



УДК 821.161.1.09-31+929Тургенев

ТУРГЕНЕВ И СИМВОЛИСТЫ: К ПРОБЛЕМЕ ВЛИЯНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА ТУРГЕНЕВА-РОМАНИСТА.

Статья 2: Прием «частичного двойничества» и «парные» сцены в романе «Дым»

Н. В. Мокина

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: nat.mokina2011@yandex.ru

В статье продолжается исследование тех художественных приемов Тургенева-романиста, которые обретают особенную актуальность для авторов символистских романов. Предметом анализа становятся прием «частичного двойничества» и «парные» сцены, а также фольклорные аллюзии в романе Тургенева «Дым»: их специфика и функции.

Ключевые слова: Тургенев, символисты, поэтика, роман, «парные» сцены, «частичные двойники».

Turgenev and Symbolists: to the Issue of the Artistic Experience of Turgenev as a Novelist. Article 2: The Technique of 'Partial Duality' and 'Paired' Scenes in the Novel *Smoke*

N. V. Mokina

The author continues to investigate those artistic devices of Turgenev as a novel-writer which acquire special significance for the authors of symbolic novels. The subject of analysis is the technique of 'partial duality' and the 'paired' scenes, as well as the folklore allusions in Turgenev's novel *Smoke*: their features and functions.

Key words: Turgenev, symbolists, poetics, novel, 'paired' scenes, 'partial counterpart'.

DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-1-64-69

(Окончание. Начало см. 2016. Т. 16, вып. 4.
С. 407–413)

Характерная особенность поэтики символистского романа – параллелизм сюжетных линий¹ и «парные» сцены, т. е. сцены, которые «взаимно отражают друг друга или просвечивают одна через другую»². Наиболее акцентирована роль этих приемов в романах Ф. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес». В первом сологубовском романе параллельно развиваются две сюжетные линии: истории любви Клавдии и Палтусова, Логина и Анны, а кульминациями этих любовных историй являются «парные» сцены объяснений героев, приводящие, однако, к разным результатам. Основу сюжета «Мелкого беса» также составляют две параллельные линии – истории женитьбы Передонова и влюбленности Людмилы Рутиловой. На соотносительность этих линий также указывают «парные» сцены, прежде всего, эпизоды ритуальных плясок четырех человек и в доме Передонова, и в доме Рутиловых, а также



«оправдательные» визиты: в первой части романа их совершает Передонов, во второй – Людмила Рутилова. Определенное сходство ситуаций, в которых оказываются разные романские герои, позволяет автору показать, что «автономных личностей на земле нет»³ и что «совершенно противоположные существа в неожиданном сплетении» обнаруживают «единую природу»⁴.

Эта «единая природа» внешне не похожих героев проявляется в их одинаковых поступках, жестах, сопутствующих им общих мотивах и т. д. Таких героев, воспользовавшись термином М. М. Бахтина, можно назвать «частичными двойниками»⁵. Однако прием «частичного двойничества», традиционный для русской прозы, обретает у символистов большую масштабность и новые функции: не только главные, но и второстепенные герои имеют своих «частичных двойников», с которыми их объединяют общие «аспекты»⁶. Главная функция приема – утверждение идеи «связи всего сущего»⁷ и существования «одной мировой души, раздробившейся на миллионы единиц»⁸.

Но одновременно сюжетные коллизии символистских романов отчетливо «мерцают» аллюзиями на мифологические, библейские, фольклорные и литературные сюжеты. Параллели между настоящим и «вечностью» должны были убедить читателя в том, что история человечества подчиняется закону «возврата», а «новизна современного искусства» состоит лишь «в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего»⁹. Аллюзии еще более расширяли хором «частичных двойников» вокруг персонажей, включая в него «вечных» героев или даже природные и космические явления – животных, растения, семь магических планет. Устанавливая соответствие прошлого и настоящего, человеческого и природного бытия, земного и небесного миров, символист-романист действительно становился «ознаменователем сокровенной связи сущего»¹⁰.

Размышляя о возможных источниках идеи «связи всего сущего», исследователи не называют имени И. С. Тургенева. Безусловно, символистская картина мира с характерными для нее тождеством макрокосма и микрокосма и соответствиями явлений, локализованных в разных временах и пространствах, с постоянно акцентированными аналогиями «того, что вверху, тому, что внизу»¹¹, кажется поразительно новой и не похожей на тургеневскую картину мира.



Однако тургеневский «след» в символистских представлениях о человеке и мире также можно обнаружить: и в тургеневских романах и повестях важную роль в воплощении авторского замысла выполняют параллельные сюжетные линии и «парные» сцены, а «образы и характеры героев (внешне и по манере поведения) кажутся кардинально противоположными, а по сути, выявляют множественное сходство»¹², что позволяет видеть в героях-антиподах и «частичных двойниках». И такие параллельные сюжетные линии и «парные» сцены в произведениях Тургенева также могли иметь общую праверсию – мифологический, библейский, фольклорный, литературный сюжет, отсылка к которому или подчеркивалась тургеневскими героями, или имплицитно утверждалась самим автором с помощью опорных деталей или мотивов, указывающих на первоисточник.

Представления, актуализирующие необходимость таких приемов в романах Тургенева, хотя и базируются на иных, чем у символистов, мировоззренческих основаниях, во многом предвещают основополагающие для символистской антропологии идеи. В частности, в речи «Гамлет и Дон-Кихот» (1860) Тургенев убедительно обосновал свою идею «вечных» человеческих типов – Гамлета и Дон-Кихота, на которые «сбивается» каждый человек, а в своих романах он создал и образы русских Гамлетов и Дон-Кихотов второй половины XIX в. **Возможным импульсом для появления символистских аналогий могла быть и мысль о существовании общих закономерностей, направляющих и русскую историю, и жизнь каждого русского человека.**

Наиболее отчетливо эта мысль прозвучала в романе «Дым»: ее высказывает один из героев – Потугин, который признает неизменными «русскими» особенностями «неправильность, ненормальность», готовность подчиняться «неприменно чему-нибудь чужому, не русскому» и идти к хорошему «всегда через худшее»¹³. Убеждение своего героя о действии общерусских закономерностей Тургенев, несомненно, разделял, о чем свидетельствует акцентирование общих черт в описании «высоко- и низкопоставленных» героев, «старых и молодых людей» (315). Однако в перечень общенациональных особенностей писатель включал и другие «русские» черты, в первую очередь стремление русского человека к игре. Игра, увлекающая русского человека, понималась автором «Дыма» и как лицедейство, и как склонность к «фразе», и как «задор», азартность, готовность к «шуткам с огнем», т. е. игре с опасностью, с жизнью – своей и чужой, со смертью. Столь же свойственна русскому человеку в изображении Тургенева и игра с убеждениями под влиянием «чужих, не русских» мнений. Не случайно именно мотив игры (в разных его значениях) становится опорным во всех «сферах» повествования, позволяя писателю установить внутреннее сходство героев, представляющих

и разные круги русского общества, и разные человеческие типы.

Следует отметить многообразие приемов, включающих мотив игры в романе «Дым». Повествование и начинается описанием баденской площадки, где расположены игорные залы. Эта площадка станет местом действия и других эпизодов с участием главного героя романа – Литвинова, сначала забавлявшегося поведением игроков в рулетку, в основном русских, потом наблюдавшего за ними с «тупым любопытством» (258), а затем и оказавшегося среди игроков, точнее, проигравших. Но игра в рулетку – это и метафора, сопутствующая повествованию о переживаниях Литвинова: герой уподобляется проигравшему в азартную игру уже после первого визита к Ириной (223). И эти переживания составляют явную параллель описанию реального проигрыша Литвинова в рулетку в последний день жизни его в Бадене, еще более усилившего ощущение героя, что его побег с Ириной – «дело шуточное» (306), тоже своего рода игра. Имплицитно с игрой в рулетку сравнивается и вся любовная драма Литвинова, когда герой понимает, что «кроковой выбор» Ирины «выпал не так, как ему хотелось» (308).

Но в романе герои – не только игроки. Они – имплицитно – уподобляются и игрушкам, с которыми играют: иногда близкие люди, причем играют безжалостно (308), а иногда и судьба. Не случайно Литвинов сравнивает себя с мячом, которого некая сила перебрасывает от одного человека к другому (294), а мотив собственной игры сменяется в повествовании о герое мотивом покорности чужой воле (294).

Другой аспект мотива игры акцентируется в повторяемых Потугиным и Литвиновым сравнениях жизни с театральным спектаклем («комедией с трагическим концом» (174, 175), «трагикомедией» (254) или просто «комедией» (308)), в сопутствующих описаниям разных героев мотивах кривляния и притворства (201, 207, 308 и др.). Представление о жизни как лицедействе еще более усиливают высказывания героев – Потугина (278), Литвинова (238, 259, 290 и др.), Ирины (259, 291), в которых поведение – собственное или близкого человека – называется «ролью». А некоторые сцены в романе действительно напоминают сцены комедий. Иногда это сравнение эксплицируется: так, в один из драматических моментов жизни Литвинов осознает, что в его истории «против его воли» «что-то несерьезное, почти комическое проступало» и что подобные ситуации возможны в «комедиях да романах, да, пожалуй, где-нибудь в провинции, в каком-нибудь чухломском или сызранском уезде» (305).

«Русские» коннотации обретает и мотив игры-дыма, своего рода символ русской жизни, который возникает в размышлениях Литвинова о его собственной жизни, о жизни его русских знакомых в тот момент, когда поезд навсегда увозит его от Ирины. Кривляющиеся клубы паровозного



дыма, их «однообразная, торопливая, скучная игра», подчиняющаяся порывам ветра, покажется герою воплощением всей русской жизни, с ее «безустанной, тревожной и – ненужной игрой» (315) под переменчивым «ветром» – быстро меняющимися общественными настроениями.

Такие же «русские» коннотации имеет и мотив игры с опасностью («шутки с огнем»), наиболее последовательно сопутствующий повествованию о Литвинове и Потугине. Готовность играть с опасностью можно назвать тем «аспектом», который, если воспользоваться выражением М. М. Бахтина, каждый из героев «ловит» в сознании другого. И этот общий «аспект» не только подтверждает «частичное двойничество» Литвинова и Потугина¹⁴, но и позволяет показать более глубокие, «русские» причины переживаемой ими драмы.

О «парности» Литвинова и Потугина исследователи уже писали, объясняя ее общим прототипом – близостью героев самому автору романа¹⁵. Развивая это наблюдение П. Уоддингтона, Н. П. Генералова суть сходства героев и Тургенева усматривает в том, что каждый из героев реализует один из возможных выборов, перед которым оказывался сам писатель: «... в то время как усталый и разочарованный Тургенев-Потугин принимает решение остаться в Европе подле любимой женщины, Тургенев-Литвинов, выбирая заново свой путь, возвращается в Россию <...>, он едет домой исполнить свой долг – “пахать землю”»¹⁶.

Однако «парность» Литвинова и Потугина, на которую указывают и общие опорные мотивы в повествовании о героях, определяется не только единой автобиографической основой. О «частичном двойничестве» героев еще очевиднее свидетельствуют их личные драмы. О сходстве собственной «страшной, темной истории» и переживаний Литвинова говорит Потугин: он называет себя человеком, «разбитым и разрушенным, окончательно уничтоженным тем самым чувством, от последствий которого он желал бы «предохранить» Литвинова. «<...> И... и к той же самой женщине», – добавляет он (277). Не признавая такого сходства, Литвинов, тем не менее, вскоре повторит слова Потугина: в сцене расставания с невестой он дважды скажет, что в его жизни «все разрушено», а в самой его исповеди доминантами станут те же «потугинские» мотивы смерти и самоуничтожения (286). Имплицитно на связь историй героев указывают и мотивы страха (260, 278–280), холода, мрака, пустоты (239, 257, 258), сопутствующие описанию переживаний и Потугина, и Литвинова.

Но, думается, Тургенева, рассказывающего о любовных драмах героев, увлекала не только мысль показать душевно-духовное сходство двух внешне не похожих людей. В поведении подчинившихся своим страстям Потугина и Литвинова автор романа обнаруживает и общерусскую готовность к «шутке с огнем», к игре с опасностью. О возможности таких обобщений свидетельствует фольклорная параллель – сюжет одной из русских

былин, который не случайно вспоминает Потугин, когда объясняет происходящее и с ним самим, и с Литвиновым. Это – история жизни и гибели Васьки Буслаева, который «решил поиграть со смертью»¹⁷. «Логический» (по выражению Потугина) Васька Буслаев, который «не верил “ни в чох, ни в сон, ни в птичий гай”» и потому искупался «нагим телом в святой реке Иордане», затем «взлезает на гору Фавор» (311). Увидев «большой камень, через который всякого рода люди напрасно пытались перескочить», Васька Буслаев тоже захотел «свое счастье изведать». Он не послушался предостережений «мертвой головы» – останков такого же удальца, разбившегося о камень, и тоже «голову себе сломил» (311–312). В пересказе Потугина смысл былины – в расплате «логического» Васьки за неумение слушать предостережения судьбы. Самого себя Потугин уподобил «мертвой человеческой голове», останкам буйного молодца, также устроившего игру со смертью, а Литвинова сравнил с самим Васькой Буслаевым (312).

Повествование о Литвинове и Потугине действительно обнаруживает глубокие аналогии с историей Васьки Буслаева. В романе «роковой камень», о который разбиваются жизни Потугина и Литвинова, – это страсть, тоже роковая, к Ирине Ратмировой. Думается, не случайно метафорический образ камня несколько раз повторяется в романе: с «брошенным камнем», который «не удержат теперь» (278), Потугин сравнивает Ирину, увлеченную Литвиновым. Мотив крови, «камнем» застывшей в груди, возникает в описании переживаний Литвинова, получившего роковой ответ от Ирины (307). Но на параллели с фольклорным сюжетом указывают и психологические рисунки образов Литвинова и Ирины. Ирине сопутствует мотив опасности: даже в чертах ее лица автор подчеркивает «что-то опасное и для других, и для нее» (180). Доминантой поведения Литвинова, особенно отчетливо в начале романа, является самоуверенность. Представляя своего героя как «несколько самоуверенного малого» (148), Тургенев и далее повторяет, что его герой был уверен в «самом себе, в своей будущности» (149), в том, что «жизнь его отчетливо ясно лежит перед ним, что судьба его определилась», а саму судьбу он воспринимал «как дело рук своих» (150). В это мгновение судьба и начнет свою игру с героем: появляется один из немногих его баденских знакомцев, который и поведет его в ту гостиницу, где Литвинова увидит Ирина. Внутренний голос будет предостерегать героя от новых встреч с Ириной, напоминать о том, что «с огнем шутить не следует» (223), но Литвинов вновь проявит самоуверенность, убедив себя в том, что «тут опасности никакой нет и быть не может!» (223). Характерно, что Литвинов, признавший главной причиной своих «мук» именно самонадеянность («... я один виноват, моя самонадеянность меня погубила...» (254)), по-прежнему «шутит с огнем», не слушая предостережений Ирины о том,



что его чувство «опасно» и «страшно» (260). Руку «утопающему» Литвинову протягивает и Потугин, пытаясь предостеречь от роковой ошибки. Но, подобно «логическому» Ваське Буслаеву, о котором позднее расскажет Потугин, Литвинов отвергнет совет, попросив Потугина «не угрожать своей спасительной десницей и преспокойно позволить» Литвинову «утонуть» (277).

В романе есть и другие эпизоды, где и Литвинов, и Потугин, пусть и менее очевидно, напоминают «логического Ваську Буслаева», поплатившегося за то, что не верил «ни в чох, ни в сон, ни в птичий грай». В сущности, и тургеневские герои не верят «ни в чох, ни в сон, ни в птичий грай», о чем свидетельствует их реакция на истории о власти иррациональной силы над человеком. Сами эпизоды, где описывается реакция героев на подобные истории, кажутся не связанными между собой, и выполняют они, на первый взгляд, разные функции в романе. Литвинов узнает о «порче», насланной на кучера Никанора Дмитриева «злой девкой», из письма отца, весьма подробно изложенного и, казалось бы, призванного только представить тот мир, в котором Литвинову предстоит жить дальше, когда он вернется на родину. Этот русский мир кажется очень странным в Бадене, что и подчеркивает автор, описывая реакцию на письмо своего героя: на Литвинова от этого письма повеяло «степной глушью, слепым мраком заплесневевшей жизни» (177). Потугинское ироничное высказывание о любви как колдовстве дается позднее: это высказывание включено в поток потугинских рассуждений о «нецивилизованности» русского человека. Доказательством этой «нецивилизованности» он считает и «поэтический идеал» русских былин и легенд, где любовь «постоянно является как следствие колдовства, приворота» (236). Но подлинный смысл описанных Тургеневым похожих реакций героев на представления о любви «как следствии колдовства» и их соотношенности, «парности» раскроются позднее, когда читатель узнает о роковой для героев страсти к Ирине, о «непостижимом» для самих героев влиянии на них женщины и любви (314–315).

Потугин, как и Литвинов, напоминает «очарованного» (246). Любовь лишила его собственной воли, заставила делать то, что хотела Ирина, и «потому что ей это было нужно» (278), и разыгрывать отведенную ему роль с благодарностью (278). Еще очевиднее мотив воздействия чужого «тайного повеления» (253) звучит в повествовании о баденских переживаниях Литвинова. Его поведение другими героями, например «просвещенной» теткой Татьяны, и объясняется приворотом и волшебством (297). Сам Литвинов, размышляя о «непостижимом» влиянии на него «женщины, любви», признает и свою «постыдную слабость» (314–315), и иррациональность своей страсти (260), уподобляя это «страшное, неотразимое» чувство закону природы (309).

В авторских размышлениях или в описаниях переживаний Литвинова доминируют природные мотивы – «вихорь» и водоворот (258), причем сходство страсти с природными стихиями даже эксплицируется (288). Но столь же последовательно природные образы дополняются демоническими мотивами и образами, например, когда страсть Литвинова описывается как действие «тайного повеления» Ирины (253) или как «вихорь» «с темными крылами», быстро вращающимися и наносящими беспорядочные удары (258).

В контексте романа дополнительные, явно демонические коннотации обретают и описания глаз Ирины как волшебных (252), а Литвинова «как очарованного» (246), и мотив «заколдованного круга», в котором «мучился и бился безустанно» герой, «как птица, попавшая в западню» (182). Более сложную функцию, чем это кажется на первый взгляд, выполняет и упомянутый автором факт из родословной князей Осининых: о попавших в опалу по обвинению «в ведунстве и кореньях» предках Ирины (179). Этот факт семейной истории не столько объясняет бедность нынешнего поколения князей Осининых, не столько иллюстрирует «нецивилизованность» русского человека, сколько имплицитно подтверждает представление о чувстве Литвинова как следствии чужого «тайного повеления».

Один из эпизодов романа даже может быть истолкован как описание воздействия на Литвинова «кореньев»: ощущения Литвинова, получившего от Ирины букет гелиотропов, как будто свидетельствуют о возможности магического воздействия растений на человека. По иронии судьбы (и по воле автора, иронизирующего над «логическим» героем), магическое действие запаха цветов оказывает на Литвинова в тот момент, когда он с недоумением читает отцовское письмо о «порче», которую навела на кучера «злая девка». О том, что Литвинов уже в этот момент подчиняется «тайному повелению» Ирины, свидетельствует восприятие героем запаха гелиотропов – сначала как знакомого и приятного (176), а затем – как «неотступного, неотвязного, сладкого, тяжелого» (178).

Но представление о Литвинове как зачарованном запахом цветов передается и с помощью других приемов: градации, организующей ряд эпитетов, сопутствующих описанию запаха цветов, самого ритма повествования, создаваемого повторяющимися синтаксическими конструкциями и лексическими повторами, и звукописи с доминирующими *ал – ил – ли*, усиливающими ощущение усыпляющего героя запаха цветов: «...запах не давал ему покоя, и все сильнее и сильнее разливался в темноте, и все настойчивее напоминал ему что-то, чего он никак уловить не мог...» (178). Не случайно этот эпизод завершается описаниями лихорадки, «подкрадывающейся» к Литвинову, и его сна, в котором он видит священника, «мастера против порчи», «два раза



в виде очень прыткого зайца с бородой и косичкой», перебежавшего ему дорогу (178). Этот сон, в который не может верить «положительный» Литвинов, не только сулит беду, но и имплицитно устанавливает параллели: между Литвиновым и пострадавшим от «порчи» Никанором Дмитриевым, между Литвиновым и не верящим «в сон» Васькой Буслаевым.

Описывая страсть Литвинова как подчинение «тайному повелению» Ирины и одновременно как проявление не считающейся с человеческой логикой «логики» природы (288), Тургенев находит мотивы и образы, частично фольклорного происхождения, впоследствии актуализированные именно символистами, создавшими прозаические и поэтические версии «заколдованной темной любви»: это мотивы яда, «кружения в бестолковой полутьме» (287), опутывающих сердце нитей, которые нельзя разорвать (261), утраты власти над собой и «таинственного гостя», поселившегося в сердце. Эти мотивы нередко сплетаются в размышлениях героя: «...вошла в тебя другая жизнь, – думает Литвинов, – впустил ты ее – не отделаешься ты от этого яда до конца, не разорвешь этих нитей» (261). Причем метафоры в тургеневском романе, как позднее и у символистов, разворачиваются, представляя своеобразную картину душевной жизни. Это, прежде всего, представление о любви как о появлении таинственного гостя, который «забрался в святилище и овладел им, и улегся в нем, молчком, но во всю ширину, как хозяин на новоселье». При этом тургеневский герой будет ощущать не только «недоброе ощущение», но и «сладкое» (263), столь знакомое символистским героям.

Очевидный демонический подтекст в повествовании о баденских переживаниях Литвинова и Потугина свидетельствует о согласии автора «Дыма» (в отличие от его «логических» героев) с фольклорными объяснениями человеческих поступков. В целом же фольклорные аллюзии или реминисценции, как и мифологические параллели, также «приспосабливаются» писателем к «художественно-содержательным задачам», позволяя Тургеневу абсолютизировать «драму главного лица как неизбежного удела любой развитой личности», показать универсальный смысл трагических судеб героев¹⁸ и их – тоже универсальную – причину. И эта функция фольклорной праверсии истории тургеневских героев также свидетельствует о тургеневском «следе» в символистской поэтике.

Но столь же актуальными для следующего поколения русских писателей оказываются и другие приемы Тургенева, с помощью которых писатель устанавливал и связь между «вечными» сюжетами и коллизиями с участием его героев, и «общие точки» между персонажами-антиподами. Интересный пример такой связи являют описание двух соперниц – Ирины Ратмировой и Татьяны Шестовой. Антитетичность героинь

акцентируется в романе: Ирине сопутствуют черный цвет, мотивы смерти (251), змеи (306), яда (261, 309), представляющие ее как беса-искусителя¹⁹. В описании «ангельской души», Татьяны, доминируют мотивы света, солнца и белый цвет (250–251, 320). И все же героини – не абсолютные антиподы, они – и «частичные двойники», на что указывает внешнее сходство героинь в «парных» сценах – прощания Литвинова с Ириной в Москве и с Татьяной в Бадене. В описании героинь доминируют общие детали: подчеркивается их «величественность», они кажутся выше ростом и прекраснее, чем прежде (188, 298). Кроме того, Ирина в этом эпизоде одета в цвета Татьяны – в белое платье.

Мысль о «парности» героинь содержит и мифологическая аллюзия – миф о Клитии, который сквозит в повествовании о героинях. Знаком мифологического подтекста становятся мотив солнца, доминирующий в описании Татьяны, и цветы Ирины – гелиотропы, в названии которых соединяются два слова: *гелиос* (солнце) и *троп* (поворот). Однако миф о нимфе Клитии, превращенной Гелиосом в гелиотроп за то, что она погубила свою соперницу, не только является праверсией переживаемых героями романа коллизий, он и позволяет писателю углубить идею образа Ирины и представить ее «частичным двойником» Татьяны. Возможность такого истолкования основана на мотивах солнца и света, сопутствующих Татьяне, и коррелирующем с ними мотиве устремленности к свету, имплицитно содержащемся в названии цветов Ирины и в описании ее изменяющихся глаз: они то светлеют, то темнеют, и эта деталь – всегда знак то побеждающего чувства любви к Литвинову, то готовности от нее отказаться (189, 195, 262 и др.).

Отметим еще одну общую точку между героинями: их соотносительность с темой России, что, правда, рассматривается исследователями как еще одна причина для противопоставления героинь: Татьяна, по утверждению П. Уолдингтона, «олицетворяла Россию», Ирина – «оторванность от корней»²⁰. Но не случайно Литвинов называет свою любовь к Ирине «родиной» (299–300). Это признание героя имплицитно связывает двух героинь, но, кроме того, оно позволяет увидеть в тургеневском романе источник важной символистской интенции, определяющей и поэтику женских, прежде всего, образов: представления о неразрывной связи глубоко личных переживаний и судьбы России. Это представление воплощается и в блоковском образе России – Жены, и в размышлениях героя романа А. Белого «Серебряный голубь» о демонической Матрене как осенней России, а о Кате как летней России. Причем вполне возможно, что, создавая образы героинь-России, летней и осенней, А. Белый развивал именно тургеневские открытия. Характерно, что девичья фамилия демонической Ирины – Осинина – акцентирует «осеннее» в ней, Татьяна же ассоци-



ируется с летом и солнцем. В романе Тургенева это – неочевидные ассоциации, у символистов связь героинь с одним из времен года будет эксплицитироваться, развертываться в своеобразные лики-пейзажи. Но сам прием ликов-пейзажей, думается, был бы невозможным без актуализации художественного опыта Тургенева.

Примечания

- ¹ См.: *Полонский В.* Поэтика Федора Сологуба : основные принципы, мифологические образы, литературные аллюзии // Изв. РАН. Сер. Литературы и языка. 2016. Т. 75, № 2. С. 13.
- ² *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 189.
- ³ *Сологуб Ф.* Собр. соч. : в 12 т. Т. 10. СПб., 1912. С. 48.
- ⁴ *Сологуб Ф.* Человек человеку – дьявол. URL: www.fsologub.ru/text/chelovek-cheloveku-diavol.html (дата обращения: 10.10.2014).
- ⁵ *Бахтин М.* Указ. соч. С. 252.
- ⁶ Там же. С. 62.
- ⁷ *Иванов Вяч.* По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 180.
- ⁸ *Сологуб Ф.* Интервью газете «Биржевые ведомости» (1912). URL: http://www.az.lib.ru/s/sologub_f/text_0370.shtml (дата обращения: 10.08.2015).
- ⁹ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 82.
- ¹⁰ *Иванов Вяч.* Указ. соч. С. 372.
- ¹¹ *Белый А.* Указ. соч. С. 82–83.
- ¹² *Богданова О.* «Кто тут прав, кто виноват ... решить не берусь...»: «Отцы и дети» Тургенева // *Вопр. литературы.* 2015. № 4. С. 70.
- ¹³ *Тургенев И.* Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Соч. : в 15 т. М. ; Л., 1960–1968. Т. IX. С. 172–173. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страницы в скобках.
- ¹⁴ См.: *Бахтин М.* Указ. соч. С. 62.
- ¹⁵ См.: *Уоддингтон П.* Творческая история романа «Дым» в свете новых материалов // *Рус. лит.* 2000. № 3. С. 142.
- ¹⁶ *Генералова Н. И. С.* Тургенев : Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных связей. СПб., 2003. С. 340.
- ¹⁷ *Новичкова Т.* Эпос и миф. СПб., 2002. С. 51.
- ¹⁸ *Недзвецкий В.* История русского романа XIX века. Неклассические формы : Курс лекций. М. ; Стерлитамак, 2010. С. 136.
- ¹⁹ См.: *Осмоловский О.* Принципы символизации в романе Тургенева «Дым» // *Творчество И. С. Тургенева : сб. науч. тр. Курск,* 1984. С. 134.
- ²⁰ *Уоддингтон П.* Указ. соч. С. 137.

Образец для цитирования:

Мокина Н. В. Тургенев и символисты : к проблеме влияния художественного опыта Тургенева-романиста. Статья 2: Прием «частичного двойничества» и «парные» сцены в романе «Дым» // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17, вып. 1. С. 64–69. DOI: 10.18500/1817-7115-2017-17-1-64-69.

Cite this article as:

Mokina N. V. Turgenev and Symbolists: to the Issue of the Artistic Experience of Turgenev as a Novelist. Article 2: The Technique of 'Partial Duality' and 'Paired' Scenes in the Novel *Smoke*. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2017, vol. 17, iss. 1, pp. 64–69 (in Russian). DOI: 10.18500/1819-7663-2017-17-1-64-69.