

И.А. СЕМУХИНА

*(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Тургенев И.С.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

«УБИТЫЕ НАСМЕРТЬ НЕ МЕЧУТСЯ...»: ВНУТРЕННЕЕ СЛОВО ДУХОВНО РАСКОЛОТОЙ ЛИЧНОСТИ В ПОЗДНЕЙ РОМАНИСТИКЕ И.С. ТУРГЕНЕВА («ДЫМ»)

Аннотация. В статье рассматривается проблема изменения психологических принципов изображения человека в поздних романах Тургенева. Активное использование внутреннего слова героя с целью непосредственного изображения его сознания приводит к смещениям в повествовательной структуре романа, где расширение субъектной сферы персонажа значительно теснит субъектную зону автора. Новый тип романного героя (духовно расколота личность) обусловил выбор писателем новых приемов психологического анализа, в частности, обращение к исповедальным формам раскрытия внутреннего мира, различным способам диалогизации внутренней речи, позволяющим раскрыть нравственно-психологическую раздвоенность, надрывы в самосознании, метания личности кризисной пореформенной эпохи.

Ключевые слова: литературоведение, И.С. Тургенев, роман, «Дым», психологизм, повествование, внутренняя речь.

В современном тургенеvedении сформировалось достаточно устойчивое представление об очевидных изменениях формы двух последних романов писателя – «Дым» (1867) и «Новь» (1877). При этом понимание структурных изменений поздней романистики Тургенева сложилось далеко не сразу, двигаясь от крайней точки зрения – о «падении романного творчества Тургенева», «распаде жанра» тургеневского «культурно-исторического» романа [Пумпянский 2000] – к осмыслению его «новых идейно-художественных принципов» [Муратов 1972: 5].

Поиски Тургеневым-романистом новых форм художественного изображения вливаются в общую тенденцию развития «социально-психологического» романа пореформенного времени – познать человека, пользуясь выражением Л.Я. Гинзбург, «во всем впервые открывшемся многообразии его обусловленности». Понимание того, что «в сознании не только плохого, но и хорошего человека проносится множество неупорядоченных побуждений» (эгоизма, корысти, недоброжелательства и т.д.), обусловило усложнение психологического анализа. «Этический статус» романа изменило «изображение изнутри», когда

добро и зло уже не могло быть представлено в их чистом виде [Гинзбург 1977: 407-408]. Поэтому Г.Б. Курляндская увидела своеобразие «Дыма» и «Нови», прежде всего, именно в проявлении «новых способов психологического изображения в связи с обострением интереса к противоречивой сложности человека», усложнившимися обстоятельствами исторической жизни. В частности, исследователь замечает, что Тургенев «с наибольшей полнотой приблизился к воспроизведению внутренних непосредственных процессов сознания персонажей» [Курляндская 1972: 218-219].

Появление «необычайно мощных» для романа Тургенева пластов психологического анализа В.М. Маркович заметил уже в «Накануне», где посредством дневника Елены «изменяется традиционное для тургеневского романа смысловое соотношение между динамикой событийной и динамикой психологической» [Маркович 1982: 171-172]. Но отметим при этом, что используемые романистом наряду с доминирующими приемами «тайного» психологизма фрагменты внутренней речи героев в «Накануне» носят пока одноплановый характер. Последующее углубление психологического анализа приводит Тургенева-романиста не только к широкому использованию внутренней речи, но и значительному ее усложнению.

Активное использование внутренних монологов героев, а также общий процесс «вытеснения из повествования прямых форм выражения авторского начала, в какой бы форме оно не проявлялось», вызвало в русской литературе XIX века, как отмечает Н.А. Кожевникова, не только активизацию прямой речи, но и интенсивное развитие несобственно-прямой речи, роль которой в этой позиции заметно возрастает [Кожевникова 1994: 133, 161]. Во второй половине 1860-х годов Тургенев один из первых отразил в своем романном творчестве эту тенденцию.

Как никогда раньше приблизившись к непосредственному изображению сознания героя, Тургенев в «Дыме» избирает внутреннюю речь ведущим средством психологического анализа человека пореформенной эпохи, воплощенного в кризисный момент своей жизни. Активное использование внутреннего слова героя не могло не повлиять на повествовательную структуру романного целого. Ориентация на точку зрения персонажа, расширение его субъектной сферы в значительной мере теснит прямое авторское повествовательное слово. В результате художественный мир романа предстал перед читателем в значительной степени глазами героя, в его субъективном кругозоре: все основные события, фигуры персонажей «Дыма» даны через призму восприятия Литвинова, с точкой зрения которого авторский кругозор

может как совпадать, так и нет.

Если в «Отцах и детях» автор выступает «тайным психологом» в выявлении причин трагедии Базарова, показывая его сложные переживания через внешние проявления (действие, жесты, мимика, интонация), то в следующем романе писатель обнажает сознание и самосознание человека в смоделированной критической ситуации. В «Дыме» Тургеневу уже важно не только то, чем его герой является в мире, но, прежде всего (как и для Достоевского), «чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [Бахтин 1994: 252]. Если образы Рудина, Лаврецкого, Инсарова и даже Базарова складывались из объективных черт, то сейчас писатель обращается к непосредственному изображению самосознания Литвинова. А, согласно утверждению М.М. Бахтина, «самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя, уже само по себе достаточно, чтобы разложить монологическое единство художественного мира...» [Бахтин 1994: 257].

Сюжет романа «Дым» в тургеневедении очень долго рассматривался как включающий в себя два слабо связанных плана, соответствующих основным коллизиям – любовной и общественно-политической. При этом любовная линия признавалась несомненной удачей писателя, а общественная – слабой стороной романа. Но очевидно, что «Дым» нельзя разрывать на изолированные планы, поскольку один вырастает из другого, прочно с ним связан. Тургеневу-романисту всегда было важно наделить создаваемый художественный мир не только социальными, но и психологическими характеристиками. В «Дыме» нравственно-психологический аспект не просто имеет место быть, а становится конструирующей доминантой: создаваемый «психологический мир» (Д.С. Лихачев) диктует свои законы моделирования всех уровней структуры произведения. Поскольку в сюжете «Дыма» на первый план выступает внутреннее действие, то его единство базируется уже не столько на внешних событиях и прямых столкновениях героев, сколько на принципах изображения духовных процессов. От художественного исследования созидательно-практических способностей человека писатель переходит к испытанию нравственной природы и духовных возможностей личности.

Прежний размеренный ритм усадебного уклада тургеневских романов в «Дыме» сменяет хаотичная жизнь Баден-Бадена, где местом действия становятся не усадебные парки и гостиные, а площадь, скамейки, гостиничные номера, углы, лестницы, железнодорожная платформа. Герой погружается в толпу, а сюжет организуется по принципу случайных встреч. Центральный персонаж испытывается

«чужой» атмосферой «русского» Баден-Бадена, доводится до несовпадения с самим собой. Столкновение противоположных ценностных миров оформляется системой взаимодействующих мотивов, которая охватывает все сферы романа – генеральские и губаревские сцены, любовный сюжет и линию Потугина. Прежде всего, это мотивные комплексы «игры» (театральная – «театр», «роль», «зритель», «актер», «кукольность» т.п.; и азартная – «рулетка», «азарт», «страсть», «лихорадка», «вдруг» и т.п.), «хаоса» («спутанность», «вращение», «кружение», «темнота», «пустота», «холод», «дым» и т.п.) и «преступления», «свободы» («воля», «рабство», «преступление» и т.д.) [см.: Семухина 2004]. Сюжетный стержень «Дыма» – духовная трансформация главного героя, погружение через любовь-страсть в мир игры Бадена, в хаос небытия, наполненный «мертвыми куклами», «мнимой» жизнью русского общества (как «левых», так и «правых»), и последующее возвращение. Внутренняя борьба героя выражена в его метаниях между ценностными полюсами двух миров, носителями которых становятся образы Тани и Ирины («ангел-хранитель» и падший ангел).

Как известно, Н.Г. Чернышевский отмечал несколько «направлений» психологического анализа в русской литературе: «...одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого – влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего – связь чувств с действиями, четвертого – анализ страстей...» [Чернышевский 1974: 334]. Тургенев, будучи в своем творчестве сдержан в раскрытии психологических процессов, происходящих в героях, писал А.А. Фету 23 марта (6 апреля) 1866 г.: «Первая часть “Преступления и наказания” Достоевского – замечательна; вторая часть опять отдает прелым самоковыряньем. Вторая часть “1805-го года” тоже слаба <...> и неужели не надоели Толстому эти *вечные рассуждения* [курсив автора – И.С.] о том – трус, мол, ли я или нет, – вся эта патология сражения» [Тургенев 1990: 28]. Но, несмотря на критическое отношение к творческой манере современных писателей-психологов, в «Дыме», отразившем дисгармонию пореформенной жизни, Тургенев сам обращается к «самоковырянью», «патологии» внутренней жизни человека. Как никогда раньше писателя сейчас занимает «анализ страстей», двойственность, противоречивость сознания, причем сознания человека «обыкновенного», первоначально уверенного в себе, в своем будущем, со сложившимся позитивным представлением о мире.

Новые принципы психологизма обусловили выбор приемов психологического анализа. На первый план автором выдвигаются исповедальные формы раскрытия внутреннего мира человека – письмо, внут-

ренный монолог. Особое значение приобретают внутренние монологи, поскольку именно они выявляют двойственность главного героя.

Внутренняя речь Литвинова, как правило, представлена не одной формой, а изображена комплексом сменяющих друг друга косвенной, несобственно-прямой (преобладающей) и прямой речи в одном фрагменте текста. В нашу задачу входит не столько разграничение этих форм как таковых (уже становившихся объектом исследования таких ученых, как Н.А. Кожевникова, Г.Б. Курляндская), сколько выработываемые писателем способы *диалогизации внутренней речи* тургеневского героя, до сих пор оставшиеся без внимания литературоведов.

Необходимо отметить, что в отличие от героя Достоевского, появляющегося с первых страниц романа с расколотым сознанием (с первого слова вступающего в активный внутренний диалог со своим «alter ego» и другими голосами), сознание Литвинова расшатывается автором постепенно, наполняясь напряженными диссонансами, возрастающими по мере погружения его в атмосферу баденского мира. Отражающая этот процесс внутренняя речь героя также углубляется и диалогизируется последовательно. Первые развернутые фрагменты внутренней речи передают лишь нарастающее смятение героя (многозначия, вопросы, восклицания), противоречивые побуждения персонажа только намечены и подчеркнута овнешнены авторским комментарием: «Убитые насмерть не мечутся, – подумал он, – как налетело, так и улетело... Все это естественно; я всегда этого ожидал... (*Он гнал перед самим собою: он никогда ничего подобного не ожидал*)»; «Она, она меня не стоит... Вот как! (Он горько усмехнулся)» [Тургенев 1981: 293]¹. Лазейки, которые оставляет для себя герой, также акцентируются пока авторским словом: «"Разве я могу... не презирать ее? – *Это последнее слово он произнес даже мысленно не без усилия.* <...> Моей ноги у нее не будет". Литвинов самому себе не смел или не мог еще признаться, до какой степени Ирина ему казалась красивой и как сильно она возбуждала его чувство» [Тургенев 1981: 318].

Углубляющееся противоречие между нравственным сознанием и вновь вспыхнувшей стихийной страстью к Ирине порождает структурированный внутренний диалог героя с самим собой – с отчуждением второго голоса, прямыми обращениями к «ты»: «Остается одно, – думал он опять, – бежать, бежать немедленно, не дожидаясь ее прибытия, бежать ей навстречу; буду ли я страдать, буду ли мучиться с Та-ней, – это невероятно, – но во всяком случае рассуждать об этом, при-

¹ Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, выделено нами. – И.С.

нимать это в соображение – нечего; надо долг исполнить, хоть умри потом! – Но *ты* не имеешь права ее обманывать, – шептал ему *другой голос* <...> – Вздор! Вздор! – возражал он, – это все софизмы, постыдное лукавство, ложная добросовестность; я не имею права не сдерживать данного слова, вот это так. Ну, прекрасно... Тогда надо уехать отсюда, не выдавшись с тою...». Заметим, что раздвоенность героя не выливается в элементарное противопоставление высокого и низкого, нравственного и безнравственного голосов, поскольку перед Литвиновым возникает дилемма: что считать «правдой» в сложившейся ситуации – исполнить «долг» перед невестой, скрыв от нее чувства к Ирине (и породить «ложь»), или открыться Тане и, не обманывая себя, отдаться стихии вспыхнувшей любви (и тогда не исполнить «долг»)? Последующая «лихорадка» мыслей Литвинова в данном фрагменте текста продолжена несобственно-прямой речью, отделяемой от авторского слова благодаря средствам экспрессивности (восклицания, вопросы, паузы, анафоры, параллельные конструкции, эмоционально окрашенная лексика): «Не настаивая более на своей последней мысли, заглушая эту мысль, отворачиваясь от нее, он принялся недоумевать и удивляться, *каким образом он мог опять... опять полюбить это испорченное, светское существо, со всею его противною, враждебною обстановкой*» и т.п. [Тургенев 1981: 342-343].

Внутренняя речь героя не замкнута, она открыта во вне за счет голосов-цитат, наполняющих его рефлектирующее сознание. Наряду с цитированием важным приемом диалогизации сознания становится автоцитирование, устанавливающее сложные связи с различными по времени возникновения внутренними высказываниями героя. В этом случае «свое» цитируемое слово начинает восприниматься как «чужое», на которое накладываются новые акценты, которое отстраняется от героя, становится не только произнесенным словом, но и словом-объектом, осмысляемым героем.

Одним из таких важных высказываний в изображении тончайших психологических движений души героя «Дыма» становится, по нашим наблюдениям, формула «хоть умри потом». Первоначально она возникает с утвердительно-восклицательной интонацией: «надо долг исполнить, *хоть умри потом!*» [Тургенев 1981: 342]. Затем машинально повторяется уже как «фраза»: «*Там потом хоть умри*, твердил он, как в прошедшую бессонную ночь; эта *фраза* ему особенно *пришлась по вкусу*. – *Там потом хоть умри*», – повторял он, медленно расхаживая взад и вперед по комнате, и лишь изредка невольно закрывал глаза и переставал дышать, когда эти *слова*, эти *слова* Ирины вторгались ему в душу и жгли его огнем. <...> Что дальше будет, он не ведал, да и ве-

дать не хотел... Одно было несомненно: назад он не вернется. «*Там хоть умри*», – повторил он в десятый раз и взглянул на часы» [Тургенев 1981: 350-351]. И в последний раз эта фраза всплывает как горькое, но уже мимолетное воспоминание: «Первый взгляд на Таню, первый взгляд Тани... вот что его страшило, вот что надо было поскорей пережить... А после? А после – будь что будет!.. Он уже не принимал более никакого решения, он уже не отвечал за себя. Вчерашняя *фраза* болезненно мелькнула у него в голове...» [Тургенев 1981: 350-352]. Интонационно-экспрессивная трансформация рассмотренного нами высказывания демонстрирует превращение живого слова героя в омертвевшую фразу. Переакцентированное несколько раз высказывание сопровождает и отражает стадии падения героя: движение от непоколебимой решимости оставить Баден-Баден к стихии противоположных чувств, во власти которых он «распоряжался собою, как *чужим* подчиненным человеком», и к последующему чувствованию себя «*другим* человеком», который «уже не принимал более никакого решения», «не отвечал за себя».

Процесс погружения главного героя в мир «мертвых кукол» неотъемлемо связан с изменением его сознания, отразившимся в трансформации, «*офразивании*» его речи. Литвинов не раз выражает свое презрительное отношение к разного рода «фразам», «общим местам», как, например, в запальчивом разговоре с Потугиным: «...все эти *фразы* о гибели, уготовляемой светскими дамами неопытным юношам, о безнравственности высшего света и так далее считаю именно за *фразы* и даже в некотором смысле презираю их; а потому прошу вас не утруждать своей спасительной десницы и преспокойно позволить мне утонуть» [Тургенев 1981: 364]. Но вместе с тем, осваиваясь в атмосфере Баден-Бадена, он не может избежать всепроникающего влияния пустого, фальшивого слова. И вот уже после первых встреч с Ириной Литвинов сам «машинально» повторяет «избитые *фразы*»: «Чудаки эти светские женщины, – думал он, – никакой в них нет последовательности... И как извращает их среда, где они живут и безобразие которой они сами чувствуют!..» [Тургенев 1981: 323]. Страх своих действительных мыслей и подозрений побуждает героя заменять собственные слова «фразой», становящейся для него лазейкой. Утверждая в письме к Ирине, что «всякая *фраза* мне чужда и противна», Григорий Михайлович в то же время «не совсем верно и точно» излагает в нем свои мысли, причиной тому – «неловкие выражения, то высокопарные, то книжные», которые «попадались» в нем: «я весь в этой любви, эта любовь – весь я», «великая жертва», «растоптать венец», «или все, или ничего» и т.п. [Тургенев 1981: 384-385].

Особого внимания заслуживает кульминационный внутренней монолог Литвинова в XXV главе романа, введенный в повествование после чтения героем письма Ирины и осложненный несколькими приемами диалогизации. В первую очередь, это наполнение сознания героя цитатами из письма Ирины, в результате чего «чужое» слово в новом контексте, создающем «диалогизирующий фон» (М.М. Бахтин), подвергается смысловым смещениям. Слово героини входит в речь Литвинова в виде неточной, но закавыченной цитаты, курсива и точных, графически не обозначенных цитат. На умоляюще-убеждающие интонации Ирины Литвинов накладывает свои, ядовито-иронические и возмущенные, и вступает в напряженный спор с ее словом: «“Поезжай за нами в Петербург, – повторял он с горьким внутренним хохотом, – мы там тебе найдем занятия...” “В стolonачальники, что ли меня произведут? И кто эти *мы*?”» [курсив автора – И.С.] [Тургенев 1981: 391]. В этом *мы* сталкиваются два ценностных кругозора. Для Литвинова за этим *мы* кроется вся фальшь и ложь баденского мира. Ирина, пытавшаяся вырваться из сферы *мы*, отторгнуть в форме «они» людей, в которых «одно только лукавство да сноровка» [Тургенев 1981: 321], «сжечь как бы в огне» (неточная цитата из письма) свое «безобразное» прошлое, все же вне этого «круга» «существовать не может». Вслед за «чужим» *мы* Литвинову открывается весь «тот *мир* интриг, тайных отношений», возникают диалогические связи со сценами бесед с Потугиным: «Я в ее *мир* не заглядывал и что там происходило – осталось для меня неизвестным» [Тургенев 1981: 331]. *Мы*, представляющее игровой мир, порождает в сознании героя мысль о *его* месте в предлагаемой Ириной системе координат – «И какая будущность, какая *прекрасная роль* меня ожидает!» [Тургенев 1981: 391], – стягивающей в тугой узел все разносубъектные акценты этого высказывания, услышанные (или произнесенные самим) героем в предыдущих сценах. Например, в устах Потугина: «Вы ни на секунду не согласились бы принять на себя ту *роль*, которую я разыгрываю, и разыгрываю с *благодарностью!*» [Тургенев 1981: 365]. В негодовании Литвинова: «...я не могу согласиться на *жалкую роль* тайного любовника, я не одну мою жизнь, я и другую жизнь бросил к твоим ногам, я от всего отказался, я все разбил в прах, без сожаления и без возврата...». И в переакцентировании литвиновского высказывания Ириной: «...мне, признаюсь, в первый раз довелось услышать, что тот, к кому я благосклонна, достоин сожаленья, играет *жалкую роль!* Я знаю *роль более жалкую*: роль человека, который сам не знает, что происходит в его душе» [Тургенев 1981: 376].

«Истерзанная мысль» героя «мечется» между разными «но», и в

момент оправдания Ирины ее слово (из письма и предшествующей записки), остающееся в рамках сознания Литвинова двуголосым, лишается двухакцентности, поскольку акценты двух субъектов в этом случае совпадают («бросит все и последует за ним», «называет себя *слабою женщиной*» и т.д.). Оправдание героини порождает диалог героя с самим собой, со своими первоначальными негодующими акцентами, которые он пытается разрушить: «А не то послушаться ее? – мелькнуло в его голове. <...> *Жить в Петербурге...* да разве я *первый* буду находиться в таком *положении?*». Размышления Литвинова о героине сменяются обращением к ней как к присутствующему здесь и сейчас субъекту: «*Ты* мне даешь пить из золотой чаши, – воскликнул он, – но яд в *твоем* питье, и грязью осквернены *твои* белые крылья... *Прочь!*» [Тургенев 1981: 392].

Активное использование ресурсов микродиалога – двуголосого, внутренне диалогизированного слова (М.М. Бахтин) – позволило Тургеневу изобразить резкие переломы, надрывы в самосознании героя, его возмущенные несогласия с «чужим» словом. Слово Ирины входит в сознание Литвинова как жизненная позиция, вариант решения ситуации выбора, в которой он находится – ситуации самоопределения: актер или свободный человек? «я» или «мы»? Муки определения своего отношения к предложению Ирины неотъемлемы в сознании героя от решения не ситуативного, а «последнего» вопроса – о выборе между бытием и небытием, «жизнью» и «смертью», «свободой» и «игрой», гармонией и «хаосом».

Проведенные наблюдения позволяют нам не согласиться с суждением И.А. Винниковой о «диалектике души» как форме психологического анализа в последних романах Тургенева [Винникова 1965]¹. В характеристике изменения тургеневского психологизма нам ближе точка зрения Г.Б. Курляндской: «Нет процесса рождения одних мыслей из других, как нет и образования качественно нового отношения к миру, нет духовного обогащения, радикального изменения взглядов в результате сосредоточенных размышлений центральных героев». Тур-

¹ К этой позиции склоняется и С.Е. Шаталов, но, в отличие от И. Винниковой, считает, что средства психологического анализа уже раннего Тургенева – в «Андрее Колосове», «Гамлете Шигровского уезда», «Дневнике лишнего человека» – предворяют и последующие открытия Л.Н. Толстого: «рефлектирующий герой, раздираемый противоречиями и сомнениями, человек двойного бытия», глубина «художественного вживания в текущие, противоречивые процессы многослойного сознания» [Шаталов 1979: 188, 192-193].

генов, действительно, не стремился представить процесс становления личности, передать всю последовательную цепь развивающегося миропонимания героя. Но вместе с тем не согласимся с исследователем в том, что внутренние монологи Литвинова являются «только констатацией раздвоения личности, ее метаний между полярными крайностями» [Курляндская 1972: 228]. Не только. Внутренняя речь помимо «хаоса» сложно переплетенных ощущений («ужас», «восторг, но восторг безотрадный и безнадежный» и т.п.) вскрывает серьезные изменения в его сознании – постепенное омертвление, «офразивание» и последующее мучительное освобождение от «фразы». Из эпилога читатель узнает, что лишь спустя несколько лет в Литвинове «исчезло мертвенное равнодушие, и среди живых он снова двигался и действовал, как живой» [Тургенев 1981: 401].

Новый тип тургеневского героя пореформенных 60-х годов – духовно расколотая личность – обусловил усиление внутренней диалогизации его слова в «Дыме». Герой занимает активную диалогическую позицию в процессе духовного общения как с «другим», так и самим собой, разрушающую первоначальное (иллюзорное) читательское представление о его внутренней цельности. Проникая посредством форм внутренней речи в «натуру» человека, Тургенев во второй половине 60-х годов, как и Достоевский, обнаруживает «диалектику полярных сил сознания» [Осмоловский 1981], пытаясь найти пути преодоления нравственно-психологической раздвоенности личности, обретения внутренней свободы. Впервые писатель обращается к выявлению взаимодействия доминирующих противоположных чувств и мыслей в вершинных моментах внутренней борьбы человека, раскрывая противоречивые, амбивалентные эмоционально-психические состояния героев.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5 изд., доп. Киев : Next, 1994.

Винникова И.А. И.С. Тургенев в шестидесятые годы. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1965.

Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л. : Сов. писатель, 1977.

Кожневникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М. : Институт рус. яз. РАН, 1994.

Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула : Приокск. книжн. изд-во, 1972.

Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1982.

Муратов А.Б. И.С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). Л. : Изд-

во Ленингр. ун-та, 1972.

Осмоловский О.Н. Достоевский и русский психологический роман. Кишинев : Штиинца, 1981.

Пумпянский Л.В. «Дым» (Историко-литературный очерк) // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / отв. ред. А.П. Чудаков. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 464-481.

Семухина И.А. Роль мотивной структуры в сюжетостроении романа И.С. Тургенева «Дым» // Проблемы жанра и стиля в литературе : сб. науч. тр. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2004. С. 125-153.

Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М. : Наука, 1981. Т. 7: Отцы и дети. Повести и рассказы. Дым.

Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М. : Наука, 1990. Т. 7: Письма 1866 -июнь 1867.

Чернышевский Н.Г. Детство и отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы графа Л.Н. Толстого // Чернышевский Н.Г. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Правда, 1974. Т. 3.

Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. М. : Наука, 1979.