

RU

Перцептивное пространство в рассказе И. С. Тургенева «История лейтенанта Ергунова»

Цзи Хуэйсинь

Аннотация. В статье впервые рассматривается система перцептивной образности в рассказе И. С. Тургенева «История лейтенанта Ергунова». Научная новизна исследования обусловлена его предметом – анализом структуры перцептивного пространства, которое включает в себя все типы «физиологических» (П. А. Флоренский) пространств: зрительного, акустического, ольфакторного, тактильного, вкусового. Цель исследования – показать зависимость перцептивного образа от точки зрения персонажа (субъекта восприятия) и повествователя (субъекта высказывания). В соответствии с поставленной целью особое внимание уделено лиминальному пространству, описанию состояния перехода героя от бодрствования к сну и бреду. В результате проведенного исследования установлено, что И. С. Тургенев целенаправленно создает художественное повествование о трансформации восприятия под воздействием внешней среды: показывает, как депривация зрительных и акустических ощущений актуализирует иные формы сенсорного восприятия – обонятельного и тактильного. Тем самым рассказ, который исследователи склонны относить к «мистическим», представлен как художественный вариант описания психофизиологии человека, как отклик на труды Г. Гельмгольца и И. М. Сеченова, с которыми писатель знакомится в 1860-е годы.

EN

Perceptual space in the short story “Lieutenant Yergunov’s Story” by I. S. Turgenev

Ji Huixin

Abstract. The paper is the first to examine the system of perceptual imagery in I. S. Turgenev’s short story “Lieutenant Yergunov’s Story”. The scientific novelty of the research is accounted for by its subject – the analysis of the structure of perceptual space, which includes all types of “physiological” (P. A. Florensky) spaces: visual, acoustic, olfactory, tactile, gustatory. The aim of the research is to show the dependence of the perceptual image on the point of view of the character (subject of perception) and the narrator (subject of expression). In accordance with the stated aim, special attention was paid to liminal space, the description of the state of the protagonist’s transition from wakefulness to sleep and delirium. As a result of the research, it has been found that I. S. Turgenev purposefully creates an artistic narrative about the transformation of perception under the influence of the external environment: he shows how the deprivation of visual and acoustic sensations actualizes other forms of sensory perception – smell and touch. Thus, the short story, to which researchers tend to refer as “mystical”, is presented as an artistic version of the description of human psychophysiology, as a response to the works of H. von Helmholtz and I. M. Sechenov, with which the writer became acquainted in the 1860s.

Введение

Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом современной гуманитаристики к проблеме вербализации ощущений и поэтике, в центре которой находится «человек ощущающий». Следствием изучения данного вопроса в историческом и типологическом аспектах можно считать распространение работ, посвященных индивидуально-авторским системам сенсорной символики (Хайнади, 2010; Фиш, 2009; Дроздова, 2022), а также обособление художественных стилей с «сенсорно-чувственной доминантой». Без сомнения, к ним принадлежит и стиль И. С. Тургенева (Ляпина, 2013, с. 48-54; Неминуший, 2018, с. 51). Начиная с 1860-х годов интерес писателя к физиологии восприятий носит последовательный характер, о чем свидетельствуют письма Тургенева 1860-1870-х годов, которые содержат достаточно много указаний на знакомство автора

с вопросами медицинской физиологии (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Письма: в 18-ти т. М.: Наука, 1982-2018. Т. 8. Т. 9. Т. 11). Перцептивная образность в произведениях этого времени становится результатом рационального отбора, представляет собой своего рода художественный эксперимент, который автор проводит над своими героями.

Материалом исследования послужил рассказ «История лейтенанта Ергунова» 1868 года (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Сочинения: в 12-ти т. М.: Наука, 1981. Т. 8), который оказался первым произведением Тургенева, где художественному анализу подвергнуты границы восприятия мира бодрствующим сознанием, показан неуловимый переход от ощущения реальности к данности бреда и сна. Этот аспект поэтики рассказа неоднократно отмечался исследователями (Муратов, 1985; Топоров, 1998; Золотарев, 2014, с. 64, 65), однако семантика перцептивного пространства никем из них не рассматривалась.

В задачи предпринимаемого исследования входит: 1) характеристика тех приемов поэтики, которые направлены на репрезентацию пограничных состояний персонажа повести; 2) выявление и структурный анализ каждого типа перцептивного пространства как знаковой системы; 3) рассмотрение сенсорной образности с учетом точки зрения персонажа (субъекта восприятия) и повествователя (субъекта высказывания).

Для решения поставленных задач применяются структурно-семиотический и нарративный методы исследования: структурно-семиотический подход позволяет показать роль наблюдателя в композиции художественного пространства (Ю. М. Лотман, Е. Фарино, В. Н. Топоров), нарративный анализ текста направлен на выявление соотношения субъекта восприятия и субъекта высказывания (В. Шмид, Б. А. Успенский). Теоретическую базу исследования составили труды, посвященные вопросам перцептивной (или сенсорной) поэтики литературного текста (Топоров, 1995; Ляпина, 2016). В описании структуры перцептивного пространства мы опираемся на философские труды П. А. Флоренского, впервые обосновавшего, что в составе художественного мира могут быть обособлены зрительное, слуховое и др. пространства, а также современные теоретические исследования, посвященные проблеме психофизиологической точки зрения в художественном тексте (Лотман, 1999, с. 339-349; Топоров, 1995; Фарино, 2004).

Практическая значимость исследования. Результаты анализа перцептивной образности в рассказе И. С. Тургенева могут быть использованы в курсе истории русской литературы XIX века как материал для характеристики поэтики реализма, а также в курсе русского языка для иностранных студентов как пособие по изучению перцептивной лексики.

Обсуждение и результаты

В современном литературоведении сенсорная поэтика повестей и рассказов И. С. Тургенева «среднего» и позднего периода (Топоров, 1998, с. 137) остается наименее изученным аспектом его творчества, несмотря на то что «таинственные» произведения писателя неоднократно подвергались детальному анализу. Как отмечал А. Б. Муратов (1985), в мире Тургенева мистическое начало имманентно обыденному существованию человека, и обнаруживается оно в восприятии простых вещей и событий. Более того, провести границу между мистикой и физиологией почти невозможно. В «Истории лейтенанта Ергунова» событие, которое при ином ракурсе могло интерпретироваться как таинственное, сводится к вопросам психофизиологии восприятия.

Выбор в качестве главного персонажа человека, который не способен управлять собственной жизнью, можно объяснить отсутствием в герое какой бы то ни было силы сопротивления обстоятельствам, воли к действию. Лейтенант Ергунов ничем не примечательная личность, его биография не содержит ярких событий. Не случайно самым значительным воспоминанием уже постаревшего Ергунова остался эпизод мошенничества, когда любовная интрига обернулась банальной кражей денег. Именно эта анекдотическая история и составила фабулу рассказа, сюжет которого ассоциируется с авантурным сюжетом повести М. Ю. Лермонтова «Тамань», но при этом полностью лишен романтической окраски «Героя нашего времени». В рассказе И. С. Тургенева внимание сосредоточено не на фабуле, а на описании ощущений безвольного человека, полностью подчиненного обстоятельствам. На первый план выступает конфликт точек зрения – персонажа и повествователя: изложение ведется от лица всеведущего повествователя, но основано на интимных воспоминаниях главного героя.

В художественном мире рассказа пересекаются несколько перцептивных пространств, соотносенных с местом действия. Герой переходит из улицы в дом, овраг, госпиталь и вновь в дом, но уже покинутый его обитателями, причем каждый пространственный объект охарактеризован практически всеми формами ощущения – от зрительного до обонятельного и вкусового. Такая стереоскопичность «физиологического пространства» наводит на мысль, что именно ощущения и составляют главный предмет художественной рефлексии писателя. При этом каждый тип пространства имеет собственную структуру.

Визуальное пространство

Визуальное пространство рассказа в целом представляет собой художественный эксперимент с физиологией зрения главного персонажа, в центре которого находятся абerrации восприятия, обусловленные намеренным воздействием извне. Существенную роль в понимании событий повести играет освещенность пространства, ограничивающая поле зрения Ергунова. По замечанию Е. Фарино, любое название «источников света», отмеченная в тексте «яркость» или «тусклость» освещения не бывают случайными, поскольку весь «артикулируемый мир» строится на допущении, что он открыт для зрительного восприятия «безотносительно к наличию или отсутствию упоминаний о свете» (2004, с. 302). В рассказе Тургенева отмечаются как источники

освещения, так и интенсивность света. Каждая встреча Ергунова с женщинами происходит среди «полумрака», иногда «перед сумерками», иногда около «полуночи». Подчеркивается искусственность освещения: в комнате «свечка теплилась», фонарь был «тусклым». Даже в полдень домик освещается «желтыми свечами», которые не добавляют света, а, напротив, затуманивают взгляд наблюдателя. Поэтому Ергунов не может видеть того, что делается тайком, что вносят в дом и что из него убирают. Освещенность города исчерпывающе характеризуется словом «сумерки». Из источников естественного света упоминается только луна. В «дневных» сценах источники света не отмечены. Вследствие этого доминируют такие качественные характеристики зрительного пространства, как темнота, тусклость, обычно сопутствующие тайне и загадке.

Другой аспект зрительного пространства – его объем. Тургенев показывает преимущественно закрытое, замкнутое пространство. Домик у героинь узкий, окна у него слишком маленькие, закрытые темными растениями. Он скрыт забором с «едва заметной калиткой». Обратим внимание, что почти всегда калитка заперта на «заржавленный замок». Внутри квартиры герой натывается на закрытые комнаты, случайно обнаруживает двери. Следовательно, таинственный дом для Ергунова похож на лабиринт, куда попадают через «темный и сырой чуланчик». Впечатлению запутанности пространства способствует его загроможденность: в комнате стоят «громоздкий шкаф», «клеенчатый диван», «облупленные портреты», по углам «картоны и коробки», «разрозненные стулья и столы». Все это не столько пугает, сколько притягивает Ергунова, не рефлексированного, насколько недостоверным является его зрение.

Дом – пространство приключений – противопоставлен госпиталю, где все на виду и нет никакой тайны. Госпиталь – это понятное, светлое и безопасное место. Тем заметнее аберрации восприятия, когда герой не опознает лежащее тело как собственное: «Какое-то длинное тело протянуто перед ним, и на том теле шерстяное одеяло, желтое с коричневою каймой. Тело оказывается его, Кузьмы Васильевича» (Тургенев, 1981, с. 33). Возвращение к жизни представлено как возобновление реакций – способности различать предметы, звуки, вкус.

Таким образом, основной качественной характеристикой визуального пространства является изначально заданная недостоверность восприятия, последовательно развернутый мотив обманутого зрения, которым наделен главный герой рассказа.

Акустическое пространство

Акустический мир рассказа заполнен как ясно различимыми звуками, так и таинственными «шумами». По замечанию Е. Фарино, «окружающие нас звуки воспринимаются в устойчивом сочетании с теми или иными явлениями или предметами и обладают определенным смыслом» (2004, с. 318). Обычно четкость звука соотносится с открытым, коммуникативным и безопасным миром, отсутствие звука или шум – с замкнутым, отчужденным, некоммуникативным, зловещим пространством. В рассказе Тургенева акустические образы помогают воссоздать психологию героя. Ергунов слышит в основном звуки, которые издают люди. В первую очередь – это звук шагов. Его описание представлено неоднократно и часто предшествует встрече героя с другими персонажами. Так, сначала Ергунов отмечает звук торопливых шагов и «перерывистые слова, смешанные с рыданиями» (Тургенев, 1981, с. 3), а затем видит Эмилию. Первой встрече с Фритче также предшествует звук ее тяжелых шагов и хриплого голоса (Тургенев, 1981, с. 5). Сначала Ергунов услышал звуки гитары, затем увидел Колибри в темноте. Люди, которые живут в таинственном доме, выступают из темноты и остаются на границе с сумеречным пространством.

Важную роль играют определения голоса, поскольку эпитет указывает на субъективную оценку звука. Когда Фритче обращается к Ергунову «вкрадчиво», герой удивляется перемене, произошедшей с хозяйкой квартиры. Колибри говорит «немного сильным голосом, нерусским, медлительным говором и с неверными ударениями» (Тургенев, 1981, с. 13). Можно отметить, что описание дано с позиции Ергунова: голос Колибри завораживает героя, поскольку его звучание связано с музыкой. Колибри поет «не по росту сильным и приятным, но гортанным и для уха Кузьмы Васильевича несколько диким голосом» (Тургенев, 1981, с. 14). Создается образ магической музыки, подчиняющей себе Ергунова, не случайно пение на «незнакомом языке» упоминается в одном ряду с запахами: «Да и запах этот, пение... свечи днем... шербет с ванилью...» (Тургенев, 1981, с. 16).

Особую группу акустических образов составляют шорохи и шумы. Как подчеркивает Е. Фарино, «наполненность звуками может означать бессмысленный шум и ложную форму бытия» (2004, с. 313). Нечленораздельные звуки подготавливают звуковой и визуальный фон сна героя рассказа. В темноте Ергунов услышал, как «Колибри засмеялась коротким странным смехом, двигалась живо и ловко, с едва слышным быстрым шумом, как ящерица» (Тургенев, 1981, с. 14). Ожидая ее, Ергунов вслушивается в тишину дома: «Хоть бы малейший шум или шорох ему послышался; точно всё вымерло кругом...» (Тургенев, 1981, с. 18). Звуки могут приобретать причудливую форму, например, они видятся, а не слышатся: Колибри «смеялась без шума» (Тургенев, 1981, с. 19). Подобные ситуации проецируются на внутреннее восприятие – галлюцинации во сне Ергунова становятся их продолжением.

Ольфакторное пространство

Обонятельное пространство рассказа соотносится с приемом депривации зрительного и слухового ощущения. Это отчасти обусловлено тем, что в большинстве европейских культур «запахи почти не обладают... самостоятельной отчетливой семантикой» (Фарино, 2004, с. 333-336). Обоняние относится к наиболее древним каналам восприятия мира человеком, роднящим его с животными. И. С. Тургенев, знакомый с работами физиологов и психологов его времени (Вдовин, 2018, с. 399), разделяет взгляд на обоняние как чувство «неэстетическое» (Г. Гегель), инструмент стихийной «воли» (А. Шопенгауэр), подчиняющей себе человека.

Одорические признаки отмечены в описании как женских, так и мужских персонажей рассказа. При этом признак запаха отсылает к двум сферам: парфюмерии, широко применяемой в повседневности XIX века,

и природы, служащей источником таинственной атмосферы рассказа. Парфюмерные образы конкретизированы с помощью указания на источник запаха. Так, показывая Ергунову руки, Эмилия помахала ими: «Я их (руки) мою греческим мылом... с духами. Понюхайте... Ах, да не целуйте» (Тургенев, 1981, с. 8). Парфюмерия как одна из уловок для привлечения мужчины в середине XIX века ушла из женского обихода, более того, резко осуждается заметное увлечение искусственными ароматами. Эмилия – женщина сомнительного статуса, она находится на границе благопристойности. Видимо, это впечатление доступности и привлекает Ергунова.

Ольфакторные характеристики свидетельствуют и о социальном статусе главного героя рассказа. Ергунов напоминает одного из персонажей М. Ю. Лермонтова – Грушницкого, когда собирается на свидание: «Кузьма Васильевич выбрился тщательно и, послав за знакомым цирюльником, велел хорошенько на помадить и завить себе хохол, что тот и исполнил с особенным рвением, не жалея казенной бумаги на папильотки; потом Кузьма Васильевич надел новый, с иголки, мундир, взял в правую руку пару новых замшевых перчаток и, побрызгав на себя лодлаваном, вышел из дому» (Тургенев, 1981, с. 21). Очевидна ироническая окраска этого описания, которая усиливается не только переключками с лермонтовским романом, но и натуралистичностью деталей: помада для волос используется в середине XIX века преимущественно небогатыми буржуа для демонстрации более высокого социального положения.

В отличие от Ергунова и Эмилии, с Колибри связаны растительные и животные запахи. Запах цветов, по представлениям XIX века, соответствует молодой девушке: «Она вынула из-за пояса ветку белой сирени, понюхала, откусила лепесток и подала ему всю ветку» (Тургенев, 1981, с. 18). Однако в комнате, где живет Колибри, крохотной, без окон, обитой по стенам и по полу толстыми коврами из верблюжьей шерсти, Ергунов «обдает» «сильный запах мускуса» (Тургенев, 1981, с. 16). Мускус – животный, намеренно эротический запах, именно так он трактовался в XVIII и в начале XIX века. Он обещает соблазн, любовное приключение: «Да и запах этот, пение... свечи днем... шербет с ванилью...» (Тургенев, 1981, с. 19). В композиции рассказа запах мускуса связывает две части сюжета: до и после ранения героя: «Ергунов, как только выписался из госпиталя, вновь посетил роковой для него дом. В маленькой комнате, где он беседовал с Колибри и где все еще пахло мускусом, находилась другая, тоже скрытая дверь; к ней-то, во второе его посещение, был придвинут диван, и через нее вошел, вероятно, убийца и обхватил его сзади» (Тургенев, 1981, с. 29). Кроме запаха мускуса, от квартирантав ничего не осталось, и именно одорическая деталь завершает пародийно-приключенческий сюжет рассказа.

Тактильное пространство

Осязательное пространство в рассказе И. С. Тургенева связано с двумя состояниями героя – бодрствования и сна. Случайно встретив Эмилию на улице, услышав о ее несчастье, Ергунов проникается к ней покровительственной жалостью и начинает любовную игру: «Позвольте, я провожу вас, – сказал он наконец, слегка касаясь указательным пальцем ее плеча, – а то тут на улице, вы понимаете, никак невозможно» (Тургенев, 1981, с. 4). Но, как оказывается, он сам является объектом игры другого рода.

Второй фрагмент сюжета, где на первый план выступает осязательное пространство, соотносится с пограничным состоянием между сном и бодрствованием: «Часа через полтора лейтенант проснулся. Ему чудилось сквозь сон, как будто кто-то его трогает, наклоняется, дышит над ним» (Тургенев, 1981, с. 11). Здесь прикосновения Эмилии, напротив, разрушают любовно-эротический ореол и означают лишь неудавшуюся попытку кражи.

Во второй сцене соблазнения/обмана тактильные образы приобретают гротескные формы: поцелуй Колибри напоминает укол от клюва птицы («не поцеловала, а словно клюнула его в губы») или ожог от «уголька». Ее прикосновения болезненны: укол булавкой сравнивается с укусом осы, пальцы названы «жесткими», гибкие движения уподобляются «скольжению» змеи. Касание убийцы в полусне представляется Ергунову «плотным» и «нежным».

К тактильному восприятию можно отнести и реакции героя на собственное тело, показанные как процесс отчуждения души/сознания от телесной оболочки: не чувствуя тела, Ергунов ощущает, как «мурашки по нем ползали», как «дремота щеконала ему веки и губы» (Тургенев, 1981, с. 31). Внешние прикосновения трансформируются во внутренние, граница мира и тела практически исчезает, лишь затем разворачивается мир, зримый во сне.

Перцептивная точка зрения

Центром повествования в рассказе Тургенева является описание ощущений человека под воздействием внешней среды, деформирующей восприятие реальности. В тексте присутствуют внешний и внутренний нарраторы: «история», которую излагает повествователь, представляет собой много раз слышанный им рассказ самого персонажа, где «ствол самой истории» обрастает все новыми «подробностями». Повествователь мотивирует свое вмешательство в содержание происшествия тем, что «слишком хорошо» знает «характер собеседника» (Тургенев, 1981, с. 7). Данным фактом можно объяснить разность толкования анекдотического случая и его значение для повествователя и героя. Герой рассказа ценит «историю» как воспоминание о безрассудствах молодости. Для всеведущего повествователя, в речи которого значительное место отведено характеристике ощущений героя, ценность события заключена не в любовной интриге, а в неуловимости границы между реальностью и сном, в исследовании рефлексивного и сознательного начал в поведении человека. Детальное повествование о физиологических состояниях героя акцентирует внимание читателя на переходе от действительного к иллюзорному миру, каждый из которых измеряется практически всеми типами перцептивного пространства.

Выделяя два типа «сновидческих» произведений в творчестве И. С. Тургенева, А. Б. Муратов (1985) пишет: «В <Истории> странность сновидений достаточно убедительно объяснена: это преображенные сознанием впечатления от внешнего мира, причем характер <преображения> зависит или обусловлен внутренними психологическими свойствами личности». Однако исследователь не рассматривает, как реалии трансформируются в гротескные образы сновидения.

Условно реальный мир «Истории...» граничит со сном, и Ергунов иногда плохо различает, где происходят события – наяву или во сне. Переход в онейрическое пространство тем не менее имеет внешнюю мотивировку: усталость в знойный день, убаюкивающий голос Эмили, ванильный шербет, вода и кофе, которыми опивают Ергунова, душные запахи и мерные движения магического танца Колибри. Во сне внешняя реальность исчезает, деформируется, но при этом сохраняется мотивированная связь фантастических видений с обыденным восприятием персонажа. Так, герой пытается объяснить ослабление зрения «дымком от курева», который уже присутствовал в описании комнаты Колибри («сизый дымок бежал тонкою струйкой с верхушки крупной курительной свечки» (Тургенев, 1981, с. 28)).

Основным приемом повествования в описании сна Ергунова служит система повторов: во сне присутствуют детали, вызванные ощущениями персонажа во время бодрствования, подсказанные его предшествующим опытом. «Чудные, грозные» глаза Колибри и «высокие, тонкие, круглые брови» лежат в основе деформированного сном образа «огромных» глаз «величины небывалой» и сопоставления их с «настоящими мостовыми арками» (Тургенев, 1981, с. 32). Косы, похожие на змей, и скользящие движения тела, звук которых напоминает шуршание ящерицы, во сне Ергунова порождают образ женщины, сначала ускользящей в воду (под лодку), а затем – убегающей в глубину дворца. Даже «путь в Царьград» и «Река Времен» на карте Николаева имеют реальную мотивировку в истории России, плохо усвоенной никогда не читавшим книг Ергуновым: город был основан как центр судостроения на Черном море в ходе русско-турецких войн 1780-х годов. Сама недостижимость женщины в мире галлюцинаций указывает на характер Ергунова, любящего «долго и внимательно» рассматривать «купидончиков» – хорошеньких женщин, встреченных на окраинах Николаева.

Как видно, «субъективная», сновидческая реальность в гротескной форме повторяет реальность обыденную. При этом в описании ирреального мира доминирует визуальное пространство, подчеркнутое глаголами зрительного восприятия: «увидал», «очутилась», «наблюдал», «не годится долго на них глядеть». Завершает сцену образ «подзорной трубы» – инструмента для усиления зрения. Кажется, что кругозор героя ничем не ограничен: Ергунов видит и реку, и Царьград, свободно перемещается на лодке из внешнего мира во дворец. В круг зрения персонажа входит цвет – красный («красные гагары») и розовый («розовые пятна»); колористическое значение может содержать и указание на «эполеты», обычно желтые или золотистые. Иные модусы перцепции называются реже. В видимый мир проникают единичные звуки – «стук» в дно лодки и звучание «труб» во дворце. Тактильные ощущения сводятся к чувству боли от удара и зноя, вероятно, представляющие рефлекторную реакцию на действия «убийцы».

Лишь в финале сна возникает синтетический образ: «...труба та всё уже, уже, вот уж и двинуться нельзя... ни вперед, ни назад, и дышать невозможно, и что-то обрушилось на спину... и земля в рот...» (Тургенев, 1981, с. 33). В нем не сливаются, а сосуществуют тактильные, вкусовые и обонятельные ощущения, вытесняющие визуальные образы. В сжатой форме композиция сна повторяет перцептивное пространство условно реального мира – переход от наиболее рационального ощущения (зрительного) к «немым», низшим ощущениям.

В. Н. Топоров усматривает в этих метаморфозах развернутый мифопоэтический слой, который складывается в сюжет о смерти, о погружении героя в мир мертвых. В логике исследователя финальный мотив «смерти как влезания в трубу или дыру, где темно, тесно, страшно, ужасно, несомненно архетипичен» (Топоров, 1998, с. 111). Но, как отмечено в работе, это «умирание» «не достигло иного берега» (Топоров, 1998, с. 110), прозрения герой не обретает, и преградой служит сам инструмент зрения. Смысл «архетипических образов воды, дна, тесного пространства» (Топоров, 1998, с. 151) не распознан ни героем, ни повествователем. Более того, в повествовании акцентирована не мистическая, а профаническая природа этих образов. Можно отметить, что большинство из них заимствовано из фольклора. Так, метаморфозы лица героини явно восходят к метафорам русской загадки: «Под мостом, мостищем, под городом, городищем две трубы трубили, две свечи светили, два соболя играли. (Губы, зубы, нос, глаза, брови)». «Лодочка» также является традиционным образом русской народной песни, в основном связанным с любовными отношениями. В русской загадке образ лодки ассоциируется с длинным путешествием, не оставляющим следа: «Еду, еду, следа нету, режу, режу, крови нету». В отличие от Ергунова, который не догадывается о происхождении своих видений, повествователь знает о нем.

Как видно, перцептивная точка зрения (Шмид, 2003, с. 126) в рассказе И. С. Тургенева не совпадает с языковой и идеологической: мир показан с позиции героя, акцентированы его ощущения, но оценка способности восприятия дается повествователем. Основной функцией повествователя становится обнаружение недостойности всех типов перцептивного пространства.

Заключение

Итак, выявлены закономерности, в соответствии с которыми меняются акценты на том или ином типе перцептивного пространства в рассказе И. С. Тургенева. Доминирующее в начале повествования зрительное восприятие уступает место «низшим» чувствам. Подавление зрения, как наиболее интеллектуального типа восприятия, и выдвигание на первый план так называемых «низших» ощущений (в первую очередь обонятельного и тактильного) служат побудительной мотивировкой для перехода от яви к сну, от рационального восприятия реальности к утрате логического представления о ней. В сценах сна этот процесс приобретает обратный характер: зрение подавляет все иные формы ощущения, и лишь в финале, на границе с реальностью, герой начинает обретать комплексное восприятие мира.

Структура перцептивного пространства подчинена воле повествователя, герой рассказа не рефлексивует собственных ощущений, не переводит их на уровень осмысления и потому психологически не меняется. Повествовательная композиция направлена на выявление в персонаже черт «слабого» человека, абберации восприятия которого служат побудительным мотивом для превращения реальности в «историю», родственную фольклорным рассказам.

С помощью «двойной» повествовательной структуры «История лейтенанта Ергунова» приобретает характер художественного и одновременно научного эксперимента, поставленного над «слабым» человеком. Анекдотический рассказ стал произведением, где И. С. Тургенев опробовал новую поэтику, основанную на достижениях психофизиологии его времени.

Примененный подход позволяет наметить перспективы исследования, которые связаны с изучением перцептивной поэтики в произведениях писателя 1870-х годов, где внимание сосредоточено на характеристике пограничных состояний персонажей. Тем самым открывается возможность более точной характеристики стиля позднего И. С. Тургенева, в котором скрещиваются быденное и мистическое начала, взаимопроникают научный и фольклорный образный слой.

Источники | References

1. Вдовин А. В. Тургенев и физиология его времени (заметки к теме) // И. С. Тургенев: текст и контекст / под ред. А. А. Карпова и Н. С. Мовниной. СПб.: Скрипториум, 2018.
2. Дроздова А. О. Перцептивная поэтика творчества В. Набокова французского периода (1937-1940): дисс. ... к. филол. н. Тюмень, 2022.
3. Золотарев И. Л. «Студийная» фантастика И. С. Тургенева // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2014. № 172.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999.
5. Ляпина Л. Е. К исторической поэтике сенсорных характеристик // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. № 3 (72).
6. Ляпина Л. Е. К поэтике сюжета романа И. С. Тургенева «Дым» // Спасский вестник. 2013. № 21.
7. Муратов А. Б. Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы). 1985. <http://i-s-turgenev.ru/books/item/f00/s00/z0000014/st004.shtml>
8. Неминуший А. Н. Структура и функции звукового кода в «Записках охотника» И. С. Тургенева // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 3.
9. Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М.: Прогресс-Культура, 1995.
10. Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998.
11. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.
12. Фиш М. Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И. А. Бунина «Темные аллеи»: автореф. дисс. ... к. филол. н. Воронеж, 2009.
13. Хайнади З. Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого // Вопросы литературы. 2010. № 6.
14. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Информация об авторах | Author information



Цзи Хуэйсинь¹

¹ Вэйфанский научно-технический университет, Китай



Ji Huixin¹

¹ Weifang University of Science and Technology, China

¹ 158422530@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 31.08.2023; опубликовано online (published online): 08.11.2023.

Ключевые слова (keywords): И. С. Тургенев; рассказ; перцептивное пространство; поэтика ощущения; I. S. Turgenev; short story; perceptual space; poetics of sensation.