И.О. Волков

ПОЭТИКА ОБРАЗА ГАМЛЕТА В РОМАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Анализируется романное творчество И.С. Тургенева сквозь призму поэтики У. Шекспира. Предметом исследования выступают центральные образы тургеневских романов, в которых обнаруживаются значительные приметы шекспировской характерологии, а именно черты, определившие нравственно-психологический облик принца Гамлета. Присутствие «гамлетовского текста» объясняется сознательной установкой русского писателя на достоверную передачу драмы современной личности, определенной противоречиями самой эпохи.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; Шекспир; Гамлет; роман.

В последнем прижизненном издании своих сочинений 1880 г. И.С. Тургенев открыл третий том, который начинал единственную полную и последовательную публикацию всех его романов (том 3–5), специальным предисловием. Это авторское введение должно было стать не только своеобразным объяснением с русской публикой, но также и заключением, подводящим итог художественного опыта в большом жанре. Подчеркивая с самого начала, что автор «Рудина» и «Нови» – это «один и тот же человек» [1. С. V], писатель формулирует эстетический принцип, ставший ориентиром собственных творческих поисков. Для его точного определения Тургенев прибегает к словам Шекспира, причем приводит их на языке оригинала: «В течение всего этого времени я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет: “the body and pressure of time”, и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений» [Там же. С. V–VI].

Писатель цитирует здесь в сокращенном и измененном виде слова Гамлета (акт III, сцена 2), которые произносятся им в форме наставления актерам (перед представлением «Мышеловки»). Шекспир устами своего героя выводит концепцию театрального искусства: «...показывать добродетели ее собственные черты, тому, что достойно презрения, – его собственный образ, и самому возрасту и телу века – его внешность и отпечаток» [2. С. 379]. В предисловии Тургенева усеченный вариант фразы переведен в сноске как «самый образ и давление времени» [1. С. VI]. Вероятно, это перевод самого писателя, хотя в рукописи заметки на русском еще не было.

Используя гамлетовскую формулу и указывая имя английского драматурга, Тургенев не просто наиболее точно и полно выразил свою эстетическую позицию, но в определенной степени задал установку на восприятие «быстро изменявшейся физиономии русских людей культурного слоя» через призму шекспировской характерологии. Основания же для такого способа интерпретации были заложены им еще в самом процессе создания романов, а именно произнесением (а затем и публикацией) речи «Гамлет и Дон Кихот» (1860).

Работа Тургенева над произведениями романного жанра (поначалу осмысляемого им как большая повесть) проходила на протяжении двадцати лет – с

1855 по 1876 г. Появление практически каждого романа предварялось публикацией «цепи повестей интимно-лирического или лирико-философского содержания» [3. С. 175]. Постепенный и закономерный переход к большой прозаической форме сопровождался размышлениями о типологическом свойстве созданных Шекспиром и Сервантесом образов. В результате этого характер главного (либо очень близкого к этой позиции) героя каждого тургеневского романа в большей или меньшей степени был наделен нравственно-психологическими чертами образов Гамлета и Дон Кихота (см. подробнее: [4–10]).

Содержание тургеневской статьи насыщено смысловыми акцентами, однако ее объем (заданные «статейные» рамки) и живая стихийность мысли не позволили автору во всей полноте раскрыть каждый выдвинутый им тезис. Статья во многом несет на себе отпечаток того плотного и логически выстроенного конспекта, вид которого она имела в черновом варианте (см.: [11]). В то же время это не помешало Тургеневу ярко и актуально изложить свою художественно-эстетическую концепцию.

Образ принца Гамлета писатель относит к той обобщенной категории, которая воплощает одну из главных «особенностей человеческой природы» [12. Т. 5. С. 331]. Заявляя об условности и отвлеченности своих суждений, Тургенев одновременно сохраняет их живую связь с первоисточником и часто обращается за подтверждением к тексту трагедии, цитируя отдельные фрагменты. Важно и то, что образ Гамлета (как и антитеза с Дон Кихотом), по словам Ю.В. Манна, не имел у Тургенева «строгой политической и исторической конкретизации» [13. С. 30], но мыслился писателем в области универсального. Однако эта авторская установка на универсальность получала воплощение на сложном материале российской действительности: «Проблема гамлетов и донкихотов в собственном, тургеневском ее понимании, включающем и философское, и психологическое, и социальное содержание, соединяет начало и конец длинной творческой жизни» [14. С. 158].

В разборе образа Гамлета Тургенев очень неоднозначен в своей оценке, выделяя как положительные, так и отрицательные черты. Сначала писатель высказывает резко критическую оценку, а затем он столь же рьяно защищает шекспировского героя – такое амбивалентное чередование будет повторяться несколько раз на всем протяжении статьи. В этой противоречиво-

сти сказались сложность авторского отношения к Гамлету, которая обозначилась уже в середине 1840-х гг. и оставалась таковой на протяжении всего творчества.

Не умалчивая о «темных сторонах» Гамлета («при случае коварен и даже жесток») [12. Т. 5. С. 345], ярко проявленных в сюжетной структуре трагедии, Тургенев в большей степени именно эти «изъяны» героя подвергает критике. Так, в качестве основных отрицательных свойств его характера называются эгоизм и безверие, которые породили в нем крайний скептицизм, т.е. предельное недоверие к окружающему миру и сомнение в разумности его устройства. Эгоизм Гамлета, по мысли писателя, заключается в его упорной «центростремительности», т.е. потребности каждое явление жизни измерить с позиции своего «я», противопоставить себя другому и выявить невыгодность своей фигуры в этом сравнении. Однако такая поверка не способна удовлетворить героя, что неоднократно подчеркивается писателем. Постоянная занятость «своим положением» приводит лишь к мучительному сознанию собственной же слабости.

Колебание и сомнение в Гамлете Тургенев тесно связывает с аналитизмом – «разлагающим ядом анализа» [Там же. С. 339]. Стремление разложить целое на составные части объясняется той жадной истины, в которую герой «не может вполне поверить» [Там же. С. 340]. Именно недоступность для него открытой и абсолютной истины делает невозможным разрешение сомнений в процессе беспощадного анализа. Неспособность Гамлета к любви («Чувства его к Офелии <...> либо циничны <...> либо фразисты...») [Там же. С. 339] и одновременно сильная любовь к жизни («Любовь к жизни высказывается в самых этих мечтах о прекращении ее») [Там же. С. 334], которая не позволяет в колебании между «быть» и «не быть» совершить самоубийство, обрекают его на одиночество, заставляющее все больше углубиться в рефлексию, расширить ее пределы.

Одновременный акцент на наличие в характере шекспировского героя также важных положительных качеств смягчает резкость суждений Тургенева. Способность к самосознанию, полному и ясному пониманию своего бессилия оказывается одним из главных достоинств героя («всякое самосознание есть сила») [12. Т. 5. С. 333]. В этом он опять же обязан своему «слишком развитому» уму, который не позволяет «удовлетвориться тем, что он в себе находит» [Там же].

Чтобы оттенить человечность Гамлета, Тургенев вводит фигуру Мефистофеля, которая своим обратным, противоположным свойством подчеркивает неполноту гамлетовского отрицания. Здесь писатель вносит этический аспект, оценивая героя Шекспира с позиций добра и зла. Он делает упор на отсутствие в позиции Гамлета, его скептической природе безразличия: «...добро и зло, истина и ложь, красота и безобразие не сливаются перед ним в одно случайное, немое, тупое нечто» [Там же. С. 340]. Он лишен равнодушия и безучастия, что в совокупности со способностью различать прекрасное и безобразное твердо отделять правду от лжи придает особую нравственную значимость его существованию.

Одним из важнейших положительных свойств в характеристике шекспировского образа писатель называет способность образовывать и развивать «людей, подобных Горацию» [12. Т. 5. С. 346]. Оценка, которую Гамлет дает своему ученику и другу (акт III, сцена 2), для Тургенева становится утверждением «высокого достоинства человека, его благородных стремлений» [Там же. С. 346–347]. Горацию же своей привязанностью к принцу показывает наличие (или саму возможность) в нем созидательного начала.

Результатом выстроенной Тургеневым антитезы внутреннего мира Гамлета становится выявление масштабной трагедии индивидуального мироощущения, которая заставляет отнестись к страдающей личности с искренним пониманием. Герой Шекспира «лишен гармонии и светлых красок» [Там же. С. 342], но в то же время он силен и самостоятелен в своем страдании.

Последующее после публичного чтения печатание речи «Гамлет и Дон-Кихот» вызвало многочисленные отклики со стороны российской критики, которая большей частью касалась образа Дон Кихота. Ю.Д. Левин оправдывает этот перевес тем, что в отношении шекспировского героя статья «вносила мало нового», поскольку «еще ранние рассказы Тургенева связали имя Гамлета с образом “лишнего человека”» [4. С. 153]. Однако нет возможности согласиться с таким объяснением, поскольку писатель в своей статье представил Гамлета в очень ярком виде, насыщенном многими смыслами. А категория «лишности» никогда не абсолютизировалась писателем и тем более не отождествлялась им на равных позициях с созданным Шекспиром образом. В этой связи очень показательное содержание неопубликованного письма В.П. Титова, автора повести «Уединенный домик на Васильевском» (1829), к В.Ф. Одоевскому (от 24 февраля 1860 г.).

Значительная часть названного письма посвящена изложению того впечатления, которое его автор испытал при чтении статьи Тургенева, и развитию собственных мыслей по поводу предложенной писателем антитезы. Тургеневская концепция Гамлета закономерно навела Титова на Гете и его роман «Ученые годы Вильгельма Мейстера» (1795): «Недаром сравнил он несчастливца-героя с драгоценным сосудом, куда всадили растение не под силу ему» [15. Л. 84 об. – 85]. Титов посчитал, что Тургенев забыл о том, «что весь духовный состав» Гамлета «пошатнулся от тяжести задачи, возложенной на него судьбою» [Там же. Л. 84 об.]. В своем рассуждении он стремится оправдать героя тем, что «корень всех его зол положен суровою судьбой», олицетворенной «в погибшем отце» [Там же. Л. 85]. Отстаивая трактовку немецкого классика, Титов снимает с шекспировского принца всякую вину и представляет его в качестве несчастной жертвы высших обстоятельств.

Связывая трагизм гамлетовской судьбы с «ужасной задачей», Титов противопоставляет року «сердце врожденно нежное и способное к живой любви и дружбе» [Там же]. Такая идеализация Гамлета, отчасти обусловленная и романтической традицией, со всей очевидностью противостоит идее Тургенева с его более объективным подходом. Но яркая реакция

Титова (в документе личного характера) интересна и важна тем, что наглядно раскрывает новизну и оригинальность писательского взгляда, его широту и многоплановость. Эта нетривиальная сложность не была замечена в ранних рассказах Тургенева, где образ Гамлета пунктирно включался в структуру характера главного героя, органично сочетался с его художественной индивидуальностью, но встретила удивление с появлением статьи «Гамлет и Дон-Кихот», в которой шекспировский тип предстал выпукло и объемно.

Размышления Тургенева по поводу сущности образа «русского Гамлета» в рамках романного жанра не только находились в тесной связи с идейно-эстетическим комплексом речи «Гамлет и Дон-Кихот», но также получали закономерное развитие – увеличение в масштабе.

Все шесть романов Тургенева условно можно разделить на две равные группы по характеру (методу) авторского осмысления проблемы «героя времени» сквозь призму Шекспира. С одной стороны, наследуя традицию рассказа «Гамлет Щигровского уезда», роман «Рудин» представляет развитие образа молодого идеалиста с жадью личного участия в процессах большого мира, но неуверенного и сомневающегося, а затем и пасующего в пугающей для него ситуации выбора. К «Рудину» примыкает «Накануне», где слабость натуры (постоянная или временная) либо мешает осуществлению творческих возможностей (Шубин), либо замыкает их узкой сферой (Берсенева), либо, наконец, заставляет испытать серьезные опасения и сомнения в решительный момент (Инсаров). Через пятнадцатилетний промежуток «Новь» обозначит еще более усложненный вариант «русского Гамлета», с помощью которого Тургенев не только показал трагическую несостоятельность рефлектирующей личности в роли двигателя исторического процесса, но также заявил о необходимости героя иного склада: не вершителя судеб с жадью подвига, а представителя обыкновенного, прозаического мира. Все эти варианты представляют драму человека, обусловленную резкими противоречиями личного и внешнего, мыслимого (желаемого) и реального (действительного). Не случайно в этих романах имя Гамлета или прямо называется и сопоставляется с ключевым персонажем, или совершенно очевидно подразумевается в таком сравнении.

С другой стороны, «Отцы и дети» – роман о конфликте человека, «самого себя воспитавшего», с миром естественного и непосредственного чувства (в широком понимании). Здесь же стоят «Дворянское гнездо» и «Дым», развивающие идею надломленной личности, которая мечется между утешением в малом и желанием «воскреснуть» (реабилитировать себя). Проблематика произведений в этом случае значительно смещается в область личного, т.е. драма большей частью происходит из разногласий внутри душевного и интеллектуального мира самого человека. Аналогия с трагедией Шекспира здесь усилена за счет нарастающего звучания нравственно-философского аспекта в сложном комплексе индивидуального мироощущения.

Первый роман Тургенева «Рудин» (1856) представляет «героя времени» в пространстве «русско-

го национального быта» [16. С. 83]. Очевидная художественная связь Дмитрия Рудина с шекспировским Гамлетом, безусловно, не исчерпывает всего богатства его образа (что справедливо и по отношению к героям других романов Тургенева), но очень многое в нем определяет.

Имя трагического героя Шекспира в произведении ни разу не называется, однако «ощущение» его присутствия проходит пунктиром через весь роман. Прежде всего, главный аспект сопоставления связан с категорией слова и позицией личности относительно него. Почти все действие в пьесе Шекспира воспроизводится устами принца: «Вся трагедия “Гамлет” представляет собой фактически монолог главного героя, все другие действующие лица предстают в его восприятии» [17. С. 69]. У Тургенева с явлением Рудина в романе также начинает активно звучать слово – произносимое вслух, оно и предназначено именно для восприятия одним или несколькими слушателями¹. Повествователь неслучайно выделяет манеру речи героя: Рудин владел «музыкой красноречия» и говорил вдохновенно, с «жаром убеждения» [12. Т. 5. С. 229]. Но тут же отмечается двойственность производимого им впечатления. Он приковывает к себе внимание, и в то же время его мастерская речь оказывается «не совсем ясной». Герой никогда «не искал слов», он импровизировал, однако «иной слушатель, пожалуй, и не понимал в точности, о чем шла речь» [Там же]. Неясность рудинской речи родственна умным, полным смысла и эмоциональной энергии высказываниям Гамлета.

Рудин «умел и любил говорить», но вести равный разговор «было не по нем», так как он привык «чувствовать себя выше других» и всегда подавлял противника «своей стремительной и страстной диалектикой» [12. Т. 5. С. 232]. Высокомерие героя проистекало от сильно развитого самодушия – «деятельного стремления к совершенству», по его собственному определению [Там же. С. 227]. Гамлету же свойственно не столько высокомерие, сколько всеобщее презрение, которое происходило от разочарования в человеке.

Воздействуя на слушателей, заставляя их преобразиться под очаровательным влиянием своих вдохновенных слов, Рудин, вместе с тем, воодушевлялся сам, а причиной уже собственного преображения был взгляд на себя со стороны. Рудинское «оглядывание» в романе очень точно охарактеризовал Пигасов, чей образ генетически связан с образом Лупихина из рассказа «Гамлет Щигровского уезда»². В начале VI главы он подводит своеобразный итог двухмесячного пребывания Рудина у Ласунской: «...выражается он неестественно, ни дать ни взять, лицо из русской повести; скажет: “Я”, и с умилением остановится... “Я, мол, я...” Слова употребляет все такие длинные. Ты чихнешь, он тебе сейчас станет доказывать, почему ты именно чихнул, а не кашлянул... Хвалит он тебя, точно в чин производит... Начнет самого себя бранить, с грязью себя смешает – ну, думаешь, теперь на свет божий глядеть не станет. Какое! повеселеет даже, словно горькой водкой себя попотчевал» [Там же. 247].

Последнее замечание Пигасова усиливает и заостряет ту двойственность, что заключена в привлекательном красноречии героя. Размышления Рудина, «направленные в будущее» и утверждающие «вечное значение временной жизни человека» [12. Т. 5. С. 229–330], на самом деле оказываются слишком далеки от своего воплощения в реальность. Героя больше занимает не их действительное значение, а тот красивый эффект, который они производят и который дает ему возможность любоваться собой со стороны. Самолюбование дополняется также преувеличенным самоунижением, которое придает Рудину восторженность и уверенность. Точно таким же образом Тургенев характеризует и Гамлета в своей статье: «...с наслаждением, преувеличенно бранит себя, постоянно наблюдая за собою, вечно глядя внутрь себя» [Там же. С. 333].

Однако избыток «эгоизма, самолюбия» и недостаток «истины и любви», отмеченные Лежневым, самим Рудиным также ясно осознаются и признаются. Он и упрекает себя за напрасную трату сил «на одну болтовню, пустую бесполезную болтовню, на одни слова» [Там же. С. 242]. «Слова, слова, слова», – повторяет Гамлет в полном сознании их бессилия и бесполезности. Но, как и Рудину, они ему необходимы в качестве выражения и воплощения себя.

У Шекспира главный герой произносит несколько больших монологов, в которых мысль о собственной слабости, колебании и бездействии перемежается с общими заключениями относительно природы человека и его взаимоотношения с миром. Особую возможность высказать себя дает своему Рудину и Тургенев – через письмо-исповедь в форме «внутреннего монолога» [19. С. 63]. Это большое письмо, создаваемое как последнее объяснение с Натальей, по своему содержанию оказывается оправданием. На всем его протяжении пятьдесят три раза повторяется местоимение «я», всецело акцентирующее внимание на личности героя и словно делающее его переживания намного важнее, чем горькое разочарование девушки. Но в то же время это кратное выражение себя означает и крик смятенной человеческой души, которая желает быть услышанной и понятой.

Характерна концовка рудинского письма, а именно обращение Дмитрия к Наталье: «Иногда вспоминайте обо мне. Надеюсь, что вы еще услышите обо мне» [12. Т. 5. С. 295]. Последний аккорд исповеди Рудин опять же посвящает себе, стремясь остаться в памяти несостоявшейся возлюбленной. Здесь снова обнаруживается след Шекспира, поскольку такой финал представляет реминисценцию к заключительным словам в монологе Гамлета «Быть или не быть», содержащем тот же мотив: «Офелия! О нимфа! Помяни / Мои грехи в твоей святой молитве!» [20. С. 104].

Таким образом, личность Рудина от начала романа и до его финала проходит страдательный путь разоблачения, которое достигает своей кульминации в момент объяснения с Натальей возле Авдюхина пруда. Однако, постепенно раскрывая несостоятельность героя, Тургенев все же не дает возобладать ему, на первый взгляд, отрицательной характеристике. Устами Лежнева автор вносит и значимый поло-

жительный момент, который связан с претворением в жизнь рудинского идеала через других, более искренних и способных к деятельности людей: «...кто вправе сказать <...> что его слова не заронили много добрых семян в молодые души» [12. Т. 5. С. 304]. Так происходит утверждение того позитивного свойства, что видел Тургенев в образе Гамлета: воспитание и развитие «лучших из людей», таких как Горацио. В этой роли рудинского ученика выступает Басистов, до самого конца сохранивший к нему восторженную преданность.

Кроме того, присутствие рядом с Рудиным юной девушки, чувственный выбор которой пал именно на него, преображение внутреннего мира которой произошло вблизи и под воздействием исключительно нецельности его собственного характера, вносит аспект нравственного достоинства. Точно так же и Офелия своим предпочтением оттеняет высокое преимущество Гамлета перед всеми другими и прямо это проговаривает: «Ума и нравов образец» [20. С. 108]. Весомая корректировка образа Рудина в сторону положительного, но опять же в драматическом ключе произойдет и в двух финальных дополнениях к основному действию.

В романе «Дворянское гнездо» (1859) имя Гамлета также не появляется, однако дважды звучит имя Шекспира: сначала упоминается немецкое собрание его сочинений в переводе А. Шлегеля, которое входило в круг чтения Лемма, а затем о нем случайно заговаривает Паншин: «Мы с вами поспорим о Шекспире» [12. Т. 6. С. 23]. В то же время «Гамлет» в качестве трагического представления явлен в романе через фигуру П.С. Мочалова. Своеобразным внесценическим действием оказывается постановка шекспировской трагедии в переводе Н.А. Полевого на сцене Большого театра, ставшего местом роковой встречи Лаврецкого и Варвары Павловны. Игра Мочалова в произведении практически не отмечена авторской рефлексией, лишь замечается, что артист «был в тот вечер “в ударе”» [Там же. С. 45].

«Шекспировский элемент» почти полностью сосредоточен на личности главного героя и являет себя через мотив скептицизма, а также трагическое внутреннее противоречие – колебание между «стремлением к личному счастью» и «требованием нравственного долга» [21. С. 57].

Лаврецкий предстает во многом отличным от Рудина. Автор подчеркивает в его облике «чисто русскую» природу, глубокую укорененность натуры: от него «так и веяло степным здоровьем, крепкой, долговечной силой» [12. Т. 6. С. 26]. И лишь глаза – не то задумчивые, не то усталые – могли выдать в нем «жеству рока».

Страдания молодости, мало отразившиеся во внешних чертах Лаврецкого, нашли иное воплощение, в состоянии скептицизма: «Он стал очень равнодушен ко всему» [Там же. С. 55]. Именно скептиком Тургенев настойчиво именует в своей статье Гамлета, делая упор на отсутствие веры и эгоизм. Эти же черты будут постепенно раскрыты писателем в ходе романного повествования.

Лаврецкий возвращается в свое родовое гнездо, чтобы забыть «скорбь о прошедшем» и «не спеша делать дело» [12. Т. 6. С. 65]. Это стремление к деятельности на протяжении всего романа дважды сталкивается и чередуется с жадой личного счастья, в результате чего путь героя рисуется неравномерным и сбивчивым. Осуществлению избранного им долга неизменно мешает мысль об индивидуальном. Очень характерен в этом плане ночной разговор с Михалевичем, во время которого Лаврецкий аттестуется как человек умный, но в то же время холодный: «нет теплоты сердечной; ум, все один только копеечный ум» [Там же. С. 76]. Особенно примечателен фрагмент диалога, содержательно восходящий к трагедии Шекспира:

«– Положим, положим; я был тут орудием судьбы, – впрочем, что это я вру, – судьбы тут нету; старая привычка неточно выражаться. Но что ж это доказывает?»

– Доказывает то, что меня с детства вывихнули.

– А ты себя вправь! на то ты человек, ты мужчина; энергии тебе не занимать стать!» [Там же. С. 75].

Звучащий здесь мотив «вывихнутой личности», которую необходимо «вправить», соотносится со словами Гамлета о времени, вывихнувшим сустав, и задаче по его исправлению, которую герой полностью берет на себя после встречи с призраком отца (акт I, сцена 5). Тургенев словно встраивает в диалогическую речь своих героев монологическое заключение героя Шекспира, причем использует его практически дословное значение: «Век вывихнут... О, проклятое несчастье, что я родился на свет, чтобы вправить его!» [2. С. 355].

Лаврецкий действительно постарается «вправить» себя, т.е. покориться, научиться «пахать землю и трудиться не для одного себя» [12. Т. 6. С. 157], к этому он придет в финале романа. Однако все попытки «отстраниться» и результат их в то же время оборачиваются для него «старостью души». Это символическая смерть, которая у Шекспира реальна: Гамлет за невольное исполнение долга платит жизнью.

Очень детально Тургенев раскрывает «элегическое самочувствие Лаврецкого» [21. С. 60], используя прием внутренней речи, родственной монологам Гамлета. Таких внутренних монологов герой произносит несколько, и все они носят отпечаток гамлетовской диалектики. Так, глава XXXI открывается рассуждением Лаврецкого о любви к Лизе и счастье с ней. Но предметом рефлексии становится не столько сама девушка, сколько личность героя. Он сомневается («...опять отдать свою душу в руки женщины?»), задумывается о возможных изменениях в сравнении с прошлым («она бы не потребовала от меня постыдных жертв») [12. Т. 6. С. 96]. В любви к Лизе для Лаврецкого выражалась «жажда самоутверждения» [21. С. 63], он больше озабочен тем, чтобы, с одной стороны, не повторить для себя горький опыт, и, с другой, заново (по-настоящему) реализоваться в сфере интимного чувства.

Показателен и другой монолог: в начале XLI главы. Здесь Лаврецкий уже вступает в своеобразный спор с собой, обращаясь к себе на «ты» («Ты захотел

вторично изведать счастья», «ты приехал волочиться на старости лет за девочками») [12. Т. 6. С. 135–136]. Он осуждает себя за эгоизм, на который ему указал Михалевич, и противопоставляет ему еще недавние, полные самоотверженности и энтузиазма планы («приехал в Россию затем, чтобы пахать землю») [Там же. С. 136]. Лаврецкий судит и порицает себя, как Гамлет Шекспира, и точно так же он покоряется нравственному долгу, отказываясь от притязаний на личное счастье.

Значимы в романе две аллюзии на «Гамлета», в которых явлен сначала безмолвный укор малодушию героя, а затем пример должного, но невозможного поведения. Первая из них связана с портретом прадеда Андрея, который «презрительно глядел с полотна на хилого своего потомка». Умерший предок становится судьей героя в его сомнениях и нерешительности: «“Эх ты! Мелко плаваешь!” – казалось, говорили его набок скрученные губы» [Там же]. Это отсылка, во-первых, к тени отца Гамлета, призывающей к мщению, а во-вторых, к портретам «двух родных по телу братьев» [20. С. 143] в комнате королевы.

Вторая аллюзия вводит параллель со знаменитой сценой «о Гекубе» (акт II, сцена 2). Гамлет был впечатлен тем, как правдоподобно актер воспроизвел горе троянской царицы, и невыгодно сравнил эту страстность со своим положением. Подобным образом у Тургенева возникает сравнение между Лаврецким и мужиком, встреченным им в церкви. Крестьянин, у которого умер сын – и это несчастье сурово отпечаталось на его лице и движениях, – усердно молился, стоя на коленях. «Горькое горе» этого мужика поразило Лаврецкого, и он задумался: «Что для них может заменить утешения церкви?», но сам оказывается неспособен к молитве – «сердце его отяжелело, ожесточилось» [12. Т. 6. С. 147].

Однако, по верному замечанию Г.А. Бялого, поэзия тургеневского романа – это «поэзия обновления» [3. С. 113], полно отвечавшая шекспировскому принципу хроникальности. Несмотря на все удары судьбы, у Лаврецкого «нет тяжести и скорби на сердце, нет горечи в его думах» [Там же]. Как и принц Гамлет в завещании Фортинбрасу, он, встречаясь с новым поколением в калитинском доме, словно передает им свое утерянное (истраченное) «право на жизнь».

В романе «Накануне» (1860) «носителем гамлетизма» [22. С. 174] часто называли художника Шубина, который произносит речь о «грызунах, гамлетиках, самоедах» [12. Т. 6. С. 278]. Но если проводить серьезную параллель между двумя произведениями, то черты шекспировского героя (именно черты, а не насмешливую подражательность) можно обнаружить в комплексе образов Шубина и Берсенева. Также не столь однозначной в этом вопросе оказывается и фигура Инсарова, которого по традиции целиком и полностью относят к герою донкихотовского склада (см., например: [4, 23]).

С одной стороны стоит Шубин – это талантливый юноша-художник, который не может полностью сосредоточиться на своем призвании («что он сделал до сих пор?») [12. Т. 6. С. 177]. Человек чувствительный и глубоко чувствующий, он ко всему окружающему

относится слишком поверхностно и наигранно. Эта неестественность связана, прежде всего, с предельной сосредоточенностью на самом себе, чувственном мире своей личности, который вынужден через слово искать и находить выражение вовне.

Рядом с Шубиным находится Берсенов – кандидат университета, человек мыслящий и часто задумчивый, но, в отличие от своего товарища, он «не грешил многоглаголением» [12. Т. 6. С. 164]. «Нервический» характер заставлял его по-иному строить диалог с внешним миром: впечатления окружающего он переживал исключительно внутри себя, практически не высказывая их словами. Хотя в условиях взаимного понимания, «перед другим, дорогим ему человеком», речь его «текла легко, если не совсем свободно» [Там же. С. 177].

Эти «две контрастные точки» [21. С. 97], развивая с первых страниц романа (вслед за «Дворянским гнездом») проблему счастья и долга, оформляют в своем неслучайном соседстве двойственную природу образа Гамлета. Герой Шекспира до встречи с призраком хочет уехать из опротивевшей ему страны и снова возвратиться в Виттенберг. Личное счастье для него олицетворяют, таким образом, свободное существование вдали от Дании-тюрьмы и занятия в университете. При этом существует и еще один «счастливый компонент» – это любовь Офелии и, вероятно, уже давно решенная женитьба. Озвученный тенью отца долг мщения заставляет отринуть все личное и сосредоточиться на его исполнении.

Берсенов четко определил для себя жизненную цель – стать профессором истории и философии (символично произносимое им имя Грановского как примера высокого служения науке) и, таким образом, не претендуя на главные роли, «поставить себя номером вторым» [12. Т. 6. С. 167]. Однако возникшее неравнодушие к Елене (и сдерживаемая ревность к Инсарову) заставляют его пережить «тихое умиление благородных чувств» [Там же. С. 177] и испытать мгновение личного счастья. Столкновение желаемого с необходимым побуждает его к рефлексии.

Шубин также имеет определенную цель: развить свой талант и стать скульптором по-настоящему («быть номером первым»). Но от исполнения этого «долга» его отклоняет поэтическая слабость натуры, склонность легко поддаваться увлечению сиюминутным. Сознвая разрыв между желаемым и действительным, он порицает себя, и тешится этим порицанием («самое ваше раскаяние вас забавляет») [Там же. С. 196].

Не избегает Тургенев и непосредственных текстовых отсылок к трагедии Шекспира. Так, приводимое Шубиным сравнение человека с насекомыми, а именно с комаром, который «сядет на нос царю создания и станет употреблять его себе в пищу» [Там же. С. 162], связано с размышлениями Гамлета в сцене на кладбище. Принц также в категориях великого и ничтожного уподобляет Александра Македонского земному праху: «Александр умер, Александр похоронен, Александр сделался прахом; прах – земля; из земли делается замазка, и почему же бочке не быть замазанной именно прахом Александра?» [20. С. 204].

Интересно, что в статье «Гамлет и Дон-Кихот» два этих сравнения смешиваются вместе: «...комар, севший на лоб Александра Македонского, с спокойной уверенностью в своем праве, питался его кровью, как следующей ему пищей» [12. Т. 5. С. 341].

Философские рассуждения Гамлета на тему конечности человеческой жизни отражены и в последующих беседах Берсенова и Шубина о неполноте человека в окружении непогрешимости природы, его неумолимом одиночестве перед ней: «Сколько ты ни стучись природе в дверь, не отзовется она понятным словом, потому что она немая» [Там же. Т. 6. С. 164].

Наконец, Шубин дважды цитирует небольшие фразы из «Гамлета», которые принадлежат главному герою (акт I, сцена 2). Сначала он говорит, обращаясь к Берсенову: «...мой друг Горацио?» [Там же. С. 204] (неточная цитата: «...my good friend»), а затем в контексте разговора об Инсарове произносит: «Человек он был» [Там же. С. 277] («He was a man»). Последнее также связано с репликой из трагедии «Юлий Цезарь»: «Это был человек» («This was a man») – говорит Антоний о Бруте (в романе Шубин уподобляет Бруту Инсарова).

Черты Гамлета в Дмитрие Инсарове проявлены, во-первых, в мотиве мести. Герой сознает на себе долг мщения за убийство родителей турецким агоем, но, как и Гамлет, он откладывает его исполнение. Но если у Шекспира медлительность принца внешне объясняется необходимостью удостовериться в виновности Клавдия, то Инсаров медлит ввиду «общего дела» – освобождения болгарского народа от турецкого владычества (Болгария / Дания – тюрьма). То есть для тургеневского героя личная месть и воздаяние народное оказываются в неравных позициях (последнее намного превосходит), в то время как Гамлет воспринимает злодеяние короля в качестве главного проявления порока пошатнувшегося века.

Во-вторых, значимым оказывается мотив смерти – «главный предмет рассуждений Гамлета, центральная тема его монолога “Быть или не быть”,» [24. С. 61]. Этот мотив явлен в последних главах романа. Инсаров, строго и определенно посвятивший свою жизнь служению долгу, в столкновении с надличностной силой признает свою слабость. Смерть для него сначала предстает в иносказательном виде – через оперу Дж. Верди «Травиата». Вместе с Еленой он наблюдает из зрительного зала за тем, как молодая девушка с исключительной правдоподобностью играет роль умирающей от чахотки куртизанки Виолетты. Впечатление от поразительно живого исполнения Инсаров выражает так: «смертью пахнет» [12. Т. 6. С. 288]. Метафорой неизбежной гибели Инсарова становится и чайка, «как подстреленная, с жалобным криком» упавшая в темную даль [Там же. С. 291]. Герой принимает смерть со свойственными ему твердостью и спокойствием, без ропота и отчаяния, равно как и Гамлет, который ясно сознает, что «все кончено».

Инсаров своим долгом – служением родине – поставил себе задачу «быть», однако на этом четко определенном пути вдруг возникает препятствие, которое заставляет переменить акценты, и все теперь с неуклонной скоростью стремится к противоположно-

му полюсу – «не быть». Эта случайная (а Гамлет, по мысли Тургенева, «убивает своего вотчима случайно») [12. Т. 5. С. 335] трагическая развязка вследствие невозможности «уйти от драматичных отношений с вечными стихиями мироздания» [16. С. 86] совершается в романе не без влияния Шекспира. Но значительно и утверждение Елены в прощальном письме к родным примиряющего смысла смерти: «Но смерть все прикрывает и примиряет, – не правда ли?» [12. Т. 6. С. 298]. В этих словах, заключенных вопросом, который просит подтверждения, звучит то же шекспировское понимание смерти как избавления от страданий и сомнений. Гамлет в трагедии только сквозь череду убийств и собственную гибель освобождается от бремени долга.

В романе «Отцы и дети» (1862) гамлетовское начало обнаруживается в Евгении Базарове – герое трагического склада, по мысли самого писателя: «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная – и все-таки обреченная на погибель...» [25. Т. 5. С. 59]. С первых страниц Базаров предстает человеком со строго определенной жизненной программой, в которой главную роль играла мысль и воля человека. Такая позиция соответствует той «самоценной индивидуальности» [9. С. 59], что утверждает шекспировский герой. Но если в сознании Гамлета с самого начала определен страшный антагонизм человека и вечности, то Базаров к этому придет только в конце романа под воздействием того «романтизма», который прежде отрицал.

Признавая себя «работником в мастерской», герой Тургенева свою деятельность подчиняет естественнонаучному изучению природы. Его «натуралистические» высказывания («мы с тобой те же лягушки, только что ногами ходим» [12. Т. 7. С. 21–22]; «достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других» [Там же. С. 78]) являются следствием принятой на себя равнодушной роли по отношению ко всякому проявлению живого человеческого чувства. Но в то же время они словно в перевернутом виде выражают заключения Гамлета об уравнивателем всех и всякого законе смерти. Принц, пройдя череду тягостных раздумий, в разговоре об убитом Полонии, а затем и в сцене на кладбище с иронией размышляет о том, как легко притязания даже самых сильных в конечном итоге «замечательно превращаются» в прах: «Жирный король и тощий бедняк – только различные кушанья, два блюда для одного стола. Этим все кончается» [20. С. 159].

Своеобразное «перерождение» в Базарове начинается после встречи с Одинцовой, это изменение автор отмечает как «небывалую прежде тревогу» [12. Т. 7. С. 86]. Новые для себя ощущения герой воспринимает двойственно: с одной стороны, он нацелен к ним враждебно («легко раздражался, говорил нехотя, глядел сердито...») [Там же. С. 86], а с другой – в нем скрыта жадная готовность отдаться им («...ему представлялось, что эти руки обовьются вокруг него, эти губы ответят на его поцелуи...») [Там же. С. 87].

Сознание в себе чувства любви и жажда его взаимности (а все вместе – тяга к личному счастью) по-

буждают героя к изменению ракурса своего взгляда и к прямому – словесному – воплощению мыслей. Соображения Базарова теперь принимают отвлеченную форму, а содержание их носит явно философский характер. По канве определений Гамлета он сравнивает себя с прахом, из которого «лопух расти будет» [12. Т. 7. С. 121]. Будущность, прежде относимую в полную зависимость от собственного ума и науки, герой уже считает подчиненной случайности: «не от нас зависит» [Там же. С. 97].

Вместе с оживлением сферы человеческих чувств в Базарове оказывается видна и самолюбивая черта характера, его стремление к самореализации. «Великая будущность», о которой Аркадий говорит Василию Ивановичу, оказывается предметом и базаровской мысли, герой лишь скрывает это под внешне определенной для себя судьбой уездного лекаря. Признание вырывается у него при последнем разговоре с Одинцовой: «И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант!» [Там же. С. 183].

Меланхолия, в которую впадает Базаров после объяснения с Одинцовой, заставляет его задаваться практически теми же вековыми вопросами, что тягостно довлеют над Гамлетом. Характерно его размышление о бездне, что может ежеминутно разверзнуться под человеком, который «на ниточке висит» [Там же. С. 104]. Высказать мысль, полную трагизма мироощущения, по дороге в бедную деревеньку родителей его подталкивает «сидевший на козлах мужик» [Там же. С. 105]. Этот «мудрец», как называет его сам Базаров, на вопрос Аркадия о расстоянии до имения незамысловато отвечает: «Хтошь е знает – версты тутотка не меряные» [Там же]. Прямой и простодушный ответ о «немереных верстах» в отвлеченных думках героя вырос до более масштабного значения – пространства человеческой жизни. Невольный «мудрец» по своей роли соотносим с философствующим могильщиком Шекспира, который и Гамлету дает важную пищу для размышлений.

Рядом с базаровским высказыванием о человеке и угрожающей ему бездне в смысловом отношении стоит другое замечание героя, исполненное в «трагически-бунтарской тональности» [26. С. 63]: «Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже...» [12. Т. 7. С. 119].

Сохраняя на себе след философии Б. Паскаля [26. С. 60–76], этот отрывок соотносится и с проблематикой трагедии Шекспира. В бунтарском духе Базаров здесь не только высказывает личное несогласие, в котором отозвались гордость и самолюбие, но также в своей индивидуальности он выражает и общечеловеческий протест. Это именно то философское обобщение, что присуще словам Гамлета.

Базаров «обречен на душевный разлад» [21. С. 130], поскольку заранее задал себе такую задачу, которую невозможно исполнить в условиях человеческого мира. Его индивидуализм, скептицизм и отри-

цание неизбежно становятся в противостояние со «всей природой, всем богатством простых человеческих чувств» [21. С. 130]. При приближении к развязке романа душевное состояние героя испытывает все большее напряжение: Базаров уже не может забыться в «лихорадке работы», его одолевает «тоскливая скука и глухое беспокойство» [12. Т. 7. С. 171]. В этом плане случайная гибель героя имеет определенную закономерность (в которой также можно заподозрить и мотив самоубийства³) – неразрешимость противоречий получает истинно шекспировский исход. При этом даже такая деталь при заражении героя тифом, как порез от скальпеля, отзывается вполне гамлетовской метафорой – рана от отравленного железа, т.е. меча, смазанного ядом.

В ясном сознании неотвратимости своей гибели Базаров не только отказывается противостоять болезни, что вообще противоестественно для «этого волевого и телесно могучего человека» [9. С. 30], но, как и Гамлет у могилы Офелии, практически все свои мысли он нагружает семантикой смерти: «Со мной кончено. Попал под колесо. И выходит, что нечего было думать о будущем. Старая штука смерть, а каждому внове. До сих пор не трушу... а там придет беспмятство, и фюить! (Он слабо махнул рукой.) Ну, что ж мне вам сказать... я любил вас! Это и прежде не имело никакого смысла, а теперь подавно. Любовь – форма, а моя собственная форма уже разлагается» [12. Т. 7. С. 182].

Особенным смыслом наполнены и последние слова Базарова. Во-первых, самолюбивое сожаление об уходе из жизни без серьезного воплощения себя («Я нужен России...») – в этой связи возникает ироническое сравнение с людьми более необходимыми: «Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник...» [Там же. С. 183]. Троекратный повтор слова «мясник» и родственной ему формы, предвещающий скорое беспмятство, проводит шекспировскую символику жестокой и безжалостной смерти. Подобным образом Тургенев выражается в стихотворном письме к А.А. Фету (от 28 июля 1859 г.):

А смерть, мясник проворный, ждет – да режет...

Сравнение, достойное Шекспира!

[25. Т. 4. С. 66].

Во-вторых, измененное цитирование слов умирающего Гамлета. В последнее мгновение своего сознания Базаров произносит: «Теперь... темнота» [12. Т. 7. С. 183]. У Шекспира: «The rest is silence» (Остальное – тишина / безвестность). Еще в статье «Гамлет и Дон-Кихот» Тургенев перевел эти слова как «Остальное... молчание» [Там же. Т. 5. С. 347]. Таким образом, в устах Базарова писатель сохраняет эту фразу с той же синтаксической функцией (указание на время + предмет) и с той же пунктуацией, что и в своем переводе, но меняет ее смысл. Молчание Гамлета Тургенев воспринимал не столько как навсегда уносимую им в неизвестность тайну, загадку, но как абсолютную невозможность для него какой-либо надежды на свое претворение в будущем: «взор Гамлета не обращается вперед» [Там же. С. 347]. Замена молчания на темноту существенно сгущает краски и ставит на первый план трагизм самоощущения героя:

Базаров видит перед собой (вкруг себя) темноту – это и тихий ужас смерти, и отчаянное забвение в жизни.

Однако положительный момент, означенный Тургеневым для Гамлета, сохраняется и здесь. В роли лучшего человека, воспитанного шекспировским принцем, выступает Аркадий. Заслуга Базарова видится в том, что своей неестественной системой отрицания (т.е. действием от противного) он подтолкнул юношу к выбору естественного, чувственно человеческого. Базаров вольно и невольно ведет младшего товарища «навстречу семейному счастью» [27. С. 326]. Его «забота» об Аркадии проявляется и совершенно явно: например, когда он посоветует Одиновой благословить брак двух влюбленных. Таков и финал романа (перед эпилогом): переключаясь с завершением «Рудина» («бесприютные скитальцы» и «измученные и усталые» – это явная отсылка к словам короля Лира в III акте, 4-й сцены), он задает пошекспировски жизнеутверждающую перспективу дальнейшего развития человеческой судьбы.

В последних двух романах Тургенев «с наибольшей полнотой приблизился к воспроизведению внутренних непосредственных процессов сознания персонажей» [28. С. 219]. Форма самосознания в них наследует метод изображения психологии внутреннего мира человека, который был ярко представлен уже в «Дворянском гнезде» (Лаврецкий). Эта рефлексивная природа главных героев подкрепляет обозначенную в них художественную параллель с образом шекспировского принца.

В текст романа «Дым» (1867) Тургенев включил несколько шекспировских цитат и упоминаний. К таковым можно отнести неожиданное замечание Ворошилова о Шекспире и его современниках, «относящихся к нему, как отроги Альп к Монблану!», перевод слов Гамлета (в варианте М.П. Вронченко) «Есть многое на свете, друг Гораций» [12. Т. 7. С. 349], а также междометное восклицание безумной леди Макбет в устах Бамбаева: «о... о... о!» [Там же. С. 357] (ср. у Шекспира: «Oh, oh, oh!» – акт V, сцена 1).

Центральная фигура романа – «дюжинный честный человек» [25. Т. 7. С. 209] Григорий Литвинов близок герою Шекспира как в сюжетном плане, так и в своей образной характеристике. Через авторское описание он изначально предстает перед читателем личностью самоуверенной, с четко определившейся судьбой. Столь же определенно выстраивается и антитеза между Литвиновым и миром «русского Бадена», ненависть к которому далее проявится в герое со всей силой. Эта ясно осознаваемая чуждость одного человека большому «нечеловеческому» обществу, в котором он оказался не по своей воле и отношение к которому выражено в полном презрении, совершенно очевидно отсылают к схожей ситуации в трагедии Шекспира. Литвинов, подобно Гамлету, воспринимает немецкий город, в котором вынужден находиться, как тюрьму без выхода, – и этот акцент у Тургенева будет нарастать по мере развития драматического действия.

Поставленная героем задача по разумному усовершенствованию помещичьего хозяйства воспринимается им в качестве необходимого личного долга.

Постоянным напоминанием об острой необходимости его исполнения Литвинову служат письма отца, который «с отчаянными закликаниями и мольбами» [12. Т. 7. С. 255] просит сына скорее возвратиться на родину. Так возникает очевидная параллель с текстом Шекспира, где дважды являющаяся Гамлету тень отца требует совершить назначенное.

Так же, как и принц Датский, Литвинов проявит слабость, будет долго медлить и откладывать исполнение долга, но не вследствие возникших сомнений, а по причине борьбы его сознания «с неразумной стихийной страстью» [28. С. 219]. В этой драматичной борьбе личный долг практического характера дополнительно отягощается нравственной проблематикой – ответственностью за порушенное счастье Татьяны. У Шекспира с Гамлета также не снимается вина за гибель (или вероятное самоубийство) Офелии.

Обращаясь к теме «враждебности человеку стихийных сил природы и любви» [29. С. 59], Тургенев в изображении всей сложности душевных перипетий своего героя прибегает к «внутренним монологам в форме “внутреннего говорения”» [28. С. 221]. Словно следуя примеру Шекспира, писатель существенное место отдает «точке зрения персонажа», расширяя его «субъектную сферу» [30. С. 101]. Личной драме «обыкновенного» человека, выраженной через рефлектирующее сознание Григория Литвинова (в соединении авторской речи и голоса героя), сообщается те острота и напряженность, которых исполнены грандиозные монологи Гамлета:

Он начал безжалостно упрекать себя, но тотчас же сам остановил свои порывы. «Что за малодушие? – подумал он. – Не до упреков теперь; надо теперь действовать; Таня моя невеста, она поверила моей любви, моей чести, мы соединены навек и не можем, не должны разъединиться». Он живо представил себе все качества Татьяны, он мысленно перебирал и пересчитывал их; он старался возбудить в себе и умиление, и нежность. «Остается одно, – думал он опять, – бежать, бежать немедленно, не дожидаясь ее прибытия, бежать ей навстречу; буду ли я страдать, буду ли мучиться с Таней, – это невероятно, – но во всяком случае рассуждать об этом, принимать это в соображение – нечего; надо долг исполнить, хоть умри потом!..» [12. Т. 7. С. 342].

Чрезвычайная расколотость сознания героя усиливается за счет его прямого обращения к самому себе, т.е. возникновению в нем «другого голоса». Литвинов в споре с собой выделяет как бы две позиции, соответствующие долгу и страсти, и к одной из них он обращается во втором лице:

«Но ты не имеешь права ее обманывать, – шептал ему другой голос, – ты не имеешь права скрывать от нее перемену, происшедшую в твоих чувствах; быть может, узнав, что ты полюбил другую, она не захочет стать твоей женой? – Вздор! вздор! – возражал он, – это все софизмы, постыдное лукавство, ложная добросовестность; я не имею права не сдержать данного слова, вот это так. Ну, прекрасно... Тогда надо уехать отсюда, не выдавшись с тою...» [Там же].

Однако, по точному замечанию И.А. Семухиной, раздвоенность сознания героя у Тургенева не выливается лишь «в элементарное противопоставление вы-

сокого и низкого» [30. С. 105], но перед ним возникает проблема истины. То есть он не знает, что в его случае будет считаться правильным: сдержать данное Тане слово, но при этом солгать или открыться ей (рассказать о вспыхнувшей страсти к Ирине) и в то же время нарушить обещание. В этом отчаянном поиске правды Литвинов предельно близок позиции Гамлета: герой Шекспира также тяготеет неизвестностью и пытается отделить заблуждение от истины.

Еще одна шекспировская особенность сознания Литвинова – это его внутренняя диалектика, т.е. движение от изначальной определенности через «холод, и мрак, и пустоту» [12. Т. 7. С. 331] к искомой ясности. Такой же путь прошел и Гамлет. Хотя жизненный итог (в условленном промежутке) у героев Шекспира и Тургенева различен: в последнем случае человек все-таки получает возможность на возрождение. Английский же драматург такого варианта для своего героя не видит и ограничивается только тем, что освобождает его от забвения («...расскажи стеченье / Всех странных случаев») [20. С. 232].

Своей психологической кульминации раздвоенность сознания Литвинова достигает в момент, сразу следующий за чтением письма Ирины. Наивысшее (по глубине и масштабу) выражение получает реакция героя на сделанное ему предложение принять на себя «жалкую роль тайного любовника» [12. Т. 7. С. 376]. Внутренняя речь Литвинова, «осложненная несколькими приемами диалогизации» [30. С. 105], выполнена в тех же смысловых категориях, что и монолог «To be, or not to be».

Перед ним стоит необходимость последнего выбора, обозначенная фразой «что было делать?» (по-другому: «Вот в чем вопрос»). Ирина, признавшись в своей лжи и позвав Литвинова за собой, четко представила ему наличие только двух взаимоисключающих вариантов. Этот выбор теперь имеет для него точное нравственное значение: принять предложение и сделаться рабом – значит «не быть» (смерть), разорвать все путы и уехать в Россию – «быть» (жизнь). Сразу решиться на что-то герой Тургенева не может: он то в негодовании вскакивает и хватается за шляпу («я не позволю ей так безжалостно играть моею жизнью...») [12. Т. 7. С. 391], то бросается на диван и продолжает раздумывать («А не то послушаться ее? – мелькнуло в его голове») [Там же. С. 392]. Однако к окончательному решению Литвинов все же приходит, делая выбор в пользу своей свободы, хотя несчастной и одинокой. Это движение в сторону «быть», вероятно, определено в нем гордостью и самолюбием, а вместе с ними и сознанием внутреннего достоинства – те же стимулы, что и Гамлета подвигают к окончательному кровавому действию.

Герой последнего романа «Новь» (1877) не только самим автором напрямую сопоставляется с Гамлетом, но уже изнутри, через его самосознание Тургенев проводит нравственно-психологическую параллель с шекспировским образом. Явное отождествление Нежданова с Гамлетом происходит дважды, в начале и середине романа, устами Паклина, который именует героя «российским Гамлетом». Эту характеристику герой не только не опровергает, но даже закрепляет, когда в конце своего наиболее объемного монолога (гл. XVIII), описывающе-

го драму души, произносит: «О Гамлет, Гамлет, датский принц, как выйти из твоей тени? Как перестать подражать тебе во всем, даже в позорном наслаждении самобичевания?» [12. Т. 9. С. 233].

Формальное название Нежданова именем шекспировского принца имеет у Тургенева глубокое закрепление как в изображении его драматичной судьбы, так и в передаче сложных душевных противоречий. Писатель изначально – в «Подготовительных материалах» к роману признает своего героя натурой трагической и определяет трагическую же развязку его жизненного пути («должен кончить самоубийством»), «Надо, чтобы читатель понял, что Нежданов не удержится на земле» [Там же. С. 400, 419].

С разными основаниями Тургенев вписывает Нежданова в мотивные комплексы шекспировской пьесы. Так, сам герой с иронией сознает свой несостоявшийся аристократизм (внебрачный сын «князя Г., богача, генерал-адъютанта») [Там же. С. 154] и в сложившемся двойственном положении винит умершего отца. Его тяготит не только социальная неопределенность своей личности, но более всего – неоднородность характера. Отец дал сыну хорошее воспитание и образование («пустил по эстетике»), которое, по собственному признанию героя, совершенно не согласуется с избранной им целью служения народу. Точно так же Гамлет оказался не готов к тому, чтобы выступить в роли хладнокровного мстителя. В словах Нежданова признание себя изначально надломленной личностью оформляется гамлетовской же мыслью о «вывихнутости»: «Я был рожден вывихнутым... хотел себя вправить, да еще хуже себя вывихнул» [Там же. С. 373]. Противоречивый характер героя и одновременно конфликтную суть романа Тургенев выразил формулой «романтик реализма». В этом эстетическом определении запечатлено временное и психологическое несоответствие между человеческой индивидуальностью и большим миром национальной жизни.

С первых страниц романа произносится обличительная речь «гадкому городу» Петербургу, где нельзя не наткнуться на «какую-нибудь пошлость, глупость, на безобразную несправедливость, на чепуху!» [Там же. С. 141]. Нежданов, чувствует себя в невольном заключении: «Жить здесь больше невозможно» [Там же], а по Гамлету – в тюрьме. Он желает не только вырваться на свободу, но и обрести спокойное уединение – это гамлетовское стремление к одиночеству.

Меланхолия, ум, рефлексия, задумчивость, самолюбие, гордость – весь этот качественный комплекс страдающей личности сближает Нежданова с Гамлетом. Для передачи мятущейся природы героя в ее «психологической непосредственности» [28. С. 227] Тургенев прибегает к формам внутренней речи, которые представляют монолог и письмо. Но эти формы различны между собой. Если первая предельно насыщена размышлениями о своей личности и обязательно содержит резкую самокритику («речи его почти постоянно отзывались желчью и едкостью самобичевания») [12. Т. 9. С. 214–215], то вторая несет в себе более объективную оценку, хотя и в письмах Нежданов тоже «жаловался – искренно жаловался» [Там же. С. 215].

Письма к Силину были беседой «с собственной совестью» [12. Т. 9. С. 182], где позволялось высказываться «беззаветно». За время романного действия таких искренних посланий товарищу по гимназии (Силин для Нежданова значит то же, что Горацио для Гамлета) будет написано несколько, четыре из них непосредственно включены в текст произведения. Эти письма полны лирического признания Нежданова в своих сомнениях и одновременно лишены внешней рисовки, любования собой. Здесь он высказывается о смутной природе чувства к Марианне, признается в искреннем безверии и пытается передать ощущаемую им тяжесть («Владимир, мне очень, очень тяжело») [Там же. С. 325] от неопределенности собственного положения.

Как и Гамлет Шекспира, Нежданов наделен поэтическим даром и сведущ в театральном искусстве. Его тонкая артистическая натура подчеркнута чужда народническому движению. Примеряя на себя чужую роль, Нежданов словно «садится не в свои сани» – это значимый мотив пьесы А.Н. Островского, на представлении которой он присутствует в начале романа. В этом несоответствии (несоразмерности) человека избранному им долгу ясно звучит гетевская трактовка Гамлета. Но Тургенев не ставит своего героя в зависимость от надличностных сил: Нежданов самостоятельно принимает на себя высокую задачу (как и Гамлет, который уверен, «что именно на него уже с самого рождения положена задача ни много ни мало, как восстановить справедливость в мире») [18. С. 33]. И муки его исходят в том числе от того, что он не может утвердить себя в роли народника, т.е. гордая и самолюбивая природа не получает необходимого оправдания.

В этом плане характерен эпизод облачения Нежданова в нанковый кафтан – «водевил с переодеванием» [12. Т. 9. С. 319]. Собственное преображение в мещанина стойко воспринимается им как нелепое подражание, актерство. Метафора неудавшейся игры – «скверный актер в чужой роли» [Там же. С. 325] – будет повторяться и в сценах пропаганды среди крестьян. Неестественность ощущается Неждановым не только потому, что он ясно понимает чуждость своей роли, но еще и вследствие того, что самому себе не нравится в этой игре. Эгоистическая тяга к эстетическому самолюбованию, оглядыванию себя со стороны не позволяет ему вжиться в предложенную роль. Мещанский костюм Нежданов примеряет не с чувством долга, не с сознанием того, что это теперь его настоящий облик, но с «экзотическим» интересом, переходящим в брезгливость:

«Оставшись один, Нежданов прошелся раза два взад и вперед какой-то особенной, шмыгающей походкой (он почему-то воображал, что мещане именно так ходят), понюхал осторожно свой собственный рукав, внутренность фуражки – и поморщился; посмотрел на себя в маленькое зеркальце, прикрепленное на стене возле окна, и помотал головою: очень уж он был неказист» [Там же. С. 317].

Скептицизм и безверие Нежданова приводят его к мыслям о смерти. По замечанию автора, эти меланхолические раздумья «о неминуемом конце» были хо-

рошо знакомы герою. Так, еще в доме Сипягина, «то содрогаясь перед вероятностью ничтожества, то приветствуя ее, почти радуясь ей» [12. Т. 9. С. 202], он в особенном волнении пишет стихотворение, где поэтически воображает свою смерть. К этому тексту его мысли обратятся снова в ходе подготовки самоубийства. Решение гамлетовского вопроса Неждановым не вполне лишено картинности. Трагическое нахождение между «быть» и «не быть» герой расценивает все в той же стихии актерской игры перед зеркалом. В последнем письме к Силину он вспоминает роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (1833), а именно гибель Ленского. Цитируя строки «Окна мелом забелены; хозяйки нет» и добавляя «и т.д.» [Там же. С. 378], Нежданов вместо объяснений своего решения призывает друга обратиться к стихам поэта. Пушкинская метафора смерти – «дома опустелого», таким образом, переносится на героя Тургенева, причем здесь также возникает мотив «живого трупа», каким себя ощущает Нежданов («трупом», «существом полумертвым» он называется в третьем письме к Силину) [Там же. С. 325].

Однако, несмотря на объемно звучащий в романе голос сомнения, сопряженный с беспощадным самопорицанием, Тургенев в финале романа все же возвращается в образе Нежданова к элементу положительного, осмысленного через трагедию Шекспира. В своем последнем письме, а также в словах, произнесенных после рокового выстрела, Нежданов в завещательной форме дает Марианне и Соломину «отече-

ское» благословение (дважды повторяя заклінательное «дети мои») [12. Т. 9. С. 378–379]. Точно умирающий Гамлет в косвенном обращении к Фортинбрасу, он просит их соединить свои судьбы в честном и живом стремлении и так передает им свое нереализованное право на деятельную и счастливую жизнь.

В результате сопутствующая эпическому изображению шекспировская образность делает возможным представить неординарную личность в качестве яркого выразителя масштабных противоречий русской жизни. Но человек у Тургенева не остается лишь в формальной роли транслятора изменений окружающей действительности. Как и Шекспир, писатель в этой сопричастности заключает трагедию индивидуального существования, раскрывает глубину человеческого восприятия сложных процессов внешнего мира.

Грандиозная фигура шекспировского героя, проходя через все романное творчество Тургенева, придает особый – драматический характер эпическому жанру. С одной стороны, процесс драматизации происходит путем варьирования прозаического материала (письмо, дневник, записка), насыщения его развернутой сетью диалогов, включения в повествование монологических форм с усложненной (раздвоенной) структурой, использования логики хроникального развития сюжета. С другой стороны, Тургенев психологизирует речь и поведение героев, углубляет (делает более явной) работу сознания и чувства, не нарушая при этом «тайного» (деликатного) свойства последнего.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Значительно указание В.С. Баевского: «Рудин» выглядит «...как один огромный диалог, а описания и небольшие клочки повествования в его ткани – как вкрапления авторской речи в прямую речь действующих лиц, или, если угодно, как разросшиеся ремарки драматурга» [18. С. 136].

² Это неслучайное сходство двух образов было отмечено также в работе Г.А. Бялого [3. С. 82].

³ «...не сама современная, а лишь ее неумеренная “скорость” удручает героя. <...> тургеневский герой уже решил для себя, как и датский принц Шекспира, гамлетовский вопрос в пользу его второй части» [9. С. 30].

ЛИТЕРАТУРА

1. Тургенев И.С. Сочинения. М., 1880. Т. 3. XV, 326 с.
2. Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) // Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. М.: ГИХЛ, 1954. С. 331–464.
3. Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л.: Советский писатель, 1990. 640 с.
4. Левин Ю.Д. Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (К вопросу о полемике Добролюбова и Тургенева) // Н.А. Добролюбов. Статьи и материалы. Горький, 1965. С. 122–163.
5. Герасименко Л.А. К концепции личности в эстетике Тургенева // Второй межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1968. С. 35–49.
6. Буданова Н.Ф. Роман «Новь» в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота // Русская литература. 1969. № 2. С. 180–190.
7. Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. С. 131–151.
8. Манн Ю.В. И.С. Тургенев и вечные образы мировой литературы (статья Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот») // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43, № 1. С. 22–32.
9. Недзвецкий В.А. Типы Гамлета и Дон Кихота в романе «Отцы и дети» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58, № 1. С. 20–32.
10. Ефимчик С.М. «Гамлет» и «Дон Кихот» как смыслопорождающие структуры в творчестве И.С. Тургенева // Встречи и диалоги в смысловом поле культуры. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2011. С. 193–201.
11. «Гамлет и Дон-Кихот». План-конспект и наброски текста (публ. Ю.Д. Левина) // Тургеневский сборник: материалы к Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. М.; Л.: Наука, 1966. С. 71–82.
12. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1978–1986.
13. Манн Ю.В. Тургенев и другие. М.: РГГУ, 2008. 359 с.
14. Тиме Г.А. Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. СПб.: Нестор-История, 2011. 456 с.
15. ОР РНБ Ф. 539. Оп. 2. Ед. хр. 1063. Л. 84–85 об.
16. Недзвецкий В.А. И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2011. 208 с.
17. Степанян К.А. Шекспир, Бахтин и Достоевский: герои и авторы в большом времени. М.: Глобал Ком; ЯСК, 2016. 296 с.
18. Баевский В.С. «Рудин» И.С. Тургенева (к вопросу о жанре) // Вопросы литературы. 1958. № 2. С. 134–138.
19. Цейтлин А.Г. Роман И.С. Тургенева «Рудин». М.: Худож. лит., 1968. 78 с.
20. Шекспир У. Гамлет / пер. А.И. Кронеберга. М., 1861. 234 с.
21. Курляндская Г.Б. Романы И.С. Тургенева 50-х – начала 60-х годов // Ученые записки Казанского государственного университета. 1956. Т. 116, кн. 8. 180 с.

22. Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л. : Наука, 1988. 326 с.
23. Винникова И.А. И.С. Тургенев в шестидесятые годы. Саратов : Изд-во СГУ, 1965. 113 с.
24. Швецова Т.В. «Гамлет» в контексте творчества И.С. Тургенева : дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2002. 194 с.
25. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1981 – издание продолжается.
26. Батюто А.И. Тургенев-романист. Л. : Наука, 1972. 387 с.
27. Ребель Г.М. «Гений меры»: Тургенев в русской культуре // Вопросы литературы. 2009. № 6. С. 305–348.
28. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула : Приокское кн. изд-во, 1973. 342 с.
29. Муратов А.Б. И.С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). Л. : Изд-во ЛГУ, 1972. 143 с.
30. Семухина И.А. «Убитые насмерть не мечутся...»: внутреннее слово духовно расколотой личности в поздней романистике И.С. Тургенева («Дым») // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2014. Вып. 6. С. 100–110.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 13 мая 2019 г.

The Image of Hamlet Poetics in I.S. Turgenev's Novels

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2019, 444, 14–26.

DOI: 10.17223/15617793/444/2

Ivan O. Volkov, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wolkoviv@gmail.com

Keywords: I.S. Turgenev; Shakespeare; Hamlet; novel.

The article covers the analysis of Ivan Turgenev's novels through the perspective of William Shakespeare's poetics. The object of analysis is the central images of the epic genre with significant features of Shakespeare's characters. The focus is on the way Turgenev artistically shapes the portrait of the "hero of the time" in close connection with Prince Hamlet's moral and psychological image. Turgenev's critical thoughts on the essence of Hamlet's image were expressed in a programmatic article "Hamlet and Don Quixote". In the article, on the example of Hamlet's image, Turgenev developed the problem of a tragic character emphasizing the disharmony of his inner world. To a large extent, the article followed the artistic and aesthetic motif shaped in Turgenev's tale "Hamlet of the Shchigrovsky District". Simultaneously, Turgenev came to his own artistic form of understanding Hamlet's ambivalent traits of character. On the material of the novel, through Shakespeare's imagery, the writer created an unordinary personality that vividly expressed the massive contradictions of Russian life. All six novels by Turgenev are conventionally subdivided into two equal groups on the basis of the author's method of developing the problem of the "hero of the time". On the one hand, *Rudin* shows the development of an image of a young idealist who craves to actively participate in the life of the big world. However, he is unconfident and doubting; and later he even shies away from making a choice, a situation which is unnerving for him. Along with *Rudin*, *On the Eve* shows the weakness of a person's nature which either obstructs the performance of the artistic talent (Shubin), locks the talent in a narrow field (Bersenev), or, finally, makes a person feel serious concerns and doubts in a critical moment (Insarov). Fifteen years later, *Virgin Soil* becomes a much more complicated variant of the so-called Russian Hamlet with the help of which Turgenev not only showed the tragic failure of a reflecting personality as a permanent motor of historical processes but also claimed the necessity of a hero of a different nature: a representative of an ordinary prosaic world rather than a master of the Universe with a desire to accomplish a feat. On the other hand, *Fathers and Sons* is a novel about a conflict of a self-made person with the world of a natural and immediate feeling (in a broad sense). *Home of the Gentry* and *Smoke* also develop the idea of a broken personality which is torn between a consolation in the small favours and a desire to "rise" (to redeem oneself). The problems of the novels in this group dramatically shift to the sphere of the personal. In other words, the drama is mostly caused by the internal disagreement of the person's mental and intellectual world. The majestic character of Shakespeare's hero, part of each Turgenev's novel, makes the epic genre more dramatic.

REFERENCES

1. Turgenev, I.S. (1880) *Sochineniya* [Works]. Vol. 3. Moscow: tipografiya E.Lissner i Yu.Roman.
2. Shakespeare, W. (1954) Tragediya o Gamlete, printse Datskom (podstrochnyy perevod i kommentarii) [The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (interlinear translation and commentary)]. In: Morozov, M.M. *Izbrannyye stat'i i perevody* [Selected articles and translations]. Moscow: GIKhL.
3. Byalyy, G.A. (1990) *Russkiy realizm. Ot Turgeneva k Chekhovu* [Russian realism. From Turgenev to Chekhov]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
4. Levin, Yu.D. (1965) Stat'ya I.S. Turgeneva "Gamlet i Don Kikhot" (K voprosu o polemike Dobrolyubova i Turgeneva) [Turgenev's article "Hamlet and Don Quixote" (On the issue of the controversy of Dobrolyubov and Turgenev)]. In: Dobrolyubov, N.A. *Stat'i i materialy* [Articles and materials]. Gorky: [b.n.]. pp. 122–163.
5. Gerasimenko, L.A. (1968) K kontseptsii lichnosti v estetike Turgeneva [On the concept of personality in Turgenev's aesthetics]. In: Gavrilov, A.I. (ed.) *Vtoroy mezhvuzovskiy turgenevskiy sbornik* [Second Inter-University Turgenev Collection]. Orel: Kurskiy GPI, pp. 35–49.
6. Budanova, N.F. (1969) Roman "Nov" v svete turgenevskoy kontseptsii Gamleta i Don-Kikhota [The novel "Virgin Soil" in the light of Turgenev's concept of Hamlet and Don Quixote]. *Russkaya literatura*. 2. pp. 180–190.
7. Markovich, V.M. (1975) *Chelovek v romanakh I.S. Turgeneva* [Man in the novels by I.S. Turgenev]. Leningrad: Leningrad State University. pp. 131–151.
8. Mann, Yu.V. (1984) I.S. Turgenev i vechnye obrazy mirovoy literatury (stat'ya Turgeneva "Gamlet i Don-Kikhot") [I.S. Turgenev and the eternal images of world literature (Turgenev's article "Hamlet and Don Quixote")]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*. 43 (1). pp. 22–32.
9. Nedzvetskiy, V.A. (1999) Tipy Gamleta i Don Kikhota v romane "Ottsy i deti" [Types of Hamlet and Don Quixote in the novel "Fathers and Sons"]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka*. 58 (1). pp. 20–32.
10. Efimchik, S.M. (2011) ["Hamlet" and "Don Quixote" as meaning-generating structures in the works of I.S. Turgenev]. *Vstrechi i dialogi v smyslovom pole kul'tury* [Meetings and dialogues in the semantic field of culture]. All-Russian Conference. Omsk: Omsk State Pedagogical University. pp. 193–201. (In Russian).
11. Alekseev, M.P. & Izmaylov, N.V. (eds) (1966) *Turgenevskiy sbornik: materialy k Poln. sobr. soch. i pisem I.S. Turgeneva* [The Turgenev collection: materials to Turgenev's Complete Collection of Works and Letters]. Moscow; Leningrad: Nauka. pp. 71–82.
12. Turgenev, I.S. (1978–1986) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. Sochineniya: v 12 t.* [Complete Works: In 30 vols. Works: in 12 vols]. Moscow: Nauka.
13. Mann, Yu.V. (2008) *Turgenev i drugie* [Turgenev and others]. Moscow: RSUH.
14. Time, G.A. (2011) *Rossiya i Germaniya: filosofskiy diskurs v russkoy literature XIX–XX vekov* [Russia and Germany: The philosophical discourse in Russian literature of the 19th–20th centuries]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya.

15. Manuscript Department of Russian National Library (OR RNB). Fund 539. List 2. Item 1063. Pages 84–85 rev. (In Russian).
16. Nedzvetskiy, V.A. (2011) *I.S. Turgenev: logika tvorchestva i mentalitet geroya* [I.S. Turgenev: the logic of creativity and the mentality of the hero]. Moscow: Moscow State University.
17. Stepanyan, K.A. (2016) *Shekspir, Bakhtin i Dostoevskiy: geroi i avtory v bol'shom vremeni* [Shakespeare, Bakhtin and Dostoevsky: heroes and authors in big time]. Moscow: Global Kom; YaSK.
18. Baevskiy, V.S. (1958) "Rudin" I.S. Turgeneva (k voprosu o zhanre) ["Rudin" by I.S. Turgenev (on the genre)]. *Voprosy literatury*. 2. pp. 134–138.
19. Tseytlin, A.G. (1968) *Roman I.S. Turgeneva "Rudin"* [The novel "Rudin" by I.S. Turgenev]. Moscow: Khudozh. lit.
20. Shakespeare, W. (1861) *Gamlet* [Hamlet]. Translated from English by A.I. Kroneberg. Moscow: A.S. Velikanov.
21. Kurlyandskaya, G.B. (1956) Romany I.S. Turgeneva 50-kh – nachala 60-kh godov [Turgenev's novels of the 1850s – early 1860s]. *Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta*. 116 (8).
22. Levin, Yu.D. (1988) *Shekspir i russkaya literatura XIX veka* [Shakespeare and Russian literature of the XIX century]. Leningrad: Nauka.
23. Vinnikova, I.A. (1965) *I.S. Turgenev v shestidesyatye gody* [I.S. Turgenev in the sixties]. Saratov: Saratov State University.
24. Shvetsova, T.V. (2002) "Gamlet" v kontekste tvorchestva I.S. Turgeneva [Hamlet in the context of I.S. Turgenev's works]. Philology Cand. Diss. Arkhangelsk.
25. Turgenev, I.S. (1981—present) *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. Pis'ma: v 18 t.* [Complete Works: In 30 vols. Letters: In 18 vols]. Moscow: Nauka.
26. Batyuto, A.I. (1972) *Turgenev-romanist* [Turgenev the novelist]. Leningrad: Nauka.
27. Rebel', G.M. (2009) "Geniy mery": Turgenev v russkoy kul'ture ["The genius of the norm": Turgenev in Russian culture]. *Voprosy literatury*. 6. pp. 305–348.
28. Kurlyandskaya, G.B. (1973) *Khudozhestvennyy metod Turgeneva-romanista* [The literary method of Turgenev the novelist]. Tula: Priokskoe kn. izd-vo.
29. Muratov, A.B. (1972) *I.S. Turgenev posle "Otsov i detey" (60-e gody)* [Turgenev after "Fathers and Sons" ('60s)]. Leningrad: Leningrad State University.
30. Semukhina, I.A. (2014) "Ubitye nasmert' ne mechtsya...": vnutrennee slovo dukhovno raskolotoy lichnosti v pozdney romanistike I.S. Turgeneva ("Dym") ["Men wounded to death don't fling themselves about": The inner word of a spiritually torn personality in the later novels of I.S. Turgenev ("Smoke")]. *Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem*. 6. pp. 100–110.

Received: 13 May 2019