthia*. Post-War British «Month(s) in the Country» (*Марш Синтия*. Послевоенные постановки «Месяца в деревне» в Британии); *Briggs A. D. P.* Did «Carmen» really come from Russia (with a little help from Turgenev)? (*Бригс А. Д. П.* Действительно ли «Кармен» пришла из России (не без помощи Тургенева)?).

¹³ *Andrew Joe*. Introduction. Turgenev and Russian Culture. P. 15.

лексики, имеющей отношение к предметам одежды, в романе „Рудин“». Вводя в язык литературоведения понятие, которое можно было бы дословно перевести как «одежные маркеры» (vestimentary markers), Криста утверждает, что слова и словосочетания, обозначающие одежду, могут быть разделены на две категории в качестве знаков — «синхронистические» и «диахронические». Он поясняет, что «синхронистические маркеры» вечны, не зависят от эпохи и социальной принадлежности человека: они определяют одежду такими терминами, как «старая» или «новая», «простая» или «роскошная», «чистая» или «грязная». «Диахронические маркеры» более сложны. Их значение связано с требованиями дресс-кода определенного времени и места. Соответствие тому или иному дресс-коду, равно как и отклонение от него, несет определенную информацию (message).¹⁴

В своей статье Криста сосредоточивается на выявлении коммуникативной роли как «синхронистических», так и «диахронических» «одежных маркеров». Исследователь уверен в том, что в „Рудине“ Тургенев разрабатывал технику использования лексики, обозначающей одежду». ¹⁵ Б. Криста подсчитал количество соответствующих лексических единиц в романе (181), а для сравнения указал, что в «Отцах и детях» их будет 283. При этом он заметил, что хотя и не знает достоверно, «имел ли Тургенев познания в области теории семиотической коммуникации в литературе», важно, что писатель «на практике был мастером в ее применении и не только понимал, что одежда имеет язык, но и знал, что людей воспринимают по одежде». ¹⁶

Автор статьи иллюстрирует мысль о том, что «основная функция одежных маркеров заключается в указании на социальный статус персонажа». Отмечая, что «Тургенев был сведущ в дресс-кодах своего времени», ¹⁷ Криста приводит ряд конкретных примеров из текста: описывает одеяние Ласунской, Пандалевского, Басистова, Лежнева, Липиной, выявляя роль этих действующих лиц в романе именно посредством «одежных маркеров».

Например, говоря о Ласунской, Криста отмечает, что «она живет в деревне, но одевается официально к обеду каждый день. Когда она в плохом настроении, сморкается в надушенный платок. Для встречи

¹⁴ См.: *Christa Boris*. A «Buttoned-up» Hero of His Time: Turgenev's Use of the Language of Vestimentary Markers in «Rudin». P. 127.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* P. 128.

¹⁷ *Ibid.*

Рудина в гостиной она „оделась просто, но изящно, à la madame Récamier!“¹⁸. Понимающему это говорит о ее вкусе, во всяком случае — о ее изысканности и богатстве. Более того, для Тургенева характерно то, что в его произведениях о хозяевах говорят и их слуги. Дворецкий Ласунской был „в черном фраке, белом галстуке и белом жилете“. При этом хозяйка по-французски спросила Рудина, не похож ли ее дворецкий на Каннинга. Социальный статус Ласунской раскрыт однозначно».¹⁸ Многие замечания Кристи представляются справедливыми, точными. Впрочем, в некоторых случаях автор статьи неправомерно суживает роль «одежных маркеров», сводя ее прежде всего к обозначению социального положения персонажей. Меньше внимания он уделяет тому, каким образом одежда отражает их характер. В частности, цитируя описание внешнего вида Ласунской и ее дворецкого, он не замечает того, что писателю важнее показать снобизм этой женщины. Между прочим, Тургенев представляет этого старика «плешивым», что усиливает авторскую иронию.

В связи с этим не вполне можно согласиться с утверждением Бориса Кристи о том, что Тургенев использует различные знаковые детали одежды «для полной социальной информации».¹⁹ Дело в том, что британский исследователь отводит коммуникативной роли одежды в тургеневском романе первостепенное место. Однако сам писатель почти во всех случаях дает представление о социальном статусе своих персонажей прежде, чем описать их внешний вид: так, ту же Ласунскую автор романа представляет уже в начале второй главы как знатную и богатую даму, а Криста цитирует начало четвертой. Как известно, портретные зарисовки, включающие описание одежды, являются лишь одной из составляющих тургеневского психологизма. Кроме того, собственно определение социального статуса персонажа — не самое главное в произведениях писателя. Впрочем, британский исследователь это понимает и анализирует роль «одежных маркеров» в «характеристике героев», а также в «выявлении — на уровне подтекста — изменений, происходящих с ними».²⁰

В этом отношении необходимо напомнить, что особое место, естественно, отведено в данной статье Рудину. Криста доказывает, что

¹⁸ *Christa Boris*. Op. cit. P. 128. Роман «Рудин» здесь цит. по: *ПССУП(1)*. Соч. Т. 6. С. 271, 275. Криста цитирует текст романа по тому же изданию в своем переводе.

¹⁹ *Christa Boris*. Op. cit. P. 127.

²⁰ *Ibid*.

«магнетический Рудин, мыслитель, лидер, оказывается эфемерной фигурой». И «разрушение» героя в глазах читателя «осуществляется постепенно, тонко, но безжалостно посредством одежных знаков. Особенно выразительны в описании поражения Рудина синхронистические маркеры. Они отражают его фиаско в амбициозных проектах утопического социального порядка».²¹ Эта мысль в работе Бориса Кресты получает, как кажется, четкое обоснование.

При всей парадоксальности постановки вопроса о познаниях Тургенева в области семиотики, сам анализ текста романа, проведенный Борисом Крестой, в целом не вызывает противления. Фактически британский ученый выходит к размышлениям о роли одежды в рассматриваемом произведении Тургенева, а именно — в создании характера, в выявлении социального положения персонажей, в какой-то степени — в понимании их психологии и жизненной судьбы. В то же время получается, что для нас новаторским в данной статье является только использование непривычной для российского тургеневедения терминологии. Роман Тургенева подвергался различным трактовкам в отечественной литературной критике, Креста предложил одну из интерпретаций произведения, которая на проблемном уровне в основном не вступает в противоречие с современным взглядом наших филологов на творчество писателя.

Другой пример методологической эклектики. Джо Эндрю в объемной статье «Смерть и девушка...» неоднократно апеллирует к работе М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике», а также к трудам Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста» и «Происхождение сюжета в типологическом освещении». Так, «сюжетное построение» повести Джо Эндрю рассматривает в контексте лотмановской идеи, согласно которой «элементарная последовательность событий в мифе может быть сведена к цепочке: вхождение в закрытое пространство — выходение из него (цепочка эта открыта в обе стороны и может бесконечно умножаться)». «Поскольку закрытое пространство может интерпретироваться как „пещера“, „могила“, „дом“, „женщина“ (и соответственно наделяться признаками темного, теплого, сырого), вхождение в него на разных уровнях интерпретируется как „смерть“, „зачатие“, „возвращение домой“ и т. д., причем все эти акты мыслятся как взаимно тождественные. Следующие за смертью-зачатием воскресение-рождение связаны с тем, что рождение мыслится не как акт возникновения новой, прежде не бывшей лич-

²¹ Ibid. P. 130.

ности, а в качестве обновления уже существовавшей. В такой же мере, в какой зачатие отождествляется со смертью отца, рождение отождествляется с его возвращением».²²

Британский исследователь обнаруживает в тургеневском тексте соответствующие аналогии: «В начале произведения герой покидает замкнутое пространство и снова входит в замкнутое пространство в курортном городке. Неудачные отношения с вдовой не приводят к повторному рождению. И отношения с Асей также не приводят к повторному рождению».²³ Далее он развивает эту идею: «Повторяется одна и та же парадигма: Н. Н. несколько раз пересекает Рейн, чтобы попасть в „волшебное королевство“, где живет Ася, и покидает его в конце дня. Наиболее интенсивно парадигма Лотмана проявляется не на вершине холма, где жила Ася с братом, а в доме фрау Луизе. Тургенев приводит своего героя в темную комнату, а это равнозначно и „пещере“ и „могиле“ одновременно. Момент нового рождения для героя был близок, но он сам его отверг. Он терпит поражение в проверке любовью, как все герои Тургенева. Герой входит в замкнутое пространство и умирает, но у него не возникает сексуальных отношений, вот почему он не рождается вновь».²⁴

Размышляя о месте действия, Эндрю исходит из представлений Бахтина о хронотопе, цитируя его высказывание о том, что хронотопы «являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение».²⁵

Выделяя в своей статье раздел «Порог», Эндрю опять ссылается на Бахтина, полагавшего, что «порог» — «это хронотоп *кризиса и жизненного перелома* <...> У Достоевского, например, порог и смежные с ним

²² Andrew Joe. «Death and Maiden»: Narrative, Space, Gender and Identity in «Asia». P. 37. Здесь работа Ю. М. Лотмана цит. по: *Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении* // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 230. Эндрю цитирует то же издание.

²³ Andrew Joe. Op. cit. P. 37.

²⁴ Ibid. P. 37–38.

²⁵ Ibid. P. 30. Здесь работа Бахтина цит. по: *Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 398. Эндрю ссылается на англоязычный источник: *Bakhtin M. M. The Forms of Time and the Chronotopos in the Novel. From the Greek Novel to Modern Fiction* // PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1978. Vol. 3.

хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением <...>.²⁶ Эндрю замечает при этом, что в тургеневской повести «пороги» — «это места где могут быть приняты спонтанные решения, которые определяют будущее персонажей».²⁷ А далее он рассуждает о том, что многое в истории Н. Н. связано с порогом (или по Бахтину — с родственными порогу понятиями) — в прямом и переносном смысле. С точки зрения автора статьи, Н. Н. не способен пересечь порог в символическом плане, т. е. решиться на активные действия.

Можно было бы предположить, что в своих размышлениях о взаимоотношениях мужчины и женщины Джо Эндрю сближается с современными феминистами, когда резко, жестко осуждает Н. Н. и Гагина за то, что они деспотично относятся к Асе, мешают ее самоосуществлению, подавляют ее естественное желание быть любимой. В то же время британский исследователь солидаризируется в своем неприязненном отношении с Н. Н. Чернышевским, автором статьи «Русский человек на rendez-vous».

В конечном счете, британскому литературоведу удастся, на наш взгляд, дать довольно тонкий психологический анализ сложных взаимоотношений тургеневских персонажей. Более того, он достаточно глубоко и аргументированно показал особенное — подчиненное, неполное — существование Аси в произведении. По мнению Эндрю, героиня повести представлена Тургеневым только через призму мужского взгляда на нее. По сути, перед нами проблемный анализ художественного текста, осуществленный в значительной степени посредством формалистического подхода.

В отдельных статьях сборника проявляется весьма типичное для западной филологической науки тяготение к фрейдизму. Оно ощущается, в частности, в стремлении вывести мировоззрение Тургенева и проблематику его творчества из детских и юношеских страхов и комплексов. Ричард Пис, славист, которому посвящено данное издание, начинает свою работу «Темное начало в Тургеневе» с перечисления конфликтных ситуаций, не раз возникавших в отношениях Тургенева с современ-

²⁶ Andrew Joe. Op. cit. P. 30; Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. С. 397.

²⁷ Andrew Joe. Op. cit. P. 30.

никами (Толстым, Достоевским, Гончаровым и др.), и объясняет эти конфликты впечатлениями давних лет — деспотичностью матери и слабохарактерностью отца, отсутствием нормальных отношений в семье будущего писателя. Вспоминает он и об эпизоде из детства Вани (в четырехлетнем возрасте тот чуть не упал в медвежью яму), а также страшный случай, пережитый Тургеневым в молодости, — пожар на море.²⁸

Можно было бы принять эти общие места — очередное возвращение к хорошо известным фактам писательской биографии, если бы этими фактами не ограничивалось обоснование концепции произведений Тургенева, в которых автор статьи справедливо усматривает «предчувствие» Достоевского. Р. Пис полагает, что Тургенев предвещает «темное начало» Достоевского, опережая его в этом на 16–17 лет. Он отмечает, что «испорченный, презирающий себя» «подпольный» человек Достоевского напоминает тургеневского «Гамлета Щигровского уезда», «заеденного рефлексией», наслаждающегося страданием.²⁹ В подтверждение своей мысли он цитирует тургеневский текст, в частности одно из высказываний героя о себе: «Я узнал ядовитые восторги холодного отчаяния; я испытал, как сладко, в течение целого утра, не торопясь и лежа на своей постели, проклинать день и час своего рождения».³⁰

Еще более близок к «Запискам из подполья», по мнению британского исследователя, тургеневский «Дневник лишнего человека», в котором представлены откровения персонажа, обретающего утешение в осознании того, что он является «лишним», т. е. «жертвой процесса размышлений», занимающегося вьедливым самоанализом, несмотря на раздражение по этому поводу («Я, кажется, вдаюсь в умозрение: это плохой знак»), и находящего наслаждение в страдании.³¹

Кроме того, Пис считает, что Тургенева с Достоевским роднит и «фигура inferнальной женщины. Это загадочная *femme fatale* — Ася, Варвара Павловна, Одинцова». Ближе всего к inferнальным героиням Достоевского, с точки зрения автора статьи, «мучительницы-искусительницы»: своенравная Ирина («Дым»), циничная разрушительница молодой любви Марья Николаевна («Вешние воды») и, прежде всего, —

²⁸ См.: *Peace Richard*. The Dark Side of Turgenev. P. 259.

²⁹ *Ibid*. P. 259–260.

³⁰ *Ibid*. Произведение Тургенева здесь цит. по: *ПССУП(1)*. Соч. Т. 4. С. 295. Пис обращается к тому же изданию.

³¹ *Peace Richard*. *Op. cit.* P. 260. Произведение Тургенева здесь цит. по: *ПССУП(1)*. Соч. Т. 5. С. 178.

Зинаида («Первая любовь»), образ, который сам Тургенев считал автобиографическим.³² Пис акцентирует внимание на патологических аспектах поведения Зинаиды в ее взаимоотношениях с Володей и его отцом, характеризуя их как «садомазохистские».³³

В принципе, надо признать, что многие замечания автора статьи подкреплены цитатами из тургеневского текста. Так, рассуждения о садомазохизме Зинаиды проиллюстрированы несколькими ситуациями. Одна из них — описание того, как Володя провоцируется этой женщиной на прыжок со стены: «...вы всё уверяете, что вы меня любите, — спрыгните ко мне на дорогу, если вы действительно любите меня. — Не успела Зинаида произнести эти слова, как я уже летел вниз, точно кто подтолкнул меня сзади. В стене было около двух сажен вышины. Я пришелся о землю ногами, но толчок был так силен, что я не мог удержаться: я упал и на мгновение лишился сознания».³⁴ Другой пример — свидание отца мальчика с Зинаидой: «Вдруг в глазах моих совершилось невероятное дело: отец внезапно поднял хлыст, которым сбивал пыль с полы своего сюртука, — и послышался резкий удар по этой обнаженной до локтя руке. Я едва удержался, чтобы не вскрикнуть, а Зинаида вздрогнула, молча посмотрела на моего отца и, медленно поднеся свою руку к губам, поцеловала заалевшийся на ней рубец».³⁵

Собственно «темное начало в Тургеневе» представлено в работе Писа достаточно убедительно, но апелляция исследователя к нескольким фактам жизни писателя как к основополагающему объяснению тургеневского интереса к сложному миру человеческих страстей ограничивает спектр тургеневского психологизма.

Некоторые авторы сборника испытали на себе влияние российской историко-литературной филологической традиции. Особенно явно это ощущается в статье Эрика де Хаарда «Место поэтического текста в прозе Тургенева: „Затишье“». Этот исследователь, не раз обращаясь к трудам западных филологов, в равной, если не в большей, степени опирается в анализе тургеневского текста на работы российских литературоведов, вступая с ними в творческий диалог.³⁶ Его интерес к русским классикам

³² *Peace Richard*. Op. cit. P. 261.

³³ *Ibid*.

³⁴ *Ibid*. Текст повести Тургенева цит. по: *ПССуП(1)*. Соч. Т. 9. С. 44.

³⁵ *Peace Richard*. Op. cit. P. 261; *ПССуП(1)*. Соч. Т. 9. С. 70.

³⁶ Так, Хаард ссылается на работу Т. Сильман «Заметки о лирике» (1977). В дальнейшем он опирается на комментарии к обоим изданиям *ПССуП* Тургенева, в том числе — к новейшему. Надо отдать должное автору статьи, в отличие от других, он

представляется весьма глубоким и основательным: например, он легко цитирует стихи Пушкина, письма Толстого, эссеистику Гумилева и т. д. Привлекает в этой работе то, что Хаард пытается определить место повести «Затишье» в творческом наследии писателя, а не ограничивается герменевтическим анализом текста.

Между прочим он затрагивает чрезвычайно важную проблему художественного перевода. В частности, он приводит два варианта английского названия повести «Затишье» — «A Quiet Spot» (a quiet spot — тихое место) и «A Backwater» (a backwater — тихая заводь, болото, застой) и следующим образом комментирует их: «Первый перевод содержит позитивную или, по крайней мере, нейтральную сему „тихий“; второй подразумевает тенденцию к застою, отсталости <Хаард использует русское слово «тихий». — Т. К.>». Далее британский исследователь замечает: «Оба перевода имеют право на существование. Сложность обусловлена различным подходом персонажей к месту действия». Так, помещик Ипатов говорит петербуржцу Астахову: «не то чтобы захоlustье, но затишье <...> уединенный уголок». Однако Астахов, который позднее будет вызван на дуэль, с иронией скажет: «Хорошо, к черту, затишье». И впоследствии с насмешкой повторит это слово. Таким образом, автор статьи подчеркивает, что слово «затишье» имеет у Тургенева неоднозначный смысл. Хаард обращает внимание на то, что тишина в повести «разрушена драматическим событием».³⁷ По его мнению, эта двойственность лучше передается первым переводом названия, да и лирическое описание природы (правда, не всегда идиллическое) свидетельствует о его преимуществах. Исследователь делает акцент на том, что «неоднозначность названия отражает суть самой рассказанной истории».³⁸ На всех уровнях он обнаруживает в повести неоднородность, неопределенность, противоречивость, «смешение трагически-серьезного начала с развлекательно-сатирическим» — в композиции, в характерах персонажей, в описанных событиях. Особое внимание в этом плане он уделяет жанровому разнообразию стихотворных текстов, играющих важную проблемную роль в повести.³⁹

довольно неплохо осведомлен о российском тургенеvedении: называет Г. Б. Курляндскую, Н. Н. Мостовскую, Н. С. Никитину (как составителя «Летописи жизни и творчества И. С. Тургенева») и др.

³⁷ *Haard Eric de. The Use of Poetry in Turgenev's Prose: A Quiet Spot. P. 176–177.* Текст повести Тургенева «Затишье» здесь цит. по: *ПССУП(1). Соч. Т. 6. С. 90, 132.* Хаард цитирует в статье английский перевод Х. Стивенса и А. Кнопфа.

³⁸ *Haard Eric de. Op. cit. P. 177.*

³⁹ *Ibid. P. 181.*

Следует признать, что Хаарду удалось почувствовать главное — сочетание в тургеневской повести «описания обычного течения жизни с сильным эмоциональным напряжением».⁴⁰ Британский исследователь предлагает достаточно глубокий и гибкий анализ содержания тургеневской повести (он называет «Затишье» рассказом», так как «повесть» — чисто русское понятие). Центральное место в ней Хаард отводит героине и, соответственно, роли пушкинского «Анчара» в ее судьбе, вспоминая, что сам Тургенев французскому переводу рассказа дал название «Анчар». Именно выявление места пушкинского стихотворения в повести «Затишье» является одной из основных задач Хаарда.

Автор статьи, в частности, пишет: «Мотив „хозяин — раб“ — ключевой для повествования, но не единственный. „Яд“ — отношения между Марьей Павловной и Веретьевым. „Пустыня“ перекликается с тихим местом, „затишьем“. „Одинокое дерево“ — одиночество Марьи Павловны (хотя отравлена именно она)».⁴¹ Кроме того, исследователь выявляет символическую роль сада, деревьев, ветвей в произведении Тургенева. Он видит связь между всеми этими образами и пушкинским анчаром.

Эрик Хаард не скрывает того, что многое в своих размышлениях о творчестве Тургенева и русской поэзии он черпает из русской литературной критики XIX века и современного российского литературоведения.⁴² Однако его апелляция к этому филологическому материалу имеет творческий и аналитический характер.

Помимо пушкинского текста, британский филолог анализирует другие песенно-поэтические вставки, обращая внимание на то, как они отражают контрасты и противоречия в настроениях и поведении тургеневских персонажей. Так, Хаард вспоминает о том, что в самом начале повествования читатель знакомится с эпиграммой местного поэта Бодрякова (с комментарием — «конечно, он не Пушкин») и узнает о том, что «складная душа» Иван Ильич начинает каждое утро со старого романса «В деревне некогда барон / Жил с деревенской простотою». Особое внимание уделяет он сцене, в которой Марья Павловна проникно-

⁴⁰ Ibid. P. 187.

⁴¹ Ibid. P. 186.

⁴² Так, в частности, Хаард ссылается на работу А. П. Чудакова «О поэтике Тургенева-прозаика (Повествование — предметный мир — сюжет)», опубликованную в кн.: Тургенев в современном мире. М., 1987, — и многие цитаты из русской литературной критики заимствует из этой книги (например, высказывания А. Григорьева, Н. Н. Страхова, Родзевича и др.).

венно поет две печальные украинские песни, и видит в них предвестие дальнейших трагических событий. На контрасте с этим эпизодом представлена пьяная компания, поющая песни с Веретьевым.

На фоне серьезной интерпретации той роли, которую играют в тургеневском произведении вышеназванные стихотворно-песенные вставки, весьма поверхностным представляется замечание автора статьи относительно поклонника Надежды Алексеевны, певшего романсы «жиденьким голосом»: Хаард полагает, что писатель таким образом хотел показать, что «песня проникает во все компании — порой не самого престижного ряда».⁴³ Странно, что исследователь не развивает в данном случае высказанную ранее мысль о соотношении в тургеневском тексте трагического и фарсового начал, о роли контрастов в раскрытии человеческих характеров и судеб.

В контексте ведущих тенденций современного западного литературоведения Эрик де Хаард кажется несколько старомодным, ибо обходится без «архетипных» аналогий и постмодернистской терминологии, хотя рассматривает роль «чужого» текста в тургеневском произведении.

Особое место в британском сборнике занимает статья Роса Диксона о двух постановках «Месяца в деревне». Несколько моментов определяют содержательную глубину и одновременно некоторую концептуальную неровность данной статьи. Прежде всего эта работа выделяется тем, что, с одной стороны, она имеет явную театроведческую направленность. В отличие от подавляющего большинства участников сборника, опирающихся на анализируемые ими тексты, Рос Диксон пишет о театральных постановках только на основании прочитанных им рецензий, искусствоведческих статей и трудов К. С. Станиславского («Моя жизнь в искусстве») и А. В. Эфроса («Профессия: режиссер»)⁴⁴

Уязвимым аспектом исследования является тот факт, оно изначально ориентировано на социологизированную и политизированную концепцию пьесы Тургенева, представленную в качестве комментария к третьему тому Полного собрания сочинений и писем Тургенева 1960-х годов. Диксон не называет автора комментария, но ссылается на это издание.⁴⁵

⁴³ *Haard Eric de*. Op. cit. P. 187.

⁴⁴ Диксон ссылается на статью И. Соловьевой: «Месяц в деревне»: художественный театр, 1909 // Театр. 1976. № 6. С. 101–111, а также на работы М. Строевой, Л. Гроссмана, Л. Лордкипанидзе, А. Смелянского и др. Он не упоминает о том, что сам видел спектакль Эфроса.

⁴⁵ *ПССУП(1)*. Соч. Т. 3. С. 462; коммент. К. И. Тюнькина.

Именно опора на спорную трактовку тургеневского произведения приводит к некоторым перекосам в интерпретации как собственно тургеневского текста, так и режиссерских замыслов.

Статья Роса Диксона имеет многозначительное название: «„Авангарду, вы знаете, очень легко сделаться арьергардом... Все дело в перемене дирекции“». „Месяц в деревне“, постановка Анатолия Эфроса: диалог со Станиславским».⁴⁶ В целом это содержательное исследование выполнено прежде всего в собственно театроведческом аспекте. Диксон подробно описывает оба спектакля, анализирует основные режиссерские тематические акценты, сценографию, расстановку действующих лиц, актерскую игру и пр.

Основной мыслью статьи становится следующее утверждение: «Постановка Эфроса ни в коей мере не была возрождением спектакля Станиславского, но его интерпретация пьесы в какой-то степени была обязана традициям МХТ. Создавалось впечатление, что Эфрос, который прежде полемизировал с предшественником, теперь вступил с ним в диалог».⁴⁷ Правда, из статьи следует, что этот диалог лишь частично строился на согласии: это проявлялось в более мягкой, нежели обычно, тональности эфросовского спектакля. Как поясняет Диксон, «в чеховских постановках Эфрос побуждал актеров вкладывать в игру агрессию... В 1977 году <имеется в виду год выхода в свет «Месяца в деревне»>. — *Т. К.*> общая атмосфера в спектакле была мягче, по крайней мере в первых двух актах (хотя это совмещалось с желанием режиссера представить нарастание „землетрясения“), и чувства были под контролем — как это происходило в постановках Станиславского».⁴⁸ В остальном режиссеры, по мнению исследователя, расходились. Диксон весьма убедителен в выявлении этих различий. Эфрос предстает у него явным новатором, в значительной степени отошедшим не только от Станиславского, но объективно — и от Тургенева.

Однако именно это отступление от исконного тургеневского текста пьесы, как кажется, представлено здесь не очень глубоко и последовательно, что объясняется некорректностью принятой автором статьи

⁴⁶ В названии присутствует фрагмент из «Месяца в деревне»: это высказывание Шпигельского в конце второго действия. Причем в тургеневском тексте используется именно слово «дирекция», а не «направление». В данном случае текст пьесы чит. по: *ПССуП(1)*. Соч. Т. 3. С. 90. Диксон ссылается на это же издание.

⁴⁷ *Dixon Ros.* «The avant-garde, you know, can easily become the rearguard. All it takes is a change of direction». Anatolii Efros' Production of «A Month in the Country»: A Dialogue with Stanislavskii. P. 193.

⁴⁸ *Ibid.* P. 198.

трактовки «Месяца в деревне», о чем говорилось ранее. Опираясь на комментарий К. И. Тюнькина, Диксон обнаруживает в произведении Тургенева социально-политическое содержание, которое, возможно, в каком-то плане присутствовало в первом варианте драмы, но исчезло из окончательного текста.⁴⁹ Из этого рождается неверное предположение, что Беляев, один из центральных персонажей пьесы Тургенева, — предшественник чеховского Лопухина, а все происходящее с помещичьим дворянством в тургеневской драме — предвещает судьбы героев Чехова, утративших свой «вишневый сад». Несмотря на то, что Диксон читал книги «Моя жизнь в искусстве» и «Профессия: режиссер», он частично приписывает эту концепцию и Станиславскому и Эфросу.

Конечно, Станиславский видел в Чехове предшественника перемен, о чем писал в своей книге: «В художественной литературе конца прошлого и начала нынешнего века он один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она была лишь в зародыше и общество продолжало купаться в излишествах. Он один из первых дал тревожный звонок. Кто, как не он, стал рубить прекрасный, цветущий вишневый сад, сознав, что время его миновало, что старая жизнь бесповоротно осуждена на слом».⁵⁰ Но про пьесу Тургенева Станиславский ничего похожего не говорил. Для него «Месяц в деревне» — прежде всего глубокая психологическая драма, построенная «на тончайших изгибах любовных переживаний», и от актеров он ждал понимания этого: «Тонкие любовные кружева, которые так мастерски плетет Тургенев, — отмечал режиссер, — потребовали от актеров, как и в „Драме жизни“, особой игры, которая позволяла бы зрителю любоваться причудливыми узорами психологии любящих, страдающих и ревнующих сердец».⁵¹

⁴⁹ В примечаниях К. И. Тюнькина к пьесе говорилось, в частности, о том, что в первой редакции «в любовной коллизии как бы проверяется жизненность и сила трех социальных характеров: дворянского либерала-интеллигента, „положительного“ делового человека — помещика-хозяина, и, наконец, студента-разночинца, вдохновленного идеями Белинского». Комедия представляет собой художественное воплощение характерных для Тургенева в конце 40-х — начале 50-х гг. раздумий о «лишнем человеке», о дворянской интеллигенции, о новом герое — разночинце, о судьбах русской женщины, об отношении человека к природе. См.: *ПССУИ(1)*. Соч. Т. 3. С. 405–406.

⁵⁰ *Dixon Ros.* Op. cit. P. 196. Книга Станиславского здесь цит. по: *Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве («Вишневый сад») // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 275.*

⁵¹ *Dixon Ros.* Op. cit. P. 196; *Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве («Месяц в деревне»)*. С. 326. Станиславский упоминает постановку пьесы Гамсуна «Драма жизни».

Что касается А. В. Эфроса, то и он писал о тургеневской пьесе как о вещи психологического характера — тонкой, глубокой, «интеллигентно написанной».⁵² И для него это было произведение о любовных переживаниях: он видел в нем тему «неизрасходованных чувств», имея в виду в первую очередь Наталью Петровну, женщину, в душе которой обнаруживалась «буря чувств, буря страстей, еще не растроченных, не пережитых».⁵³ Все сцены своего спектакля режиссер анализировал в аспекте противоречивых переживаний персонажей пьесы, невольно вспоминая при этом пушкинское «И всюду страсти роковые и от судеб защиты нет...».⁵⁴

Эфрос, конечно, читал книгу Станиславского и надеялся открыть в тургеневской вещи что-то новое: «Мысль, что ты лишь повторяешь пройденное, как-то не вдохновляет, когда начинаешь *свою работу*...».⁵⁵ Но одновременно режиссер-экспериментатор боялся «выдумки». Прилагая опыт Станиславского к произведению XIX века, Эфрос стремился совместить тургеневское понимание человеческих характеров с новым временем. Так, он хорошо осознавал, что существует «большая разница между теперешним мужским типажом и тем типом мужчины, представителями которого были Тургенев, Станиславский, Ракитин».⁵⁶ Кстати, Диксон — в духе эфросовской мысли — уловил разницу в игре исполнителей роли Ракитина — Станиславского и М. Козакова: во втором «не было рыцарского благородства».⁵⁷ Если судить по книге «Профессия: режиссер», Эфрос ставил спектакль о человеческих страстях, но с учетом специфики иного времени, изменившейся психологии отношений между мужчиной и женщиной. Он создал спектакль, отличный от творения своего предшественника, но не абсолютно порывал с традицией. Таким образом, сама постановка вопроса о «диалоге» между двумя русскими режиссерами не только оправданна, но неизбежна.

Стремление совместить гибкое восприятие тургеневской пьесы Станиславским и Эфросом с политизированным подходом к этому произведению, прозвучавшим в советской критике, приводит Диксона к некоторым противоречивым суждениям и даже к алогичности в анализе обеих спектаклей. Говоря о постановке Эфроса, исследователь продол-

⁵² Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979. С. 52.

⁵³ Там же. С. 49, 50.

⁵⁴ Там же. С. 56.

⁵⁵ Там же. С. 68.

⁵⁶ Там же. С. 70.

⁵⁷ Dixon Ros. Op. cit. P. 197.

жает развивать свою мысль о пьесе «Месяц в деревне» как явной предтече чеховского произведения. Комментируя финал эфросовского спектакля (завершающая сцена здесь нарочито не соответствовала исконному тексту), Диксон рассуждает следующим образом: «Наталья Петровна не знает, что с ней будет, но Эфрос, с его историческим знанием понимает, что придет горе. Он, подобно Станиславскому, воспринимал „Месяц в деревне“ как прелюдию к „Вишневому саду“ и в своих комментариях сравнивал Наталью Петровну с Раневской и ее судьбой... В 1982 году Эфрос ставил „Месяц в деревне“ („Наташа“) и „Вишневый сад“ в Японии. Его потрясло художественное совершенство обеих пьес, но с другой стороны, ощущение катастрофической скорости движения времени. Местом действия в его „Вишневом саду“ было кладбище. Гибель сада — непреложный факт. Таким же образом разрушался и мир Натальи Петровны. В спектакле Станиславского была мольба о необходимости спасения старой культуры. Эфрос довел диалог со Станиславским до конца, отзываясь на его ощущения и напоминая о последствиях тех потерь, которые стали очевидными в его время».⁵⁸

В этом высказывании видится некая доля идеологического насилия как над содержанием произведения Тургенева, основной темой которого была любовь, так и над тем, как это содержание понималось двумя великими режиссерами.

Вместе с тем статья Диксона, безусловно, представляет интерес для западной интеллигенции, ибо знакомит ее со значительными явлениями русского театра. Тем более что, как следует из обзора театральных постановок «Месяца в деревне», сделанного Синтией Марш, эта тургеневская пьеса не раз привлекала внимание британских режиссеров: с 1945 по 2002 годы она ставилась в различных театрах Великобритании 27 раз.⁵⁹ Насколько можно судить по этому обзору, западное восприятие тургеневской пьесы преимущественно отличалось излишней политизированностью и стандартным взглядом на русское помещичье дворянство XIX века. Кроме того, Марш считает, что оригинальный тургеневский текст в процессе перевода и сценического экспериментирования подвергался значительной трансформации. И, наконец, она справедливо замечает, что пора научиться «отличать Тургенева от Чехова».⁶⁰ Иными словами, статья, вовсе не претендующая на литературоведческий анализ драмы Тургенева, оттеняет те спорные моменты, ко-

⁵⁸ *Dixon Ros.* Op. cit. P. 200–201.

⁵⁹ *Marsh Cynthia.* Post-War British «Month(s) in the Country». P. 226.

⁶⁰ *Ibid.* P. 232.

которые обнаруживаются в работе Диксона, и одновременно помогает выявить ее основное достоинство: рассказ о спектаклях Станиславского и Эфроса дает европейцам возможность оценить специфику наших режиссерских школ.

Наиболее привлекательным аспектом западной литературной критики, на наш взгляд, является интерес к собственно художественной стороне текста (в случае с Диксоном это касается и элементов театральной постановки), причем сама методика анализа, как уже говорилось, часто отличается от характерных приемов нашей историко-литературной школы. Внимание к тому или иному образу, стремление понять его глубинный смысл в русле неожиданных ассоциаций, параллелей, в непривычной (во всяком случае, для нашего тургеневедения) терминологической системе в некоторых случаях приводит исследователей к спорным выводам и обобщениям. Однако в целом подобные поиски почти всегда оказываются плодотворными, хотя бы потому что стимулируют читателя к более глубокому постижению текста, даже если с его интерпретатором хочется в чем-то поспорить.

Приведем лишь несколько примеров. В рассмотренной ранее статье Б. Кристи среди «знаковых» образов выделен один (он выведен в название статьи) — застегнутый сюртук. Вот как этот «знак» понимает Криста: «Без сомнения, его <Рудина. — Т. К.> постоянный маркер — не новый, тесный сюртук... Из одежды вырастают обычно подростки. Тесный сюртук — признак незрелости героя. Его развитие остановилось в студенческие годы. Его страсть, энергия — позднеподросткового типа, ему не хватает опыта и компетенции для воплощения идеалистических планов в реальность. Застегнутые на все пуговицы сюртуки — важный знак в тургеневском языке. В других случаях он его использует для характеристик провинциальных бюрократов, когда имеется в виду приятие status quo, приниженное положение человека, его готовность прислуживаться <humility and servility. — Т. К.>. Из всех одежных маркеров, которые встречаются в романе, этот наиболее символический и запоминающийся, и он дает ключ к пониманию Рудина».⁶¹ Эта характеристика тургеневского героя кажется суровой, апелляция к «провинциальным бюрократам» представляется в данном контексте надуманной, но в целом Криста уловил некую важную доминанту в характере героя романа.

Вернемся к статье о повести «Ася». Вся она фактически строится на выявлении ключевых тургеневских образов. В частности, Джо Эндрю

⁶¹ *Christa Boris*. Op. cit. P. 131.

замечает, на первый взгляд, второстепенные моменты — например, статую Мадонны, которую Н. Н. видит со скамейки, расположенной на берегу Рейна. Эндрю связывает облик Мадонны (сердце которой пронзено мечами) с судьбой центральной героини тургеневского произведения. Таким же значимым оказывается для него в контексте истории Аси упоминание имени Лорелеи. Говоря о второстепенных женских персонажах, Эндрю делает порой своеобразные заключения. Так, он пишет следующее: «В повести есть только две немолодые женщины — старушка, хозяйка деревянного балаганчика у развалин, и фрау Луизе. Обе фигуры — плод... женоненавистнического ума. Первая напоминает и бабушку из „Красной шапочки“ братьев Гримм, и бабу-Ягу. Если старушка лишь имплицитно ассоциируется с ведьмой, то в облике фрау Луизе эта аналогия оказывается явной в описании „морщинистого лица“, „свалившихся губ“, „тусклых глазок“. Она — привратник Асиного счастья. Ясно, что встреча с ней приведет к краху всего».⁶² Сложно сказать, приходили ли Тургеневу в голову подобные аналогии, да и в судьбе Аси негативную роль сыграли, конечно, не эти женщины. Однако, по сути, одна из интонаций жизненной ситуации, отображенной в повести, передана здесь точно.

В других рассмотренных ранее статьях мы также найдем нечто подобное. Как уже отмечалось, Э. Хаард обнаруживает переключку между описанием сада в повести «Затишье» и образом ядовитого дерева в пушкинском стихотворении. Р. Диксон, анализируя театральные постановки, обращает особое внимание на такие составляющие сценографии, как закрытое (в спектакле Станиславского) и открытое (у Эфроса) пространство, на роль резной металлической решетки и двух карет, а также других элементов оформления эфросовской постановки и т. д. Практически во всех работах, включенных в сборник, наблюдается стремление исследователей к изучению именно художественности как таковой.

Леон Бёрнет изначально ставит перед собой задачу определить символическое содержание образа сфинкса в творчестве Тургенева. Два эпиграфа, предпосланные статье — из Тютчева и Блока, — настраивают читателя на то, что автор рассмотрит этот образ в двух тематических аспектах: «Природа — сфинкс» и «Россия — сфинкс». Однако к ним впоследствии добавляется еще один — «женщина — сфинкс».

Первая тема рассмотрена в связи с двумя тургеневскими текстами. Во-первых, это письмо, адресованное Полине Виардо (16 мая 1850 г.), в котором мрачной неподвижной фигурой, подобной сфинксу Эдипа,

⁶² *Andrew Joe*. Op. cit. P. 41.

предстает перед Тургеневым Россия, куда он возвращался после нескольких лет пребывания во Франции. Во-вторых, это стихотворение в прозе 1878 года, в котором фигура сфинкса ассоциируется в сознании писателя с русскими мужичками, его «соотчичами». Вторую тему Бёрнет обнаруживает в начальных абзацах рассказа «Поездка в Полесье». Любопытно, что в этом произведении нет упоминания о сфинксе: исследователь соотносит с ним образ Изиды, с ее «холодным, безучастным устремленным на него взглядом», воплощающим равнодушие природы по отношению к человеку. Бёрнет считает, что «Изида выполняет конфигуративную функцию в тургеневских текстах, родственную сфинксу», и выводит из этого очевидную мысль: «в „Поездке в Полесье“ равнодушие природы заставляет рассказчика думать о собственной незначительности. Основные аспекты этой незначительности — одиночество, слабость, случайность».⁶³ Тема загадочной женщины рассматривается британским литературоведом на материале одного из эпизодов романа «Отцы и дети», представляющего собой историю любви Павла Петровича к *femme fatale*, некоей княгине Р., которой Кирсанов подарил кольцо с вырезанным на камне сфинксом. Скорее всего, это была женщина без загадки. Жаль, что Бёрнет не обратил внимание на ключевой тургеневский мотив: у писателя сфинксом, вероятно, является любовь.

Вторым важным аспектом данной работы является попытка автора соотнести две традиции — древнегреческую и египетскую — и, соответственно, сравнить два типа сфинкса: того, кто задает загадку, и того, кто сам является загадкой. Бёрнет считает, что в произведениях Тургенева совместились в художественном единстве обе традиции. Из весьма тщательного анализа художественной ткани и проблематики тургеневских текстов Бёрнет выводит обобщение: «Сфинкс — не доминирующий образ в творчестве Тургенева, но он выполняет функцию мифологической связи... Тургенев использовал древнегреческую и восточную традиции и синтезировал их, создав синкретический комплекс сфинкса <sphinx-complex. — Т. К.>, который сформировался на основе загадки Сфинкса и тайны Изиды».⁶⁴

В статье Майкла Пёрсглава «*Dulcis fumus patriae*: Тютчев, Тургенев и „Дым“» речь идет о критической реакции Тютчева на тургеневский роман, но как раз этому факту Пёрсглав уделяет не так много внимания, заявляя, что «неудовольствие Тютчева по поводу тургеневского произ-

⁶³ *Burnett Leon. Turgenev and the Sphinx. P. 110, 111.*

⁶⁴ *Ibid. P. 120.*

ведения связано с его содержанием, а не символикой».⁶⁵ Британского филолога больше волнуют собственно эстетические вопросы, возникающие в процессе сопоставления произведений двух русских классиков. Первой и, похоже, основной его исследовательской задачей становится расшифровка центрального художественного образа тургеневского романа — вынесенного в название — и объяснение тютчевской концепции этого образа. Естественно, автор статьи обращается к главе XXVI тургеневского произведения, в которой Литвинов пытается для себя определить, в чем смысл существования — его собственного, российской молодежи, всей России: «„Дым, дым“, — повторил он несколько раз; и всё вдруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь — всё людское, особенно всё русское. Всё дым и пар, думал он; всё как будто беспрестанно меняется <...>»; «Вот, думал он, в Гейдельберге теперь более сотни русских студентов; все учатся химии, физике, физиологии — ни о чем другом и слышать не хотят... А пройдет пять-шесть лет, и пятнадцати человек на курсах не будет у тех же знаменитых профессоров... ветер переменится, дым хлынет в другую сторону... дым... дым... дым!».⁶⁶

Пёрсглав размышляет о различных смысловых и ситуативных уровнях существования «дыма» в тургеневском тексте, о конкретном и метафорическом его присутствии в сознании героя романа. «Дым может обозначать эфемерные, модные тенденции...»⁶⁷ — пишет он, и в то же время вспоминает эпизодические моменты, из которых это философское заключение вырастает. Это и табачный дым, источаемый чуждой ему компанией, встреченной Литвиновым в Баден-Бадене, вызывающий у него головную боль (гл. VI), и смесь сигарного дыма и запаха пачули, которая характеризует молодых военных на пикнике (гл. X), и сборища у Ирины, такие же шумные, как у Губарева, но отличающиеся более роскошными одеждами и отсутствием запаха пива и табака (гл. XV), это, наконец, и «дымный поезд», идущий из Баден-Бадена. Пёрсглав замечает, что в главе XXIII прямое значение слова «дым» перерастает в метафорическое, когда Литвинов пишет Ирине о своих начинаниях, обратившихся «в дым и прах».

Автор статьи знает, что тургеневский символ интерпретировался читателями по-разному, но это явно не индустриальный дым романа

⁶⁵ *Pursglove Michael*. *Dulcis fumus patriae: Tjutchev, Turgenev and «Smoke»*. P. 286.

⁶⁶ Роман Тургенева цит. здесь по: *ЛССУП(1)*. *Соч.* Т. 9. С. 315, 317. В статье цитируется английский перевод Пёрсглава, сделанный им по изд.: *Тургенев И. С.* Дым. Новь. М., 1970.

⁶⁷ *Pursglove Michael*. *Op. cit.* P. 286.

Элизабет Гаскелл «Север и юг» и не дым диккенсовского Коктауна («Тяжелые времена»). По мнению Пёрсглава, тургеневский «дым» «может символизировать нестабильный и эфемерный характер революционных волнений в России середины девятнадцатого века». ⁶⁸ Но наиболее явный ключ к интерпретации исследователь обнаруживает в эпилоге — в сцене, в которой две светские дамы обсуждают Ирину. Он акцентирует внимание на фразе «испаряется, как дым кадильный», относящейся к характеристике голоса одной из дам, и делает вывод: «В данном случае она <эта фраза. — Т. К.> ассоциируется с искусственным миром, в котором живет Ирина, и эротической атмосферой, которую она источает. В любом случае дым связан в сознании Тургенева с чем-то неудовлетворительным». ⁶⁹

Полагаем, это высказывание ограничивает содержание тургеневского символического образа. Прежние рассуждения и обобщения Пёрсглава представляются более точными и глубокими. Впрочем, к ним хотелось бы добавить следующее: символика «дыма» предполагает, конечно, понимание эфемерности как настроений тогдашней молодежи, так и жизни России в целом, но наверняка Тургенев имел в виду и любовь-страсть, необъяснимым образом разгорающуюся в душе человека и обращающуюся «в дым и прах».

Однако основным объектом исследования Пёрсглава является не Тургенев, а Тютчев. ⁷⁰ Он предлагает основательный лингвостилистический анализ стихотворения «Дым» и эпиграммы «И дым отечества нам сладок и приятен...». И тот и другой текст он полностью дает в оригинале и в собственном переводе. Естественно, Пёрсглав осознает, что в лирическом стихотворении Тютчева дым символизирует следствие того зла, которое может быть вызвано разрушительной силой огня (образ огня тоже у поэта символичен). Вспомним тютчевские строки:

И вот опять к таинственному лесу
Мы с прежнею любовью подошли.
Но где же он? Кто опустил завесу,
Спустил ее от неба до земли?

Что это? Призрак, чары ли какие?
Где мы? И верить ли глазам своим?
Здесь дым один, как пятая стихия,
Дым — безотрадный, бесконечный дым!

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Пёрсглав ссылается на отдельные работы российских филологов, в основном — на стиховедческие и посвященные Тютчеву, но таких ссылок не очень много. Чаще всего — это предисловия к изданным у нас сборникам стихотворений поэта.

Пёрсглав комментирует это стихотворение как реакцию на тургеневский роман следующим образом: «Частично гнев Тютчева происходит не от идеологических расхождений с Тургеневым, а от чувства предательства, измены. Это находит отражение в последней строфе, где дым рассеивается и волшебство леса возрождается. Последнее слово — одно из самых любимых Тютчевым — „родной“. Лес зеленый, волшебный и, прежде всего, — русский».⁷¹ Обращаясь к эпиграмме, автор статьи первоначально поясняет происхождение понятия «*Dulcis fumus patriae*» и историю его восприятия русскими авторами — предшественниками Тютчева, опираясь при этом на хорошо известное нам справочное издание.⁷² Затем он делает такое заключение: «Тютчев помещает первую строку в кавычки. Вполне возможно, что он хотел подчеркнуть непатриотическое использование Тургеневым того же образа».⁷³

Вместе с тем, похоже, для Пёрсглава важнее иное — проблема творческого взаимодействия. Исследователь вспоминает все стихи Тютчева, в которых так или иначе присутствует дым: конечно, в них у этого образа было иное наполнение, нежели в «антитургеневских» произведениях, но автор статьи лишь приводит фрагменты из стихотворений, не анализируя их. Пёрсглав предполагает следующее: «Неудивительно, что Тютчев ухватился за название романа Тургенева. Возможно, Тургенев, редактировавший сборник поэта, оказался под его влиянием и заимствовал образ дыма у него».⁷⁴

Познавательными в культурологическом аспекте являются названная выше работа С. Марш о судьбе пьесы «Месяц в деревне» на британской сцене и статья А. Бригса о пушкинской составляющей либретто оперы Ж. Бизе «Кармен». Хотя второй из авторов лишь вскользь упоминает Тургенева как возможного посредника между Пушкиным, Мери́ме, Бизе и создателями либретто Л. Галеви и А. Мелаком, важен именно этот конкретный нюанс в той роли, которую наш классик играл в установлении русско-французских контактов.⁷⁵

В большинстве статей, включенных в сборник, мы обнаруживаем те или иные перспективные для тургеневедения исследовательские аспекты.

⁷¹ *Pursglove Michael*. Op. cit. P. 294.

⁷² *Ашукин И. С., Ашукина М. Г.* Крылатые слова. М., 1960.

⁷³ *Pursglove Michael*. Op. cit. P. 292.

⁷⁴ *Ibid*. P. 296.

⁷⁵ Подробнее о пушкинском тексте либретто оперы «Кармен», о роли перевода «Цыган», сделанного Мери́ме, в создании либретто, а также о статье А. Бригса см.: *Кривина Т. М.* Несколько слов о либретто оперы Бизе «Кармен» (Присутствие Мери́ме и Пушкина) // *Славянский сборник*. Орел, 2011. Вып. 9. С. 174–180.

Пожалуй, не вполне удалась попытка вывести тургеневскую традицию в русло творчества авторов XX века — Набокова, Беккета, Макьюэна и Бэнвилла. Речь идет о статье «Первая любовь и последние ритуалы: от Ивана Тургенева к Джону Бэнвиллу» Нила Корнуэлла. Само по себе стремление проанализировать ряд произведений, весьма различных по творческому методу, в русле распространенных в мировой литературе мотивов не может не вызвать интерес образованного читателя. Тем более что подбор имен и художественных текстов в данном случае примечателен своей неординарностью.⁷⁶ Однако подход автора к заявленной теме оказался, по нашему мнению, весьма поверхностным.

Корнуэлл начинает свою статью со следующей установки: «В данной статье мотив „первой любви“ будет рассмотрен в произведениях Тургенева и в произведениях других авторов, которые, возможно, испытали частичное влияние Тургенева и/или влияние друг друга».⁷⁷ То же, очевидно, касается и мотива «последних ритуалов» (т. е. похорон), который в статье исследователя связан в первую очередь с упоминанием чьей-то смерти или с мыслями о смерти кого-либо из персонажей. В частности, на основании заключительных строк тургеневской «Первой любви» делается вывод: «Первая любовь здесь, в прямом смысле, приводит к последним ритуалам».⁷⁸

Следует заметить, что вопрос о «возможном» влиянии Тургенева на рассмотренных здесь авторов, равно как и вопрос о последующих взаимовлияниях, так и остается открытым. Корнуэлл в лучшем случае пунктирно намечает эту проблему. Связь между Тургеневым и писателями XX века в статье глубоко не рассматривается — ни на уровне творческой рецепции, ни на уровне типологических схождений. Корнуэлл ограничивается самыми общими замечаниями, порой гипотетического характера, относительно того и другого. Так, он отмечает, что на-

⁷⁶ Подбор художественных текстов, рассмотренных в статье, таков: *Тургенев Иван*. Первая любовь. Вешние воды. Ася; *Nabokov Vladimir*. First Love («Первая любовь», впервые опубликовано в 1948 г.), *Beckett Samuel*. First Love («Первая любовь», написано первоначально на французском языке — «Premier Amour» — в 1946 г., впервые опубликовано в 1970 г., английский текст, написанный тем же Беккетом, впервые опубликован в 1973 г.); *McEwan Ian*. First Love, Last Rites («Первая любовь, последние ритуалы», впервые опубликовано в 1975 г.); *Atonement* («Искупление», опубликовано в 2001 г.); *Banville John*. The Sea («Море», опубликовано в 2005 г.).

⁷⁷ *Cornwell Neil*. First Loves and Last Rites: From Ivan Turgenev to John Banville. P. 157.

⁷⁸ *Ibid.* P. 159.

боковскую «Первую любовь» роднят с тургеневской повестью автобиографический характер произведения и образ влюбленного мальчика.⁷⁹ Кроме того, в статье упомянуты «Лекции по русской литературе» Набокова, в которых, как известно, о Тургеневе говорится несколько более снисходительно, нежели о некоторых других русских классиках XIX века, но без особого восторга. Об отношении ирландско-французского абсурдиста С. Беккета к русскому классическому высказаны лишь ничем не подкрепленные предположения, а беккетовская «Первая любовь» представлена в самом общем плане как гротеск, содержащий «элементы пародии на тургеневское произведение».⁸⁰ О современном ирландском писателе сказано следующее: «Неизвестно, читал ли Бэнвилл Тургенева, но вполне возможно, что он числил его среди „могучих русских“».⁸¹ Что касается сборника рассказов «Первая любовь, последние ритуалы» и романа «Искушение» Иэна Макьюэна, а также романа «Море» Джона Бэнвилла, то в этих произведениях Корнуэлл обнаруживает переключку с Тургеневым лишь на уровне отдельных художественных аспектов (образы окна, сада, фонтана у Макьюэна, мотив плавания у Бэнвилла), но осуществляет это без должного аргументирования и анализа.

Полагаем, данную работу можно рассматривать как интересную заявку на исследование трансформации (в ряде случаев — даже парадоксального, пародийного постмодернистского опрокидывания) двух литературных мотивов в прозе не похожих друг на друга авторов, представителей различных культурных эпох. В этом плане и она по-своему плодотворна.

В целом проблеме существования тургеневских традиций в литературе последующих времен в сборнике уделено явно мало внимания. Статья о ностальгических настроениях и мотиве предчувствия смерти, нашедших отражение в автобиографической прозе М. Цветаевой («Дом у старого Пимена»), которые рассмотрены Александрой Смит в контексте тургеневских стихотворений в прозе, — лишь одна из эпизодических попыток восполнить этот пробел.

⁷⁹ Как указывает Корнуэлл, под названием «Первая любовь» («First Love») эта вещь Набокова на английском языке была опубликована в 1958 г. Под названием «Колет» («Colette») она появилась в 1948 г. и была включена в качестве седьмой главы в автобиографию «Conclusive Evidence» («Неопровержимое доказательство», 1951). С некоторыми изменениями она появилась в русской версии книги «Другие берега» (1954). И, наконец, вновь возникла в автобиографии «Speak, Memory» («Память, говори», 1967). См.: *Cornwell Neil*. Op. cit. P. 159–160.

⁸⁰ Ibid. P. 162.

⁸¹ Ibid. P. 168.

К сожалению, объем статьи не дает возможности более глубокого проникновения в содержание книги «Тургенев и русская культура», в значительную часть ее материалов. Многие аспекты исследовательских поисков, получивших отражение в данном издании, остались за пределами рассмотрения. Можно, однако, с полной уверенностью сказать в заключение, что публикация данного сборника, безусловно, свидетельствует о непрекращающемся интересе западной славистики к русской классической литературе, а также о дальнейшем плодотворном развитии русско-британских литературных контактов, вступающих в новую фазу.