

ГЕРАРД ДУДЕК
Лейпциг

ОБРАЗНОСТЬ И МЕТАФОРИКА В „ПРИЗРАКАХ” И. С. ТУРГЕНЕВА

Фантазия „Призраки” является произведением, завершающим целый период в духовном развитии русского писателя. Ее можно в этом отношении сравнить как с очерком *Лес и степь*, завершающим *Записки охотника* и ранний этап творчества, так и со *Стихотворениями в прозе*, синтезирующими жизнь и творчество Тургенева. *Призраки* (1864) и примыкающие к ним *Поездка в Полесье* (1858) и *Довольно* (1865) представляют собой единый комплекс философско-поэтических творений. Фантазия *Призраки* отличается от двух других частей этой своеобразной трилогии своей сплошной метафоричностью. В то время как *Поездка в Полесье*, в первую очередь, эмпирически-описательный этюд, а *Довольно* — за исключением средних глав V—XII, содержащих элегические воспоминания о любимой женщине — своеобразное философское раздумье, в *Призраках* идейное содержание целиком закодировано в виде иносказательных образов и картин. Эта метафоричность придает *Призракам* поэтическое обаяние, а также многозначность и загадочность.

Хотя Тургеневу хотелось, чтобы читатель не искал в фантазии „никакой аллегории или скрытого значения”¹, она вызывает до сих пор усилия ученых разгадать переносный смысл не только ее фантастических, но и реалистических элементов. Эти усилия сосредоточивались, главным образом, на раскрытии фантастической фигуры Эллис и на интерпретации картин. Следует, однако, — по нашим наблюдениям — уделить больше внимания и образу рассказчика или героя, который занимает важное место в образной системе произведения. Ключом для раскрытия сущности этого персонажа могут служить некоторые детали метафорического характера, связанные с его местом пребывания — а именно „усадыба”² и „угол леса, где старый дуб”³. Усадыба является не только местом жительства, куда герой возвра-

¹ И. С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в 28 томах*, Москва 1960—1968; т. 9, с. 389. При дальнейших цитатах из этого издания применяются следующие сокращения: ПСС — Полное Собрание Сочинений; ПСП — Полное Собрание Писем.

² ПСС IX, 109.

³ Там же, с. 78.

щается по окончании своих полетов с Эллис — так то и дело Тургенев возвращался в Спасское-Лутовиново, но и символом обыкновенной, повседневной жизни русского дворянина. Эта социальная сторона его личности выступает наружу только в отдельных, зато весьма выразительных случаях. Увидев картину кровавого разинского бунта, он падает в обморок и ясно осознает свое положение как „дворянин и землевладелец”⁴. На предупреждение Эллис, что она его не сможет дальше нести, он реагирует в манере русского помещика: „Ступай домой, — отвечал я ей тем же голосом, каким я говаривал эти слова моему кучеру, выходя в четвертом часу ночи от московских приятелей...”⁵ И хлопоты, связанные для него с отменой крепостного права, „подвернулась эманципация с разверстанием угодий и пр. и пр.”⁶ становятся одной из причин его заболевания.

Но нормальная жизнь героя, символом которой служит усадьба, является только одной, в данном случае не существенной стороной его существования. Вторая, фантастическая жизнь, которую он разделяет с Эллис, связана с „углом леса, где старый дуб” (другой вариант: „старый дуб на окраине леса”⁷), куда его приглашает Эллис и откуда он с ней совершает свои полеты. Ключ для расшифровки метафорического смысла этой детали дает нам очерк *Лес и степь* (1849), где мы находим ситуацию, похожую на *Призраки*. Опушка оказывается здесь тем местом, где возбуждается художественное воображение:

Идешь вдоль опушки, глядишь за собакой, а между тем любимые образы, любимые лица, мертвые и живые, приходят на память, давным-давно заснувшие впечатления неожиданно просыпаются; воображение реет и носится, как птица, и все так ясно движется и стоит перед глазами. Сердце то вдруг задрожит и забьется, страстно бросится вперед, то безвозвратно потонет в воспоминаниях. Вся жизнь разворачивается легко и быстро, как свиток; всем своим прошедшим, всеми чувствами, силами, всею своею душою владеет человек⁸.

Это краткое раздумье, вкрапленное в описание осенней природы, представляет собой как бы прообраз *Призраков*. Тут можно обнаружить все существенные элементы более поздней фантазии: окраину леса как „место отправления”; рассказчика, погружающегося в мир раздумий и воспоминаний; воображение, которое поднимает героя, как птицу, над землей и доставляет ему возможность обозреть всю свою жизнь сверху; развертывание свитка, т.е. ряда картин, с любимыми образами и лицами⁹. Есть, конечно, и большая разница в сравнении с *Призраками*: В очерке *Лес и степь* раздумье не

⁴ Там же, с. 96—97.

⁵ Там же, с. 106.

⁶ Там же, с. 109.

⁷ Там же, с. 80.

⁸ ПСС IV, 386.

⁹ О внутренней связи обоих произведений свидетельствует и тот факт, что картина уездного города, нарисованная в очерке „Лес и степь”, имеет много общего с изображением уездного города в главе VIII *Призраков*. Ср. ПСС IX, 86.

выходит за пределы личной жизни, автобиографии героя, в то время как оно обнимает в *Призраках* всю историю человечества. Свиток только обозначен, но не развернут в наглядных картинах. Сила воображения, переносящего человека в далекие временные и географические пространства ясно намечена, но не олицетворена в самостоятельной фигуре, хотя в словах „воображенъ реет и носится, как птица, и все так ясно движется и стоит перед глазами” кроется, на наш взгляд, зародыш призрака Эллис. Тональность раздумья в очерке другая, чем в фантазии — в нем чувствуется еще жизненная радость и энергия, сквозь которую проступает лишь первый налет светлой грусти.

В очерке *Поездка в Полесье* место в лесу, где рассказчик садится на срубленный пенёк, выполняет опять функцию возбуждения художественного воображения. Раздумье имеет здесь тоже автобиографический характер. Оно не дано с точки зрения птичьего полета, но разворачивается также в форме свитка:

Я сидел неподвижно и глядел, глядел с изумлением и усилием, точно всю жизнь свою я перед собою видел, точно свиток развивался у меня перед глазами¹⁰.

Свиток обладает здесь большими подробностями, но все еще не развернут в самостоятельные картины. Эмоциональная окрашенность раздумья, однако, решительно изменена в сравнении с очерком *Лес и степь*: Все образы не возникают „так ясно” (*Лес и степь*), перед внутренним глазом героя, а неопределенно и загадочно „как сон”¹¹. В них не ощущается вера в жизнь, а чувство иссякания сил, разочарование. На всех мыслях лежит тень смерти, навевная темнотой и неподвижностью Полесья.

Эти сопоставления показывают, что вторая жизнь героя *Призраков*, которая начинается и кончается у старого дуба на окраине леса, обнаруживает духовную, художественную сторону его существования. Двойная его жизнь находит в этом отношении свою параллель в стихотворении Пушкина *Поэт* (1827). Лирический субъект этого стихотворения знает также двойную жизнь — повседневную и вдохновенно-поэтическую. Второе его существование одевается Пушкиным в метафору, близкую к образности *Призраков*:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Двойственность, характерная для рассказчика-героя в *Призраках*, отличает и фантастический образ Эллис. Она является, с одной стороны, воплощением силы поэтического воображения, способной возбудить в сознании героя картины из всех областей жизни — природы и истории¹² — а, с другой стороны, призраком, вампиром, превращающимся в полнокровную женщину.

¹⁰ ПСС VII, 60.

¹¹ Там же.

¹² Этот аспект образа Эллис подробно разбирается в нашей статье I. S. Turgenevs „Приз-

Она исполняет все желания героя¹³, а в то же время сосет его кровь и причиняет ему болезнь (анемию) или даже смерть¹⁴. Эта двуликость Эллис отражается и в отношении героя к ней. Ее появление вызывает у него и радость и страх. Когда Эллис опаздывает на третью встречу, рассказчик выдает это свое противоречивое ощущение: „Я и испугался и обрадовался в одно и то же время”¹⁵. Герой осознает, что он должен платить за „удовольствие” (гл. V) духовного полета при помощи художественного воображения полной отдачей своей личности во власть Эллис.

Тургенев воплотил, таким образом, в этой фигуре противоречивую сущность искусства — его всеобъемлющую духовную даль и его демоническую, магическую силу. Эллис не является поэтому ни „настоящим” призраком, т.е. олицетворением души умершего человека, ни „настоящим” вампиром¹⁶, а только их подобием. Тургенев придал Эллис как воплощению демона искусства черты вампира, чтобы выразить свое убеждение, что искусство требует преданности всего человека. Другие догадки метафорического характера, которые герой высказывает относительно таинственной сущности Эллис, имеют характер литературной реминисценции: Она для него „преступная, осужденная душа”¹⁷ вроде Агасфера, или сильфида вроде героини рассказа *Сильфида* В. Ф. Одоевского, которая дает герою, Михайло Платоновичу, возможность иметь понятие о „первоначальной гармонии мира”¹⁸.

В меру того, как герой все более привыкает к посещениям Эллис и входит в ее подчинение, т.е. в мир воображения, она становится для него как бы любимой женщиной. Героя и Эллис связывает взаимная притягательная сила, которая обнаруживается как в ревности Эллис, когда она отрывает героя от красивой женщины на острове Изола Белла (гл. XIV) или не допускает его пребывания в идиллическом покое Шварцвальда (гл. XX), так и в нетерпении, с которым герой ожидает задержавшегося призрака (гл. XVIII), что вызывает возглас Эллис: „А ты соскучился по мне? Ты меня любишь? О, ты мой!”¹⁹ Любовь Эллис не знает, как всегда у Тургенева, равноправия. Об этом говорят метафорические сравнения, применяемые к образу Эллис: Ее поцелуй уподобляется тонкому, мягкому жалю „незлых

paku” im Kontext der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion. — „Zeitschrift für Slawistik” 27, 4, с. 532—544.

¹³ По словам Ch. E. Passage’a Ellis “is little more than a wish — bestower”. The Russian Hoffmannists. The Hague 1963, с. 193

¹⁴ W. K. Koschmal bezeichnet den Endzustand des Helden treffend als „kognitiv-emotionalen Tod”. W. Koschmal, *Vom Realismus zum Symbolismus. Zu Genese und Morphologie der Symbolsprache in den späten Werken I. S. Turgenews*, Amsterdam 1984, с. 117.

¹⁵ ПСС IX, 98.

¹⁶ В. Кошмал правильно отмечает по этому поводу: „‘Brizraki’ ist deshalb keinesfalls... eine Vampirnovelle im traditionellen Sinn.” W. Koschmal, *цит. работа*, с. 19.

¹⁷ ПСС, IX, 85.

¹⁸ Cp. K. Städtke, *Zur Geschichte der russischen Erzählung (1825—1840)*, Berlin 1975, с. 93.

¹⁹ ПСС IX, 98.

пиявок"²⁰, в чем сказывается и насилие вампира и искреннее чувство. При третьей, запоздалой встрече, назначенной для полета в центры европейского общества — Парижа и Петербурга — Эллис схватывает героя с безжалостностью хищной птицы — „кобчик так подхватывает когтем, 'чокает' перепела"²¹, в чем сказывается по нашему мнению не столько характер хищного зверя в Эллис²², сколько ее решимость, поставить героя, бежавшего малодушно от ужасных картин цезарских легионов и разинского бунта, лицом к лицу с современной действительностью.

Надобность раскрытия метафорического смысла возникает и при анализе картин, представших перед героем во время полетов с Эллис. Хотя каждая картина основана на реальных переживаниях и наблюдениях Тургенева или на исторических фактах и хотя сам автор советовал читателю просто видеть в фантазии „ряд картин, связанных между собою довольно поверхностно"²³, мы разделяем мнение Н. И. Пиксанова, что „картины, обрамленные... незамысловатой фантастикой, символичны и по замыслу и по разработке"²⁴. Для раскрытия иносказательного значения этих картин придется, однако — вопреки утверждению Пиксанова — учесть не только их объективное содержание, но и фантастическую раму, т.е. субъективную реакцию рассказчика и даже Эллис. Кроме того, необходимо рассматривать каждую отдельную картину как составную часть ряда в целом.

Три картины первого ряда — мирного ландшафта средней России, спящего губернского города и разъяренного моря перед островом Уайт — представляют собой, вместе взятые, метафору для тургеневской философии природы²⁵. Контрастирующие картины символизируют диалектическую суть природы, которая все создает и в то же время все безжалостно уничтожает и перед мощью и равнодушием которой человек оказывается беспомощным существом²⁶.

Больше разноречивых толкований вызывает второй ряд картин. Он, как правило, интерпретируется как символическое выражение тургеневских взглядов на историю. Сцена появления Цезаря толкуется как олицетворение „государственной власти, империи, которая враждебна интересам отдельной личности"²⁷ или как воплощение тирании²⁸. Эпизод из времен

²⁰ Там же, с. 85.

²¹ Там же, с. 98.

²² Ср. W. Koschmal, *цит. работа*, с. 113.

²³ ПСС IX, 389.

²⁴ Н. И. Пиксанов, *История „Призраков“*, [в:] *Тургенев и его время*. Первый сборник под ред. Н. Л. Бродского, Москва 1923, с. 167.

²⁵ Ср. А. Б. Муратов, *И. С. Тургенев после „Отцов и детей“* (60-е годы), Ленинград 1972, с. 17.

²⁶ Ср. И. А. Винникова, *Об идейных истоках „Призраков“*, „Довольно". *Тургенев и Шопенгауэр*, [в:] *И. С. Тургенев в шестидесятые годы (Очерки и наблюдения)*, Саратов 1965, с. 64.

²⁷ И. А. Винникова, там же, с. 56.

²⁸ А. Б. Муратов, *цит. работа*, с. 18.

Степана Разина рассматривается как критическое изображение стихийно-разрушительного характера народной революции, которая „страшит героя”²⁹. В обеих картинах увидел уже Е. Цабель „жестокость всемирного исторического процесса”³⁰, а В. Кошмаль рассматривает их как выражение „исторической, более того, универсальной меры отчаяния”³¹ автора *Призраков*. Хотя обобщающий и метафорический характер этих сцен несомненен, они являются, все-таки, не просто иллюстрациями исторических взглядов Тургенева, а выражают тоже его отношение как художника к истории. Когда Эллис упрекает героя в малодушии, потому что он бежал от Цезаря и упал в обморок при виде разинского бунта, то в этом упреке чувствуется доля критики по адресу представителей „чистого искусства” и, может быть, даже самокритики. Ту же функцию выполняет и сцена на острове Изола Белла в контексте второго ряда картин в целом. Взятая по себе, эта сцена, бесспорно, является символом „вечной красоты, высокого искусства и великой страсти”³², но факт, что она вставлена между римским и разинским эпизодами, придает ей также значение эстетической метафоры: Художник, который обитает исключительно в возвышенном мире красоты, любви и искусства, теряет связь с действительностью, с реальным ходом истории и, тем самым, изменяет своему призванию. Эллис, поэтому, отрывает героя почти насильственно от очаровательного пения красивой женщины во мраморном дворце.

Третий ряд картин, в котором изображается политическое и моральное состояние современного общества, наиболее насыщен конкретными реалиями и актуальной полемикой. Картина Парижа вполне соответствует критике буржуазного общества и абсолютизма Наполеона III, высказанной А. Герценом в статье *Концы и начала*³³. С тем же критическим накалом нарисована картина Петербурга, столицы феодально-бюрократической России.

То, что картины Парижа и Петербурга поставлены в один ряд, придает тургеневской полемике еще более обобщенное содержание. В изображении обеих столиц писатель подчеркнул политический и нравственный упадок. Эта общая сатирическая окрашенность обеих картин как и смена сцен из России и западной Европы в других рядах не служит столько цели „to confront glories of the West with unglamorous realities of the home scene”³⁴, сколько полемике со всеми актуальными теориями — славянофильством а также „русским социализмом” Герцена и Огарева — в которых требовалось развитие России, обособленное от „больной”, бесперспективной западной Европы. Это подтверждается корреспонденцией Тургенева с А. Герценом во

²⁹ И. А. Винникова, *цит. работа*, с. 56.

³⁰ E. Zabel, *Iwan Turgieniew. Eine literarische Studie* (Kap. VII: Die phantastischen Novellen Turgenjew's), Leipzig 1884, с. 169.

³¹ W. Koschmal, *цит. работа*, с. 39.

³² А. Б. Муратов, *цит. работа*, с. 19.

³³ Ср. Винникова, *цит. работа*, с. 57.

³⁴ Ch. E. Passage, *цит. работа*, с. 193.

время написания *Призраков*, в которой Тургенев настаивает на мнении, что перед Россией, в конце концов, та же перспектива капиталистического развития и нравственного разложения как на Западе: „Тот самый, о котором ты говоришь“, пишет он Герцену в письме от 27.10. (8.11.) 1862 г. из Парижа, „дует не на один Запад — он развивается и у нас...“³⁵. Защищая внутреннюю переключку картин Парижа и Петербурга свою точку зрения об единой исторической перспективе России и западной Европы, Тургенев утвердил метафорическим образом свое либеральное западничество. „Я не нигилист“, пишет он Герцену 13 (25) ноября 1862 г. из Парижа, „потому только, что я, несколько хватаю моего понимания, вижу трагическую сторону в судьбах всей европейской семьи (включая, разумеется, и Россию). Я все-таки европеус — и люблю знамя, верую в знамя, под которое я стал с молодости“³⁶. Публицистический характер картин Парижа и Петербурга опять-таки трансформируется в эстетический факт откровенной субъективной реакцией как рассказчика так и Эллис. Сперва герой отворачивается от Парижа с „чувством омерзения“³⁷, потом Эллис просит его улететь из Петербурга. Эта эстетическая трансформация углубляется сценой Швединдворцовый ансамбль в Штетингене — созданный в стиле рококо, а также на ген/Шварцвальд, помещенной между картинами обеих столиц. Взгляд на дворцовый ансамбль в Штетингене, созданный в стиле рококо, а также на кавалера с дамой на одной из парковых аллей открывает контрастную картину к нравственному состоянию современной Европы. Сцена из времен феодального *ancien régime* XVIII столетия увлекает героя красотой и внешним благородством. Таким же образом воздействует на него вид на идиллическую природу Шварцвальда и развалины старого замка. Обе картины манят героя в романтически окрашенный мир душевного покоя и отвлекают его от актуальной общественной борьбы. Отрицательная реакция Эллис на желание героя остаться в „стране легенд“³⁸ имеет, несомненно, смысл эстетического жеста, утверждающего принцип гражданственности в искусстве. Такая интерпретация косвенно подтверждается письмом Тургенева к А. А. Фету от 18., 23. 8. (30. 8., 4. 9.) 1862 г. из Баден-Бадена: „Край чудесный“, сообщил Тургенев Фету сразу же после прибытия в курорт близ Шварцвальда,

зелени пропасть, деревья старые, тенистые, изумрудным мохом покрытые, погода хорошая, виды красивые, добрые знакомые, здоровье в порядке — чего же более?

А несколько дней спустя, 4го сентября, он сделал следующий постскрипtum:

На последних словах: чего же более? меня застало известие о плачевном конце предприятия Гарибальди — и я не мог более писать... Я убедился, что человеку нужно еще что-то, сверх хороших видов и старых деревьев — и, вероятно, Вы — закоренелый и остервенелый крепостник, консерватор и поручик старинного закала — даже

³⁵ ПСП V, 65.

³⁶ ПСП V, 73.

³⁷ ПСС IX, 100.

³⁸ ПСС IX, 102.

Вы согласитесь со мною, вспомнив, что Вы в то же время поэт — и, стало быть, слушатель идеала³⁹.

Третий ряд кармин имеет, таким образом, символический смысл помимо актуальной общественной критики. В нем еще раз выражается в иносказательной форме признание Тургеневым в ответственности художника перед обществом, перед человечеством. Все три ряда картин, вместе взятые, представляют собой поэтическое обозрение натурфилософских, исторических и политических взглядов Тургенева, показанное сквозь призму художественного призвания и существования.

Призраки кончаются своеобразным „финалом”. По наброску плана, возникшему в октябре 1861 г., он должен был состоять из главы *Общий вид России*. Но этот план был подвергнут существенным изменениям. Об этом говорят добавления, записанные на том же листе бумаги, на котором находится план 1861 года. Чтобы выяснить характер этих изменений, приведем заключительную часть этого плана: 11. Париж — 12. Швецинген — 13. Шварцвальд — 14. Петербург — 15. Общий вид России — а также добавления к нему:

Париж

Швецинген (светляки), мгно(енное)появле(ние) напудр(енных)
модн (иков)

Шварцвальд — лунный дым
Звук Waldhorn'a
Журавли

Петербург

Вид земли (Шопенгауэр).

Кроме того, записано здесь заглавие предпоследней главы (XXIV): Смерть. Крик и стон Эллис⁴⁰.

Первая особенность этих добавлений состоит в том, что подглавка *Журавли* при ее осуществлении не осталась частью главы Шварцвальд (XX), но выделилась в самостоятельную главу (XXI). Эта глава, не связана органически ни с главой Швецинген/Шварцвальд, ни с третьим рядом картин в целом. Она сугубо метафорична. В самом тексте дается ключ для понимания иносказательного смысла журавлей. По словам рассказчика почти нельзя видеть „такую горячую, сильную жизнь, такую неуклонную волю”⁴¹ ни в России, ни во всем мире. Л. В. Пумпянский охарактеризовал этот принцип, воплощенный в стае журавлей, как „пафос чисто волюнтаристический”⁴² и связал его, таким образом, с „волей”, т.е. основным и универ-

³⁹ ПСП V, 44.

⁴⁰ ПСС IX, 378—379.

⁴¹ Там же, с. 103.

⁴² Л. В. Пумпянский, *Тургенев-новеллист*, [в:] И. С. Тургенев, *Сочинения*, т. 7, Москва 1929, с. 11.

сальным принципом бытия в философии Шопенгауэра. И. А. Винникова, возражая Пумпянскому, заявляет, что „воля здесь понимается в ее конкретно-жизненном значении”⁴³. Такую интерпретацию, правда, поддерживает упомянутое заявление рассказчика, что бывает немного людей с такой сильной волей и в России и в целом мире. Мы, все-таки, считаем возможным, что символ журавлей связан с „мировой волей” Шопенгауэра, потому что он подготавливает главы XXIII „Вид земли (Шопенгауэр)” и XXIV „Смерть. Крик и стон Эллис”. С главы *Журавли* начинается, по нашим наблюдениям, новый, как бы добавочный ряд картин и новая, наиболее обобщенная философская линия. Эта глава является идейным контрапунктом к другим сценам финального ряда. В ней символизируется неукротимая воля к жизни, а в других главах отвращение от жизни и смерть. (Этот динамический ритм картин, который наблюдается и в остальных рядах, имел, может быть, Достоевский в виду, когда он говорил о музыкальности *Призраков* в письме к Тургеневу от 23. декабря 1863 г.⁴⁴).

Вторую особенность изменений плана представляет собой факт, что глава „Общий вид России” заменена главой „Вид земли (Шопенгауэр)”. В начале главы XXIII имеется, правда, краткий абзац с общим видом России, но после этого рассказчику сразу же — и это происходит также неорганично — открывается вид на весь земной шар, который вызывает в нем отвращение к человечеству и к самому себе. Это чувство находит свое наглядное изображение в метафоре „люди-мухи”⁴⁵. В чем смысл этой метафоры? Ответ является трудным, потому что „муха” имеет у Тургенева разное индизказательное значение. Нам удалось найти три семантических варианта: I. В рассказе *Перетиска* употребляется муха в качестве метафоры для беззащитной жертвы и противопоставляется пауку, символу беспощадной мощи и зла⁴⁶. Этот вариант применяется Тургеневым и в *Призраках*, чтобы характеризовать одно свойство смерти — „противное принижение к земле”: „паук так приникает к пойманной мухе...”⁴⁷. Как явствует из чернового автографа *Призраков*, Тургенев намеревался употребить метафорическое сравнение „паук — муха” и для характеристики отношения между Эллис и героем. Умиравшая Эллис прощается со словами: „Прощай... моя муха!”, а рассказчик думает в этот момент: „Мне вдруг показалось, что я точно муха и что меня душит и сосет паук...”⁴⁸. В напечатанном тексте писатель, однако, отказался от этого сравнения. Причиной отказа было, на наш взгляд, соображение, что сопоставление паук — Эллис и муха — герой, при

⁴³ И. А. Винникова, *цит. работа*, с. 68.

⁴⁴ Ср. Fjodor M. Dostojewski, *Briefe*, T. 1, Leipzig 1984, s. 289.

⁴⁵ ПСС IX, 106.

⁴⁶ ПСС VI, 167.

⁴⁷ ПСС IX, 107.

⁴⁸ „Призраки”. Черновой автограф (А. П. Могилянский). *Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева*, т. 5, Ленинград 1969, с. 145.

котором герой оказывается беспомощной жертвой безжалостной и злой, смертоносной силы Эллис, не соответствовало сущности этого отношения.

Такое сравнение, кроме того, противоречило бы уподоблению „вампирической природы” Эллис мягкому жалу „незлых пиявок” (разрядка моя, Г.Д.) и придало бы Эллис метафорическое значение смерти. От прямого сопоставления Эллис со смертью Тургенева отказался — по сравнению с черновым автографом — и в главе V *Призраков*: Вместо черного варианта „я во власти Сатаны, смерти это смерть”⁴⁹, а также белого варианта „сатаны — это Смерть”⁵⁰ — мы читаем в напечатанном тексте: „Я пропал, я во власти сатана, сверкнуло во мне как молния”⁵¹. Интерпретация Эллис Кошмалом как „komplexes Todessymbol”⁵² нам поэтому кажется не совсем убедительным, хотя требование полного подчинения власти Эллис включает для героя и возможность смерти.

В *Поездке в Полесье* „муха с изумрудной головкой”⁵³ становится метафорой для выражения тургеневского понимания сущности природы; она воплощает здесь принцип „равновесия природы”, на котором, по мнению писателя, покоится гармония природы, которая не терпит никакого сильного отклонения от этого равновесия, ни кверху, ни к низу⁵⁴. В этой гармонии Тургенев усматривает единственную возможность счастья. В этом смысле он применил уже в *Дневнике лишнего человека* (1850) сравнение: „Счастливей человек что муха на солнце”⁵⁵. И в рецензии на *Записки ружейного охотника Оренбургской губернии* С. Т. Аксакова (1853) он приводит муху в качестве примера для тезиса, что в природе каждое существо имеет одинаковое право на жизнь и что — несмотря на вытекающее из этого обстоятельства раздробление — в ней господствует „общая, бесконечная гармония”⁵⁶.

3. В обоих приведенных вариантах мухе приписывается положительная ценность. В метафоре „люди-мухи” с этим насекомым связывается впервые отрицательное значение. Ключом для понимания этого нового содержания метафоры может служить письмо Тургенева к графине Е. Е. Ламберт от 28.10. (9. 11.) 1862 г. из Парижа, в котором муха приводится для иллюстрации бренности человека и — в более общем смысле — всякого эфемерного существования, а также как пример отсутствия индивидуальности:

⁴⁹ Там же, с. 115.

⁵⁰ ПСС IX, 380.

⁵¹ Там же, 82.

⁵² W. Koschmal, *цит. работа*, с. 105.

⁵³ ПСС VII, 69.

⁵⁴ ПСС VII, 69—70.

⁵⁵ ПСС V, 192.

⁵⁶ Там же, с. 415.

Муха еще жужжит — а через мгновение — тридцать, сорок лет тоже мгновение — она уже жужжать не будет — а зажужжит — та же муха, только с другим носом — и так во веки веков. Брызги и пена реки времен! ⁵⁷

Такую интерпретацию метафоры „люди-мухи” подтверждает сравнение жизни человека с кратковременным существованием танцующих мошек в рассказе *Довольно* (гл. XIII). В этой переоценке метафоры „муха” сказывается бесспорно и переоценка тургеневского взгляда на жизнь, на суть человека. В ней отражается жизненный и духовный кризис писателя, причиной которого были разнообразные удручающие переживания во время окончательного оформления *Призраков* в 1862—1863 гг.: сообщение врача Ройе в декабре 1862 г., что у Тургенева неизлечимая болезнь, которое вызвало опасение о конце его творческого пути ⁵⁸; требование Третьего Отделения явиться из-за границы в Петербург для дачи показаний в деле о 32 лицах, „обвиняемых в сношении с лондонскими пропагандистами” ⁵⁹ в конце 1862 г.; разочарование в результатах отмены крепостного права; сомнения в правильности своего творческого развития после большей частью отрицательного восприятия романа *Отцы и дети* в русской критике. В этот момент, иррациональная и пессимистическая философия Шопенгауэра оказалась для писателя, очевидно, пригодной для того, чтобы сделать из всего этого горького жизненного опыта соответствующие общие выводы. Это вовсе не значит, как показала И. А. Винникова ⁶⁰, что Тургенев стал последовательным сторонником Шопенгауэра. Влияние немецкого философа, на-верное, правильно оценивается польским ученым А. Валицки, который утверждает, что „произошло как бы включение ряда мыслей Шопенгауэра в сложившееся уже прежде мировоззрение Тургенева” ⁶¹.

В метафоре „люди-мухи” таится, однако, еще другой аспект. В то время как „муха” в приведенном письме к графине Ламберт, в котором Тургенев резюмирует собственную свою жизнь по поводу 44-ой годовщины со дня рождения, является метафорой для одной индивидуальной судьбы, она становится в *Призраках* метафорой для всего человечества. Такой общечеловеческий, всемирный уровень отличает всю образность заключительной части, точнее четвертого, добавочного по плану 1861 г., ряда картин: Журавли, Вид земли, Смерть. Он обнаруживается в главе „Смерть. Крик и стон Эллис” (XXIV) в том, что картина смерти обретает апокалипсические черты. Они находят наглядное выражение не только в образе „закутанной фигуры

⁵⁷ ПСП V, 70.

⁵⁸ Ср. там же, с. 78. В том же письме к П. В. Анненкову, в котором Тургенев сообщает о своей болезни, он добавляет: „Тут уже не до сочинительства, не до творчества, как выражаются гг. эстетики и критики.”

⁵⁹ Ср. Е. М. Ефимова, И. С. Тургенев, *Семинарий*. Ленинград 1958, с. 13. Из тургеневских писем этого периода явствует, что писатель был сильно огорчен этим требованием.

⁶⁰ Ср. И. А. Винникова, *цит. работа*, с. 65—73.

⁶¹ A. Walicki, O „schopenhaueryzmie” Turgieniewa — osobowość a historia, Warszawa 1959, с. 315. Цит. по кн.: И. А. Винникова, *Об идейных истоках „Призраков”...*, с. 54.

на бледном коне”⁶², т.е. в символической фигуре апокалипсиса, взятой из откровения Иоанна Богослова, но также в самой картине смерти — ужасной, бесформенной и безжалостной массы — которая угрожает уничтожением всему живому на земле. Все сравнения, примененные автором для изображения смерти, взяты из мира животных: ящерица, змея, паук, хищная птица. Среди них выдвигается образ змеи своим многослойным иносказательным значением. Герой видит впервые в глазах Эллис змею, которая лежала неподвижно и под воздействием солнечных лучей начинает двигаться, именно в тот момент, когда Эллис начинает превращаться из призрака в живую женщину. Змея символизирует здесь, как можно заключить из письма Тургенева к Ф. М. Достоевскому от 2. (14.) марта 1862 г., начало и загадку жизни. Но в то же время она, наверное, является предзнаменованием смерти. Движущаяся змея в глазах Эллис — это как бы отражение того „змеиногo движения”⁶³, с которым смерть приближается к Эллис. Такое понимание нераздельности жизни и смерти соответствует вполне мышлению Шопенгауэра, для которого „вся жизнь представляет собой бегство от смерти”⁶⁴.

Придавая картине смерти апокалипсическую окраску, Тургенев сообщил и кончине Эллис обобщенный метафорический смысл. Рассказчик удивляется ее бегству от смерти и ее кончине, потому что он считал ее, т.е. художественный принцип, в ней воплощенный, бессмертным. Об этом свидетельствуют его возгласы: „Ужели и она подлeжит ее власти? Разве она не бессмертна?”⁶⁵. Смерть Эллис символизирует, таким образом, утрату веры в бессмертие и вечность самого дорогого для Тургенева явления — искусства. И в этой утрате, по нашему мнению, самая важная и глубокая причина пессимистического финала *Призраков*. Такой вывод подтверждается следующим высказыванием в *Довольно*:

Но не условность искусства меня смущает; его бренность, опять-таки его бренность, его тлен и прах — вот что лишает меня бодрости и веры⁶⁶.

Такое пессимистическое отношение к судьбе искусства было, однако, не последним словом писателя. После преодоления кризиса 60-х годов он вновь обрел, как показывает стихотворение в прозе *Стой!* (1879), веру в вечную ценность и жизнь настоящего искусства.

Иносказательный подтекст отдельных структурных элементов придает как фантазии в целом, так и заглавию *Призраки* метафорическое звучание. Заглавие *Призраки* можно было бы соотнести с призраком Эллис, но этому противоречит множественное число. Поэтому заглавие относится, как пра-

⁶² ПСС IX, 107.

⁶³ Там же, с. 107. Ср. W. Koschmal, *цит. работа*, с. 113.

⁶⁴ Ср. A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*. Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Leipzig 1979, с. 429.

⁶⁵ ПСС IX, 108.

⁶⁶ Там же, 119.

вило, к картинам, к рядам „каких-то душевных dissolving views”⁶⁷, по словам самого автора. Такое понимание отражается и в немецких переводах *Призраков*. В них преобладает версия *Visionen* или *Erscheinungen*, которая относится к картинам. Только изредка встречается *Gespenster*⁶⁸ т.е. название соотносимое с призраком Эллис. Тургенев сам предлагал, как явствует из его письма к Ф. Боденштедту от 30.6. 1864 г., название *Visionen*⁶⁹. Но Ф. Боденштедт предпочел в своем двухтомном издании тургеневских рассказов (1864—1865), которое содержало первый немецкий перевод *Призраков*, вариант *Erscheinungen*⁷⁰. Он, на наш взгляд, в самом деле более соответствует названию и содержанию фантазии, хотя позже переводчики и литературоведы, в большинстве случаев, предпочитали версию *Visionen*. Эта неуверенность в переводах на немецкий язык свидетельствует еще раз о многозначности, вытекающей из метафоричности, не только заглавия, но произведения в целом. В названии *Призраки* выражается намерение автора, придать своим раздумьям — своего рода предварительным итогам — о природе и человеке, об истории и современности, о судьбе искусства и человечества не только наглядность и выразительность, но и прелесть поэтической метафоры — всегда немного неопределенной и загадочной, а в то же время богатой многочисленными затаенными ассоциациями.

OBRAZOWOŚĆ I METAFORYKA W „PRIZRAKACH” I. S. TURGIENIEWA

STRESZCZENIE

Obecną rozprawę traktuje autor jako przyczynek do wyjaśnienia stale jeszcze otwartego problemu artystycznych właściwości oraz wymowy ideowej utworu I. Turgieniewa *Prizraki*. W swoich badaniach autor posłużył się przesłedzeniem metaforyki utworu, związkami międzytekstowymi oraz materiałami zawartymi w korespondencji.

Utwór Turgieniewa uważany jest za syntezę filozoficzno-artystyczną, za rodzaj „okresowego bilansu” danego etapu twórczości. W pracy wykazano, że wszystkie istotne elementy strukturalne dzieła wskazują na rozwiązania metaforyczne. Metaforyka pozostająca na usługach narratora, przy zwróceniu uwagi na odpowiednie fragmenty tekstu *Lies i stiep* oraz *Pojezdka w Polesje*, może być rozumiana jako wyraz sprzeczności między egzystencją społeczną a powołaniem artysty. Fantastyczna postać Ellis zostaje zinterpretowana jako ucieleśnienie sztuki, wytworu o dwóch obliczach, jej wielorakiego rozumienia i jej demonicznej (magicznej) siły wymagającej od artysty

⁶⁷ ПСП V, 179.

⁶⁸ Этот вариант перевода *Призраков* на немецкий язык встречается в издании: I. Turgienjew, *Gesammelte Werke*, T. 5. Berlin 1952.

⁶⁹ Соответствующее место в письме Тургенева, написанном на немецком языке, гласит: „Vergessen Sie nicht, daß ich zu Diensten stehe, wegen etwaiger unverständlicher Worte in den *Visionen*”. Ср. Х. Раппих, *Тургенев и Боденштедт*, [в:] *Литературное наследство. Из парижского архива И. С. Тургенева (Книга вторая)*; *Из неизданной переписки*, Москва 1964, с. 340.

⁷⁰ Ср. письмо Ф. Боденштедта к И. С. Тургеневу от 29го июля 1864 г. из Мюнхена: „...in Ihren ‘Erscheinungen’ (der Ausdruck scheint mir besser für *Призраки* als *Visionen*)...” В кн.: *Лит. наследство. Из парижского архива И. С. Тургенева...*, с. 325.

pełnego podporządkowania jego osobowości. Ujawnienie zawartych w trzech seriach obrazów idei filozoficznych, historycznych i społecznych zyskuje na pogłębieniu w następstwie odkrycia ich przekształceń w treści o wysokim nacechowaniu estetycznym.

Zakończenie utworu *Prizraki* zostało na nowo wyjaśnione pod względem funkcji kompozycyjnej i wymowy filozoficznej drogą porównania z projektem planu z 1861 roku. W związku z tym zwrócono baczność uwagę na związki z filozofią Schopenhauera. Wieloznaczność tytułu *Prizraki* poddano analizie przy wzięciu pod uwagę niemieckiego przekładu. Rozprawa uwydatnia znaczenie ideowe tego utworu oraz jego wysoką wartość artystyczną.

Przełożył Jan Trzynadłowski