



ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1.09-31+929 Тургенев

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

Статья 1: Сюжет и сверхсюжет в романе Тургенева «Дым»

Н. В. Мокина

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

Предметом анализа в статье становится многоплановая структура романа Тургенева «Дым» и способы формирования «сверхсюжета», «двойной перспективы» сюжетных линий: аллюзии, символические мотивы и образы, цветопись. Автор полагает, что художественный опыт Тургенева-романиста позволяет увидеть генезис некоторых знаковых для поэтики символистского романа элементов.

Ключевые слова: Тургенев, поэтика романа, сверхсюжет, аллюзии, символистский роман.

Turgenev and Symbolists: to the Issue of the Artistic Experience Impact of Turgenev as a Novelist. Article 1: the Plot and Overplot in Turgenev's Novel *Smoke*

N. V. Mokina

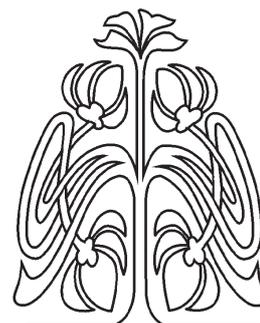
The object of analysis in the article is the multidimensional structure of Turgenev's novel *Smoke* and the ways of 'overplot' formation, 'double perspective' of the plot lines: allusions, symbolic motives and images, color narration. The author assumes that the artistic experience of Turgenev as a novel writer allows to see the genesis of some signature elements in the poetics of the symbolist novel.

Key words: Turgenev, novel poetics, overplot, allusions, symbolist novel.

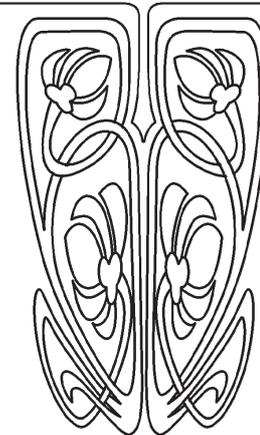
DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-407-413

Творческий опыт Тургенева сравнительно редко привлекает внимание исследователей поэтики символистских романов, делающих исключение, пожалуй, только для «странного Тургенева», автора «таинственных повестей», или, еще реже, Тургенева – автора «Стихотворений в прозе». Периферийность темы «Тургенев и символисты» во многом объясняется неактуальностью романного наследия Тургенева для символистов-критиков¹.

Однако, думается, нечастое обращение к тургеневскому романному наследию самих символистов в их рефлексиях о русской литературе не соответствует масштабности «тургеневского» слоя в символистских романах, который не исчерпывается только новациями «странного Тургенева»: признанием иррациональной природы любви, идеей зыбкости границ между грезой и действительностью, интересом к душевному состоянию человека, находящегося под «властью грез и кошмаров»², стремлением к познанию мира «неведомого»³ или даже характерным и для поэтики романых героев акцентированием гамлетовского и дон-кихотовского начал как первоосновы их душевного опыта. Тургеневское «присутствие» в символистских романах гораздо значительнее и свидетельствует о понимании символистами актуальности художественного опыта и Тургенева-романиста, размышлявшего в романах о непостижимости и многоаспектности личности человека и представившего повседневную жизнь частного человека как звено в



НАУЧНЫЙ
ОТДЕЛ





истории человечества, в том числе и той истории, что отразилась в мифологических, библейских, литературных сюжетах.

Мысль о Тургеневе-романисте как предшественнике высказывалась, хотя и крайне редко и не получая глубокого обоснования, и самими символистами. В частности, Сологуб в статье 1915 г. «Искусство наших дней» писал о «символичности» творчества Тургенева, ибо и автор романа «Рудин» воспринимал искусство как «особого рода познание»⁴.

Но на близость Тургенева-романиста символистам указывают и современные исследователи. Важная интуиция в постижении темы «Тургенев-романист и символисты» принадлежит Ю. М. Лотману, отметившему сходство структур тургеневских и символистских романов, особенно – их «глубинных» пластов⁵.

По мнению Ю. М. Лотмана, сюжеты тургеневских романов «разыгрываются» не только в социально-бытовом, но и в архетипическом и космическом планах, причем «злободневное» является в романах Тургенева «лишь кажимостью»: «типы современности» «оказываются лишь актуализациями вечных характеров, уже созданных великими гениями искусства». «И если в первом случае, – пишет исследователь, – сюжет развивается как отношения персонажей между собой, то во втором – как отношения персонажей к их архетипам, текста – к тому, что стоит за ним». Третий же план – космический, природный – «реализуется как смерть». Взаимосвязь всех планов, «последовательное вторжение одного плана в другой, – утверждает Ю. М. Лотман, – меняет мотивировки, показывает случайное как закономерное, а кажущееся закономерным разоблачает как “человеческий балаган”»⁶.

Можно, разумеется, спорить и о «кажимости» социально-бытового плана тургеневских романов, и о смысле «глубинных» пластов, но представление о близости структуры тургеневских и символистских романов подтверждается и специальными исследованиями их поэтик. Более того, глубокий анализ тургеневедами «двойной перспективы» сюжетных линий и способов репрезентации вечного смысла «случающегося» в тургеневских романах позволяет увидеть генезис многих опорных элементов символистской поэтики, признанных новациями, в том числе и «смысловой вертикали», т. е. «построения иерархических систем образов, возводящих от бытовой характеризующей детали к архетипическому в ней»⁷, определить и степень «глубины» той трансформации, которую, по утверждению исследователей, претерпевают «элементы реалистической системы», «входя в принципиально иную художественную систему» модернизма, и сущность «иногочасности», которое эти элементы обретают⁸.

О совмещении в романах Тургенева «социально-исторической, бытовой или психоло-

гической конкретности с вселенскими, иногда трансцендентными универсалиями» наиболее последовательно писал В. М. Маркович, отметивший разные приемы и способы воплощения этих универсалий в ранних тургеневских романах: «поэтическую символику, обнаруживающую к тому же свое мифологическое происхождение», а также новые взаимосвязи в компоновке образов, прежде всего, системе мотивировок и др.⁹. «Транспонируясь в современную житейскую историю, древние мифологические мотивы <...>, – утверждал В. М. Маркович, – универсализируют конкретные ситуации, возводя их к общечеловеческим, глобальным коллизиям»¹⁰, а в целом все приемы позволяют писателю обнаружить «глубинную метафизику бытия, его “высшие реальности” <...>»¹¹, формируют «сверхсюжет», т. е. возникающий в повествовании о героях «символический подтекст», «перерастающий эмпирическое содержание образов и сюжета, но в то же время неразрывно связанный с этим содержанием, в конечном счете расширяющий и углубляющий его»¹². Крайне важным для понимания источников символистских новаций представляется и другое наблюдение В. М. Марковича о том, что в романах Тургенева «присутствует (как вполне реальный, хотя и подспудный смысловый потенциал) “мистериальный” план истолкования и оценки изображаемого»¹³.

Однако, признавая несомненную значимость тургеневского опыта создания «двойной перспективы» сюжетных линий для символистской поэтики, следует учитывать, что стремление Тургенева «провидеть в быте бытие, а в окружающих, вполне осязаемых фактах – отблески высшей истины»¹⁴, реализующееся в формировании «сверхсюжета» в его романах, исследователями рассматривается не как открытие, а как тургеневский вариант общей тенденции, характеризующей мифоориентированный русский классический роман¹⁵, но обретающей разные формы репрезентации в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского, Л. Толстого¹⁶.

Исследования специфики «сверхсюжета» и форм его репрезентации в классических реалистических романах позволяют скорректировать суждения о многоплановости романной структуры как новации символистской поэтики, но не отменяют признания принципиальной новизны поэтики символистского романа, ибо символисты, усваивая уроки великих русских реалистов, прежде всего, в способах воплощения мифологического «ядра», вечных законов бытия, «сквозящих» под «зыбью внешних событий»¹⁷, искали и находили собственные приемы включения «безусловного в относительное».

Созданный символистами тип романа – уникальное художественное явление. Уникальность этого «текста-мифа» (или, во всяком случае, одна из уникальных особенностей) – в возможности и даже необходимости множества «ключей»



(или «шифров-кодов», если воспользоваться метафорой З. Г. Минц¹⁸) для понимания смысла и функций каждого из элементов – сюжетных коллизий, образов героев, пейзажа, вещных деталей и т. д. Необходимость таких «ключей» (мифологических, библейских, литературных, а также откровений оккультистов и проч.) источником имела символистскую концепцию бытия, при всех частных различиях отмеченную принципиальным сходством у писателей-символистов. К числу важнейших слагаемых этой концепции относится представление о современности как мгновенном проявлении всего опыта развития человечества¹⁹ и о человеке как хранителе «памяти о прошлом, не проясняемом прошлым», – в сущности, памяти обо всей истории человечества (и даже дочеловеческом этапе развития земной жизни). Эти представления нашли отражение в масштабности реминисцентного слоя символистских романов, в актуализации вечных сюжетов, выступающих в качестве «шифра-кода» к описанным в романах современным событиям, а также в акцентировании в героях (в жестах, одежде, разных атрибутах и проч.) примет древнейших цивилизаций²⁰.

Другой столь же фундаментальной для символистов идеей становится интуиция об общей мировой душе и, следовательно, о связях, существующих между различными явлениями мировой жизни. В символистских романах формами репрезентации идеи связи становятся многочисленные «парные» сцены, обнаруживающие сходство между поступками и судьбами разных героев, появление множества «частичных» двойников, своеобразии пейзажа, опорные образы которого совпадают с «пейзажем души» героев, особенная роль цветописы и новые функции растений, животных, птиц, планет и звезд, также выступающих двойниками героев и позволяющих утвердить представления и о существовании мировой души, и о тождестве человеческого и природного, земного и небесного.

Эти же основополагающие для символистского миропонимания идеи «вечного возвращения» и всеобщей связи явлений определили и специфику реминисцентного слоя в романах символистов: переплетающиеся аллюзии являлись «изоморфными вариантами единого “Мифа”» – как правило, трансформации мифопоэтической концепции мирового развития Вл. Соловьева²¹.

Однако, признавая «неомифологизм» символистского романа культурным феноменом, исследователи обоснованно говорят о его «сложной соотношенности» с реалистическим наследием XIX в.²² И действительно, для художественных исканий символистов, их стремления «соединить вечное, непреходящее с временным, с миром явлений»²³ важную роль обретают и художественные открытия русских реалистов, в частности, Тургенева, автора не только «Рудина», но в большей степени романов и повестей 1860–1870-х гг. Не-

сомненно, что символисты ориентировались и на художественный опыт Тургенева, осваивая те приемы, которые позволяли писателю-реалисту создавать «двойную перспективу» сюжетных линий: «интенсивную символизацию текста»²⁴, лейтмотивы, цветописы, особенную функцию одежды героев²⁵ и природных образов, нередко выступающих знаками вечной сущности героев, а также его способы включения аллюзий на мифологические, библейские, литературные образы и сюжеты в повествование о героях-современниках, также позволяющих обнаружить в современниках и современных событиях «следы» «вечного, непреходящего»²⁶.

Наиболее очевидны эти элементы уже в романе «Дым» (1867), новации которого, как представляется, дают импульс для романных опытов Ф. Сологуба (автора и «Тяжелых снов», и «Мелкого беса»), а также А. Белого – автора романа «Серебряный голубь».

Исследователи традиционно подчеркивают коренные изменения в поэтике «Дыма», усматривая новации, прежде всего, в «делимости» романа на несколько «сфер», обретающих известную автономность. В свое время Л. В. Пумпянский указал на четыре такие «сферы», объединяемые символом дыма: любовную новеллу (метания главного героя Литвинова между невестой Татьяной и первой любовью – Ириной Ратмировой), два политических памфлета (описания «большого света» и радикальной интеллигенции) и «одну политическую апологию» (подробно изложенные социально-политические взгляды надворного советника Потугина)²⁷. Относительная самостоятельность этих «сфер» истолковывалась Л. В. Пумпянским как свидетельство «распада самого жанра тургеневского романа»²⁸.

Коренные изменения в поэтике «Дыма» признают и другие исследователи, полагающие, однако, что новации поэтики означают не распад жанра, а его трансформацию. Эту трансформацию Ю. Манн увидел в формировании нового типа связи между сюжетными линиями и персонажами. И наблюдения исследователя над природой этих новых связей – «стилистическими и словесными образами, объединяющимися в группы, с устойчивым и более или менее определенным смыслом»²⁹, думается, указывают на генезис этого приема в символистских романах, прежде всего в «Тяжелых снах» и «Мелком бесу» Ф. Сологуба, где создана целая система мотивов-связок между разными сюжетными линиями.

К числу символических мотивов и образов, объединяющих в «Дыме» все «сферы», Ю. Манн относит не только мотив дыма, но и мотивы ухода, смерти (мертвенности, кукольности, манекенности, неподвижности), сплетни, спутанности, хаоса, а также образы природных стихий³⁰. Общие мотивы, сопутствующие описанию разных лю-



дей и разных социальных кругов, одновременно создают и ощущение парадоксального сходства, казалось бы, несоединимых социальных миров или персонажей-антиподов.

Перечень «общих точек» между «сферами» можно еще более расширить, включив и мотивы яда и очарования – ключевые в описании любовной драмы Литвинова и истории отношений Ирины Ратмировой и большого света, Ирины и Потугина, а также цветовую доминанту (прием, который также обретет особенную значимость в поэтике символистских романов). Такой цветовой доминантой, позволяющей автору имплицитно указать на внутреннее сходство героев, становится желтый цвет, акцентируемый в описании и демократки Суханчиковой³¹, и представительниц «большого света» (201), и Ирины Ратмировой (289).

Но специфическая особенность поэтики романа «Дым» создается не только за счет нового типа связи между «сферами»: характерно, что ключевые мотивы, в том числе и мотивы-связки, имеют мифологическое происхождение и, как правило, литературную «историю», являются топосами мировой литературы. Их дополнительные коннотации, безусловно, обогащают и усложняют авторские размышления о современной жизни и современниках, позволяя увидеть в описанных в романе современных событиях действие неких «вселенских универсалий». Иначе говоря, мотивы-связки способствуют (еще очевиднее, чем в ранних романах) формированию сверхсюжета, также стягивающего все «сферы».

Смысл сверхсюжета многоаспектен, но наиболее отчетливо за сюжетными коллизиями, связанными с главным героем Григорием Литвиновым (как его личной драмой, так и историей знакомства с представителями разных «сфер»), «сквозит» повествовательная схема древнейшего сюжета посвящения, описанная Е. М. Мелетинским: «...временная изоляция от социума, контакты с иными мирами и их демоническими обитателями, мучительные испытания и даже временная смерть с последующим возрождением в новом статусе»³². На эту повествовательную схему указывает сама последовательная смена опорных мотивов в повествовании о тургеневском герое: мотивы мрака, власти над героем демонических сил, смерти, доминирующие на «баденских» страницах, сменяются в финале, после возвращения Литвинова в родной дом, мотивом проросшего зерна как символа возрождения.

Такое истолкование духовного пути Литвинова подтверждают и два сопутствующих повествованию о герое «вечных» сюжета, аллюзии на которые содержатся в перипетиях пути Литвинова: сюжет о блудном сыне и миф об Орфее и Эвридике. Каждый из этих сюжетов основан на той же повествовательной схеме: пути героев и евангельской притчи, и древнегреческого мифа

складываются в сюжет посвящения и идут через испытания и временную смерть.

Наиболее очевидная в романе аллюзия на притчу о блудном сыне уже была отмечена и подробно проанализирована исследователями, указавшими и на формы ее репрезентации в тексте. По справедливому утверждению В. И. Габдуллиной, актантно-предикативная система притчи (отец, сын, уход, испытание, возвращение) прочитывается как на эмпирическом, так и на символическом уровнях текста романа Тургенева³³. Формами репрезентации этой притчи становятся, по мнению исследователя, и опорные мотивы в повествовании о герое, перипетии его судьбы, локусы, с которыми связаны этапы его пути (дом – город – дом), основные участники событий (отец – сын), а также финальное покаяние Литвинова, вставшего на колени перед Татьяной: сама поза героя отсылает «к традиционным изображениям финального эпизода притчи о блудном сыне»³⁴.

Аллюзии на библейскую притчу и ее древнейшую основу – миф о посвящении – придают новые, дополнительные смыслы и описанию пережитой героем любовной драмы, представляя ее как главное духовное испытание героя. Страсти к Ирине неслучайно сопутствуют не только демонические мотивы мрака и круга (это «кружение в.bestолковой полутьме» (287)), но и внезапно пошатнувшегося дома (251), и смерти. Только разрыв с Ириной приводит Литвинова в родной дом, возвращает к избранной цели жизни, «в лоно национальной традиции патриархальной нравственности»³⁵. В свою очередь, именно труд на родной земле, реализация планов превратить родительское имение в «золотое дно» и принести пользу «своим землякам, пожалуй даже всему краю» (149) становятся главным условием преодоления «временной смерти» и возрождения. А переживающий возрождение после напряженной трудовой жизни на родной земле герой на третий год (отметим здесь роль числовой символики) возвращается и к истинной своей спутнице – Татьяне, чья жизнь также представляет образец патриархальной нравственности.

В повествовании о возрожденном герое, вновь чувствующем себя живым среди живых (319), столь же не случайно звучит евангельский мотив, имеющий мифологическое происхождение, – проросшего зерна («выступил росток из брошенного семени, и уже не растоптать его врагам – ни явным, ни тайным») (319): он также становится знаком возрождения героя после всех нравственных испытаний. Те же значения победы над мраком-смертью имеет и другой древнейший мотив – восхода солнца, разогнавшего темноту ночи (320): восходящему солнцу уподобляется душевное состояние Литвинова, получившего письмо-прощение от Татьяны. Система мифологических мотивов акцентирует и архетипическую основу евангельского сюжета и – соответственно



– повествования о духовном пути героя, представляя перипетии его судьбы как мистерию посвящения – через испытания, страдания, временную смерть к возрождению.

Новые дополнительные аспекты обретает повествование о духовных исканиях Литвинова благодаря другому сюжету-спутнику, реализующемуся с помощью опорных мотивов и цветописы: сюжету о нисхождении Орфея в царство мертвых. Причем в «Дыме» содержатся аллюзии на две версии сюжета: и его трагический вариант, отразившийся в античном, а позднее и западноевропейском искусстве, в том числе в опере Глюка, главную партию в которой исполняла Полина Виардо (последнее выступление певицы в роли Орфея состоялось в 1863 г.), и пародийную версию, предложенную авторами либретто первой оперетты Жака Оффенбаха «Орфей в аду». Оперетта была поставлена на сцене парижского театра, принадлежащего самому композитору, в 1858 г., а популярность, правда, несколько скандальную, она обрела после рецензии известного критика и писателя Жюль Жанена (о котором Тургенев высказывался довольно противоречиво), открывшего современный подтекст сюжетных коллизий и их памфлетный характер.

Возможность аллюзии на две версии сюжета обоснована как экспликацией этого сюжета в диалогах героев романа, так и целым рядом опорных мотивов, сопутствующих особенно последовательно повествованию о баденской встрече Литвинова и Ирины.

Об Орфее в аду упоминает один из персонажей «памфлетных» страниц романа, представитель «большого света» – «тучный генерал», высказывающий свое понимание прогресса, точнее, уверенность в отсутствии такового. Полуиронично-полусерьезно он говорит: «<...> по-моему, avec Orphée aux enfers le progress a dit son dernier mot» (206). Трудно сказать, что имеет в виду «тучный генерал», утверждая, что прогресс сказал последнее слово Орфеем в аду: сам древнегреческий миф, где речь шла о всемогущей смерти и о тщетном стремлении любви противостоять ей, или пародийную версию мифа в оперетте, убеждавшую в том, что любовь не относится к числу главных человеческих ценностей, ибо сильнее ее – и общественное мнение, и социальное положение избранника. Вполне возможно, что «тучный генерал» имел в виду именно эту комическую версию мифа, о чем свидетельствуют и включение самого названия оперетты в высказывание о прогрессе, и (косвенно) упоминание в романе имени композитора как автора популярных мелодий (245).

Но соотносимость с опереттой обнаруживается и в динамике развития любовной драмы Литвинова, которая разворачивается на фоне современной жизни общества и во многом зависит от признаваемых в обществе нравственных ценностей.

В оперетте смерть Эвридики лишена трагизма: она оказывается в аду по воле своего истинного возлюбленного, бога мертвых Плутона. За Эвридикой в ад спускается не только Орфей (подчиняющийся не чувству любви, а страху перед Общественным мнением, ставшем одним из персонажей), но и Юпитер, восхищенный ее красотой. Эвридика, в свою очередь, тоже восхищается Юпитером, точнее, его изображением в *военном мундире*. В финале Эвридика остается в веселом аду – и потому, что такова воля Юпитера, и потому, что ей приятнее жизнь в аду. Орфей же возвращается на землю к истинной возлюбленной – пастушке Хлое.

Эти опереточные сюжетные перипетии легко угадываются в судьбах героев тургеневского романа. Прежде всего, отметим, что представители «большого света» явно напоминают обитателей веселого ада: аллюзию на опереточных обитателей ада содержит описание русских аристократов как живых мертвецов. Автор подчеркивает мертвые глаза, «деревянный хохот» (241, 247), «безжизненную болтовню» (247) гостей Ирины, называет их «высохшими» или «дрянными сморчками», «развалинами», которые, кажется, «вот-вот развалятся» (247). Мотив смерти акцентируется и в восклицании наблюдающего за гостями Литвинова: «И хотя бы капля живой струи подо всем этим хламом и сором!» (247).

Аллюзии на опереточный вариант мифа в «Дыме» можно увидеть и в признании общественного мнения силой, которая сильнее любви (об этом пишет Литвинов Ирине (300)), и в появлении новых персонажей, усложняющих повествование о душевной борьбе героев: вполне возможно, что прототипом «тучного генерала», скорее всего, являющегося не только спутником Ирины в конных прогулках, оказывается бог Юпитер, пленивший Эвридику военным мундиром и ставший ее временным избранником.

Ирина, презиращая свое окружение и своих гостей, предстает как «лучезарная царица» (301), но в царстве мертвых. Связь Ирины с миром смерти подчеркивает, прежде всего, цвет ее одежды: черные или темные тона, которые и эксплицируются как траурные (251), или особенный оттенок желтого цвета ее платья, напоминающий цвет засохших, мертвых листьев (*feuille morte*) (289). Автор упоминает и о мертвенно белеющих губах Ирины (224), сравнивает ее приближение с ощущением падающей тени. Этот мотив исследователи истолковывают как знак утраты героиней телесности³⁶. Но, пожалуй, точнее видеть и в этом мотиве аллюзию на обитателей царства мертвых.

Литвинов в начале повествования о баденской встрече с Ириной отчетливо противопоставлен «мертвецам», и эта антитеза подчеркивается Ириной, называющей Литвинова «живым человеком» (217), единственным живым человеком «после всех этих мертвых кукол»



(226). Но сближению героя с Ириной все более настойчиво сопутствует мотив смерти самого Литвинова, достигающий кульминации в сцене расставания с Татьяной, а затем и бегства из Бадена (314). Литвинов и сам называет себя погибшим, безвозвратно погибшим (286, 287), а в поезде, увозящем его из Бадена, он ощущает себя как «собственный труп» (314).

Еще одной возможной параллелью с опереттой можно назвать встречу Литвинова, вернувшегося из царства мертвых и возродившегося к жизни, с Татьяной: и в оперетте Орфей возвращался из царства мертвых к истинной возлюбленной – пастушке Хлое.

Но и трагический вариант мифа о нисхождении в царство мертвых «живого» героя за любимой женщиной также отзывается в судьбах тургеневских героев: Литвинов стремится вернуть Ирину в мир подлинной жизни, подлинных ценностей, но героиня, оглянувшись на оставленное ею царство мертвых, не может уехать вслед за Литвиновым.

Аллюзии на мифологические сюжеты, «сквозящие» в повествовании о героях «Дыма», придают глубокий смысл «случающемуся», представляя поступки тургеневских героев как вечное повторение – исканий, страданий, заблуждений и ошибок, уже совершенных людьми. Сам «сверхсюжет» романа «Дым» подтверждает наблюдения Ю. М. Лотмана о «глубинном родстве» русского классического романа «с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов»³⁷ и об основополагающей для «русского сюжета» универсальной мифологической схеме: умирание, нисхождение в ад, преображение, воскресение³⁸.

Но одновременно исследование «сверхсюжета» «Дыма» и способов его воплощения позволяет признать и сходство «глубинных пластов» реалистических и символистских романов, рассматривать поэтику символистских романов не как разрыв с традициями русского классического романа, а как их развитие.

(Окончание в следующем выпуске)

Примечания

- 1 См.: Пильд Л. Введение // Пильд Л. Тургенев в восприятии русских символистов. Тарту, 1999. С. 9–16.
- 2 См.: Клейман Л. Ранняя проза Сологуба. Эрмитаж. Анн Арбор, 1983. С. 14–16.
- 3 См.: Петрова С. Александр Добролюбов и «странный Тургенев» (к проблеме возникновения раннего символизма) // Вестн. ТГПУ. 2007. № 8 (71). Сер. Гуманитарные науки (Филология). С. 52.
- 4 Сологуб Ф. Искусство наших дней. URL: http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_1915_iskusstvo_nashih_dney.shtml (дата обращения: 12.08.2016).
- 5 Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997. С. 728.
- 6 Там же. С. 729.
- 7 Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX веков (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века : сб. ст. Л., 1984. С. 271.
- 8 Колобаева Л. Русские символисты. М., 2000. С. 105.
- 9 Маркович В. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. (30–50-е годы). Л., 1982. С. 126.
- 10 Там же. С. 28.
- 11 Там же. С. 126.
- 12 Там же. С. 45.
- 13 Там же.
- 14 Там же. С. 5.
- 15 См.: Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. С. 723.
- 16 См.: Маркович В. Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века // Изв. РАН. Отд. лит. и яз. 1993. № 3. С. 28. См. также: Недзвецкий В. Классический русский роман XIX века // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. 2013. Т. 72, № 5. С. 3–15.
- 17 Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 334.
- 18 См.: Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Поэтика русского романтизма. СПб., 2004. С. 73–74.
- 19 См.: Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 82.
- 20 См.: Белый А. На перевале. Кризис жизни. Пг., 1918. С. 25.
- 21 Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. С. 74.
- 22 Там же. С. 60.
- 23 Сологуб Ф. Искусство наших дней.
- 24 Осмоловский О. Принципы символизации в романе Тургенева «Дым» // Творчество И. С. Тургенева : сб. науч. трудов. Курск, 1984. С. 122.
- 25 См.: Козубовская Г. Костюм в прозе И. С. Тургенева : роман «Дым» // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 5. С. 281–285.
- 26 О литературных аллюзиях в романе «Дым» см.: Манн Ю. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 138 и след. ; Уоддингтон П. Творческая история романа «Дым» в свете новых материалов // Рус. лит. 2000. № 3. С. 124 и след. ; Генералова Н. И. С. Тургенев : Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных связей. СПб., 2003. С. 304 и след.
- 27 См.: Пумпянский Л. «Дым» : Историко-литературный очерк // Пумпянский Л. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 464, 480.
- 28 Там же. С. 480.
- 29 Манн Ю. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 142.



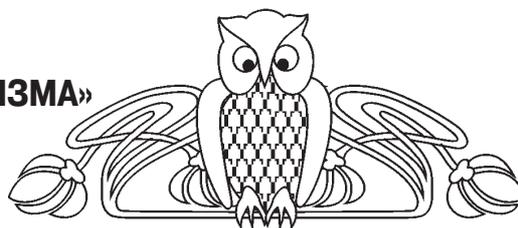
- ³⁰ См.: Манн Ю. Диалектика художественного образа. С. 144–145.
- ³¹ См.: Тургенев И. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Соч. : в 15 т. М. ; Л., 1960–1968. Т. IX. С. 156. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы в скобках.
- ³² Мелетинский Е. О литературных архетипах. М., 1994. С. 21.
- ³³ См.: Габдуллина В. Мотив блудного сына в произведениях Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева : учеб. пособие. Барнаул, 2006. С. 102–108.
- ³⁴ Там же. С. 107.
- ³⁵ Тамарченко Н. Типология реалистического романа. На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX века. Красноярск, 88. С. 149–150.
- ³⁶ См.: Козубовская Г. Костюм в прозе И. С. Тургенева : роман «Дым». С. 282.
- ³⁷ Лотман Ю. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия. С. 716.
- ³⁸ Там же. С. 723.

Образец для цитирования:

Мокина Н. В. Тургенев и символисты : к проблеме влияния художественного опыта Тургенева-романиста. Статья 1 : Сюжет и сверхсюжет в романе Тургенева «Дым» // Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 407–413. DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-407-413.

УДК 82.09+929[Плеханов+Луначаский+Гоффеншефер]

О ПРОТИВОРЕЧИЯХ ТЕРМИНА «МЕТОД ДИАЛЕКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛИЗМА» В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ



А. В. Хрусталева

Саратовский государственный технический университет
имени Гагарина Ю. А.
E-mail: tevl1982@mail.ru

Показаны противоречия термина «метод диалектического материализма». Приведены сведения о наиболее важных дискуссиях в области метода литературной критики.

Ключевые слова: метод, диалектический материализм, литературная критика, Г. В. Плеханов, А. В. Луначарский, В. Ц. Гоффеншефер.

On the Contradictions of the Term 'Method of Dialectic Materialism' in the History of Literary Criticism

A. V. Khrustaleva

The contradictions of the term 'method of dialectic materialism' are shown. The information about the most important discussions in the sphere of the method of literary criticism is provided.

Key words: method, dialectic materialism, literary criticism, G. V. Plekhanov, A. V. Lunacharsky, V. Ts. Goffenshefer.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-4-413-416

Термин «диалектико-материалистический метод» рожден в борьбе. Возникнув как терминологическая единица, противопоставленная теоретико-понятийным построениям уже сложившихся и активно развивающихся гуманитарных школ, в том числе формалистской, он был «неладно скроен», да и «некрепко шит». Фактически теория его есть своеобразный ответ «мейнстрима» советского литературоведения идеологическим оппонентам. Но интересно, что сами отцы-основатели метода не достигли согласия между собой даже в элементарных вопросах.

Решения XIII съезда РКП(б) послужили основой для резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г., в которой отмечался рост новой литературы – пролетарской и крестьянской¹. Между тем для новой литературы не было создано удовлетворительных «лекал» критической оценки. Марксистская критика шла к созданию методологии через преодоление огромного количества эклектических положений и разногласий. Отчетливо это видно на примере полемики по поводу критических работ Г. В. Плеханова.

Вопросы происхождения искусства полно и многоаспектно рассмотрены Г. В. Плехановым в многочисленных работах, в том числе в «Письмах без адреса»² и «Французской драматической литературе и французской живописи XVIII столетия с точки зрения социологии»³. Источником искусства Г. В. Плеханов считал труд. Полемизируя с Г. Спенсером и К. Бюхером, он доказывает, что труд, а не игра предшествует искусству на всех стадиях развития общества. Плехановские принципы исторического детерминизма отчетливо противостоят, таким образом, субъективно-идеалистическим теориям.

Широко известно учение Г. В. Плеханова о двух актах критики, посредством которых осуществляется объяснение художественных произведений: первый акт состоит в том, чтобы перевести идею художественного произведения с языка искусства на язык социологии; вторым актом мыслитель считал рассмотрение эстетических достоинств разбираемого произведения. Применение марксистского метода к литературной критике, по Плеханову, состоит конкретно