

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Комаров С. А.
Тюмень, Россия
ORCID ID: 0000-0003-4506-4027
E-mail: vitmark14@yandex.ru

УДК 821.161.1-31(Тургенев И. С.)
DOI 10.26170/FK19-02-19
ББК Ш33(2Рос=Рус)52-8.444
ГСНТИ 17.07.51
Код ВАК 10.01.01

Маркова В. В.
Тюмень, Россия
ORCID ID: 0000-0002-4412-2574

«ДА И К ЧЕМУ БЫЛО ГОВОРИТЬ...»: БЕЗМОЛВИЕ В СИСТЕМЕ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ («ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО» И. С. ТУРГЕНЕВА)

Аннотация. В статье впервые системно рассматривается статус феномена безмолвия как одного из важнейших средств выражения авторской позиции в романе «Дворянское гнездо» с применением методики медленного чтения. Анализируются ключевые сцены тургеневского текста, через них обозначается ценностное позиционирование в системе персонажей (оппозиция «безрелигиозного гуманизма» и «христианской этики»). Авторами статьи показан процесс создания осознанности для читателя смыслового остатка Тургеневым в картине непосредственно изображенного и произнесенного. Это призвано обозначить переход героев за черту отграниченности конкретно-исторического через природу художественного слова. Так Тургеневым создается своя версия «высшей реальности» в «Дворянском гнезде» и, соответственно, поле культурного диалога с творчеством его великих современников-реалистов. В статье последовательно выявляется взаимодействие аксиологического и поэтологического планов русского классического реализма, что особенно важно для понимания этого общемирового феномена как учителем, так и учащимися. Детальность и методичность анализа призваны помочь учителю выстроить свою версию урока в школе с учетом различных, но взаимодополняющих авторитетных концепций в отечественной науке об искусстве художественного слова применительно к конкретному литературному направлению.

Ключевые слова: классический реализм; авторская позиция; феномен безмолвия; русская литература; русские писатели; литературное творчество; романы; христианство; безрелигиозный гуманизм.

Komarov S. A.
Markova V. V.
Tyumen, Russia

“AND THERE WAS NO NEED TO SAY ANYTHING ...”: SILENCE IN THE SYSTEM OF MEANS OF EXPRESSION OF THE AUTHOR'S POSITION (“THE NOBLE NEST” BY IVAN TURGENEV)

Abstract. The article presents the first attempt to systematically examine the status of the phenomenon of silence as one of the most important means of expressing the author's position in the novel “Noble Nest” using the method of slow reading. It analyzes the key scenes of Turgenev's text, and through them identifies the value-based positioning in the system of characters (the opposition between “religious humanism” and “Christian ethics”). The authors of the article show the process of creating perceptibility for the reader of the semantic residue by Turgenev in the picture of the directly depicted and spoken. This is designed to mark the transition of the characters beyond the boundaries of the concrete historical background through the nature of the word of art. In this way Turgenev created his own version of the “higher reality” in the “Noble Nest” and, accordingly, the field of cultural dialogue with the works of his great contemporaries-realists. The article consistently reveals the interaction between the axiological and poetological planes of the Russian classical realism, which is especially important for the understanding of this global phenomenon by both teachers and students. The detailed and meticulous analysis are designed to help the teacher to build up their version of a lesson at school taking into account different but complementary conceptions in the national science of the art of artistic expression in relation to a particular literary direction.

Keywords: classical realism; author's position; phenomenon of silence; Russian literature; Russian writers; literary activity; novels; Christianity; non-religious humanism.

Для цитирования: Комаров, С. А. «Да и к чему было говорить...»: безмолвие в системе средств выражения авторской позиции («Дворянское гнездо» И. С. Тургенева) / С. А. Комаров, В. В. Маркова // Филологический класс. – 2019. – № 2 (56). – С. 142–148. DOI 10.26170/FK19-02-19.

For citation: Komarov, S. A. “And there was no Need to Say Anything ...”: Silence in the System of Means of Expression of the Author's Position (“The Noble Nest” by Ivan Turgenev) / S. A. Komarov, V. V. Markova // Philological Class. – 2019. – № 2 (56). – P. 142–148. DOI 10.26170/FK19-02-19.

Страна торжественно отметила 200-летие со дня рождения И. С. Тургенева. Только за ближайшую к нам половину этого срока репутация Тургенева-прозаика эволюционировала от мастера «героического романа» в научном сознании сталинской эпохи [Пумпянский 2000] до «странного» писателя [Топоров 1998] с особой художественной стратегией [Ребель 2007] в постсоветской филологии. Тексты автора «Дворянского гнезда» и «Отцов и детей» живут и поворачиваются к каждой из эпох какой-то своей новой и особой стороной, проявляют связь с общезначимыми контекстами.

Большинство программ для российских школ при изучении монографической темы «И. С. Тургенев» содержат вопрос о специфике авторской позиции в тургеневском романе. Закономерно, что в ряде программ осуществляется ограничение по изучаемому в классе материалу (например, в программах В. Я. Коровиной, А. Г. Кутузова, М. Б. Ладыгина). Внимание учителя и учащихся концентрируется в них на романе «Отцы и дети». Однако в перечне рекомендованных для анализа вопросов акцентируется проблема сложности выражения отношений в связке «автор – герой», а также композиционных решений в рамках системы персонажей и сюжета. Составителями программ к этому набору подсоединяются как тематические категории (любовь, искусство, природа, смерть), так и персонажеобразующие (психологизм / деталь) в качестве специфических для художественного мира Тургенева и конструктивных для понимания учащимися феномена классического реализма. При этом роман Тургенева как бы выдвигается из ряда изучаемых реалистических произведений середины XIX века. Этот эффект создается за счет умолчания и редукции в нем духовно-религиозного компонента, организующего особую меру авторского кругозора романного мира. Вспомним, как накапливаемое в «Отцах и детях» безмолвие получает элегическое звучание в финале.

Закономерность осуществления такой конструктивной рамы была открыта Тургеневым уже в романе «Дворянское гнездо», являющемся, как известно, элементом русского «усадебного текста» [Шукин 1997]. Именно безмолвие оказывается скрепляющим «высшую реальность» в этом произведении. Оно создает зону взаимодействия автора, героя и читателя в парадигме классического русского романа, открывая пути смыкания конечного и бесконечного перед лицом Всевышнего, Природы и Истории. Осознавая эту внутреннюю связь романов «Дворянское гнездо» и «Отцы и дети», ряд составителей программ включает именно эти два текста для подробного изучения в школе (программа В. В. Агеносова и А. Н. Архангельского).

Цель данной статьи – предметно выявить и описать статус феномена безмолвия в составе иных средств выражения авторского кругозора (жанр, система персонажей, композиция, мотивно-тематические линии, формы речи и др.) в романе «Дворянское гнездо». Это важно для перспективы видения учителем модели тургеневского способа конструирования жанра и предьявления его на уроке учащимся. Кроме того, это расширяет и проясняет открытое относительно недавно (в середине XX века) в гуманитаристике (М. М. Бахтин) явление автора как собственно речевого субъекта,

а литературы как поля именно речевой деятельности человека. С этим связано ценностное понимание категории «голоса» и романа как многоязычного целого, разворачивающегося перед читателем, но удерживаемого как конструктивное единство изнутри именно силой авторского «голоса». Эта сила «голоса» обозначается в применении к опыту российской школы как «авторская позиция».

На сегодняшний день в отечественной филологии существует ряд фундаментальных исследований феномена безмолвия, в которых представлены различные подходы к анализу этого явления¹ [Богданов 1998; Виротайнен 2003; Эпштейн 2006 и др.]. Впервые, насколько нам известно, на особую роль умолчаний, усеченных повторов, недосказаний и пауз в повествовательной структуре романов Тургенева указал А. И. Батюто [Батюто 1972: 200].

Содержательная и стилистическая «объективность», свойственная его произведениям, отмечается уже современниками писателя и становится «общим местом» в классическом тургеневедении. Анализ тургеневского наследия – что бы ни являлось предметом исследования – в результате, подспудно или явственно, обнаруживает установку писателя на «сдержанность», на «стремление к обузданию крайностей, к поддержанию равновесия, пусть даже механического, если невозможно иное» [Маркович 1975: 68]. И здесь возникает интересная особенность. С одной стороны, свойственное русскому реалистическому роману сосуществование конкретно-исторического и универсального планов [Маркович 1982] характерно, естественно, и для романов Тургенева. В этом плане тургеневский роман развивается как продолжение (хотя и полемическое) русского романа 1820-40-х годов, а свойственное ему своеобразие отражается в определении исследователями особого статуса тургеневского типа романа: как «среднего» этапа в развитии романного жанра [Тамарченко 1997], как «персонального» романа испытания [Недзвецкий 1997]. С другой стороны, при всех различиях, отмечаемых как для каждой из «фаз» развития романного жанра, так и для каждого из ее индивидуальных воплощений («Евгений Онегин», «Мертвые души», «Герой нашего времени», романы Толстого и Достоевского), лишь тургеневский роман получает следующую характеристику: конкретно-исторический и универсальный планы здесь не только *взаимодействуют*, но и нередко *противопоставляются*. Следовательно, можно предположить, что феномен безмолвия, который является одним из способов включения в художественный текст универсальных значений, а также средством взаимопроникновения бытового и бытийного планов содержания, здесь получит некое особое воплощение и особые смыслы, не свойственные, например, его функционированию в более ранних романах². «Дворянское

¹ Различные подходы к рефлексии феномена безмолвия в отечественной гуманитаристике системно обозначены в работе С. А. Комарова и Е. Л. Юдинцевой [Комаров, Юдинцева 2014].

² О феномене безмолвия и его роли в классических текстах XIX века см., например: Маркова В. В. Стратегия логосообразности в русской литературе XIX века: аксиологический аспект // Вестник Тюменского государственного университета. Филология. 2012. № 1. С. 80–85.

гнездо» наиболее ярко отражает то стремление к «синтезу истины и гармонии» как главной «эстетической цели поэтики Тургенева» [Маркович 1975: 65], а также сложность соотношения различных культурных традиций у него.

Первые семь глав романа описывают один день семьи Калитиных. В этот день читатель знакомится со всеми главными героями романа; кроме Лаврецкого, подробной характеристики устаиваются Марья Дмитриевна, Паншин и Лемм. В конце седьмой главы, графически отделенном от предыдущего повествования, Тургеневым вводятся две сцены, дающие, на наш взгляд, ключ к разгадке природы безмолвия в «Дворянском гнезде». Значимость этих сцен подчеркивается указанием: «В тот же день, в одиннадцать часов вечера, *вот что* происходило в доме г-жи Калитиной»¹ (28). Действие первой сцены разворачивается внизу. Паншин прощается с Лизой: «Вы знаете, кто меня привлекает сюда; вы знаете, зачем я беспрестанно езжу в ваш дом; *к чему тут слова*, когда и так все ясно». Лиза не отвечала ему... Вторая сцена происходит наверху, в комнате Марфы Тимофеевны: «...при свете лампадки, висевшей перед тусклыми старинными образами, Лаврецкий сидел на креслах, облокотившись на колена и положив лицо на руки; старушка, стоя перед ним, изредка и молча гладила его по волосам. Более часу провел он у ней <...> он почти ничего не сказал своей старинной доброй приятельнице, и она его не расспрашивала... *Да и к чему было говорить*, о чем расспрашивать? Она и так все понимала, она и так сочувствовала всему, чем переполнялось его сердце» (28).

В этом подчеркнутом повествователем параллелизме («внизу» / «наверху»; «ничего не отвечала» / «ничего не сказал»; «к чему тут слова» / «к чему было говорить») изначально задано противостояние внутренних мотивов, движущих героями, внутреннего смысла их действий и слов (или их отсутствия). Театральность, картинность позы Паншина, его жеста («держит ее за руку»), «готовая» реплика из арсенала романтического любовника – выдают искусственность в поведении героя, предзаданность и ограниченность его образа. Наоборот, молчаливый жест Марфы Тимофеевны перед лицом Всевышнего (свет лампадки и тусклые старинные образа) преисполнен значения понимания и сочувствия, сострадания к ближнему, предельной искренности.

Значение этих параллельных сцен формируется на протяжении предшествующих семи глав. Герои постепенно начинают разделяться на две противоположные группы, и немалую роль в этом разделении играет характеристика их речи и молчания. Марфа Тимофеевна «говорит всем правду в глаза», и тем значительнее в ее устах звучит повторяющаяся оценка Гедеоновского: «а что рот раскроет, то солжет или насплетничает», «лучше бы он ни по-каковски не говорил: не лгал бы» (10).

«Овнешнение» слова – его зависимость от социальной роли-маски, а потому определенная предзаданность и лицемерность – сконцентрировано в характеристике Паншина. С большой долей иронии повествователь отмечает, что Владимир Николаевич

«говорил по-французски прекрасно, по-английски хорошо, по-немецки дурно. Так оно и следует: порядочным людям стыдно говорить хорошо по-немецки; но пускать в ход германское словцо... – можно» (14). Паншин знает «тайну светской науки», знает, где и как поступить, что и как сказать, говорит о работе «шутя, как оно и следует светскому человеку», и даже позволяет себе «разные отступления от правил» – тоже, впрочем, в рамках принятых в обществе отступлений. «Не чуждый художеству», он чувствует «и жар, и некоторое увлечение, и восторженность», однако «в душе он был холоден и хитер» и «никогда не мог забыть и увлечься вполне». Роль-маска Паншина – светский человек и романтик в душе, вернее, претензия на роль романтического героя. Романс, слова которого содержат романтические штампы, он поет, «четко отделяя слова», в нужном месте – бурный аккомпанемент, в нужном месте – понижает голос и опускает глаза. В нужном месте, соответственно, паузы в речи и «многозначительное» молчание.

Искреннему жесту, действию начинает противопоставляться «светское» поведение, связанное с социальной ролью человека. Противопоставляется и слово: лицемерное правдивому, «готовое» искреннему. Интересно, что в первых же главах в речи Гедеоновского появляются фразы, играющие роль общеизвестных сентенций, общепринятых афоризмов: «Муж всегда виноват... когда жена нехорошо ведет себя» (11); «Да кто нонеча не хитрит? Век уж такой» (12) и т. п. Речь, насыщенная «готовыми» сентенциями, несвязна, пуста и не направлена на установление межличностных искренних отношений.

Согласно отношению к слову, к его лицемерной (внешней) или правдивой (внутренней) доминанте, герои разделены на две группы: Паншин, Марья Дмитриевна, Гедеоновский – с одной стороны; Лаврецкий, Марфа Тимофеевна, Лиза, Лемм – с другой. Несмотря на сходство установок героев, позволяющих объединить их в ту или иную группу, герои внутри одной группы неравноценны. Гедеоновский со своей страстью к «сочинительству» и готовностью «разнести весть», Марья Дмитриевна, чья речь четко делится на «для себя» и «в обществе», конечно же, упрощеннее Паншина с его речью, разговором как «тайной светской науки», умением «поддерживать разговор» после чтения «двух французских брошюр» (26).

Заданное с первых же страниц романа противопоставление двух групп героев (природы их речи и молчания) нередко находит свое выражение в параллелизме сюжетных ходов, реплик, жестов, слов и пауз. Роман начинается как раз с такого сниженного, пародийного параллелизма: это образы Паншина и Лемма. Паншин говорит «по-немецки дурно»; немец Лемм плохо говорит по-русски. Паншин внешне хорош собой, «наружность Лемма не располагала в его пользу». Однако постепенно за «внешней» красотой Паншина проступает уродливость его души, а в Лемме – «для того, кто умел не останавливаться на первых впечатлениях, что-то доброе, честное, что-то необыкновенное виднелось в этом полуразрушенном существе» (20). Интересно, что эти герои противопоставляются в первую очередь в рамках романтической эстетики.

¹ Здесь и далее роман Тургенева цит. по: [Тургенев 1981] с указанием страниц в тексте статьи. Курсив в цитатах наш. – С. К., В. М.

Паузы при исполнении Паншиным его романа – пародийно сниженный вариант романтической эстетики невыразимости, музыка, сочиненная Леммом, – романтический идеал оформленности высших ценностей. Музыка в романе, наряду с молчанием и безмолвием, становится еще одним вариантом инсценировки, иной природы слова: отражением пустоты, внутренней незрелости героя (игра Паншина-«дилетанта») или высшим взлетом души, слиянием с вечным и неоспоримым (музыка Лемма, восприятие ее Лаврецьким в сцене после свидания с Лизой).

Таковы заданные с первых страниц романа смысловые и аксиологические координаты речи / молчания, в которых будет развиваться основная сюжетная линия произведения – отношения Лизы и Лаврецького.

Лаврецький и Лиза получают в романе наиболее полные и обстоятельные характеристики. При всей разности тех обстоятельств, в которых росли Лаврецький и Лиза, при всей противоречивости влияний, которые ощутил на себе Лаврецький, и при почти полном отсутствии влияния родной семьи на Лизу, есть один объединяющий их разные годы момент. Вернее, есть два человека, близкие между собой общей моделью поведения, общими нравственными установками. Они оказали на Лаврецького и Лизу в их детстве основополагающее, определяющее воздействие: Маланья Сергеевна – мать Лаврецького и Агафья – няня Лизы.

Повесть описывает последние дни Маланьи: «В течение всей своей жизни *не умела она ничему сопротивляться*, и с недугом она не боролась. Она уже не могла говорить, уже могильные тени ложились на ее лицо, но черты ее по-прежнему выражали *терпеливое недоумение и постоянную кротость смирения*; с той же *немой покорностью* глядела она на Глафиру... <...> Так кончилось свое земное поприще *тихое и доброе существо*, Бог знает зачем...»; «Старику недоставало ее молчаливого присутствия. „Прости-прощай, *моя безответная!*“ – прошептал он, кланяясь ей в последний раз, в церкви» (37). В этой внешней слабости – огромная сила влияния на окружающих. В тишине (безответности) и покорности (как определенного рода бездействии) окружающие ощущают постоянное напоминание о вечных ценностях, о христианских добродетелях. Праведное существование Маланьи выполняет в повествовании роль авторитетного жеста. Мать оставляет неизгладимый след в душе Лаврецького, хотя она умерла, когда ему не было еще 8 лет и он почти не знал ее: «...память о ней, об ее *тихом* и бледном *лице*, об ее унылых взглядах и робких ласках навеки запечатлелась в его сердце» (39). То есть запечатлелся **образ**, и это важно. Не поступки, слова, связанные с героиней общие события, а данный, целостный **образ**! И он «полюбил ее страстно» (39). Образ матери – нравственная основа, на которую уже затем наслаивается «система» отца и замеченные Лаврецьким расхождения в его словах и поступках, приобретенные в университете знания, страсть к Варваре Павловне и др.

К характеристике Маланьи близка характеристика Агафьи. После нескольких крутых изменений в судьбе она, к удивлению всех, меняется: «Она стала *молчалива и богомольна*... Пятнадцать лет провела она *тихо, смиренно, степенно*, ни с кем не ссорясь, всем уступая. На-

грубит ли ей кто – она только поклонится и поблагодарит за учение»; Лиза «скоро привыкла к ней и крепко полюбила» (110). Здесь важно, что «тихость» из обычного определения вырастает в знаковую категорию. Располагаясь рядом с лексемами «терпение», «кротость смирения», «немая покорность», «безответная» (Маланья), «смирненно», «степенно», «молчание» – «тихость» становится христианской категорией, знаком поведения, ориентированного на народную (православную) нравственность.

Не сказки рассказывает Лизе Агафья: «*мерным и ровным голосом* рассказывает она житие пречистой девы, житие отшельников, угодников божьих, святых мучениц...» (112). Агафья знакомит Лизу с образом Христа. «Мерным и ровным голосом» говорит с Лизой «важно и смиренно, точно она сама чувствовала, что *не ей бы произносить такие высокие и святые слова*» (112). Агафья будто бы транслирует уже данное свыше Слово, она лишь успешный его проводник: «Лиза ее слушала – и образ вездесущего, всезнающего бога с какой-то сладкой силой втеснялся в ее душу, наполнял ее чистым, благоговейным страхом, а Христос становился ей чем-то близким, знакомым, чуть не родным» (112). В результате героиня «любила всех и никого в особенности; она любила одного бога восторженно, робко и нежно» (112).

Образ Бога – основа душевной и духовной природы Лизы, система ее нравственных координат. Образ матери – глубинная, первоначальная основа духовной жизни Лаврецького. Сквозь всю сложность более поздних культурных наслоений именно образ матери позволяет Лаврецькому сблизиться с позицией Лизы, сделать возможным диалог их душ и сознаний. «Авторитарное слово» в романе входит через Агафью и проводимый ею образ Бога. Это слово пародийно снижается, воплощаясь, например, в сентенциозных, штампованных, общепринятых «мудростях» Гедеевского.

Слово Божье, образ Христа предстают в качестве «авторитарного слова», которое должно быть еще внутренне пережито героиней. Поэтому не раз в романе замечается, что у Лизы не было «своих слов» (113). Говорить Слово своими словами Лизе трудно, да и нужно ли? Возможно ли? Пытаясь приобщить Лаврецького к «своей правде», она пытается высказать свою позицию:

«– Христианином нужно быть, – заговорила *не без некоторого усилия* Лиза, – не для того, чтобы познавать небесное... там... земное, а для того, что каждый человек должен умереть.

Лаврецький с невольным удивлением поднял глаза на Лизу и встретил ее взгляд.

– Какое это вы промолвили слово! – сказал он.

– *Это слово не мое*, – отвечала она.

– *Не ваше...*» (82).

Лизе требуется «усилие», чтобы заговорить о внутреннем, сокровенном, речь прерывается паузами, запинками. Лаврецький чувствует «потребность говорить с Лизой, сообщить ей все, что приходило ему в душу» (83). Когда он говорит Лизе, что ее редкие замечания и выражения казались ему так «просты и умны», Лиза удивляется:

«– Право? – промолвила она, – а я так думала, что у меня, как у моей горничной Насти, *своих слов нет*. Она однажды сказала своему жениху: тебе должно

быть скучно со мною; ты мне говоришь всё такое хорошее, а у меня своих слов нету.

„И слава богу!“ – подумал Лаврецкий» (83).

Здесь опять природа слова Тургеневым представляется на двух уровнях. На бытовом – неумение Насти поддержать разговор, быть интересной для собеседника; у Лаврецкого – нет «заданных» слов, искусственных, неискренних, салонных, светских. А на универсальном уровне слово характеризуется в контексте образа Лизы – у нее нет своих слов, потому что есть одно Высшее Слово. И цель жизни, по Лизе, следовать ему; в своих словах нет необходимости. Если она и произносит их, то в защиту того Слова, данного свыше.

На отсутствие слов жалуется и Лемм: «конечно, я желал бы хороших слов...» (69). И Лемм, и Лиза чувствуют иную природу того, что хотят выразить. «То» слово слишком высоко, оно абсолютно, оно должно воздействовать и преображать действительность, поэтому не поддается выражению. Либо требует иной формы выражения. У Лемма получится однажды его выразить – в своей чудесной кантате. Музыка «проговорит» любовь и потому так отзовется в сердце влюбленного Лаврецкого.

С первых же минут встречи Лизы и Лаврецкого начинает звучать мотив «узнавания». «Вы меня не узнаете <...> а я вас узнал» (24), – это первые слова Лаврецкого Лизе. Узнавание влечет за собой интерес к другу к другу и потребность в общении, причем общение это, как подчеркивает Тургенев, особое: с одной стороны, ему не нужны слова («Случается иногда, что два уже знакомых, но не близких друг другу человека внезапно и быстро сближаются в течение нескольких мгновений, – и сознание этого сближения тотчас выражается в их взглядах, в их дружелюбных и *тихих* усмешках, в самых их движениях» (71), но с другой – когда всё же требуется сказать что-то важное, идущее изнутри, из сердца, – слов не хватает или они не могут адекватно и всецело отразить задуманное.

Лаврецкий и Лиза обладают общим качеством – они выделяются среди других героев романа в первую очередь тем, что их потребность в искреннем, осмысленном существовании, их внутренняя жизнь превалирует над требованиями внешней среды, над светскими установками и правилами. Поэтому и общий язык они находят с подобными себе, с довольно странными, с точки зрения общества, героями – Леммом, Михалевичем. Но всё же их жизненный опыт, убеждения – различного свойства, и потому, при всем ощущении притяжения между ними и интереса друг к другу, диалоги Лаврецкого и Лизы так полны недомолвок, невероятных усилий в поисках слов от невозможности выразить словами сокровенное и долгих пауз изумления при встрече с другим мироощущением.

При внешней оформленности диалогов между героями, объединенными общими нравственными ценностями (фактически в них всегда присутствует вопрос – ответ), самое важное – не проговаривается, это важное – что-то крайне интимное, внутреннее – нельзя или невозможно облечь в слова. При этом оба собеседника подразумевают и понимают, о чем идет речь. А иногда один из них даже предугадывает то, что другой, возможно, для себя еще и не сформулировал.

И Лиза, и Лаврецкий на момент их встречи в романе находятся в «состоянии покоя», в стабильном, статичном состоянии, однако оно разное.

Начальное душевное состояние Лаврецкого дается автором через описание села и природы. Частое употребление лексем с общим значением тишины призвано отразить не столько даже спокойное, сколько оцепенелое состояние Лаврецкого. Вся усадьба погружена в «тихую дрему» (63), висит «безмолвная доска у амбара», майская ночь «тиха и ласкова»; «и вдруг находит тишина мертвая», «ласточки несутся без крика» – «и печально становится на душе от их безмолвного налета»; «тиха и неспешна здесь жизнь» (64). У Лаврецкого возникает ощущение, что он находится «на дне реки» и нужно покориться, «незачем волноваться, нечего мутить» (64).

Но в этой безмолвности и, на первый взгляд, неподвижности скрыта могучая сила: сила вечных, непререкаемых природных законов. «И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши!» (64). Возникает двойственность ощущений: прийти в состояние полного покоя, опуститься на дно реки, но в этом состоянии и в то же время почерпнуть силы для дальнейшей жизни, из родных истоков. Эта двойственность открыта герою и читателю. «Чувство родины» дает силы и залечивает душевные раны: «И он снова принимает прислушиваться к тишине, ничего не ожидая, – и в то же время как будто беспрестанно ожидая чего-то: тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нем; кажется, они знают, куда и зачем плывут» (65). Тает «скорбь о прошедшем», утихают страсти. Тишина родины лечит, оживляет, и Лаврецкий с удовольствием вечера напролет слушает рассказы старика Антона о «стародавних», «баснословных» временах.

«Тихая внутренняя жизнь» Лизы, заложенная в ней в первую очередь молчаливой и набожной Агафьей, подчеркивается в романе постоянным противопоставлением поведения Лизы существованию других персонажей в групповых сценах. Молчаливая, кроткая, она закрыта от окружающих, устремлена внутрь себя. Внутреннее состояние Лизы лучше всего отображено в сцене в церкви: «Она усердно молилась; *тихо* светились ее глаза, *тихо* склонялась и поднималась ее голова» (97). «Безмолвный» контекст становится одним из эффективных средств отображения внутреннего мира героев и подчеркивает их разные нравственные ориентиры: природно-национальные у Лаврецкого и православные у Лизы.

Встреча друг с другом выводит их из статичного состояния: «Лаврецкий первый нарушил ее тихую внутреннюю жизнь» (113). Но, в отличие от подчеркнуто ярко-шумной и экзальтировано-многословной жизни с Варварой Павловной, чувство между Лаврецким и Лизой внешне зарождается подчеркнуто тихо и еле движимо. Молчаливое сближение в сцене ловли рыбы между героями (неакцентированная аллюзия на учеников Христа) дано статичной, почти лишенной слов сценой-картиной, рассчитанной на зрительное восприятие и додумывание несказанного: «Красноватый высокий камыш *тихо* шелестел вокруг них, впереди *тихо* сияла неподвижная вода, и разговор у них шел

тихий» и т. д. (80). Повествователь умалчивает, почему герои «меньше других обращали внимания на ловлю», о чем шел «тихий разговор», предоставляя додумывать всё это читателю. Следующий за сценой разговор полон не до конца высказанных мыслей, чувств и скрытых мотивов.

Все важнейшие смыслы в диалогах героев уведены в область непроговариваемого, напряженная внутренняя работа сознаний героев может быть реконструирована читателем, но на поверхности, в тексте, мы видим только конечный результат, отрывистый, перемежаемый паузами и проговариваемый зачастую с усилием. В.М. Маркович, рассматривая особенности создания характеристик-предысторий в романах Тургенева, отмечает, что изначально заданные как достаточно жесткие «идеальные типологические модели» [Маркович 1975: 55, 52], они, при включении характера в динамику сюжетного действия, оказываются больше, обнаруживают некий «смысловый остаток». Можно продолжить: и в характеристике героев, и в их действиях, и в их репликах за счет авторской недосказанности и умолчаний всегда остается этот «смысловый остаток», который безгранично расширяет возможности понимания текста.

Поворотные сцены в развитии сюжетного действия романа происходят в трех главах романа (XXVIII, XXIX, XXX). Лаврецкий передает Лизе лист журнала с заметкой о смерти Варвары Павловны, и затем изображается автором ряд диалогов-объяснений. На наш взгляд, это ключевые сцены, в которых все ранее рассеянные по тексту значения речи/молчания, шума/тишины сходятся воедино и получают толчок для последующего развития вплоть до конца повествования.

Примечательно, что все важнейшие объяснения Лаврецкого с Лизой происходят на фоне внешнего шума: «очень стало людно и шумно в комнатах. Лаврецкому такое множество народа было не по нутру» и т. д. (87). На фоне этой шумной суеты «Лиза сидела смирно, глядела прямо и вовсе не смеялась»; «Федор Иванович тоже говорил мало» (87). Лиза сразу чувствует особое состояние Лаврецкого, «особенное выражение его лица» поражает Лизу.

Факт о смерти жены Лаврецкий никак не проговаривает, он просто передает страницу из журнала Лизе: окружающая обстановка неприемлема для столь важного и, возможно, решающего его судьбу жеста. И первая реакция Лизы на известие тоже лишена слов: «Лиза пришла в гостиную и села в угол; Лаврецкий посмотрел на нее, она на него посмотрела – и обоим стало почти жутко. Он прочел недоумение и какой-то тайный упрек на ее лице» (88). Здесь уже предощущение будущей катастрофы («жутко»); взаимное влечение, чувство, но при этом «тайный упрек» – Лиза угадывает, зачем он дает ей листок, и предчувствует, что, возможно, не сможет обрести счастье такой ценой.

На следующий день происходит объяснение между ними. «Друг может всё говорить», – оправдывает Лиза намерение высказываться прямо; «Поверьте мне – я имею право это говорить, я дорого заплатил за это право, – самый сильный аргумент в речи Лаврецкого. – И если ваш Бог...». Дети, играющие рядом, не дают

Лаврецкому закончить фразу. Но даже признание не облекается в прямые слова:

«– Двумя неделями? – возразила Лиза. Да что ж такое случилось в эти две недели?»

Лаврецкий ничего не отвечал, а Лиза вдруг покраснела еще пуще прежнего.

– Да, да, вы угадали, – подхватил внезапно Лаврецкий...» (89–90).

А попытки прийти к какому-либо решению наталкиваются на сильнейшие противоречия, которые начинают явственно обнаруживаться при проговаривании собственных позиций и убеждений, и демонстрируют главную коллизию романа – между «жаждой счастья» и «чувством долга» [Маркович 1982]. Лиза ни разу не дает Лаврецкому прямого ответа или объяснения своих мотивов, ни когда счастье в принципе было бы возможно («Лиза хотела ответить Лаврецкому – и ни слова не вымолвила...» (93); «– Не спрашивайте меня ни о чем, – произнесла она с живостью, – я ничего не знаю; я сама себя не знаю...» (98)), ни тем более после возвращения Варвары Павловны (просит его не ходить больше к ним, уехать и только помнить ее).

«Угадав», «узнав» без слов друг друга в начале романа, с невероятным усилием, многочисленными паузами попытавшись сблизиться друг с другом, герои, в силу внешних случайностей в судьбе Лаврецкого и внутренних установок Лизы, так и не смогли соединиться и обрести счастье. Финальная «безмолвная встреча» в эпилоге этих людей, «еще живых, но уже сошедших с земного поприща» (158) – констатация «невозможности последнего диалога этих персонажей и исповедального слова в нем» [Тамарченко 1997: 178]. Не берет на себя роль судьи и источника последнего завершающего слова и повествователь / автор: «Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать – и пройти мимо» (158).

Феномен безмолвия в романе Тургенева «Дворянское гнездо» выполняет две важнейшие функции: становится приемом раскрытия образов («тайный психологизм») и средством воплощения в произведении универсального плана содержания. «Внешнее» слово при внутренней пустоте и «внутреннее» слово при внешней молчаливости определяют разные характеристики героев, разницу их ценностных установок и жизненной логики. «Молчаливые» характеристики персонажей вкуче с контекстом безмолвия (природа, богослужение) или инословием (музыка) служат выражению в романе общезначимых и вечных ценностей. Недоговоренности и паузы в диалогах свидетельствуют, с одной стороны, о возможности понимания без слов близких по духу героев, с другой – о невозможности даже этих героев обрести свое «земное счастье». Отказ автора от решающего слова-объяснения на сюжетном уровне оставляет для читателя невысказанный смысловый остаток, создающий ощущение неисчерпаемости, глубины и сложности героя, а на универсально-философском – признание невозможности дать однозначный ответ и разрешить противоречие между «христианской этикой» и «безрелигиозным гуманизмом» [Маркович 1982: 158].

ЛИТЕРАТУРА

- Батюто А. И. Тургенев-романист. – Л.: Наука, 1972. – 394 с.
Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 810 с.
Богданов К. А. Homo Tacens. Очерки по антропологии молчания. – СПб.: РХГИ, 1998. – 350 с.
Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб.: Амфора, 2003. – 503 с.
Комаров С. А., Юдинцева Е. Л. Феномен молчания в русской и русскоязычной онтологической повести 1970-х годов // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2014. – № 1. – С. 122–130.
Маркова В. В. Стратегия логосообразности в русской литературе XIX века: аксиологический аспект // Вестник Тюменского государственного университета. Филология. – 2012. – № 1. – С. 80–85.
Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1982. – 208 с.
Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1975. – 154 с.
Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века. Становление и жанровая эволюция. – М.: Диалог-МГУ, 1987. – 262 с.
Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне» (Историко-литературный очерк) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 381–402.
Ребель Г. М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Ижевск, 2007. – 45 с.
Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. – М.: Изд-во РГГУ, 1997. – 203 с.
Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 198 с.
Тургенев И. С. Дворянское гнездо // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. – М.: Наука, 1981. – Т. 6. – С. 5–158.
Щукин В. Г. Миф дворянского гнезда. Геокulturологическое исследование по русской классической литературе. – Kraków: Jagellonian University Press, 1997. – 324 с.
Эпштейн М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. – М.: Высшая школа, 2006. – 559 с.

REFERENCES

- Batyuto, A. I. (1972). *Turgenev-romanist*. [Turgenev-Novelist]. Leningrad, Nauka. 394 p.
Bakhtin, M. M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki*. [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 810 p.
Bogdanov, K. A. (1998). *Homo Tacens. Ocherki po antropologii molchaniya*. [Homo Tacens. Essays on the Anthropology of Silence]. St. Petersburg, RKhGI. 350 p.
Virolaynen, M. N. (2003). *Rech' i molchanie: Syuzhety i mify russkoy slovesnosti*. [Speech and Silence: Plots and Myths of Russian Literature]. St. Petersburg, Amfora. 503 p.
Komarov, S. A., Yudin'tseva, E. L. (2014). *Fenomen molchaniya v russkoy i russkoyazychnoy ontologicheskoy povesti 1970-kh godov*. [The Phenomenon of Silence in the Russian and Russian Ontological Story of the 1970s]. In *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates*. No 1, pp. 122–130.
Markova, V. V. (2012). *Strategiya logosobraznosti v russkoy literature XIX veka: aksiologicheskij aspekt*. [The Strategy of Logosity in Russian Literature of the XIX Century: Axiological Aspect]. In *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. No 1, pp. 80–85.
Markovich, V. M. (1982). *I. S. Turgenev i russkiy realisticheskij roman XIX veka (30–50-e gody)*. [I. S. Turgenev and the Russian Realistic Novel of the 19th Century (30–50s)]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. 208 p.
Markovich, V. M. (1975). *Chelovek v romanakh I. S. Turgeneva*. [The Man in the Novels of I. S. Turgenev]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. 154 p.
Nedzvet'skiy, V. A. (1987). *Russkiy sotsial'no-universal'nyy roman XIX veka. Stanovlenie i zhanrovaya evolyutsiya*. [Russian Social Universal Novel of the XIX Century. Formation and Genre Evolution]. Moscow, Dialog-MGU. 262 p.
Pumpyanskiy, L. V. (2000). *Romany Turgeneva i roman «Nakanune» (Istoriko-literaturnyy ocherk)*. [Novels of Turgenev and the Novel “On the Eve” (Historical and Literary Essay)]. In *Pumpyanskiy, L. V. Klassicheskaya traditsiya: sobranie trudov po istorii russkoy literatury*. Moscow, Yazyki russkoy kultury, pp. 381–402.
Rebel', G. M. (2007). *Geroi i zhanrovye formy romanov Turgeneva i Dostoevskogo (Tipologicheskie yavleniya russkoy literatury XIX veka)*. [Heroes and Genre Forms of the Novels of Turgenev and Dostoevsky (Typological Phenomena of the XIX Century Russian Literature)]. Avtoref. dis. ... d-ra filol. Nauk. Izhevsk. 45 p.
Tamarchenko, N. D. (1997). *Russkiy klassicheskij roman XIX veka. Problemy poetiki i tipologii zhanra*. [Russian Classic Novel of the Twentieth Century. Problems of Poetics and Typology of the Genre]. Moscow, Izd-vo RGGU. 203 p.
Toporov, V. N. (1998). *Strannyy Turgenev (Chetyre glavy)*. [Strange Turgenev (Four Chapters)]. Moscow, Rossiysk. gos. humanit. un-t. 198 p.
Turgenev, I. S. (1981). *Dvoryanskoe gnezdo*. [Noble Nest]. In *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 12 t.* Moscow, Nauka. Vol. 6, pp. 5–158.
Shchukin, V. G. (1997). *Mif dvoryanskogo gnezda. Geokulturologicheskoe issledovanie po russkoy klassicheskoy literature*. [The Myth of the Noble Nest. Geocultural Research on Russian Classical Literature]. Krakow, Jagellonian University Press. 324 p.
Epshteyn, M. N. (2006). *Slovo i molchanie: Metafizika russkoy literatury*. [Word and Silence: Metaphysics of Russian Literature]. Moscow, Vysshaya shkola. 559 p.

Данные об авторах

Комаров Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Тюменский государственный университет (Тюмень).
Адрес: 625003, Россия, г. Тюмень, ул. Володарского, 6.
E-mail: vitmark14@yandex.ru.

Маркова Виктория Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, Тюменский государственный университет (Тюмень).
Адрес: 625003, Россия, г. Тюмень, ул. Володарского, 6.
E-mail: vitmark14@yandex.ru.

Author's information

Komarov Sergey Anatol'evich – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Tyumen State University (Tyumen).

Markova Viktoriya Valer'evna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Journalism, Tyumen State University (Tyumen).