

DOI: 10.18413/2075-4574-2018-37-1-27-36

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ФАУСТ»**М.В. Половнева**Белгородский государственный национальный исследовательский университет,
Россия, 308015, г. Белгород, ул. Победы, д. 85

E-mail: polovneva@bsu.edu.ru

Аннотация

Основываясь на том, что повести И.С. Тургенева 1850-х годов о «лишнем человеке» и трагическом значении любви обнаруживают не только тематическое, но и структурное единство, автор работы обращается к рассмотрению повествовательной структуры повестей И.С. Тургенева указанного периода. Работа адресована студентам-филологам, магистрантам и аспирантам. Опираясь на структурно-типологический метод, автор статьи анализирует используемую писателем типологию повествовательных форм, подробно останавливаясь на рассмотрении субъектной организации повести «Фауст». Подтверждая установившееся мнение о том, что для художественной манеры Тургенева более характерно обращение к повествованию от первого лица, автор работы приходит к выводу о том, что в этот период писателем была создана «единая» повествовательная структура, которая позволяла сочетать «достоинства» разных повествовательных типов. В ней объективность и реалистичность изложения, «ясность» и «простота» рассказа, к которым стремился художник, во многом обусловлены совмещением форм и типов повествования. При этом еще более расширяются права самого автора-художника. Он получает возможность демонстрировать читателю свои различные лики, вступая в контакт не только с повествователем, но и рассказчиком, и даже героями. Тургенев-художник не позволяет своим персонажам только самостоятельно наблюдать явления действительности, делать выводы. Но, являясь полновластным творцом создаваемого им художественного мира, он тщательно скрывает «свое лицо» и «свои пристрастия».

Ключевые слова: повесть, автор, повествователь, повествовательная структура, субъектная организация, персонаж.

Введение

Те или иные аспекты повествовательной манеры И.С. Тургенева неоднократно оказывались в поле зрения ученых [Кожевникова, 1996; Курляндская, 1994; Маркович, 1975; Петрова, 1986; Пустовойт, 1987; Сарбаш, 1987; Сарбаш, 1993; Чудаков, 1987; Шаталов, 1979; Dornacher, 1988; Goes, 1989; Носк, 1965; Hofman, 1965; Laage, 1967 и др.].

Наблюдения над структурой повествования в повестях «Дневник лишнего человека», «Три встречи», «Два приятеля», «Затишье», «Переписка», «Яков Пасынков», «Фауст», «Поездка в Полесье», «Ася», «Первая любовь» еще раз подтвердили мнение ученых о том, что Тургенев использует две повествовательные формы – повествование от третьего или от первого лица [Курляндская, 1994; Сарбаш, 1993; Чудаков, 1992; Шаталов, 1969 и др.].

В 1850-е годы И.С. Тургенев стремится к изображению действительности в типических образах, при котором «если есть между ними и творцом их необходимая духовная связь, то сущность этой связи остается для нас тайной» [Тургенев, 1963, С., V: 369]. Правда, в данных повестях голос автора-художника, сливаясь с голосами персонажей или повествователя, все-таки дает о себе знать, а порой он даже «открыто» звучит в произведении. Но это уже не то присутствие автора, которое было характерно

для «Записок охотника» и повестей 40-х годов. В «Записках охотника» автор обращается к сказовой манере изложения, при которой рассказчик непременно выражает свое «я». При этом в структуре отдельных рассказов цикла присутствует повествователь. Порой он может совмещать собственную функцию носителя речи с функцией другого субъекта: рассказчика (например, рассказ «Уездный лекарь»). Повествователь не ограничивается промежуточной ролью посредника между читателем и своим случайным собеседником – «автором» «замечательного случая», – он сам передает содержание этого «случая», стараясь сохранить и точно воспроизвести особенности речи рассказчика. Повествователь и рассказчик «Записок охотника» – это некое присутствие автора в художественном тексте, «лик автора», так как «его внутренний мир является той призмой, через которую читатель воспринимает картины русской жизни» [Петрова, 1986: 40 – 42].

В повестях 40-х годов перемежаются формы повествования от первого и третьего лица, так как у писателя уже намечалось стремление порвать со «старой манерой», окончательно оформившееся после публикации «Записок охотника» и связанное с желанием отойти от какой бы то ни было заранее заданной позиции, авторской оценки. Но даже в произведениях с объективным повествованием слышится субъективный тон незримого носителя речи. Его голос либо «открыто», либо опосредованно, но все же довольно ощутимо, звучал в текстах повестей 40-х годов с формой повествования как от третьего («Бретер», «Петушков»), так и от первого лица («Андрей Колосов», «Три портрета», «Жид»). В 50-е годы этот голос уже более растворен, ненавязчив, так как в творчестве И.С. Тургенева окончательно формируется сложная повествовательная структура, когда автор, стремясь к самоустранению, допускает внутри «единого», «образцового» (А.П. Чудаков) языка писателя «расслоения» (М. Бахтин), дает возможность звучать нескольким голосам. При этом обозначенная особенность не зависит от формы и типа повествования, в чем мы имели возможность убедиться, рассматривая данные повести с точки зрения их субъектной организации.

Из десяти проанализированных нами повестей («Дневник лишнего человека», «Три встречи», «Два приятеля», «Затишье», «Переписка», «Яков Пасынков», «Поездка в Полесье», «Фауст», «Ася», «Первая любовь») лишь в двух повествование ведется от третьего лица, причем данный повествовательный тип характерен для более ранних произведений писателя («Два приятеля» – 1854 г., «Затишье» – 1854 г.). На наш взгляд, это обусловлено тем, что в этот период Тургенев, делая шаги к «новой манере», старается отойти от «сказа» в любых его проявлениях. Здесь имеются в виду написанные в начале 50-х годов «Муму», «Постоялый двор» и повести «Два приятеля», «Затишье». А под словом «сказ» подразумевается повествование с персонифицированным рассказчиком, так как у Тургенева, даже в повестях от первого лица, нет сказа в чистом виде, подразумевающим «дистанцию огромного размера» между языком носителя речи и автора-художника. Исключением, правда, являются повести «Дневник лишнего человека» (1850 г.) и «Три встречи» (1852 г.), в которых повествование ведется от первого лица. Но «Дневник лишнего человека» имеет, если можно так выразиться, «промежуточный характер», так как в произведении «Тургенев подвел некоторый итог художественного исследования психологического облика людей, которые, будучи не приспособленными к жизни, разорвали связь с обществом и погрузились в уединенный мир интеллектуального подполья» [Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра, 1973: 281], с одной стороны, а с другой – дал толчок для дальнейших размышлений над образом «лишнего человека», и повествование от лица самого Чулкатурина было в данном случае наиболее удобной формой для отражения его характера и психологии, показа данного образа изнутри, что в свою очередь также связано с поисками новой, более объективной манеры повествования, в которой не было бы подхода к тому или иному образу с какими-либо заранее сформированными представлениями. Что касается такой «пустой вещицы»

[Тургенев, 1961, II, II: 44], как «Три встречи», то ее тон «тоски без тоски» и «всякая идеальность» <...> очень близки к сущности «тургеневского» настроения в последующих повестях и романах – к тому, что издавна <...> называется «новой манерой» Тургенева» [Сквозников, 1977: 397]. «Повествование же произведений Тургенева в третьем лице целиком субъективно, пронизано авторскими интенциями во всех его элементах; оно близко к повествованию с персонифицированным рассказчиком», – считает А.П. Чудаков [Чудаков, 1992: 76].

Однако для художественной манеры Тургенева все-таки, как справедливо заметил А.П. Чудаков [Чудаков, 1992: 79], более характерным является обращение к повествованию от первого лица, что служит целям глубокого и интимного раскрытия психологии героев. Рассказ от первого лица ведется почти во всех повестях 50-х годов, то в форме переписки («Переписка», «Фауст»); то дневника («Дневник лишнего человека», «Поездка в Полесье»), то воспоминания («Три встречи», «Яков Пасынков», «Ася», «Первая любовь»), что придает им подчеркнuto эмоциональное звучание. При этом рассказчик, говоря словами А.П. Чудакова, «не стесняет себя обычными рамками наблюдателя-нелитератора, а ведет себя как всеведущий повествователь-романист, которому доступны любые сведения из жизни героев, и который волен изложить их в отточенной литературной манере» [Чудаков, 1992: 80]. Статус повествующего лица определяет и его положение в системе повествования. При этом «очень многое зависит от того, насколько причастно (или непричастно) повествующее лицо к сюжетно-образному миру «своего» рассказа» [Маркович, 1975: 7].

«Излюбленной формой повествования от первого лица становится для Тургенева воспоминание, когда рассказчик является не только автором, но и героем того, о чем он повествует. С подобным явлением мы встречаемся в повестях «Три встречи», «Яков Пасынков», «Ася», «Первая любовь» [Половнева 2009: 119 – 120]. Во всех четырех случаях перед нами воспоминание (следовательно, во всех повестях оправданы разрыв между моментом речи и описываемыми событиями и изменение временных границ в ходе повествования), во всех повестях наблюдается стирание границ между автором-рассказчиком и героем, сосуществование различных точек зрения и голосов. Но для организации повествования в «Асе» и «Первой любви» писателю понадобился «посредник» (его роль выполняет повествователь), здесь мы сталкиваемся с таким явлением, как наличие двух повествовательных форм в одном произведении; а в «Якове Пасынкове» и «Трех встречах» слово сразу же предоставляется герою. Если говорить об «Асе» и «Первой любви», наиболее близких в плане субъектной организации повестях, то в «Асе», как нам кажется, нет того раздвоения носителя речи, которое возникает в «Первой любви». А в «Трех встречах», в отличие от других повестей, голос автора-сочинителя не обнаруживает себя открыто, что свидетельствует не только о попытке автора скрыть свои собственные мысли и чувства, но и стремлении нарисовать более достоверную картину происходящего.

Рассмотрение структуры повествования «Переписки», «Фауста», «Дневника лишнего человека» и «Поездки в Полесье» также позволяет говорить о наличии в данных повестях «игры» различных голосов, хотя и в меньшей мере, чем в таких произведениях, как «Ася», «Первая любовь» и «Яков Пасынков».

«Повести «Дневник лишнего человека», «Поездка в Полесье», «Переписка» и «Фауст» по сути являются документальными жанрами (дневник, переписка), которые не предполагают постороннего вмешательства. Вероятно, И.С. Тургенев прибегает к такому приему, как опора на документальную основу, чтобы создать впечатление достоверности и объективности описываемого, собственной устранимости, точнее передать психологическое, внутреннее состояние персонажей. Но перед нами все-таки документы, искусственно созданные творческим воображением художника. И это, видимо, сказалось

на том, что в перечисленных произведениях И.С. Тургенева нет строгой соотнесенности с особенностями данного жанра, так как авторские интенции чувствуются в художественных текстах, он не позволяет героям быть полноправными творцами создаваемых ими «дневников» и «писем» [Половнева, 2009: 143].

В этой связи обратимся к более подробному рассмотрению субъектной структуры повести «Фауст».

Основная часть

В повести «Фауст» (1856 г.) мы сталкиваемся с «рассказом в девяти письмах», что с самого начала предполагает не монологическое, а диалогическое общение, хотя в данном случае диалог носит скрытый характер, мы лишь знаем о постоянной переписке друзей (Павла Александровича Б... и Семена Николаевича В...), о чем свидетельствуют упоминания об ответных письмах, обращения к адресату, ориентир на чужую точку зрения. Хотя мы имеем перед собой только письма одного из них. И так, перед нами письма человека, который, спустя несколько лет, вернулся в родовое имение, и, следовательно, многолетнее отсутствие наложило свою печать на обстановку дома, сад, внешность людей, живущих здесь и, несомненно, изменило самого рассказчика, который одновременно является автором (это ведь его письма любезно предоставлены нам для чтения) и героем, так как из писем мы узнаем печальную историю его любви.

Интересно в повести и соотношение времени: герой-рассказчик прибыл в свою деревню, в которой не был уже девять лет, и окунулся в нахлынувший поток воспоминаний, но в то же время он отчетливо видит и трезво осознает, и оценивает все, что происходит в настоящем, он постоянно соотносит, сравнивает явления прошлого и настоящего, в том числе подобную оценку проходит и он сам, начиная от мыслей и чувств и заканчивая внешностью («Право, как подумаешь, я точно другой человек стал. <...> Я вдруг увидел, как я постарел и переменялся в последнее время. Впрочем, не я один постарел» [Тургенев, 1964, С., VII: 7]; «Воспоминания детства сперва нахлынули на меня... куда я ни шел, на что ни взглядывал, они возникали отовсюду, ясные, до малейших подробностей ясные, и как бы неподвижные в своей отчетливой определенности... Потом эти воспоминания сменились другими, потом... потом я тихонько отвернулся от прошедшего, и только осталось у меня в груди какое-то дремотное бремя. <...> моя молодость пришла и стала передо мною, как призрак; огнем, отравой побежала она по жилам, сердце расширилось и не хотело сжаться, что-то рвануло по его струнам, и закипели желания...» [Тургенев, 1964, С., VII: 10 – 11]).

Мы постоянно ощущаем колебания маятника времени, который с каждым новым движением переносит нас то в прошлое, когда герой ощущает себя двадцатитрехлетним, то в настоящее тридцатисемилетнего героя-рассказчика, зафиксированное им в восьми посланиях, написанных за июнь-сентябрь 1850 года. Переписка отражает каждое мгновение разыгрываемой трагедии, где сценой является жизнь Павла Александровича и Веры Николаевны. Мы видим, как меняются их психология, чувства и мысли, желания и стремления под воздействием могущественной и таинственной силы, которая, подобно снежному вихрю, стремительно налетела, захватила героев, закружила с огромной силой, высоко подняла, а потом взяла да и бросила вдруг на разных берегах реки жизни, с размаху ударив оземь. Мы наблюдаем за рождением чувства, проходим с героями этапы его развития, переживаем кульминацию и развязку их любви, которая неизбежно должна была закончиться, на наш взгляд, трагически, что объясняется особенностями поведения Павла Александровича и характера Веры Николаевны.

При этом носитель речи, являясь героем своей повести, передает собственные чувства, мысли и переживания, и, будучи автором, субъект речи пытается дать объективную картину происходящего, что предполагает его абстрагирование от

субъективной оценки событий и в какой-то степени всезнание по отношению к ним. А это, в свою очередь, влечет за собой попытку понять чужую точку зрения, поставить себя в позицию другого, что находит отражение в фразеологическом плане художественного текста. Так, вспоминая свои беседы с матерью Веры Николаевны, субъект речи дословно приводит ее фразы и передает ее интонацию, о чем читатель догадывается по графическому выделению союзов в его речи. В данном случае рассказчик имитирует чужую речь для того, чтобы передать убеждения, определить сделанный Ельцовой выбор. Стремление передать чужую точку зрения видно в следующих примерах: «Одно досадно: муж все тут вертится. (Пожалуйста, не смейся глупым смехом, не оскверняй даже мыслью нашей чистой дружбы.)» [Тургенев, 1964, С., VII: 31]; «Мефистофель ее пугает не как черт, а как «что-то такое, что в каждом человеке может быть»... Это ее собственные слова» [Тургенев, 1964, С., VII: 32]. Часто даже внутренняя речь героя содержит ориентир на собеседника: «На другое утро я раньше всех сошел в гостиную и остановился перед портретом Ельцовой. «Что, взяла, – подумал я с тайным чувством насмешливого торжества, – ведь вот же прочел твоей дочери запрещенную книгу!» Вдруг мне почудилось... ты, вероятно, заметил, что глаза en face всегда кажутся устремленными прямо на зрителя... но на этот раз мне, право, почудилось, что старуха с укоризной обратила их на меня» [Тургенев, 1964, С., VII: 28]. Этот взгляд с укоризной не случаен, как не случаен портрет Ельцовой в гостиной Веры Николаевны. Мать как бы следит за своим ребенком, оберегает его от жизненных и душевных потрясений. Она до сих пор имеет огромное влияние на дочь, поэтому та всякий раз, чувствуя внутреннюю раздвоенность, колебания, сомнения в правильности убеждений или поступков, садится под портретом матери, «диалог» с которой дает ей успокоение и уверенность. Герой же постоянно ведет незримую войну с Ельцовой: «Но я все-таки собой доволен: во-первых, я удивительный провел вечер; а во-вторых, если я разбудил эту душу, кто может меня обвинить? Старуха Ельцова пригвождена к стене и должна молчать. Старуха!.. Подробности ее жизни не все мне известны; но я знаю, что она убежала из отцовского дома: видно, недаром она родилась от итальянки. Ей хотелось застраховать свою дочь... Посмотрим» [Тургенев, 1964, С., VII: 30]. Это высказывание не только раскрывает причину поведения героя, но и его характер, эгоистические устремления, бездумное, безответственное поведение. О зарождении чувства между Верой Николаевной и Павлом Александровичем догадываются другие персонажи. Немец Шиммер, например, оставшись с ними во время прогулки по реке, вдруг пропел «с чувственным выражением» «Радуйтесь жизни», арию из «Волшебной флейты», потом романс под названием «Азбука любви» и «плутовски прищурил левый глаз». При этом Вера засмеялась и погрозила ему пальцем. Шиммер вроде бы ничего не сказал, но необычность его поведения и выбор музыкальных сочинений свидетельствуют о том, что он понимает состояние своих попутчиков.

Но, как мы уже замечали, маятник на часах жизни постоянно отмеряет время, и то, что недавно было настоящим или мыслилось как желаемое будущее, переходит в разряд прошедшего. Подобное происходит и с героем-рассказчиком. Девятое письмо датировано уже мартом 1853 года, то есть написано через два с половиной года после событий, о которых было рассказано, и представляет собой исповедь субъекта речи. Он, поддавшись на многочисленные просьбы Семена Николаевича (о чем мы также узнаем из этого письма), делится с другом теми переживаниями, которые тяготят его душу: «Облегчит ли меня моя исповедь, как ты полагаешь, не знаю; но мне кажется, что я не вправе скрыть от тебя то, что навсегда изменило жизнь мою; мне кажется, что я даже остался бы виновным... увы! еще более виновным перед той незабвенной, милой тенью, если б я не поверил печальной нашей тайны единственному сердцу, которым я еще дорожу» [Тургенев, 1964, С., VII: 41]. Прошедшее, при каждом воспоминании о нем, переживается героем как настоящее. «... все так ясно в моей памяти, так еще живы мои

раны, так горько мое горе...» [Тургенев, 1964, С., VII: 41], – говорит он другу, но ретроспективный взгляд невольно дает о себе знать: «Сознаюсь к стыду моему: страх, страх самый малодушный наполнял мою грудь, я беспрестанно вздрагивал... но я не чувствовал раскаяния» [Тургенев, 1964, С., VII: 46]. Только теперь, испытав страдания, герой действительно верно может оценить свое поведение: «Я стал не тот, каким ты знал меня: я многому верю теперь, чему не верил прежде. Я все это время столько думал об этой несчастной женщине (я чуть не сказал: девушке), об ее происхождении, о тайной игре судьбы, которую мы, слепые, величаем слепым случаем. <...> Я возмужал – и легкомысленно разбил сосуд в тысячу раз драгоценнейший...

Напрасно говорю я себе, что я не мог ожидать такой мгновенной развязки, что она меня самого поразила своей внезапностью, что я не подозревал, какое существо была Вера. Она, точно, умела молчать до последней минуты. Мне следовало бежать, как только я почувствовал, что люблю ее, люблю замужнюю женщину; но я остался – и вдребезги разбилось прекрасное создание, и с неммым отчаянием гляжу я на дело рук своих» [Тургенев, 1964, С., VII: 49 – 50].

Помимо явного, персонифицированного в тексте носителя речи, мы чувствуем присутствие другого субъекта речи – автора-сочинителя. Ведь это именно он предоставил нам возможность услышать печальную историю любви, именно ему должно принадлежать наличие эпиграфа к переписке, да и сам выбор слов для эпиграфа, несомненно, сделан именно им, и как нельзя лучше соответствует основной идее данной повести. Герою-рассказчику известно многое, но еще большим знанием обладает автор-сочинитель, воле которого подвластны все персонажи. Несмотря на растворенность его в художественном тексте, у нас иногда возникают невольные ассоциации с какими-либо фактами из жизни художника (например, когда герой размышляет о том, как «его любимый дубок стал уже молодым дубом», мы невольно вспоминаем, как нравилось самому Тургеневу сидеть в тени дуба в Спасском; писатель сам указывал и на близость обстановки дома героя обстановке в его имении; как и герой, И.С. Тургенев увлекался «Фаустом» и даже сделал его перевод: «Тебе, может быть, неизвестно, что, было время, я знал «Фауста» наизусть (первую часть, разумеется) от слова до слова; я не мог начитать им...» [Тургенев, 1964, С., VII: 11]); а порой мы даже улавливаем отзвуки его голоса в размышлениях героини («... я хотела сказать: что за охота мечтать о самой себе, о своем счастье? О нем думать нечего; оно не приходит – что за ним гоняться! Оно как здоровье: когда его не замечаешь, значит, оно есть» [Тургенев, 1964, С., VII: 37]) или в речах рассказчика: «Одно убеждение вынес я из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь – тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, – исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он пойти, не падая, до конца своего поприща; а в молодости мы думаем: чем свободнее, тем лучше, тем дальше уйдешь. Молодости позволительно так думать; но стыдно тешиться обманом, когда суровое лицо истины глянуло наконец тебе в глаза» [Тургенев, 1964, С., VII: 50].

Заключение

Итак, проведенный анализ показывает, что в повестях 1850-х годов «единый язык и у Тургенева очень далек от поэтического абсолютизма. <...> Разноречивость, расслоенность языка у Тургенева служит существеннейшим стилистическим фактором...» [Бахтин, 1975: 129], создающим «внутриязыковое двуязычие», своеобразное скрытое «многоголосие». С.Е. Шаталов давно заметил, что Тургенев «тяготеет <...> к воспроизведению множественности точек зрения в совокупности соответствующим им

голосов», составляющих «сплав хорошо прилаженных элементов». «Именно диффузия оказывается отличительным признаком тургеневского повествования – будь это сказ или объективное авторское изложение события» [Шаталов, 1969: 74 – 75]. Такое «многоголосие» создает особую структуру, при которой, по мнению А.П. Чудакова, несмотря на объективность изложения, «повествователь получает черты рассказчика, а рассказчик – черты полноправного автора», «границы и повествовательные типы» становятся «взаимопроницаемы» [Чудаков, 1992: 80]. Истоки подобного взаимопроникновения различных повествовательных типов находятся еще в «Записках охотника», где, как отмечает Л.М. Петрова, «события изображаются через нескольких «авторов» – повествователя, рассказчика, автора» [Петрова, 1986: 31].

Таким образом, И.С. Тургенев в 50-е годы создает в своем творчестве «синтетическую повествовательную структуру» [Половнева, 2004: 347], где объективность и реалистичность изложения, «ясность» и «простота» рассказа, к которым стремился художник, во многом обусловлены совмещением форм и типов повествования. При этом автор-сочинитель получает возможность демонстрировать читателю свои различные лики, вступая в контакт не только с повествователем, но и с рассказчиком, и даже героями. Если в «Записках охотника» выражением «лика автора» преимущественно становится повествователь, вмещающийся в основной рассказ, то в рассматриваемых повестях звучание авторского голоса и его позиция не являются столь закрепленными, они скрыты и растворены в ткани художественного текста.

Все сказанное выше, на наш взгляд, может послужить объяснением тому, что, стараясь уйти от проявления какой бы то ни было субъективности, Тургенев в начале 50-х годов прибегает к повествованию от третьего лица, а затем снова вводит рассказчика. «Вероятно, в повестях 50-х годов, обращенных, если так можно выразиться, к личным проблемам (любовь, счастье, долг, судьба), упразднение функции повествователя создавало иллюзию отсутствия собственной позиции писателя, тем более, что вырабатываемая Тургеневым «особая» структура повествования способствовала тому, чтобы отстраненный рассказ от первого лица придавал субъективным воспоминаниям героев необходимую объективность и достоверность. Эта структура во многом была подготовлена рассказами «Записок охотника» и повестями 40-х годов. Уже в этот период у писателя можно обнаружить многообразие форм использования в основном тексте «чужого слова». Он пробует различные повествовательные типы, стараясь совместить «достоинства» каждого из них. Так, от третьего лица в это время написаны «Петушков» и «Бретер» (близка к «Двум приятелям»); от первого лица ведется рассказ в повестях «Жид» и «Андрей Колосов» (в последней присутствует персонифицированный посредник, а сама повесть во многом подготовила появление «Якова Пасынкова»), а повесть «Три портрета» представляет собой так называемый рассказ в рассказе. В итоге повести и рассказы данного периода стали творческой лабораторией, в недрах которой формировалась окончательно сложившаяся в 50-е годы уникальная структура субъектной организации повести, позволяющая раздвигать границы и рамки повествования. В свою очередь достижения 50-х годов нашли продолжение в последующем творчестве Тургенева. Большинство повестей 60-80-х годов вновь написано от первого лица, чаще в форме воспоминания («Несчастливая», «Странная история», «Степной король Лир», «Вешние воды» и др.), что заведомо предполагает наличие нескольких точек зрения, возможность «построения высказывания на чужой территории» (М. Бахтин), а произведения с повествованием от третьего лица («История лейтенанта Ергунова» и др.) в конечном итоге обнаруживают сосуществование разных повествовательных типов» [Половнева, 2009: 144 – 145]. «Гибридизация» также продолжает оставаться существенным элементом стиля писателя. С.Е. Шаталов замечает, что «Пунин и Бабурин», «Степной король Лир» строятся писателем как «настоящие хоры голосов», где эти «голоса сохраняют свое

индивидуальное звучание», так как И.С. Тургенев, по мнению ученого, «в отличие от Григоровича, Писемского и Гончарова не стремится к нивелированию их» [Шаталов, 1969: 75].

Рассматриваемые нами повести 50-х годов объединяет, с одной стороны, и отделяет от предыдущего и последующего творчества, с другой, еще и «могущественная троякая оркестровка»: философская, элегическая, пейзажная, отмеченная Л.В. Пумпянским [Пумпянский, 2000: 427 – 448]. Объясняя причины появления «оркестрованной» повести в творчестве Тургенева, Л.В. Пумпянский утверждает, что в ее создании художник опирался не только на опыт А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, но и на развитие европейского литературного процесса (влияние Шторма, Гейзе, Жорж Санд, а затем и сам Тургенев влиял на становление художественного метода Голсуорси), так как его новелла «создавалась путем переложения старой классической русской повести на новую тональность, не русскую». Исследователь убедительно доказывает, что в этой «могущественной оркестровке» кроется главное отличие новеллы Тургенева от «Повестей Белкина», «Тамани» и раннего Достоевского и вместе с тем влияние Тургенева на последующую западноевропейскую литературу. Ученый полагает, что «отдельные черты нового новеллистического типа» обнаруживаются, начиная с «Дневника лишнего человека», а уже с середины 50-х годов повесть Тургенева представляет собой «одну развернутую неделимую элегию». В 60-е годы в повести «еще явственнее» дает о себе знать «быстрота обобщающего взлета», в центр действия выводится сверхъестественное явление, что, в свою очередь, позволяет выделить группу «таинственных повестей» [Пумпянский, 2000: 427 – 448]. Наибольшую же близость с повестью 50-х годов как по мощности «троякой оркестровки» и организации повествования, так и по структуре героя, сюжетно-композиционному построению обнаруживает «элегия» «Вешние воды».

Список литературы

1. Бахтин М.М. 1975. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., Худ. лит., 502.
2. Кожевникова Н.А. 1996. «Чужое слово» в романах И.С. Тургенева. Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур: [сб.]. М., Наука, 53-61.
3. Курляндская Г.Б. 1994. Эстетический мир И.С. Тургенева. Орел, Изд-во вещательной государственной телерадиокомпании, 343.
4. Маркович В.М. 1975. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., Изд-во ЛГУ, 152.
5. Петрова Л.М. 1986. О сказовой форме повествователя в «Записках охотника» И.С. Тургенева. И.С. Тургенев. Вопросы мировоззрения и творчества. Элиста, 29-42.
6. Половнева М.В. 2004. Субъектная организация повести И.С. Тургенева «Переписка». Курганский, Бердник, Шварев. Социокультурная динамика региона. Сб. науч. тр. участников IV межрегион. науч.-практ. конф. (Белгород, 27-28 апр. 2004 г.). Белгород, БелГИК, 346–353.
7. Половнева М.В. 2009. Повести И.С. Тургенева 1850-х годов: К проблеме межтекстовой целостности: учеб. пособие. Белгород, Изд-во БелГУ, 180.
8. Пумпянский Л.В. 2000. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., Языки русской культуры, 864 с.
9. Пустовойт П.Г. 1987. И.С. Тургенев – художник слова. М., Изд-во МГУ, 301.
10. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., Наука. Ленингр. отд-е, 1973, 365.
11. Сарбаш Л.Н. 1987. Предыстория героя в романах И.С. Тургенева как способ организации повествования. Науч. докл. высш. школы. Филологические науки (1): 63-66.
12. Сарбаш Л.Н. 1993. Типология повествования в прозе И.С. Тургенева: Конспект лекции по спецкурсу. Чебоксары, Изд-во Чуваш. ун-та, 28.
13. Сквозников В. 1977. Повести 1844-1853 годов. Примечания. Алексеев, Бялый. И.С. Тургенев. Собр. соч.: в 12 т. М., Худ. лит., Т. 5., 369-412.



14. Тургенев И.С. 1960 – 1968. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Сочинения, тт. I–XV. Письма, тт. I–XIII. М.–Л., АН СССР.
15. Чудаков А.П. 1987. О поэтике Тургенева-прозаика (Повествование – предметный мир – сюжет). И.С. Тургенев в современном мире. М., Наука, 240-267.
16. Чудаков А.П. 1992. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М., Советский писатель, 317.
17. Шаталов С.Е. 1969. Проблемы поэтики И.С. Тургенева. М., Просвещение, 328.
18. Шаталов С.Е. 1979. Художественный мир И.С. Тургенева. М., Наука, 312.
19. Dornacher K. 1988. Grundzüge der deutschen Turgenew-Rezeption im 20.Jahrhundert . Zeitschrift für Slawistik. Bd. 33 (in German).
20. Goes G. 1989. Die Turgenew-Forschung an der Pädagogischen Hochschule «Erich Weinert» Magdeburg (1976-1988). Wissenschaftliche Zeitschrift für Slawistik. Bd. 34. H. 4 (in German).
21. Hock E. 1965. Fontanes Verhältnis zur Erzählkunst Turgenews. I.S.Turgenew in Deutschland. Materialien und Untersuchungen. Hsg. von G.Ziegegeist. Bln. Bd. 1 (in German).
22. Hofman A. 1965. Thomas Mann und Turgenew. I.S.Turgenew in Deutschland. Materialien und Untersuchungen. Hsg. von G.Ziegegeist. Bln. Bd. 1 (in German).
23. Laage K.-E. 1967. Th.Storm und Iwan Turgenjew. Persönliche und literarische Beziehungen, Einflüsse, Briefe, Bilder. Bln (in German).