

ДАНУШЕ КШИЦОВА
БРНО

ПОЕТИКА БЕСЕДЫ В РОМАНЕ *ДЫМ* И. С. ТУРГЕНЕВА

Диалог в повествовательной прозе так же, как и в поэзии, имеет довольно длинную историю. К этому стилистическому приему прибегает уже Платон в своих знаменитых диалогах, зная, что таким образом он сумеет привлечь внимание читателя гораздо больше, чем простым дидактическим изложением. Античная традиция послужила моделью для популярных средневековых прений или диспутов о религиозно-философских проблемах, которые, в свою очередь, повлияли на структуру средневековой цатиры, какой была, например, популярная чешская поэма *Podkoní a žák* (*Конюх и скудей*, конец 14 в.). Формой диалога писались и целые романы, как напр. *Якоб фаталист* Дениса Дидро.

В творчестве самого Тургенева мы встречаемся и использованием диалогической формы чуть ли не в чечение всей его литературной деятельности. Даже в самом раннем произведении *Стено* (1834), созданном в шестнадцатилетнем возрасте, Тургенев применяет драматическую формы, вдохновившись байроновской мистерией *Манфред*. В стиле средневековых прений написала и его диалогическая поэма *Разговор* (1844), темой которой является встреча юноши с монахом; она развивает одну из линий драматической поэмы *Стено*. В *Разговоре* впервые Тургеневым используется тема полемики между двумя поколениями, впоследствии столь мастерски развитая в романе *Отцы и дети*¹.

В начале 40-й годов Тургенев пишет два незаконченных отрывка задуманных пьес *Искушение сватого Антония* (1842) и *Две сестры* (1844). Однако полный расцвет драматических способностей автора наступает в период его тесного сближения с семьей французской певицы испанского происхождения Полины Виардо. Любовь к этой незаурядной женщине стала роковым событием в жизни писателя, вдохновив его к столь часто используемой им теме *femme fatale*. С 1848 по 1859 год, находясь во Франции, Тургенев пишет десять своих пьес, задумывая

¹ Ср. Д. К. Кшицова, *Романтические поэмы И. С. Тургенева*. „Slavica” XXIII, Debrecen 1986, с. 213—226. Та же: Poémy I. S. Turgeněva, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univ.* D 33, 1986, s. 45—53.

создать еще ряд следующих². Несмотря на то, что в течение трех лет Тургенев создал целый театр, что его пьесы отличаются несомненными качествами, он так и не стал репертуарным автором. Столкнувшись с откровенной неприязнью как русской печати, так и дирекции императорских театров, он больше не писал пьес³. Однако для Полины Виардо он продолжал писать на французском языке либретто для опер и оперетт. Их рукописи хранятся в Национальной библиотеке в Париже⁴.

Несомненный драматический талант Тургенева, нашедший свое выражение прежде всего в его наиболее известных комедиях *Нахлебник* (1848) и *Месяц в деревне* (1850), своеобразно отразился прежде всего в его романе *Дым* (1868). В научной литературе уже отмечалась необычность поэтики последних двух романов Тургенева *Дым* и *Ховь*, которая наряду со элободневностью темы стала причиной довольно раздраженных откликов тогдашней критики⁵. Хотелось бы остановиться прежде всего на специфическом переплетении двух начал, параллельно развивающихся в течение всей творческой деятельности автора: это была физиологическая линия, ведущая свое начало от русской „натуральной” школы и ее евронейских параллелей, и таинственная, нонреалистическая линия, начинающаяся с уже упомянутой мистерии *Стено* в духе Байрона и нашедшая свое проявление в загадочных повестях *Призраки* (1863), *Фауст* (1865), *Клара Милич* (1882–1883), *Песнь торжествующей любви* (1881) и др. Именно эти произведения всегда встречались с недоумением русской критики, никак не сумевшей понять их смысл. Гораздо яснее они становятся, если их читать на фоне тогдашней европейской, прежде всего французской литературы, в среде которой Тургенев вращался в течение всей своей творческой биографии⁷.

Если с этой точки зрения прочитать роман *Новь*, станет очевидным характерное для него отталкивание и одновременно своеобразное перекодирование знаковой системы европейской романтики.

² Свидетельством может служить его корреспонденция и перечень заглавий таких пьес как: *Жених 17-й №, Недоразумение, Судьба, Друг дома, Вор*. Сп. *История русского драматического театра*, т. 4, 1846–1861, Москва, *Искусство*, 1979, с. 99.

³ Там же, с. 98–113.

⁴ N. G. Žekulin, *The Story of an Operetta: Le Dernier Sorcier* by Pauline Viardot and Ivan Tourgeniev. *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik*, vol. 15, Minich, O. Sagner 1989. Rec.: Richard Freeborn, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 69, No. 2, April 1991, p. 331.

⁵ Сп. Ю. В. Манн, *Два последних романа Тургенева*. И. С. Тургенев, *Собрание сочинений*, т. 4, Москва, *Художественная лит.* 1976, с. 433–479. Здесь анализируется основная литература, посвященная роману *Дым*. Тор же, *Диалектика художественного образа*. Москва, *Советский писатель* 1987, с. 133–154.

⁶ Marina Ledkowsky, *The Other Turgenev: from Romanticism to Symbolism*. Colloquium Slavicum. Beitrage zur Slavistik, Würzburg 1973. D. Kšicová, o. c.

⁷ D. Kšicová, *Básník něhy a lásky*. In: I. S. Turgeněv, *První láska a jiné povídky*. Praha, *Mladá fronta* 1986, s. 160–174.

Оно начинается с первых строк романа. Читателям знаменитого романа В. Гюго *Собор Парижской Богоматери* (1831) сразу бросается в глаза употребление почти тождественного инципита. Ведь документально точная датировка начала событий недаром входит в то русло тогдашних физиологий, окошко колыбели которых стоит именно Виктор Гюго. Он же является автором анонимного произведения *Последний день осужденного* (*Le dernier jour d'un condamné*, 1829), своей мнимой документальностью произведшего в свое время фурор. Тему палача, столь близко корреспондирующую с темой казни, в европейские литературы в том же самом 1829 рогу внес впоследствии не менее знаменитый автор Оноре де Бальзак. (Он же был соавтором мнимо документального произведения о французской революции, подписанного именем французского палача того времени Сансона⁸. Первым импульсом для постепенного развития интереса писателей к подробному изучению человека и окружающего его мира были однако *Физиологические фрагменты* (1775–78) швейцарского физиолога И. К. Лафатера, книги, которую Тургенев хорошо знал и использовал в своей писательской практике⁹. Документальность в связи со своеобразной маскарадностью мистерийного плана, остроумно используется Тургеневым в романе *Дым*. Повествование Тургенева, конечно, развивается совершенно в другом плане, чем в романе В. Гюго, произведении сугубо романтическом. Однако большинство бесед, в которых принимает участие молодой посетитель Баден-Бадена Литвинов — в основном как постороннее лицо наблюдателя — приобретает почти паноптикальный характер. Если *Собор Парижской Богоматери* начинается с подробного описания двойного праздника — праздника крещения и праздника шутов, когда зажигались потешные огни и в здании Дворца правосудия показывалась мистерия — то в *Дыме* не менее красочно описывается поведение массы народа, толпившегося перед известным пестораном, в парке при звуке эстрадной музыки или в игорных залах. В пестром калейдоскопе перед нами выступают отдельные представители высшего света — действительно русской аристократии и тех, кто стараются делать вид, что к ней также относятся. Уже здесь, в насыщенном красками изображении паноптикальных фигур, снабженных соответствующими именами — поддакивающего князя Кокó, смешливой княжны Зизи и слезливой княжны Зозó, и княгини Бабетты, — „той самой, у которой на указ имер

⁸ K. Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha, Čs. spisovatel 1975, s. 118–124.

⁹ J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–1778). Тургенев на Лафатера ссылается в своей рецензии на перевод *Файсма*, созданный М. Вронченко. Ср. E. Heier. *Elements of Physiognomy and Pathognomy in the Works of I. S. Turgenev (Turgenev and Lavater)*. In: *Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs*. Slavische Beiträge, B. 116, München, O. Sagner 1977, s. 7–52.

¹⁰ И. С. Тургенев, *Собрание сочинений в 12-ти томах*, т. 4, *Дым*, *Новь*. Москва, Художественная литература, 1976, с. 9. Дальше цитируем из того же издания прямо

Шопен”¹⁰, с неизбежным гоголевским разъяснением, что „в Европе считают около тысячи дам, на руках которых он испустил дух” (9–10), чувствуется, что это увертюра к карнавальному действу. По Бахтину: „Ведущим карнавальным действием является шутовское увенчание и последующее разбенчание карнавального короля”¹¹. Этот обряд встречается во всех наиболее разработанных формах — в сатурналиях, в европейском карнавале и в празднике глупцов. Именно такой праздник описывается В. Гюого в начале его романа. Но кто же, однако, играет в романе *Дым* эту неизбежную роль карнавального короля, вокруг которого разыгрывается все действие?

Вольшинство исследователей, которые до сих пор занимались анализом *Дыма*, обращали внимание на отсутствие главного героя, или же на его рездвоение на молодого, красивого, но еще полностью не созревшего Литвинова, и пожилого, неопрятного, но мудрого Потугина. Оба они влюбились в типично тургеневскую *femme fatale* — Ирину, оба они узнали горечь разочарования. Однако между ними существенная разница. Литвинов действительно играет роль первого любовника, достойного любви. Потугин — это тип очень близкий Макару Девушкину из *Бедных людей* Достоевского. Он прежде всего играет роль спасителя, но, в отличие от героя Достоевского, он с покорностью выполняет все приказы своего идола. Однако именно он выражает главные мысли автора, которому он близок и по возрасту, и по незавидной роли мужчины, только жившего около любимой женщины. Именно он сводит Литвинова с Ириной — по ее приказу. — Он же его предостерегает от рискованного поступка, он выполняет роль „дэус экс махина”.

Роман начинается с представления Литвинова. В паноптичную жизнь баден-баденских русских гостей его вводит карикатурная фигурка Бамбаева, который „шлялся с криком, но без цели, по лицу нашей многосносной матушки земли”. (13) С того момента, как он встретил Литвинова на скамейке баден-баденского парка, начался круговорот его жизни. Неотъемлемой частью пребывания на курорте являются встречи и беседы. Но те беседы, в которых принимает участие Литвинов, развиваются в типично мистерином плане. Все люди, с которыми Литвинову приходится встречаться, надевают маски и разыгрывают заранее выученные роли. Иногда они даже приобретают вид восковых фигурин, которые заводятся искусным пластилином. Молодой человек Ворошилов оживляется только при обеде, когда начинает высказывать собственные мнения... о различных „вопросах”. „С каждым мгновением

в тексте. В литературе уже не раз обращалось внимание на то, насколько Тургенев связан в традицией русской литературы. Напр. имена княжен Зозо и Зизи напоминают рассказ В. Ф. Одоевского *Княжна Зизи*. См. примечания к цит. изданию Тургенева.

¹¹ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, Художественная лит., 1972, с. 210. Дальше цитируются страницы прямо в тексте.

он становился все речистей, все бойчей... он словно читал диссертацию или лекцию. Имена новейших ученых, с прибавлением года рождения или смерти каждого из них, заглавия только что вышедших брошюр, вообще имена, имена, имена —" (15—16). Литвинов никак не мог узнать специальности Ворошилова, непрестанно перескакивающего с одной науки на другую. „И все это разом, безо всякого повода, перед чужими, в кофейной, — размышлял Литвинов..." (16) Встреча с Ворошиловым представляет собой лишь экспозицию жанра беседы. Баден-баденской знаменитостью был некий Губарев, его считали ученым благодаря тому, что он умел молчать и делать вид все знающего специалиста. О нем шел слух, что он даже сочиняет что-то важное. Это он задавал Ворошилову брошюры для чтения. В его же апартаменте собирались по вечерам средние слои баден-баденских гостей, — в основном студенты, офицеры, небогатые вдовы вроде Суханчиковой занимавшейся сплетнями и решением женского вопроса посредничеством швейных машин. Вид этих людей получает домьеровскую окраску. Их речи, и особенно сплетни, становятся все абсурднее, их темп убыстрается, как будто бы фигуры одновременно крутятся на карусели. В финальной части беседа принимает патриотический характер — Бамбаев описывает будущность России в радужных красках, его восторг по поводу русской музыки, сопровождаемый фальшивым пением, кончается общим осуждением русской литературы. Тогда впервые встречается в романе образ дыма, символизирующий пустоту речей и их носителей. Но первый день, проведенный Литвиновым среди новых знакомых, еще не кончается. Поздно вечером он знакомится с Потугиным и в разговоре с ним узнает многое о людях, с которыми он здесь встретился. Они вдруг появляются в другом освещении — со своими раньше скрытыми человеческими чертами. Оказывается, что даже злая сплетница Суханчикова отдала последние свои деньги двум бедным племянницам. В заключении Потугин добавляет: „Да, да, все это люди отличные, а в результате ничего не выходит; припаси первый сорт, а блюдо хоть в рот не бери" (27). Это единственная беседа во всем романе, которая несет серьезный интеллектуальный характер. В сущности это скорее монолог, чем беседа. Потугин в нем касается всех наиболее актуальных вопросов: фразерского патриотизма, двойного отношения русских к Западу — излишней критики, связанной с излишним преклонением. Сам он — западник. Его анализ народного характера связан с предыдущей барщиной. Он резюмирует: „...нам во всем и всюду нужен барин..." (28) Некоторые мысли звучат очень актуально и в настоящее время — главным образом то, что Потугин говорит о народности. Гораздо выше, чем народность или славу он ставит цивилизацию, ибо народность и слава „кровью пахнут" (33).

К характеристике разночинской среды Тургенев возвращается и посредством двух бесед, вставленных в наиболее сатирически заостренные

сцены романа, посвященные изображению высшей русской аристократии. Автор, таким образом, достигает своеобразной градации. Именно на фоне этих бесед разыгрывается внутренняя драма главных протагонистов — Литвинова и Ирины. Фольклорное время трех дней, вставленное в их первую и вторую встречи, заполняется темой курортной скуки. Литвинова, остававшегося после встречи с Ириной дома, все время посещают неожиданные и нежеланные гости. Автор их характеризует соответствующим образом. О Пищалкине он говорит, что в искусстве наводить скуку „он не знал соперников даже между людьми высочайшей нравственности” (65), пустоту остальных характеризует посредством их беседы, разыгранной явно лишь от нечего делать. Несмотря на то, что Тургенев метит свое сатирическое острие в своих семлаков, с подобным типом бесед можно встретиться в любом месте, где люди отдыхают, если они, конечно, не смотрят телевизор. Однако все эти сцены выполняют лишь функцию антракта между двумя наиболее важными беседами молодых русских генералов. Первая происходит в горах во время пикника. Литвинов в ней принимает участие нехотя, после первой встречи с Ириной, представившей его мужу как друга своего детства. Эта первая встреча Литвинова с высшими кругами аристократии выполняет роль экспозиции. В ней участвует лишь молодежь, большинство представителей которой вновь принимает характер марионеток, особенно присутствующие дамы. Однако существенный разговор ведется, конечно, мужчинами. Он начинается, как всегда у Тургенева, с общих, ничего не говорящих фраз. Вскоре темп убыстряется, и на первый план выступает тема для дворян того времени наиболее злободневная — состояние дворянских имений после отмены крепостного права. Под конец в разговор вмешивается разночинец Литвинов, не выдержавший излишнего консерватизма генералов. Роль либерала принимает на себя единственный из них — Ратмиров — муж Ирины. Ведь вся его карьера основывается на ислужливости знати и определенной доле либерализма, показывающей, что у него есть способности к высокой политике. За его элегантным видом, однако, скрывается способность считаться с каждым, особенно подвластным, противником. Антипатия к разночинцам — интеллектуалам; журналистам и писателям — ясно выражается в высказываниях и поведении всех присутствующих. Штатский Литвинов ощущает свое ложное положение в данном обществе и не собирается посетить Ирину. В дело вмешивается, выполняя желание Ирины, Потугин. Литвинов против своей воли попадает в круговорот. Если в первой сцене с генералами Литвинов еще способен играть роль трезвого и очень критического наблюдателя, то во второй беседе его поведение резко меняется. Хотя он видит то же самое общество, дополненное другими, не менее паноптическими лицами, включая старых дам, похожих на развалины, он способен воспринимать лишь прелесть Ирины. Ее обаяние заставляет его остаться дольше остальных, хотя во второй генеральской

сцене сатирический прием Тургенева достигает своего апогея. Всемогущая любовь заслоняет всю отвратительность речей и поведения и всю высокопарность генералов. Судя по черновым запискам, сохранившимся на полах белого автографа „Истории лейтенанта Ергунова“, автор дополнял эти части романа выразительными деталями. Дополнения касались также т. наз. „темной истории“ романа, которая была причиной дружбы между Ириной и Потугиным¹².

Беседы, таким образом, составляют общественный фон, на котором развивается любовная интрига. Характер бесед в конце концов оправдывает поведение обоих главных героев. Их разрыв, равный развенчанию короля, неизбежен, так как входит в правила карнавального действия.

Настоящая беседа всегда сопровождается кулинарскими атрибутами. Для стиля Тургенева, изобилующего описаниями женской, а иногда и мужской красоты, автора, столь чуткого к явлениям природы, характера сдержанность именно в описании блюд, столь привлекательных для Гоголя. Если анализировать с этой точки зрения застольные беседы в романе *Дым*, мы оставим гурманов крайне недовольными. К блюдам Тургенев абсолютно безразличен. В целом романе называется только скверное мороженное, заказанное уставшим Литвиновым после первой беседы разночинцев. Зато Тургенев упоминает некоторые напитки. После прогулки по горам, Литвинов пьет в том же ресторане, где его застает генеральский пикник, молоко с „кофеем“. Потугин подкрепляется в первом разговоре з Литвиновым киршвассером. В течение своих бесед разночинцы пьют пиво и курят табак. Еды у аристократов как будто бы не существует. Во время пикника они пьют только пиво. Кульминацией второй генеральской сьены является рак, принесенный из кухни, но в сыром виде. Он ведь не предназначен для еды, а для „научных“ целей. Но в отличие от медицинских экспериментов Базарова в романе *Отцы и дети*, стоивших ему собственной жизни, рак в *Дыме* становится средством сатиры. Он должен стать доказательством всемогущности спиритизма. Но опыт кончается фиаско — ни спирт, ни знаток апокалипсиса и талмуда не заставили его остаться неподвижным и выпрямиться на своем хвосте. Все обращается в пустоту — фокусы, фразы, слова — все превращается в тот же самый дым, которым сопровождается отъезд Литвинова после неудачного романа с Ириной. Факт, что в подтексте романа скрывается именно карнавальное действие, подтверждается еще одним символом, выступающим несколько раз на передний план — карнавальным шествием масок. Впервые оно появляется во сне Литвинова, опьяневшего от сильного аромата гелиотропов, таинственно очутившихся в его комнате. Под конец бессонной ночи он видит карикатурное дефиле его новых баден-баденских знакомых — Пищалкина,

¹² И. С. Тургенев, *Вопросы биографии и творчества*. Ленинград, Наука, 1982, с. 13—19.

Биндасова, Бавбаева — всех этих причудливых лиц, которые так легко превращаются в фигуры. Авторский замысел подтверждается троекратным появлением тех же лиц. На гейдельбергской вокзале их появление вызывает недоумение Литвинова и вместе с тем читателя, не знавшего, происходит ли это все в действительности, или это герою только померещилось? (158—159). Если это не воспринимать как неизбежную часть заключительного третьего акта карнавального действия, была бы совсем невероятной третья встреча Литвинова с той же самой группой людей из Баден-Бадена. Она происходит в эпилоге романа, когда отрезвевший и уже успокоившийся Литвинов едет к своей бывшей невесте. По пути он совсем неожиданно натывается на бывших знакомых, которые также изменились. Вечно полный восторга Бамбаер стал совсем бедным и попал в прислугу к бывшему мудрецу Губареву и его карикатурному брату. От него он узнал о судьбе остальных — развратный Биндасов погиб в драке, вдова Суханчикова, прогнанная Губаревым, с горя уехала в Португалию с двумя своими сподвижниками. Станный король карнавала Литвинов, за которым в начале романа все ухаживают и который потом постепенно лишается всего, чем раньше дорожил, испытал все муки, заслуживает новое счастье. Сцена его свидания с Татьяной напоминает возвращение блудного сына: „Она... подала ему пуку. Но он не взял руки,, он упал перед ней на колени... — Таня, — твердил он, — Ты же меня простила, Таня?” (166) Эпилог касается также Ирины. Потеряв любовь, она становится злой королевой. Круг карнавального действия замкнулся. Ибо, как говорит Бахтин: „Одна жизнь кончена, вторая начинается. Таковы все карнавальные символы: они всегда включает в себя перспективу отрицания (смерти) или наоборот. Рождение чревато смертью, смерть новым рождением”. (211)

POETYKA ROZMOWY W POWIEŚCI I. S. TURGIENIEWA „DYM”

STRESZCZENIE

Dialog w prozie i w poezji ma długą tradycję zapoczątkowaną tekstami Platona i kontynuowaną przez średniowieczne dysputy, powieści dialogowe typu „Kubusia Fatalisty” D. Diderota, romantyczne poematy czy misteria w rodzaju „Manfreda” Byrona.

Dialog przewija się przez całą twórczość Turgeniewa. Pojawia się już w jego młodzieńczych poematach, wiąże się z okresem intensywnego zainteresowania teatrem (1848—1850), gdy powstało 10 komedii i obecny jest w powieści „Dym” (1867). Wielka mnogość rozmów wprowadzonych do tego utworu to satyryczny środek przedstawienia krasomówstwa bogatej rosyjskiej szlachty i młodzieży studiującej za granicą. Z porównania powieści „Dym” z „Katedrą Najświętszej Marii Panny w Paryżu”, V. Hugo wynika jasno, że Turgeniew wykorzystał niektóre analogiczne środki: precyzyjny incipit czy panoptyczny styl karnawałowy, w którym podkreśla się szczególnie motyw korowodu masek. Uczestnicy rozmów, pełniących w powieści istotne kompozycyjne i semantyczne funkcje, są przeważnie stylizowani na marionetki. Wątek kulinarny istnieje tu raczej na zasadzie własnego przeciwieństwa — zatem znowu jako jeden ze środków uzyskania efektów satyrycz-

nych. Z podstawowym schematem karnawału łączy się ikoniczność opowieści, której dominantą staje się koronacja i późniejsza detronizacja króla karnawału Litwinowa, odkupionego przez własne cierpienie, zgodnie z chrześcijańskim modelem zadośćuczynienia i odrodzenia.

LA POÉTIQUE DU DÉBUT DANS LE ROMAN DE I. S. TOURGUENEV „FUMÉE”

RÉSUMÉ

L'utilisation du dialogue en prose et en poésie a une longue histoire depuis Platon, en passant par les disputations de Moyen âge, les romans dialogués de D. Diderot, tel „Jaques le Fataliste”, jusqu'aux poèmes ou mystères dialogués de l'époque romantique comme „Manfred” de Byron.

Dans l'oeuvre de Tourguénev, le dialogue a une tradition continue depuis les poèmes de jeunesse en passant par la période d'expression dramatique intensive pendant laquelle Tourguenev écrivit de 1848 – 1850 dix comédies jusqu'au roman „Fumée” de 1867. De nombreux débats inclus dans ce roman l'auteur fait un procédé satirique pour dénoncer les bavardages stériles de l'aristocratie russe et des jeunes gens faisant leurs études à l'étranger. La comparaison de „Fumée” avec „Notre Dame de Paris” de V. Hugo démontre que les deux oeuvres se servent de procédés stylistiques analogues: riche documentation dans l'introduction, puis une sorte de carnaval avec insistance sur le défilé de masques. Les participants de ces causeries qui jouent, dans le roman, un rôle important tant sur le plan de la composition que sur le plan sémantique, sont dans l'ensemble stylisés comme des marionnettes.

Le thème culinaire est présenté dans les débats plutôt par ses aspects „antinomiques” – donc toujours comme un procédé satirique. Au schéma fondamental du carnaval est liée l'imagerie du roman dans laquelle la scène principale est le couronnement et la déposition du roi du carnaval Litvinov qui, d'après le modèle chrétien, se rachète par sa propre souffrance.