

МОТИВ СМЕРТИ В «СТИХОТВОРЕНИЯХ В ПРОЗЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА

П. А. Нгомека

Белорусский государственный университет, г. Минск

*Научный руководитель – Т. П. Сидорова,
кандидат филологических наук, доцент*

Аннотация. В данной статье на материале стихотворений в прозе И. С. Тургенева «Череп», «Песочные часы», «Памяти Ю. П. Вревской», «Конец света», «Насекомое», «Когда я был один...», «Последнее свидание» будут определены способы выражения mortality в русской литературе второй половины XIX в. Выявлены мифологические, символические, атрибутические уровни реализации мотива смерти в контексте европейской культурной традиции.

Ключевые слова: И. Тургенев; Н. Некрасов; стихотворения в прозе; сон; мотив смерти; *Senilia*; культурный код.

Иван Сергеевич Тургенев работал над циклом «Стихотворений в прозе» с 1877 по 1882 год. При жизни писатель не намеревался публиковать эти эскизы за их исповедальность. Во время одной из встреч с редактором «Вестника Европы» М. М. Стасюлевичем И. Тургенев сказал, что отдаст эти миниатюры на хранение ему до своей смерти. Но Стасюлевич изъявил желание опубликовать их немедленно после прочтения нескольких произведений из цикла. Он вспоминал свои же слова, обращенные к писателю: «... если публика должна ждать вашей смерти для того, чтобы познакомиться с этою прелестью, то ведь придётся пожелать, чтобы вы скорей умерли; на это я не согласен; а мы просто напечатаем всё это теперь же» [5, с. 413]. Так, часть стихотворений в прозе была опубликована в «Вестнике Европы».

В 1878 году умер Н. А. Некрасов, с которым перед смертью И. С. Тургенев успел помириться. Ссора по поводу реакции Н. А. Добролюбова в статье «Когда же придёт настоящий день» на роман «Накануне» привела к разрыву Тургенева с некрасовским журналом «Современник». Незадолго до смерти друга всё это показалось бессмыслицей. Встретились они в мае 1877 года. Тогда Н. Некрасов пишет предсмертный цикл «Последних песен», созвучный предсмертным тургеньевскому «*Senilia*». Именно в это время Тургенев приехал помириться с другом. Впечатления от этой встречи стали поводом для написания стихотворения в прозе «Последнее свидание». После смерти Н. Некрасова Тургенева настигает смерть ещё одного друга: на этот раз Г. Флобера в 1880 г. Теперь смерть неустанно будет следовать за Тургеньевым, напоминая о своей неизбежности.

Незадолго до собственной смерти писатель переезжает в Буживаль, где за ним ухаживает П. Виардо. Рак спинного мозга, парализующий страх, спутанное от употребления морфия, без которого не имел возможности уснуть, сознание, жуткие видения и сны – всё это выписалось в болезненном цикле «Senilia», крайне личной вещи, едва ли не исповедальной. В это время Тургенев писал в январе 1883 г. Ж. А. Полонской: «Ночи особенно жестоки, такъ какъ ломъ распространяется по всей верхней части туловища и при малѣйшемъ движеніи вспыхиваетъ какъ порохъ» [9, с. 543]. А Я. П. Полонскому в мае 1883 г.: «...надежды никакой – жажда смерти все растеть...» [9, с. 547].

Мотив смерти присутствует уже в «Дневнике лишнего человека» во многом автобиографичном. «Смерть мне тогда заглянула в лицо и заметила меня...» [12, с. 183], – пишет Чулкатурин, вспоминая свои детские впечатления от ночи, в которую умер отец. В поздних произведениях Тургенев всё чаще обращается к мортальным мотивам. Так, поводом для написания повести «Клара Милич (После смерти)» стало самоубийство артистки Е. П. Кадминой.

Перед нами ночной, сумеречный Тургенев, интересующийся пограничными ситуациями и экзистенциальными вопросами. Таким он предстает в исследовательских работах: «другой Тургенев» у Ю. В. Манна или «странный Тургенев» у В. Н. Топорова. Оба литературоведа описали последние годы творчества И. С. Тургенева в своих работах «Тургенев и другие» (Ю. В. Манн), «Странный Тургенев» (В. Н. Топоров).

В данной статье будет рассмотрена специфика художественной реализации мотива смерти в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева.

Литературная энциклопедия даёт следующее определение мотива: «Мотив (от лат. *moveo* – «двигаю») – термин, перенесённый в литературоведение из музыки, где он обозначает группу из нескольких нот, ритмически оформленную. По аналогии с этим в литературоведении термин «мотив» начинает применяться для обозначения минимального компонента художественного произведения – неразложимого далее элемента содержания» [6]. В литературоведение термин был введён А. Н. Веселовским, который под мотивом понимал простейший повествовательный элемент. Одна из функций мотива – сюжетообразующая. Мотив является первоэлементом сюжета [14, с. 280–281].

Мотив отличается от других элементов художественного произведения повторяемостью. Мотив, встречающийся чаще других, называется ведущим мотивом, или лейтмотивом. Таковым и является мотив смерти в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева. Б. М. Гаспаров определил принцип лейтмотивного построения повествования. Он отмечал: «... единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» [1, с. 30]. Б. М. Гаспаров считал, что мотив не существует разрозненно, а функционирует на всех уровнях произведения в отличие от своего учителя Ю. М. Лотмана. Природа мотива по Б. М. Гаспарову сравнима с гомеровским Протеем, который постоянно менял

свой облик: «... некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами» [1, с. 30]. Исследователь рассматривает художественный текст как «запутанный клубок ниток», постепенно распутывая его, признавая взаимосвязь всех элементов. Мотив связывает структурный и идейный пласт, он является выразителем темы, реализуется на всех уровнях произведения.

Мотив смерти представлен уже в одной из «сильных» позиций художественного текста – заглавии. Первоначальный вариант заглавия цикла стихотворений в прозе – «замогильный записок» (изначально Тургенев отказывался от публикации цикла при жизни) – «Postuma» (лат. – «посмертное») – был впоследствии заменён менее удручающим «Senilia» (лат. – «старческое»).

В. Н. Топоров выявил, что кальдероновское понимание жизни как сна присуще творчеству И. С. Тургенева: «К этому образу жизни как сна Тургенев обращался не раз: Кальдерона он очень любил, и его «La vida es sueño» собирался переводить на русский» [10, с. 134]. Но и отражение связи природы смерти и сна были присущи тургеньевскому циклу «Стихотворений в прозе»: неслучайно автор прибегает к снам и сновидениям для репрезентации смерти. Большинство случаев, когда в цикле встречается мотив смерти, то описывается ночь, сон. Людвиг Пич вспоминал, что сам Тургенев «...называл эти произведения «senilia» – сновидения старца. Многие из них он действительно видел во сне, как, например, фантастический рассказ «Старуха», в котором так наглядно изображает неизбежность смерти» [10, с. 128]. Одной из колыбелей европейского культурного кода была античная культура. В древнегреческой мифологии считалось, что у персонификации ночи – богини Никты – есть два сына: Танатос (Смерть) и Гипнос (Сон, причём беспокойный, наполненный кошмарами). «Жилище Никты расположено в бездне тартара; там встречаются Никта и День, сменяя друг друга и попеременно обходя землю. Рядом дома сыновей Никты Сна и Смерти...» [7, с. 218]. Еще И. Г. Гердер понимал под сном маленькую смерть. Сон «... как ежедневный провозвестник того последнего покрывала, которое укроет нас когда-нибудь» [13, с. 253]. Эта метафора устойчива в европейской культуре. Она закрепились ещё в мифологическом сознании.

Череп, увядший цветок, песочные часы – всё это конвенциональные выразители Смерти, восходящие ещё к натюрморту Vanitas (лат. – «суета, тщеславие»). Данные образы на барочных картинах жанра Vanitas являлись аллегорическим воплощением неминуемости смерти, бренности существования. К этим образам и обращается И. С. Тургенев.

В стихотворении в прозе «Череп» смерть реализуется через общекультурный символ, заявленный в заглавии. Часто «Адамова голова»

изображалась на надгробиях. Описание видения лирического героя отличается натуралистичностью: «...мгновенно выступила наружу мертвенная белизна черепов, зарябили синеватым оловом обнажённые десны и скулы» [11, с. 535]. Понимание смерти как неизбежного и иррационального проходит через весь цикл, находя своё выражение в мортальных образах. У В. Ф. Одоевского есть похожий сюжет, описанный в рассказе «Бал»: «... в быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело... и пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями... а над ними под ту же музыку тянется вереница других скелетов, изломанных, обезображенных... но в зале ничего этого не замечают...» [8, с. 84]. У В. Ф. Одоевского – переосмысленная «Пляска смерти», у Тургенева – смиренное созерцание. У В. Ф. Одоевского – динамика, у Тургенева – статика. И герой «Бала» и герой «Череп» находятся в исключительном положении. Их отличает осознание того, что кроме них происходящего никто не замечает. Музыка как воплощение искусства фигурирует в обоих произведениях. У В. Ф. Одоевского в оркестре слышится: «... глухой говор отчаяния; <...> и крик разъяренной, торжествующей черни; и насмешка неверия; и бесплодное рыдание гения; и таинственная печаль лицемера; и плач; и взрыд; и хохот...» [8, с. 83]. В произведении Тургенева люди обсуждают известную певицу: «Её величают божественной, бессмертной... О, как хорошо пустила она вчера свою последнюю трель!» [11, с. 535].

В стихотворении «Песочные часы» важна символика часов, которая отражает быстротечность времени. Возле кровати лирического героя стоит фигура Смерти. «В одной руке песочные часы, другую она занесла над моим сердцем...» [11, с. 572]. Песочные часы одновременно напоминают знак бесконечности, выражают дуальность мира. Также песочные часы – один из атрибутов аллегорической фигуры Смерти. Звуковая организация данного стихотворения в прозе – сыплющийся песок: «...скоро и без шума, как речное стремя перед водопадом», «... сыплется она [жизнь] ровно и гладко, как песок» [11, с. 572]. Лирическому герою постоянно «... чудится этот слабый и непрерывный шелест утекающей жизни» [11, с. 572].

Стихотворение в прозе «Памяти Ю. П. Вревской» созвучно жанру эпитафии. Писатель был знаком с Ю. П. Вревской – сестрой милосердия в действующей армии во время русско-турецкой войны. Эта отважная женщина погибла от сыпного тифа в военном госпитале. Это стихотворение в прозе стало данью уважения умершей: «Пусть же не оскорбится её милая тень этим поздним цветком, который я осмеливаюсь возложить на её могилу!» [11, с. 538]. Цветы недолговечны, они быстро увядают.

В произведении «Конец света» представлен эсхатологический сюжет, приснившийся лирическому герою. Сон как пограничная ситуация обнажает тайные переживания, страх смерти и осознание полной её власти над человеком. Смерть стихийна: «...мы уже все раздавлены, погребены, потоплены, унесены

той, как чернила чёрной, льдистой, грохочущей волной! Темнота... темнота вечная!» [11, с. 528]. Смерть пропитала всё, даже природу: «Это небо – точно саван. И ветра нет... Умер воздух, что ли?» [11, с. 527] Смерть вездесуща и попытки обмануть её заканчиваются одинаково.

В произведении «Насекомое» также функционирует мотив сна. Комната наполнена людьми, которые что-то бурно обсуждают. Светскую беседу прерывает внезапно влетевшее в комнату насекомое. Насмешливое и пренебрежительное отношение одного молодого человека к смерти не спасает его от гибели. Крайне конкретно описание насекомого: «туловище грязно-бурого цвету; такого же цвету и плоские жёсткие крылья; растопыренные мохнатые лапки да голова угловатая и крупная, как у коромыслов; и голова эта и лапки – ярко-красные, точно кровавые» [11, с. 543]. Несколько раз в данном стихотворении в прозе звучит сравнение этого существа с мухой. Муха выступает в качестве общепринятого символа тления, гниения. Изображалась на черепах в картинах Vanitas. Кроме того, существует поверье, что «дьявол создал мух, позавидовав Богу, который сотворил пчёл» [2, с. 437]. Так, образ мухи приобретает inferнальные черты. Сильно влияние христианской традиции, в которой муха – это «... олицетворение зла, заразы, греха, смерти. Библия упоминает адского князя Вельзевула, чьё имя – Баал-Зебуб – переводится как «повелитель мух»» [15, с. 330]. Б. К. Зайцев описывал случай, возможно ставший одной из причин к обращению Тургенева к образу мухи как варианту репрезентации смерти. Случай этот произошел с П. Виардо: «Полину укусила в лицо ядовитая муха, да такая, что и нос распух, и сама она чуть не слегла» [4, с. 169].

Темы любви и смерть в тургеневском тексте взаимосвязаны. Так в «Воробье» автор провозглашает: «Любовь <...> сильнее смерти и страха смерти» [11, с. 534]. Сопоставление любви и смерти встречается в Библии: «крепка, как смерть, любовь» (Песн 8:6). Вопреки тому, что Тургенев относился к вере неоднозначно, бессознательное обращение к библейской мифологической традиции является «универсальным кодом» для литературы. Любовь и смерть связаны для Тургенева «мало того, что антиномически, – но и парадоксально <...> : любовь, сильнейшая смерти <...> и её преодолевающая, с одной стороны, и, с другой стороны, смерть, которой подвластно всё, включая сюда и жизнь человека с его любовью» [10, с. 58]. Гимн торжества жизни в стихотворении в прозе «У-а...У-а!» строится на контрасте: желание убить себя и крик, сумевший остановить лирического героя от самоубийства: это был крик младенца.

В произведении «Когда я был один...» возникает тема двойничества. Мотив одиночества сосуществует с мотивом смерти: «когда я один, совсем и долго один – мне вдруг начинает чудиться, что кто-то другой находится в той же комнате, сидит со мною рядом или стоит за моей спиной» [11, с. 573]. Незримое, но ощущаемое каким-то шестым чувством присутствие трансцендентного,

потустороннего присутствует и в стихотворении в прозе «Старуха». И лирический герой, и незримая сущность находятся «...в постылой тишине одиночества» [11, с. 573]. Смерть для них – соединение в единое целое: «когда я умру, мы сольёмся с тобою», – заключает лирический герой. «... в поэтическом языке двойник – потусторонний «близнец» человека, тень, его второе, истинное «я» может быть как светлым <...>, так и тёмным» [15, с. 99]. Тургеневский двойник созвучен юнгианскому пониманию архетипа «Тени», а также допельгангеру литературы эпохи романтизма.

В «Последнем свидании», вдохновлённом встречей с умирающим Н. А. Некрасовым, представлен портрет, воплощающий смерть в виде женщины: «мне почудилось, что между нами сидит высокая, тихая, белая женщина. Длинный покров облекает её с ног до головы. Никуда не смотрят её глубокие бледные глаза; ничего не говорят её бледные строгие губы... Эта женщина соединила наши руки... Она навсегда примирила нас» [11, с. 539].

Вопреки атеистическому мировоззрению, Тургенев пишет стихотворения в прозе «Христос», «Молитва», «Монах». Он по-прежнему чужд вере, но обращается к христианской символике. Жизнь всякого атеиста – жизнь лирического героя пушкинского «Безверия». М. М. Дунаев определяет творческий итог жизни писателя так: «Тщета земного. Суетность человеческих стремлений. Людская несправедливость. Непонимание поэта толпой. Редкие проблески счастья. Бессмертие творческих постижений прекрасного... Всему придается ясная и законченная форма. Всему подведен итог. Безрадостный в основе своей. Извлеченный урок каждый должен воспринять с состраданием» [3, с. 254–255].

Таким образом, в результате исследования было выявлено, что мотив смерти реализуется в «Стихотворениях в прозе» на уровне атрибутов смерти (песочные часы), конвенциональных элементов (череп), женских образов (фигура Смерти), её незримого присутствия (двойник), образе огромного насекомого (муха), жанровой разновидности (эпитафии), видений и снов. Мотив смерти как ведущий в цикле «Стихотворений в прозе» представлен образами-символами и мифологемами. Все эти средства реализации мотива являются отражением европейского культурного кода.



Библиографический список:

1. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Восточная литература, 1993. – 304 с.
2. Гура, А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. – М. : Индрик, 1997. – 912 с.
3. Дунаев, М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках. / М. М. Дунаев. – М. : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. – 1056 с.

4. Зайцев, Б. К. Собрание сочинений: в 5 т. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки / Б. К. Зайцев. – М. : Русская книга. – Т. 5. – 1999. – 544 с.
5. И. С. Тургенев в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 2. Изд. 2-е / подгот. текста С. М. Петрова, В. Г. Фридлянд. – М. : Худож. лит., 1983. – 557 с.
6. Литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/>. – Дата доступа: 22.03.2023.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т.; С. А. Токарев (гл. ред.). – М. : Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. К–Я. – 719 с.
8. Одоевский, В. Ф. Повести и рассказы / В. Ф. Одоевский. – М. : Худож. лит., 1988. – 382 с.
9. Первое собраніе писемъ И. С. Тургенева (1840 – 1883 гг.). – С.-Петербургъ: типографія М. М. Стасюлевича, 1884. – 564 с.
10. Топоров, В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы) / В. Н. Топоров. – М. : Российск. гос. гуманит.ун-т, 1998. – 192 с.
11. Тургенев, И. С. Дым, Новь; Вешние воды; Стихотворения в прозе / И. С. Тургенев. – М. : Худож. лит, 1981. – 608 с.
12. Тургенев, И. С. Собрание сочинений: в 12 т. / И. С. Тургенев. – М. : Худож. лит., 1954. – 464 с.
13. Х. Ниббриг, Кристиаан Л. Эстетика смерти / Л. Кристиаан Х. Ниббриг. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – 424 с.
14. Хализев, В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев.— 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2004. – 405 с.
15. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / К. Королев [и др.]. – М. : Эксмо; СПб: Terra Fantastica, 2003. – 528 с.

ТВОРЧЕСТВО В. М. ГАРШИНА В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

А. И. Нестер

*Белорусский государственный университет,
г. Минск*

*Научный руководитель – Л. Л. Авдейчик,
кандидат филологических наук, доцент*

Аннотация. Статья посвящена определению роли творческого наследия В. М. Гаршина в дискурсе литературного процесса 70-80-х годов XIX века как всемирного, так и русского. Реконструируется сложная система рецепций и