

И. А. СЕМУХИНА

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

УДК 821.161.1-31(Тургенев И. С.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,44

«НЕ ЖЕЛАЙТЕ... СКАЗАТЬ... “ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО”»: АВТОР-ТЕКСТ-ЧИТАТЕЛЬ (РОМАН И. С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ»)

Аннотация. В статье рассматривается проблема взаимодействия автора с читателем, который понимается как полноправный участник коммуникативного события, оказывающий существенное влияние на уровни художественной формы произведения. Характер взаимосвязи автора-творца с имплицитным («воображаемым») читателем в романе И. С. Тургенева «Дым» выявляется посредством анализа ряда установок восприятия, заложенных в «рамочных» компонентах текста: провоцирующее заглавие, соотношение «горизонтов ожидания» автора и читателя в особой тургеневской манере начала романа, внутритекстовые формы обращения к читателю и т.д. Формулируются выводы о стремлении Тургенева-романиста к максимальной объективности изображения, предоставлению свободы читателю в оценке героя и событий.

Ключевые слова: история литературы, И. С. Тургенев, роман, «Дым», автор, герой, читатель.

Проблема взаимодействия автора и его художественного текста с воспринимающим сознанием уже достаточно давно стала одной из важнейших в литературоведении. Современная наука все более обогащается пониманием читателя как равноправного субъекта в созидании художественного произведения.

Уже Д. Н. Овсяннико-Куликовский смотрел на читателя как на «художника в миниатюре»: «...*понимание* художественного произведения есть в некоторой мере *повторение* творчества художника. Если я *понял* <...> “Евгения Онегина”, “Отцы и дети”, “Войну и мир”, картину Репина <...> это значит, что я, не будучи ни поэтом, ни живописцем, ни скульптором, способен, однако, воссоздать в своей мысли, силами своего воображения, художественные образы, данные в этих произведениях. Я не просто воспринимаю их как готовый продукт мысли, а *отвечаю* на художественную мысль поэта, живописца, скульптора *аналогичными движениями моей художественной мысли...*» [Овсяннико-Куликовский 1912-1914: 79].

Рассматривая литературное произведение как «сложное событие» в единстве «события, о котором рассказано» и «события самого

рассказывания», М. М. Бахтин не только переносит акцент в проблеме автора на высказывание, но и (как следствие) видит в читателе полноправного участника коммуникативного события. Художественный текст как целостное высказывание «с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается», и роль *других* в этом высказывании «исключительно велика» [Бахтин 1986: 290]. Читатель оказывает существенное влияние и на уровни художественной формы произведения: «форма всегда учитывает влияние третьего – слушателя», который «меняет и взаимоотношение двух других (творца и героя)». Игнорирование самостоятельной роли читателя ученый считает пагубным для эстетики, потому что читатель никогда не равен автору: «У него свое, *незаместимое, место* в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом *двустороннюю позицию* в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, – и эта позиция определяет стиль высказывания» [Бахтин 1995: 81]. При этом для каждой эпохи, направления, стиля «характерны свои особые концепции адресата литературного произведения», ощущение и понимание своего читателя [Бахтин 1986: 294].

Литературное произведение, по определению одного из представителей рецептивной эстетики, Х. Р. Яусса, «не монумент, монологически возвещающий о своей вневременной сущности, а партитура, рассчитанная на постоянно обновляющееся восприятие, высвобождающее текст из материи слов и дающее ему реальное бытие». «Высвобождение» текста происходит посредством содержащихся в нем явных и скрытых «сигналов». При этом взаимоотношения между произведением и читателем носят не однозначно детерминированный характер, поскольку писатель не всегда следует ожиданиям публики, порождая эффект несовпадения «горизонтов ожидания» произведения и читателя [Современное зарубежное литературоведение 1996: 132-135]. Исследуя текст в плоскости «воздействия» и «восприятия», рецептивисты настаивают на понимании категории «воздействия» не как однонаправленного вектора, направленного на читателя, но подразумевают и «обратную связь» – воздействие читателя на произведение, которое, собственно, и «возникает» только в процессе этой двунаправленной «встречи» [Там же: 273].

М. Науман, также выступая против монологической концепции творчества, понимает и очевидные опасности обозначенного направления в анализе творческого процесса и структуры

завершенного произведения. Возможные интерпретации художественного текста все же не безграничны, поскольку обусловлены определенным «потенциалом восприятия», направляющим вероятные прочтения [Науман 1978: 38].

О границах интерпретации текста говорит и В. С. Александров: в ходе восприятия «ожидания и выводы читателя воздействуют на текст», «текст особым образом «откликается» на запросы каждого конкретного читателя»; но в конечном итоге ни один читатель не способен переделать текст «под себя», потому что любое литературное произведение насыщено «герменевтическими указателями», своеобразными векторами, определяющими «возможные прочтения текста». Они очерчивают смысловые зоны и «устанавливают границы возможных интерпретаций»; особенно явны «герменевтические указатели» в многоголосом жанре романа [Александров 2002: 87, 92-96].

Таким образом, художественное произведение становится «миром» во многом благодаря формированию определенной направленности восприятия, благодаря творческой встрече, диалогу автора и читателя. Художественное единство, пишет М. М. Гиршман, «*производится* в процессе творчества и *воспроизводится* в процессе читательского восприятия». Поэтому для конкретизации внутренней структуры произведения становится необходимым рассмотрение «диалектических отношений между субъектом, объектом и адресатом художественного высказывания» [Гиршман 1991: 63, 66]. В.В. Федоров также подчеркивает, что «внутренняя форма слова <...> осуществляет себя как внутренняя форма сознания говорящего и слушающего субъектов, а также и объекта речи». Иначе говоря, «поэтический мир» не может быть отождествлен «ни с миром персонажей, ни с действительностью повествователя», так как он «не готов и формируется» в самом событии восприятия произведения [Федоров 1984: 57, 62].

В рамках обозначенной проблемы интересным, на наш взгляд, представляется рассмотрение специфики диалога автора и читателя в пореформенных романах И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862) и «Дым» (1867), публикация которых вызвала крайне неоднозначную реакцию современного читателя. Как известно, «Отцы и дети», с одной стороны, были названы «памфлетом» на демократов (М .А. Антонович), а с другой - «чуть не апофеозой “Современника”» (М. Н. Катков). Вопрос о своеобразии эстетической позиции автора в этом романе уже становился предметом нашего исследования [Семухина 2012]. В данной работе мы сосредоточимся на потенциале восприятия

романа «Дым».

Примечательно то, что именно после публикации «Дыма» Тургеневым осмыслялась и недавняя ситуация бурных споров вокруг «Отцов и детей». Связано это было с тем, что полемика вокруг нового романа оказалась не менее оживленной, чем после предыдущего. В письме Герцену от 23 мая (4 июня) 1867 г. писатель признается: «...знаю, что меня ругают все – и красные, и белые, и сверху, и с низу, и сбоку – особенно сбоку» [Тургенев 1981 (Т. 7): 573]. Если Б. М. Маркевич назвал «Дым» «превосходной вещью», «по мастерству и магистральности приемов лучшей изо всего, что было до сих пор написано Тургеневым» [Тургенев 1981 (Т. 7): 522], а А. Н. Плещеев пришел от этой «высокохудожественной вещи» «в неистовое восхищение» [Русская мысль 1913: 121], то большинство современников все же ругали автора – и Герцен, и Огарев, и Писарев, и Достоевский, и Л. Толстой, и Фет, и др. Писарев, например, недоумевал: «...куда вы девали Базарова? Вы смотрите на явления русской жизни глазами Литвинова, Вы подводите итоги с его точки зрения, Вы его делаете центром и героем романа, а ведь Литвинов это тот самый друг Аркадий Николаевич, которого Базаров безуспешно просил не говорить красиво» [Писарев 1956: 424-425].

Спустя полвека в литературоведении вновь обострится вопрос о значительном изменении романной формы писателя, начиная с «Дыма». В 1930-е годы Л. В. Пумпянский скажет о «падении» романного творчества Тургенева, «распаде жанра» тургеневского «культурно-исторического» романа в «Дыме» [Пумпянский 2000]. Но позднее большинство тургеневедов заговорит не о «падении» тургеневского романа, а о жанровых новациях писателя, «новых идейно-художественных принципах» [Муратов 1972: 5]. Так, Г. А. Бялый, заметив изменение привычной схемы тургеневского романа, будет считать «Дым» «по жанру и по типу» близким роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» [Бялый 1962: 197]. Г. Б. Курляндская напишет о том, что значительное изменение жанровой формы «Дыма» отражается в расширении «масштабности в охвате действительности», «новых способах психологического изображения в связи с обострением интереса к противоречивой сложности человека» [Курляндская 1972: 218-219]. Значительные «качественные смещения» в тургеневском романе Ю. Сазонов свяжет и с изменениями в структуре образа автора [Сазонов 1968].

Невольно сближая полемические ситуации, возникшие вокруг двух романов, писатель приходит к глубоким выводам об эстетической позиции автора. Тургеневское понимание эстетики авторско-

читательского диалога в это время находит свое отражение, помимо переписки, в «Предисловии к отдельному изданию “Дыма”» (1868), статье «По поводу “Отцов и детей”» (1869) и чуть позже в «Предисловии к романам» (1879).

Очевидно, современники надеялись найти в «Предисловии к отдельному изданию “Дыма”» авторские ответы на многие возникшие вопросы. Но читательское ожидание было обмануто, поскольку Тургенев намеренно отказывается от каких-либо разъяснений: «Ввиду многообразных нареканий, которым подверглась повесть “Дым”, некоторые приятели автора советовали ему снабдить отдельное ее издание предисловием, в котором он бы постарался разъяснить возникшие недоразумения. Но по зрелом обсуждении дела автор не почел нужным последовать данному совету. <...> Печатая второе отдельное издание “Дыма”, автор не находит нужным прибавить что-либо новое к словам, которые он предпослал первому изданию» [Тургенев 1981 (Т. 7): 408].

В статье «По поводу “Отцов и детей”» Тургенев по-прежнему не ставит цель объяснить читателю свою позицию, «задачи» и «идеи» произведения. Писатель замечает, что критика «по поводу» «Отцов и детей» обострилась «с еще большей силой по появлении “Дыма”» [Тургенев 1983: 92]. Поэтому он не просто вновь уклоняется от обнаружения своих идеологических пристрастий или прямого обсуждения, например, фигуры Базарова, а стремится разъяснить современникам свою эстетическую позицию в построении отношений между автором и читателем вообще: «Господа критики вообще не совсем верно представляют себе то, что происходит в душе автора, то, в чем именно состоят его <...> стремления...», «...они вполне убеждены, что автор непременно только и делает, что “проводит свои идеи”...». Будучи противником навязывания «своих идей» читающей публике, Тургенев считал «высочайшим счастьем» для литератора «точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни <...> даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями» [Тургенев 1983: 88]. Несмотря на увиденное им «недоумение» и даже «досаду» читателя, романист продолжает обращаться «с изображаемым характером, как с живым существом», не показывая «явной симпатии или антипатии к собственному детищу». Тургенев не предлагает читателю «начертанный» путь, а дает ему возможность «самому протаривать дорожку» в осмыслении героя. Понимая, что такая писательская стратегия ведет к очевидной опасности навязывания читателем (критиком) автору «небывалых симпатий» или «небывалых антипатий», Тургенев остается убежденным в том, что

необходимым условием настоящего творчества является свобода – «полная свобода воззрений и понятий», свобода от «своих окрашенных очков», «в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории» – «без этого воздуха дышать нельзя» [Тургенев 1983: 91-95].

Своей позиции Тургенев останется верен и в конце 1870-х – в «Предисловии к романам»: будучи противником сочинителей, проникутых «злополучной “тенденцией”», призывает к изображению «чего-нибудь смутного, психологически сложного, даже болезненного», выдвинутого «из глубины недр своих <...> самой народной, общественной жизнью...» [Тургенев 1982: 396].

Убежденность Тургенева в том, что художник не должен быть «связан внутри себя» формирует особый характер взаимоотношений автора и читателя в структуре его романов.

В «Дыме», как и предшествующих романах писателя, лишенном личностной формы образа автора, мы можем рассматривать лишь характер взаимосвязи автора-творца с имплицитным читателем («воображаемым», «концептированным»). Имплицитный читатель принадлежит не эмпирической, а эстетической реальности и соотносится с автором-творцом как «конститутивным моментом художественной формы» [Бахтин 1994: 306], «носителем концепции произведения, некоего взгляда на действительность, выражением которого является все произведение» [Корман 1977: 65-66]. Как элемент эстетической реальности «воображаемый» читатель – субъектная величина не изначально данная и неизменная, а постепенно «созидаемая» произведением. Облик читателя и характер его взаимосвязи с автором выявляется на определенных уровнях текста как единого высказывания.

По наблюдениям Б. А. Успенского, позиция адресата (читателя, зрителя) обычно совмещена с позицией автора: читатель «как бы присоединяет себя к автору и вместе с ним принимает то ту, то другую точку зрения» [Успенский 2000: 207]. Наиболее ощутимо это совпадение точек зрения в моментах композиционного эффекта, удачно названного Б. А. Успенским «рамкой». В таких моментах происходит синхронный переход автора и читателя от внешней точки зрения к внутренней, и наоборот.

Из всех возможных первоначальных установок восприятия в «Дыме» Тургенев традиционно обращается лишь к такому «рамочному» компоненту текста, как название произведения (подзаголовок, жанрового определения, предисловия, названий частей и глав и т.д. мы здесь не найдем). Провоцирующее заглавие

тургеневского романа, как и многих других в полемическую эпоху 1860-х годов («Идиот», «Некуда», «Обрыв» и т.п.), выражало авторскую заявку на диалог с читателем.

В пореформенные годы мировоззрение художника осложняется восприятием эпохи как «безумия», «хаоса» [Тургенев 1988: 74], «каши», «которая пучится, кипит», «крутится перед глазами, как лица макабры пляски» [Тургенев 1988: 44]. Пореформенная Россия, по образному выражению В. А. Чалмаева, «как громадный сказочный музыкальный «инструмент» с сотней больших и малых «струн», освобожденный, расколдованный – не переставала изумлять Тургенева обилием диссонансов, какофонией, режущим хаотичным звучанием взаимоисключающих аккордов» [Чалмаев 1989: 318]. Эпоха диссонансов обострила проблему необходимости поиска выхода из хаоса, поиска гармонии. Это обусловило коренные сдвиги в тургеневской романной поэтике, связанные с общими тенденциями развития русской романистики второй половины 60-х годов, которые проявились в усложнении этической проблематики, углублении психологического анализа.

Глубокие размышления Тургенева о «хаосе» современной эпохи в момент создания «Дыма» не могли вылиться лишь в злободневное социально-политическое содержание романа. Не случайно писатель неоднократно предостерегал от прямого отождествления его персонажей с историческими современниками: «Я не копирую действительные эпизоды или живые личности, но эти сцены и личности дают мне сырой материал для художественных построений» [Тургенев 1981 (Т. 7): 512]. Несмотря на это критики и литературоведы настойчиво анализировали прототипов действующих лиц «Дыма» (Губарев – Н. П. Огарев, Ворошилов – К. К. Случевский, Биндасов – Н. Х. Кетчер, Ирина – А. С. Долгорукая и т.д.). В рамках такой интерпретации роман зачастую превращался в иллюстрацию эпохи.

В силу тех же причин сюжет романа в тургеневедении очень долго рассматривался как включающий в себя два слабо связанных плана, соответствующих двум коллизиям – любовной и общественно-политической. Но тургеневское «художественное построение» нельзя разрывать на изолированные планы, поскольку один вырастает из другого. В «Дыме» нравственно-психологический аспект не дополнение социальному, а конструирующая доминанта всего художественного мира. Полнота идейно-художественного смысла романа не может быть постигнута без учета его изменившихся хронопических параметров и сложной мотивной структуры (мотивов хаоса, кружения, тепла/холода, света/тьмы, игры, театральности,

страсти и т.д.).

Хронотопические параметры всегда задаются Тургеневым в первых строках романа. В «Дыме», казалось бы, по-прежнему совпадали «горизонты» автора и читателя в узнавании особой тургеневской манеры начала текста – читатель находил привычное указание исторически точного времени описываемых почти современных событий: «10 августа 1862 года, в четыре часа пополудни...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 249]. Но буквально в следующих словах ожидание читателя оказывалось обманутым. Читатель хорошо помнил зачины первых тургеневских романов с установкой на домашнюю, уютную, семейную атмосферу усадебного текста: в «Рудине» – «Было тихое летнее утро. Солнце уже довольно высоко стояло на чистом небе...» [Тургенев 1980: 199]; в «Дворянском гнезде» – «Весенний, светлый день клонился к вечеру; небольшие розовые тучки стояли высоко в ясном небе и, казалось, не плыли мимо, а уходили в самую глубь лазури» [Тургенев 1981 (Т. 6): 7]; в «Накануне» – «В тени высокой липы, на берегу Москвы-реки, недалеко от Кунцева, в один из самых жарких летних дней 1853 года...» [Тургенев 1981 (Т. 6): 161]. А в «Дыме» читатель неожиданно находил: «...в Баден-Бадене, перед известною Conversation толпилось множество народа». И, несмотря на то, что «Погода стояла прелестная; все кругом – зеленые деревья, светлые дома уютного города, волнистые горы, – все празднично, полною чашей раскинулось под лучами благосклонного солнца; все улыбалось», читателя не могло не удивить неожиданное изменение пространственных параметров художественного мира романа – с усадебного на городское, да еще и заграничное. Да и атмосфера предлагаемого автором мира была далека от прежнего усадебного уюта: читатель сталкивался с диссонансами толкотни, «тесноты», «трескотни» «безобразных и красивых» лиц, «всем знакомых фигур, с тем же тупым и жадным, не то изумленным, не то озлобленным, в сущности хищным выражением», лихорадкой картежной и рулеточной игры и т.п. [Тургенев 1981 (Т. 7): 249].

Прежний размеренный ритм усадебного уклада тургеневских романов сменила хаотичная жизнь Баден-Бадена. Местом действия в городском романе стали уже не усадебные парки и гостиные, а площадь, скамейки, гостиничные номера, углы, лестницы, железнодорожная платформа, игорный дом. Подобный топос давал возможность погрузить героя в толпу, организовать сюжет по принципу случайных встреч. Пространство Баден-Бадена, в которое погружается Литвинов, не просто другое, «не свое» для героя, а враждебное. Центральный персонаж не только выявляется в

несовпадении с этим пространством, а испытывается им, доводится до несовпадения с самим собой.

Не отказывается Тургенев и от такой важной внутритекстовой формы воплощения авторско-читательского контакта, как обращение к читателю, широко распространенной в предшествующей литературе.

На материале прозы XIX – XX веков исследователь Н. А. Кожевникова выявила несколько возможных вариантов апелляции автора к читателю [Кожевникова 1994]. Но в первых четырех романах Тургенева обращения к читателю представлены достаточно скупой и лишены того активного оценочного начала, которое присуще другим романистам-современникам. Для повествовательной манеры Тургенева-романиста были чужды настойчивые разъяснения представленных событий и героев, однозначно расставляемые акценты, характерные писателям-монологистам (Чернышевский, Гончаров, Лесков, Л. Толстой и др.). Гораздо ближе Тургеневу была позиция Достоевского с его установкой на объективность изображения, кажущееся самоустранение автора.

Стремление Тургенева скрыть «собственные симпатии» обусловило все большее – от романа к роману – сужение сферы применения форм авторской субъективности. Самым объективным тургеневским романом по праву считаются «Отцы и дети», поскольку формы субъективного авторского повествования в нем сведены к минимуму.

Но в «Дыме» писатель вновь возвращается к приемам авторской субъективности.

Возвращение Тургеневым авторской субъективности, как ни странно, сопрягается с процессом вытеснения из повествовательной структуры романа прямых форм выражения авторского начала. Этот процесс, в частности, выразился в развитии несобственно-прямой речи, способной к активному проявлению точки зрения как персонажа, так и автора. «Обузданность» автора и героя (В.М. Маркович) в «Отцах и детях» нарушается в «Дыме» ориентацией на точку зрения персонажа и в то же время усилением звучания авторского голоса. Выстраивание Тургеневым принципиально новой повествовательной стратегии повлекло за собой и изменения в отношениях автор-читатель.

В «Дыме» обращения автора к читателю становятся необычайно (для Тургенева) интенсивными, активно подчеркивая внесюжетное положение повествователя и адресата. Читатель начинает более определенно мыслиться как субъект, хорошо знающий изображаемую среду и даже принадлежащий ей. Знакомство читателя с окружающей

героя средой фиксируется формой приобщения: «*тому князю Коко, который в Париже, в салоне принцессы Матильды, в присутствии императора, так хорошо сказал...*», «*княгиня Babette, та самая...*», «*графиня Ш., известная законодательница мод*», «*наш несравненный дилетант*», «*наш восхитительный барон Z.*» и т.п. (курсив наш – И.С.).

Тургенев представляет вопросы читателя, определяющие дальнейшее повествование: «Но почему же он в Бадене...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 255]. Дает указания автора на порядок изложения: «Он не кончил курса по обстоятельствам (читатель узнает о них впоследствии)...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 254]. Даже вводит элементы воображаемого диалога с читателем. Например, по поводу данных Литвиновым Биндасову ста гульденов: «...гнулался им и знал наверное, что денег своих не получит век; притом он сам в них нуждался. Зачем же он дал их ему? – спросит читатель. А черт знает зачем! На это русские тоже молодцы» [Тургенев 1981 (Т. 7): 307]. Вступает в непринужденную беседу по поводу генерала Ратмирова: «Отец его был естественный... Что вы думаете? Вы не ошибаетесь – но мы не то желали сказать... естественный сын знатного вельможи...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 316]. Зримый контакт автора с адресатом явлен и предвосхищением реакции читателя на баденский «театр мертвых кукол»: «(Просим читателя не удивляться и не негодовать: кто может отвечать за себя...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 336].

Апелляция к читателю, помимо проявления осязаемого образа носителя речи, в «Дыме» прочно связана с оформлением *метаструктурного* пласта произведения (повествование о повествовании), где автор наиболее явлен как творец, одновременно проясняющий сотворческую роль читателя. Метаструктурные элементы в романе Тургенева не обильны – нет распространенных размышлений о повествовании, а лишь лаконичные указания. Но, все же, погружая читателя в художественный мир, автор время от времени нарушает иллюзию изображаемой реальности, втягивая читателя в процесс построения повествования.

В ранних тургеневских романах перебои в последовательности изложения событий зачастую ничем не мотивировались, переходы к ретроспекциям далеко не всегда оговаривались автором, исходившим из своей неограниченной свободы (например, при переходах к биографиям Елены Стаховой, четы Стаховых, Н. П. Кирсанова или Одинцовой). А в «Дыме» буквально все отступления от хронологии изложения сопряжены с обращением к читателю: при переходе к предыстории Литвинова, Ирины, Потугина или Ратмирова автор

обязательно закрепляет как выход из последовательности повествования, так и возвращение к ней. Например, переход к предыстории Ирины обозначен в конце шестой главы, когда Литвинов вдруг догадывается о том, кто была та дама, которая в его отсутствие принесла букет гелиотропов и не хотела назваться, и восклицает: «Неужели *она*, не может быть!». После чего автор предлагает читателю вернуться в прошлое: «Но для того, чтоб объяснить это восклициание Литвинова мы должны попросить снисходительного читателя вернуться с нами за несколько лет назад...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 279]. А по завершении рассказа о юности Ирины автор вновь возвращает читателя вместе с собой в рамки основного сюжета: «Теперь читателю, вероятно, понятно стало, что именно вспомнилось Литвинову, когда он воскликнул: «Неужели!» – а потому мы снова вернемся в Баден и снова примемся за нить прерванного нами рассказа» [Тургенев 1981 (Т. 7): 295].

Намеки на процесс «прочтения» текста читателем содержатся зачастую в едва заметных, но значимых для выявления характера связи между автором и читателем метаструктурных штрихах. Например, увлеченный сюжетной линией романа читатель вдруг неожиданно может наткнуться на такую помету: «граф X., наш несравненный дилетант (*смотри главу I*)» (курсив автора) [Тургенев 1981 (Т. 7): 337], – и, таким образом, сразу оказаться за пределами художественного мира, с текстом романа в руках. Процесс прочтения / создания текста акцентирован автором и при обозначении границы между «нитью» основного рассказа и эпилогом: «Однако пора кончить; да и прибавлять нечего; читатель догадается и сам...» [Тургенев 1981 (Т. 7): 406].

Рельефность внутритекстовых границ при перемещении автора и читателя с одного уровня текста на другой, создающих зримый эффект «рамки», обусловлена иной, нежели в «Отцах и детях», композиционной позицией повествователя. Как и в прежних романах, в «Дыме» позиция повествователя остается подвижной (от стороннего наблюдателя до абсолютного всеведения), субъективные авторские интонации, выражающие отношение к разным группам персонажей, представлены в нескольких вариантах (сочувствие, ирония и др.). Но исключительно высокой становится сопряженность повествователя с главным героем, в кругозоре которого дано большинство событий романа.

Повествователь, «прикрепляясь» к герою, совпадает, таким образом, с ним в *пространственной точке зрения*. В романе почти нет эпизодов, лишенных присутствия главного героя, и все персонажи

предстают перед читателем только в момент встречи с ними Литвинова. Поэтому никакой предварительной мотивировки персонажа до того, как он попадет в кругозор Литвинова, и быть не может: «Он поднял голову – и узрел одного из своих немногочисленных московских знакомых, некоего Бамбаева...»; «Он вдруг очутился перед скамейкой, увидел возле нее чьи-то ноги, повел вверх по ним глазами... Ноги эти принадлежали человеку, сидевшему на скамейке и читавшему газету; человек этот оказался Потугиным» и т.п.

Хотя иногда автор показывает читателю то, что пока осталось незаметным для героя. Как, например, в эпизоде первой встречи Литвинова с Ириной на лестнице гостиницы: она «остановилась, как бы пораженная изумлением», но «Литвинов ее не заметил». Хотя и в этом случае осведомленность автора ограничена: он, как и читатель, еще не знает, кто эта «высокая стройная дама в шляпке с короткою вуалеткой» [Тургенев 1981: 259].

Совмещение *психологической точки зрения* автора и героя обусловило смену собственно авторского времени «Отцов и детей» на отсчет времени в «Дыме» с точки зрения Литвинова, что привело к высокой степени интенсивности событийной динамики. При описании мира Бадена, в который попадает Литвинов, автор посредством несобственно-прямой речи, внутреннего монолога пользуется языком героя и тем самым совпадает с ним во *фразеологической точке зрения*. А идентичная оценка окружающей среды приводит зачастую к единству *идеологической точки зрения*. Но, будучи в значительной мере солидарным с восприятием героя, автор все же видит субъективную ограниченность его мировоззрения, а потому одновременно и находится с ним в отношениях согласия, и полемизирует с ним. Эта оценочная дистанцированность автора (и читателя) от героя не позволяет говорить об абсолютном отождествлении автора и героя в романе Тургенева.

Особенно эта «неслиянность» голосов автора и героя (при сохранении единства фразеологической точки зрения) обнаруживается во фрагментах несобственно-прямой речи, где к оценке окружающего мира примешивается саморефлексия героя: «Его гордость, его честная, плебейская гордость так и возмущалась. Что было общего между ним, сыном мелкого чиновника, и этими военными петербургскими аристократами? Он любил все, что они ненавидели; он ненавидел все то, что они любили; он *слишком* ясно это осознал, он *всем существом* своим это чувствовал. <...> в самой мягкости речей ему слышалось *возмутительное* презрение – и *однако* же он как будто

робел перед ними, перед этими людьми, этими врагами» (курсив наш. – И. С.) [Тургенев 1981 (Т. 7): 304-305]. Перед нами авторская речь, но вся ее экспрессивная структура принадлежит сфере внутренней речи Литвинова. Несовпадение голосов просматривается в разоблачающих оговорках, близких к ироническим (выделенных нами курсивом), в чрезмерной периодичности и пафосности речи, которые характеризуют не только петербургский свет, но и ущемленное самолюбие Литвинова. Тут же автор может прямо обозначить несоответствие своей позиции с позицией героя: «“Презренные, пошлые люди!” – пробормотал он, не соображая того, что несколько мгновений, проведенных в обществе этих людей, еще не давали ему повода так жестоко выражаться. И в этот-то мир попала его Ирина!» [Тургенев 1981 (Т. 7): 305].

Форма несобственно-прямой речи позволяет органически соединить внутреннюю речь героя с авторским контекстом, насаивающим на нее свои акценты, и, таким образом, организовать диалог между автором и героем. Ведя повествование в интонации и акцентах героя, выстраивая особый взгляд на события, автор тут же может диалогически оспорить эту позицию, что порождает многовариантную оценочность происходящего.

Наряду с формами свободного самовыражения героя автор допускает и прямые комментарии, разрывающие или завершающие фрагмент речи героя, но они не выходят за пределы житейского понимания: «...лишь бы не кружиться более в этой бестолковой полутьме. Людям положительным, вроде Литвинова, не следовало бы увлекаться страстью; она нарушает самый смысл их жизни... Но природа не справляется с логикой, с нашей человеческой логикой; у ней есть своя, которую мы не понимаем и не признаем до тех пор, пока она нас, как колесом не переедет» [Тургенев 1981 (Т. 7): 373].

Романные художественные системы всегда, в той или иной мере, подразумевают средства выражения субъективного авторского начала, но при этом отличны друг от друга. С одной стороны, мы наблюдаем романы с сильно выраженной авторской субъективностью (и главное – в сфере идеологии, оценки), их авторы – яркие монологисты, подчиняющие читательское восприятие (Чернышевский, Гончаров, Лесков, Л. Толстой). С другой стороны, развитие субъектной многоплановости породило романы с ведущей ролью субъектного плана персонажа и отдельными элементами субъективного авторского начала, отражающими взаимодействие «расцвета художественного диалога» и «архаических форм» монологического слова [Тамарченко 1985: 83]. К этой тенденции и принадлежит Тургенев. Стремление к

максимальной объективности изображения, предоставление свободы читателю позволило писателю в «Отцах и детях» организовать диалог о герое между автором и читателем. И не смотря на то, что в «Дыме» устанавливается более прочная связь автора с читателем, писателю удалось сохранить свободу читательской оценки героя и событий.

Тургенев, отстаивающий «свободу воззрений и понятий», чуждый отождествления автора с героем и неприкрытого субъективизма, организует диалог автора и читателя «по поводу» героя в самом романе. Отсутствие в тургеневском романе неприкрытого авторского вмешательства создает у читателя ощущение собственного выбора в оценках героев. Доверие к читателю, склонному к «самосознанию», «размышлению» и «сомнению», обусловило открытость автора к свободе в оценке его героя, нежелание сказать свое «последнее слово». Именно эта мысль заложена Тургеневым в его совете молодым литераторам в статье «По поводу “Отцов и детей”»: «Друзья мои, не оправдывайтесь никогда, какую бы ни возводили на вас клевету; не старайтесь разъяснить недоразумения, не желайте ни сами сказать, ни услышать “последнее слово”» [Тургенев 1983: 96].

ЛИТЕРАТУРА

Александров В. С. Другость : герменевтические указатели и границы интерпретации // Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 79-96.

Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев : Next, 1994.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986.

Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М. ; Л. : Сов. писатель, 1962.

Волошинов В. Н. (Бахтин М. М.) Слово в жизни и слово в поэзии // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб. : Аста-Пресс Ltd., 1995.

Гиришман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М. : Высш. шк., 1991.

Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М. : Ин-т рус. яз. РАН, 1994.

Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977.

Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула : Приок. кн. изд-во, 1972.

Муратов А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). Л. : ЛГУ, 1972.

Науман М. Введение в основные теоретические и методологические проблемы // Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическом аспекте / пер. с нем. М. : Прогресс, 1978. С. 29-83.

Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч. : в 9 т. СПб. : «Деятель», 1912-1914. Т. 6.

Писарев Д. И. Сочинения: в 4 т. М. : Гослитиздат, 1956. Т. 4.

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.

Русская мысль. 1913. Кн. VII.

Сазонов Ю. Образ автора в романе И. С. Тургенева «Дым» // Второй межвуз. тургенев. сб. / Курск. пед. ин-т. Уч. зап. Орел, 1968. Т. 51. С. 50-72.

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / под ред. И. П. Ильина, Е. А. Цургановой. М. : Интрада – ИНИОН, 1996.

Семухина И. А. Автор – герой – читатель: право на свободу («Отцы и дети» И. С. Тургенева) // Филологический класс. 2012. № 4(30). С. 83-87.

Тамарченко Н. Д. Реалистический тип романа. Кемерово : Изд-во КГУ, 1985.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1978 – 1991.

1980. Т. 5. 1981. Т. 6. 1981. Т. 7. 1982. Т. 9. 1983. Т. 11. 1988. Письма: Т. 5.

Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб. : Азбука, 2000.

Федоров В. В. О природе поэтической реальности. М. : Сов. писатель, 1984.

Чалмаев В. А. И. С. Тургенев : Жизнь и творчество. Тула : Приокское кн. изд-во, 1989.