

RU

Жанровый код «страшной новеллы» в повести И. С. Тургенева «Клара Милич»

Погадай Е. В.

Аннотация. Цель работы - выявление гибридной жанровой природы последней тургеневской повести. Рассматривается использование непривычных нарративных стратегий в узнаваемой и устойчивой жанровой структуре фантастической новеллы. Предметом исследования являются сдвиги в жанровой структуре повести, с помощью которых происходит интерференция компонентов «физиологического» очерка и «страшной новеллы» в структуре повествования. Научная новизна исследования заключается в описании некоторых особенностей образа повествователя (наличие имплицитного рассказчика, сближение точек зрения героя и рассказчика) и сюжетной структуры повести. В результате проведенного исследования выявляется гибридная жанровая природа последней тургеневской повести, уточняются пути взаимодействия повествовательных инстанций в тексте, отмечается основное отличие тургеневской повести от структурной организации «страшной новеллы», заключающееся в интериоризации событий текста.

EN

Genre Code of “Terrible Short Story” in I. S. Turgenev’s “Klara Milich”

Pogadai E. V.

Abstract. The aim of the work is to reveal the hybrid genre nature of Turgenev’s last story. The use of unusual narrative strategies in the recognizable and stable genre structure of the fantasy short story is considered. The subject of the research is shifts in the genre structure of the story, with the help of which the components of the “physiological” essay and the “terrible short story” interfere in the structure of the narrative. The scientific novelty of the study lies in the description of some features of the narrator’s image (the presence of an implicit narrator, the convergence of the hero’s and the narrator’s points of view) and the plot structure of the story. As a result of the study, the hybrid genre nature of Turgenev’s last story has been revealed; the ways of narrative instances interaction in the text have been clarified; the main difference between Turgenev’s story and the structural organization of the “terrible short story” is noted, which consists in the internalization of the text events.

Введение

Актуальность настоящего исследования определяется, с одной стороны, активным интересом литературоведов и историков литературы к тургеневским «таинственным повестям», с другой – возможностью описать наиболее очевидные трансформации повествовательных форм (что наиболее наглядно, как нам представляется, выражено в самых устойчивых жанровых формах, к которым относится и готическая новелла).

Повесть «После смерти (Клара Милич)» представляет несомненный интерес для исследователей: это последнее произведение И. С. Тургенева. «Непохожесть» последней тургеневской повести на более ранние произведения писателя послужила поводом для упрека автору в рецензии в «С.-Петербургских ведомостях» (Тургеневский сборник, 1967, с. 165). Актуализация плана «сверхъестественного» в повести воспринималась современной критикой как уход писателя-«реалиста» в романтические грёзы. Л. В. Пумпянский (1929) отмечал различия, существующие между «фантастическим» у Тургенева и его западных современников. А. Б. Муратов (1985, с. 120), напротив, указывает на близость художественных стратегий Тургенева и По.

Неоднозначная реакция современников связана, очевидно, с «иррациональной» темой последней тургеневской повести, в то время как общественное мнение ожидало от писателя отклика на настоящее. Поворот от «рационального» к «сверхъестественному» не входил в горизонт ожидания критики и литературного общества, окружавшего писателя. В. Н. Топоров (1998, с. 11), в частности, указывал на то, что этот поворот к «сверхъестественному» не является какой-то особой вехой в поздней биографии Тургенева, скорее, постоянное

колебание между «рационалистическим» и «мистическим» пониманием мира определяло весь творческий путь писателя. Сходным образом специфику поздних текстов И. С. Тургенева определяет И. Ф. Анненский (1979). В интерпретации повести, данной критиком, все внимание его сосредоточено на важной для Тургенева концепции «жизни-сна»: «...уже не действительность, похожая на сон, как было раньше, – а сон, в который пробивается действительность» (с. 37).

В 2019 году впервые выходит отдельное издание «таинственных повестей», в котором Тургенев предстает как «психоаналитик, прорабатывающий странные, травматические случаи из своей и чужой жизни, где сверхъестественное становится частью реальности» (Федотов, 2019, с. 15).

Неоднозначные оценки и интерпретации последней тургеневской повести со стороны современников свидетельствуют о жанровой «неконвенциональности» произведения. Она порождается рядом нарративных сдвигов, помещающих в структуру «страшной» новеллы нехарактерные (отчасти пародийные) жанрово-стилистические элементы бытового очерка, благодаря которым нарратив работает в непривычном жанровом формате. В связи с этим задачами исследования являются следующие:

- описать нарративную стратегию, воплощенную в повести;
- проанализировать жанровую специфику текста;
- проследить взаимную обусловленность жанрового кода с его риторическим воплощением.

Основными методами в данном исследовании являются: нарративный анализ, элементы риторического и историко-типологического анализа текста.

Теоретическую базу исследования составляют литературоведческие работы, посвященные творчеству И. С. Тургенева, рассматривающие его в историко-литературном контексте. К таким трудам можно отнести исследования И. Ф. Анненского (1979), В. Н. Топорова (1998), А. Б. Муратова (1985). При этом для рассмотрения текста тургеневской повести в интересующем нас аспекте наибольшее значение имеют исследования «позднего» периода в творчестве писателя, в частности, работы Л. В. Пумпянского (1929), А. С. Федотова (2019). В определении жанровых трансформаций, происходящих в тургеневской повести, наибольшее значение для настоящего исследования имеет структуралистская концепция фантастического, представленная в работе Цв. Тодорова (1999), исследование жанровой структуры новеллы Е. М. Мелетинского (1990), исследования структуры сюжета повествования, предпринятые Ю. М. Лотманом (1970) и Ю. В. Манном (1992). О. Б. Ульбина (1996), рассматривая структурные особенности «таинственных повестей» И. С. Тургенева, указывает на «психическую основу» тургеневского мистицизма. В определенном смысле с этой идеей «психического» основания концепции фантастического резонирует исследование Е. В. Скудняковой (2007), где подчеркивается прямая связь между тургеневским текстом и модными явлениями второй половины XIX века – гипнозом, телепатией, памятью и т.д.; автор исследования рассматривает фантастический аспект художественного мира поздних повестей Тургенева с позиций «медицинского» дискурса. Сюжетная организация и жанровая природа последней тургеневской повести являются объектом исследования О. В. Федудиной (2008) в работе, посвященной исследованию онирических мотивов в тексте. Диссертационное исследование Е. В. Науменко (2006) рассматривает «таинственные повести» Тургенева с точки зрения мотивного устройства: так же, как и О. В. Федудина, Е. В. Науменко анализирует мотивы сна в поздних повестях Тургенева и рассматривает проблему «нетронутого героя» в системе этих мотивов. Некоторым аспектам сюжетной организации тургеневской повести и особенностям их транспонирования в кинореальность посвящена работа И. Р. Куряева (2017) «Кино-интерпретация поздней прозы И. Тургенева в отечественном дореволюционном кинематографе (“Клара Милич” И. Тургенева vs “После смерти” Е. Бауэра)», однако, на наш взгляд, автор здесь делает слишком прямолинейные выводы о «романтической» основе тургеневского текста (по нашему мнению, принципиальным является иронический контекст, образуемый в тургеневском тексте, в том числе с помощью использования целого ряда компонентов «бытового очерка» в структуре повести).

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы в вузах гуманитарного направления при изучении спецкурсов и спецсеминаров, посвященных творчеству И. С. Тургенева. Полученные данные могут найти применение в процессе учебно-методической деятельности при создании учебников, учебных пособий по теории литературы.

Основная часть

Жанровая «семантика» повести эмблематически задана в авторском заглавии, которое прямо указывает на то, что речь идет о событиях, происходящих «после смерти» (Harvie, 1983): «постсмертельный» дискурс а priori придает фантастический статус описываемой реальности. Однако уже в экспозиции повествователь иронически представляет главного героя – Аратова, образ которого строится по всем правилам «портретного» очерка. Вместо привычной для «физиолога» социально обусловленной истории героя перед нами разворачивается едва ли не агиографическое объяснение непохожести Якова на других людей. Ироническая квазидокументальность экспозиции сочетается с широким репертуаром элементов «фантастического» дискурса (включающегося с помощью упоминаний Парацельса и Якова Брюса). Романтическая амбивалентность протагониста последовательно оспаривается иронической риторикой экспозиции.

Повесть поделена на 18 глав, каждая глава совпадает с конкретным нарративным событием текста так, что события «фактические» перемежаются с событиями «внутренними», к которым отнесем и так называемые

«пропедевтические» события, содержащие в себе указание на будущее (например, первой встрече Аратова с Кларой в IV главе предшествует их «несостоявшаяся» встреча). Сама легкость выделения этих составных частей сюжета и наличие «композиционного поворота» косвенно свидетельствует о близости тургеневской повести и жанра новеллы (Мелетинский, 1990, с. 4). Ритмическая соотнесенность фиктивных и действительных событий в повести составляет основу нарративной структуры повести.

Цв. Тодоров (1999, с. 29) называет колебание «объяснений», происходящих в художественной реальности событий, принципиальным признаком фантастической литературы. Эти особенности, диктуемые жанровым ореолом, требуют особого внимания к таким элементам повествования, как событие, герой, нарратор и точка зрения. Ю. М. Лотман (1970, с. 282) определял «событие» как пересечение персонажем семантических границ в рамках текста. Следуя этому определению, постараемся определить, из каких нарративных событий складывается художественная структура текста.

Художественный мир в «Кларе Милич» строится на границе готической новеллы и бытового очерка. Колебание в определении фикциональности/действительности описываемого связано с фокализацией точки зрения нарратора и с семантическим жанровым ореолом, определяющим специфику отдельно взятого эпизода текста. Композиционно организованное ритмическое чередование событий подчеркивается с помощью апосиопезисов, которыми часто обрываются «узловые» с точки зрения событийности главы (с X по XVII): «Так прошел день... – зато ночь!» (глава X) (Тургенев, 1978, с. 91); «Аратов... и ушел, унося в душе впечатление тихого голоса, кротких и грустных глаз – и сгорая томленьем ожидания» (глава XII) (Тургенев, 1978, с. 97); «Нет! он не мог сомневаться в том, из-за чего и для кого она положила свою душу... Так прошел весь этот день до ночи» (глава XIV) (Тургенев, 1978, с. 105); «Оно так и случилось... но не оправдались его надежды на мирную ночь» (глава XVI) (Тургенев, 1978, с. 110). Синтаксические обрывы указывают на перенос действия из внешнего плана повествования во внутренний (это же подчеркивает настойчиво повторяющаяся антитеза «ночи» и «дня»).

«Событие» в тургеневском тексте не равно по значению и функциям «событию» в готической новелле: вопрос о действительности/недействительности происходящего, связывающий традиционно в фантастической литературе с субъектом высказывания, здесь переносится на уровень взаимодействия разных повествовательных инстанций – нарратора и героя повествования.

Отсутствие диегетического нарратора обуславливает металепис (Зенкин, 2018, с. 31), с помощью которого происходит постоянное раздвижение границ точки зрения нарратора и персонажа. Благодаря взаимодействию точки зрения повествователя, точки зрения героя и редуцированной позиции медиатора между ними и читателем событиям придается статус фиктивного или действительного. Эту редуцированную позицию Цв. Тодоров (1999, с. 30) обозначил понятием «имплицитный читатель», и именно наличие такого имплицитного читателя делает возможным принципиальную неоднозначность интерпретации фикциональной/реальной природы описываемого события. Фантастическое повествование традиционно подразумевает наличие в нем диегетического повествователя (рассказчика или «рамочного» повествователя, чья точка зрения является ключевой, именно она формирует процесс рецепции текста читателем). В «Кларе Милич» нет диегетического рассказчика, однако цепь «анахронических фигур» (Зенкин, 2018, с. 28), логика чередования финалов и начал глав, ироническое обыгрывание литературных мотивов, вставные эпизоды – все это можно отнести к «симптомам» неявного присутствия такой повествовательной инстанции в тексте.

Особую трактовку в тургеневском повествовании приобретает такой элемент художественного мира повести, как портрет. В главе I упоминается альбом с портретами восточных красавиц (в чьих чертах угадывается портретное сходство с главной героиней повести), в размышлениях Якова о Кларе постоянно используется слово «образ», при первой встрече «его в особенности поразила неподвижность этого лица, лба, бровей» (Тургенев, 1978, с. 76) и здесь же: «Он находил, что она и держится и движется, как намагнетизированная, как сомнамбула» (Тургенев, 1978, с. 76). Перед «рандеву» Аратов вновь воссоздает в собственном сознании облик Клары: «Ему всё мерещились ее глаза... с их настойчивым, прямо на него устремленным взглядом, – и эти неподвижные черты с их властительным выражением...» (Тургенев, 1978, с. 81). Здесь обыгрываются гофмановские мотивы, связанные со зрением и гипнозом, «неживой жизнью». Портрет Клары складывается из множества разрозненных описаний, иронически «подсвечивается» в описании внешности грузинской княгини, опекающей Клару, и ясно, что черты персонажей имеют генетическое сходство с портретами в «английском кипсеке» Якова. Во второй части повести Аратов пытается «оживить» фотографию. Изображение девушки в стереоскопе остается неподвижным, «оживление» героини происходит не на визуальном, а на вербальном уровне, во внутренних монологах Якова, в рассказах Купфера и Анны.

Другой важной особенностью экспозиции повести, на которую одним из первых обратил внимание И. Ф. Анненский (1979, с. 39), является нарочитая анахроничность образов Аратова и Купфера. Несовпадение между диегетическим и экзегетическим временем, в котором действуют герои, привносит в первые главы повествования дополнительные иронические коннотации, готовя почву для последующей нарративной диффузии точек зрения нарратора и героя, реализуясь в последовательном пересечении границ точек зрения нарратора, героя и имплицитного рассказчика. Импульсом этой диффузии служит композиционный металепис, «опрокидывающий» повествование в прошлое и вынуждающий героя переживать «заново» события, связанные с Кларой. Пародийный тон экспозиции нарушается вторжением голоса главного героя повествования: в псевдообъективное высказывание от повествователя включается несобственно-прямая речь, принадлежащая «субъекту повествования» Аратову. Насмешливое «позор!», образующее рифму с «Медор», резонирует с ироническим тоном первой части повести, однако, включаясь в текст «от повествователя», ощущается семантически инородным. Очевидно, это оценка, выносимая герою им самим, а не повествователем. Другие

примеры такой интерференции текста «от повествователя» и внутренней речи героя, их настойчивость и наличие определенной закономерности в распределении долей «авторской» и несобственно-прямой речи персонажа указывают на несомненную значимость этого элемента в структурной организации повести. При этом несобственно-прямая речь, принадлежащая главному герою, маркируется целым рядом отличий: особый выбор лексики (подчеркнуто романтически-возвышенной, связанной с чувствами, переживаниями, сентиментальностью), «рваный» синтаксис, отсутствие временного измерения и оценочность, превращающая внутренние монологи героя в имманентный суд над самим собой. Этот прием последовательной интроспекции был описан Ю. В. Манном (1992) как «персональное повествование», складывающееся под влиянием флорберовского романа. «Клара Милич» представляет собой одну из ступеней развития повествовательных форм в истории прозы XIX века, ведущих к такому «персональному» типу повествования.

Наиболее ярким примером интерференции, происходящей между разными типами речи и, соответственно, способами повествования, может служить кульминационный эпизод, воспроизводящий единственный настоящий разговор между Аратовым и Кларой, во время которого происходит «удвоенная» интерференция: «Самолюбие его страдало при мысли, что вот теперь она должна думать: “Мне стоило только знак подать – и он тотчас прибежал!”» (Тургенев, 1978, с. 83). В этом фрагменте обращает на себя внимание то, как в собственной речи Аратова воспроизводится «чужое» высказывание (слова Клары). Именно этот эпизод является своеобразной нарративной «кульминацией» в повествовании, и именно после него «восстанавливается» внутренняя повествовательная хронология.

«Фактическое» предпоследнее событие повести – поездка в Казань и разговор с Анной, сестрой Клары – помогает вернуть в структуру нарратива эллиптически опущенный элемент – точку зрения Клары, ее восприятие происходящего (дневник с подчеркнутыми датами). Традиционное экзегетическое повествование, включающее в себя точку зрения героя, композиционный металепис (позволяющий «достраивать» недостающие в первой части повествования нарративные звенья), ироническое переосмысление привычных клише «страшной» новеллы (мотив ожившего портрета, мотив «сна-яви»), придает «гибридный» жанровый статус повествованию. Текст повести строится на пересечении множества мотивов (литературных, музыкальных, биографических), которые, вступая в активное взаимодействие с выбранной повествовательной стратегией (последовательным движением от объективного взгляда повествователя к субъективному взгляду главного героя), позволяют переосмыслить жанровые элементы фантастической литературы. Интересно, что Тургенев не в первый раз использует метод такой своеобразной гибридизации жанра – так, «реалистичность» (порой претендующая на «документальность») вместе с «романтичностью» (особое значение имеющей в позднем творчестве Тургенева) предопределяют художественную систему писателя в целом (Ungurianu, 2019, с. 13). И в данном случае писатель «пересобирает» фантастическую новеллу, отталкиваясь от повествовательных стратегий бытового очерка. Переосмысление жанра происходит за счет нарративной интерференции, игры внешней и внутренней точек зрения и отстраняющей повествование иронии. В некотором смысле тургеневский текст можно назвать «новеллой с интерференцией». Е. М. Мелетинский (1990) в своей работе о новелле писал: «Краткость отделяет новеллу от больших эпических жанров, в частности от романа и повести, но объединяет ее со сказкой, быличкой, басней, анекдотом. Краткость коррелирует с однообытийностью и структурной интенсивностью, концентрацией различных ассоциаций, использованием символов и т.д. Все это, в принципе, ведет и к ярко выраженной кульминации в виде поворотного пункта композиционной “кривой”. С краткостью косвенно связана и тенденция к преобладанию действия над рефлексией, психологическим анализом... краткость, концентрированность... важность композиционного “поворота” способствуют появлению в рамках новеллы элементов драматизма» (с. 4-5). В тургеневском тексте сохраняются практически все компоненты жанра, однако место внешнего «драматизма» здесь занимает как раз «рефлексия» и «внутренний психологизм», противоречащие новеллистической событийности.

Заключение

Анализ нарративных стратегий, используемых в повести, особенности фокализации, риторическое оформление интерференции, определяющей взаимодействие повествовательных инстанций, «сдвиги» жанровой структуры (связанные с авторской игрой элементами бытового очерка и «страшной новеллы») позволяют сделать следующие выводы:

- последняя повесть Тургенева представляет собой весьма причудливый жанровый гибрид, с одной стороны, завершающий историко-литературную формацию, ориентированную на «натуральную школу», с другой – предвосхищающий, возможно, модернистские прозаические эксперименты с позицией нарратора и фантастическим кодом повествования, ставшими необходимой частью символистской прозы;
- иронический, остраняющий тон повествованию, противоречащий его мистическому ореолу, придают риторические приемы, используемые Тургеневым.

Перспективы дальнейших исследований видятся в последующей детализации связи между жанровыми константами фантастической новеллы и бытового очерка с особенностями фокализации.

Источники | References

1. Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979.
2. Зенкин С. Н. Анахронизм и исторический дискурс // Шаги/Steps. 2018. № 4 (3). DOI: 10.22394/2412-9410-2018-4-3-26-35

3. Куряев И. Р. Кино-интерпретация поздней прозы И. Тургенева в отечественном дореволюционном кинематографе («Клара Милич» И. Тургенева vs «После смерти» Е. Бауэра) // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2017. Вып. 9.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
5. Манн Ю. В. Об эволюции повествовательных форм: вторая половина XIX века // Известия РАН. Серия: Литература и язык. 1992. Т. 51. № 1.
6. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990.
7. Муратов А. Б. Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы). Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1985.
8. Науменко Е. В. Система мотивов «таинственных повестей» И. С. Тургенева: дисс. ... к. филол. н. Псков, 2006.
9. Пумпянский Л. В. Группа «таинственных повестей». 1929. URL: https://www.ruthenia.ru/horror/poetic/pumpyansky/mys_tales.htm
10. Скуднякова Е. В. «Таинственные повести» И. С. Тургенева в русле развития естественнонаучных тенденций второй половины XIX века: повесть «Клара Милич (После смерти)» // Вестник Башкирского университета. 2007. Т. 12. № 4.
11. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
12. Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998.
13. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. М.: Наука, 1978. Т. 10.
14. Тургеневский сборник: материалы к Полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева: в 5-ти т. Л.: Наука, 1967. Т. III.
15. Улыбина О. Б. Проблемы поэтики «таинственных повестей» И. С. Тургенева: дисс. ... к. филол. н. Н. Новгород, 1996.
16. Федотов А. С. Таинственные повести Тургенева как цикл // Тургенев И. С. Таинственные повести и рассказы. М.: Rosebud publishing, 2019.
17. Федунина О. В. Функции снов и видений в «Кларе Милич» И. С. Тургенева (специфика сюжета и жанровая традиция) // Филологический журнал. 2008. № 1.
18. Harvie J. A. Turgenev's Swan-Song, "Klara Milich" // New Zealand Slavonic Journal. 1983. № 1.
19. Ungurianu D. Turgenev between Russia and Europe // Ivan Turgenev and His Library. 2019. URL: <https://www.vassar.edu/specialcollections/docs/ivan-turgenev-and-his-library.pdf>

Информация об авторах | Author information



Погадай Елена Владимировна¹

¹ Ростовский государственный экономический университет



Pogadai Elena Vladimirovna¹

¹ Rostov State University of Economics

¹ eldragileva@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.06.2022; опубликовано (published): 29.07.2022.

Ключевые слова (keywords): Тургенев; нарративная стратегия; событие; жанр; Turgenev; narrative strategy; event; genre.