Министерство общего и профессионального образования РО

ГБОУ РО «Таганрогский педагогический лицей-интернат»

Кафедра филологии

Исследовательская работа по литературе

Художественное своеобразие «таинственных повестей» И. С. Тургенева (на примере избранных произведений).

Выполнила:

обучающаяся 10 ф класса

Дмитренко Виктория.

Руководитель:

учитель русского языка и

литературы

Скрипка Т. В.

Таганрог

2018 г.

Содержание.

Введение…………………………………………………………………………..3

Основная часть…………………………………………………………………....5

Глава 1. «Таинственные повести» И. С. Тургенева в критике и литературоведении..…………………………………………………...................5

Глава 2. Категория таинственного в произведении «После смерти (*Клара Милич)*» ……………..........................................................................................11

Глава 3. Мистический сюжет «Сна» …………………………………………...18

Глава 4. «Песнь торжествующей любви» и оккультизм……………………...23

Заключение……………………………………………………………………....28

Список использованной литературы…………………………………………...31

Введение

В творчестве зрелого И. С. Тургенева появляются произведения, которые выбиваются из реалистической колеи. Это «Собака», «Странная история», «После смерти (*Клара Милич*)», «Призраки», «Песнь торжествующей любви», «Тени старых замков» и др. Особенностью этих повестей является присутствие в сюжете и характерах героев мистического начала, что подчеркивает существование в жизни сверхъестественного. Сам писатель считал эти произведения фантастическими, называл психологическими этюдами.

Новизна исследования заключается в том, что представленный цикл повестей еще не становился в отечественном литературоведении предметом специального исследования.

Фантастическое как особый тип образности, основанный на смещении границ возможного и невозможного, присутствует в поэтике ряда повестей И. С. Тургенева 1850 – 1880-х гг. В основе этих повестей, получивших в отечественной науке о литературе название «таинственных», лежат странные, нередко фантастические события; в них включены описания действительности, в которых сочетаются возможное и невозможное, реальное и фантастическое; в них присутствуют образы, которые могут быть осмыслены как фантастические. Целостное и всестороннее изучение фантастического, его типов, места и роли в поэтике указанных произведений писателя, представляется актуальной проблемой в современной науке о литературе.

Цель нашей работы – раскрыть художественное своеобразие «таинственных повестей» И. С. Тургенева.

Задачи работы:

- выявить причины обращения автора к мистическим сюжетам;

- рассмотреть развитие в них мотива двойничества;

- исследовать особенности психологизма.

Гипотеза: в так называемых «таинственных повестях» автора интересует не сюжет или мистические герои, а тайные движения человеческой души, утверждается иррационализм жизни.

Предмет исследования – своеобразие сюжета и характеров героев в «таинственных повестях» И. С. Тургенева.

Объект исследования – повести «После смерти (*Клара Милич*)», «Сон», «Песнь торжествующей любви».

Методы исследования: биографический, историко-сравнительный, целостный анализ художественного произведения.

Ученые рассматривают цикл «таинственных повестей» с философской, социологической, религиозной, искусствоведческой точек зрения. Так, А. Незеленов говорит о том, что именно в этих поздних произведениях Тургенев смог выразить мировую тоску, «душевное раздвоение» и разочарование, то есть полностью отразиться в них.

Но в конце анализа каждой из повестей исследователь отмечает «веру, надежду» И.С. Тургенева, несмотря на то, что отчаяние, «мрак скептицизма», сомнение чаще владели его душой. А значит, это раскрывает «затаённый религиозный идеал тургеневской поэзии» [Цит. по: 22, с. 23] (который сказался в «таинственных повестях»). Таким образом, по мнению Незеленова, Тургенев становится предшественником новой - «идеальной» литературы, отражающей всемирную истину, характер которой будет религиозный.

Философ, религиозный мыслитель и критик, В. Н. Ильин дает своеобразную трактовку позднего творчества Тургенева, рассматривая «таинственные повести» с точки зрения соотнесённости их с оккультизмом и наличия в них мистико-оккультной тематики.

Но главное, согласно второму аспекту метода Ильина, в произведениях, содержащих «мистическую тематику», Тургенев отдавался «только свободному полёту своей творческой фантазии, не выполнял никаких заказов, но лишь слушался того, что внушал ему его дар» [20; с. 47].

По мнению Пумпянского, «Фауст», «Собака», «Песнь торжествующей любви», «Сон», «Клара Милич» являются повестями, в которых сверхъестественное вплавлено в общую трагико-философскую концепцию жизни [42; с. 456].

Глава 1. «Таинственные повести» И. С. Тургенева в критике и литературоведении.

Еще при жизни Тургенева начала складываться литературоведческая трактовка его творчества. Уже тогда наметилось несколько аспектов исследования, например, выделение в наследии писателя различных по тематике и неравноценных по значимости групп - произведений «общественной» направленности (к ним относили «Записки охотника», романы и повести о «лишних людях») и лирико-философских произведений (новеллы, стихотворения в прозе). Представители эстетической критики (А.В. Дружинин) видели в И. Тургеневе прежде всего «поэта». Н. Чернышевский, Н. Добролюбов и Д. Писарев акцентировали общественную проблематику творчества И.Тургенева, высоко оценив его романы. Полярные оценки применялись подчас к одним и тем же произведениям (например, «Запискам охотника»). Ведущие периодические издания периода с 1855 по 1883 года («Русская мысль», «Новое время», «Вестник Европы», «Неделя», «Русское богатство») систематически печатали отклики критиков, философов и публицистов на данные произведения И.С. Тургенева [4, с. 37]

Представители разных направлений критики пытались свести творчество И. Тургенева к какой-либо одной «программе», не осознавая, что талант писателя гораздо шире любой схемы.

«Таинственные повести» И.С. Тургенева – тот пласт в творческом наследии русского писателя, который своей необычностью не перестаёт приковывать к себе внимание уже нескольких поколений литературоведов и представителей литературной критики.

Проблема жанра «таинственных повестей» до сих пор не подвергалась специальному изучению, однако, на наш взгляд, именно исследование этого аспекта должно было стать первоначальной ступенью для обоснования выделения этих произведений в неавторский цикл.

Можно продолжать перечислять исследователей, их подходы и принципы выделения ими того или иного количества «таинственных повестей». Рассмотрение этого вопроса вполне может стать предметом отдельного исследования, поскольку он является одним из наиболее спорных вопросов в современных исследованиях «таинственной» прозы И.С. Тургенева. Однако обратимся непосредственно к рассмотрению интересующей нас проблемы.

По справедливому замечанию И.К. Кузьмичёва, «в ХХ веке вместо литературно-критических корпоративных школ формируются методологические и идеологические объединения, призванные управлять не только художественным процессом, диктовать художественные вкусы, но и формировать миросозерцание и мироощущение самой эпохи» [24; с. 14].

В конце XIX – начале XX вв. закладываются основы изучения жизни и творчества Тургенева. Одной из наиболее актуальных проблем рубежа веков была проблема переоценки литературного и общественного развития XIX в. В процессе её обсуждения Тургенев становится в определённом плане фигурой центральной: тургеневское творчество воспринимается как явление законченное и устоявшееся.

Эпоха рубежа веков положила начало новому восприятию литературы ХIХ века. Стремление к пересмотру устойчивых представлений выразилось в полемике о «наследстве», которую начали критики-декаденты (Н. Минский, А. Волынский, В. Розанов, Д. Мережковский), обратившиеся к литературе прошлого в поисках соответствий классических образцов литературы канонам новых эстетических систем. В новой форме и на новом этапе развития культуры как будто возобновился старый спор сторонников «гражданственного» и «чистого» искусства. На стороне последнего оказались критики-модернисты. В процессе переосмысления и переоценки классического наследия наметились различные тенденции в восприятии жизни и творчества И. Тургенева.

В художественном наследии Тургенева критики-модернисты находят предварение «нового идеального искусства». Исследуя произведения Тургенева, научная и литературно-критическая мысль рубежа веков сделала первые шаги на пути изучения философского мировоззрения И.С. Тургенева. Интерпретация русскими символистами его позднего творчества, представляющая собой далеко не однозначный смысловой феномен, даёт богатый материал для детализации и углубления сложившихся в современной науке историко-литературных концепций.

Импрессионистическая критика делала установку не на анализ художественного текста, а на сопереживание. Субъективистская в своей основе, эта критика, тем не менее позволила увидеть в тургеневском творчестве черты, ранее не обнаруженные, а именно, их философский контекст.

Принципиально новый подход к творчеству И.С. Тургенева проявили критики-модернисты, которых в еще большей степени интересовали индивидуальность, философские взгляды и психология писателя, его «неуловимая душа» (термин Ю. Айхенвальда), так как творчество трактовалось ими как процесс духовного самораскрытия личности.

Критики этого направления считали, что внутренний облик писателя непосредственно отражается в его тексте. Это отчасти сближало их с психологической школой западноевропейского литературоведения, например, Г. Брандесом, автором психолого-биографических очерков-портретов.

Авторы, близкие символизму, считали, что объектом искусства является не реальная действительность, а некая абсолютная истина, мистическая идея, постигаемая через откровение, и художник-творец с его сложным духовным обликом интересен как посредник между мирами идеального и реального (это отличало символистов от представителей психологической школы).

Модернисты выработали свои приемы и методы: например, средством проникновения в художественный мир писателя они избрали не анализ произведений, а сопереживание, осмысление собственных впечатлений от прочитанного. Критика такого рода не стремилась к объективному целостному анализу художественного произведения, более того, модернисты усиливали и обосновывали субъективность, изначально присущую критике, как эстетический принцип.

Критиков-модернистов интересовала «духовная» биография И.С. Тургенева. На первый план выдвинулись произведения, которые позволяли судить о религиозно-философских воззрениях писателя, его отношении к Природе, Богу, Любви, Красоте, Смерти. Они низко оценили романы писателя и перенесли внимание на ранние поэмы и произведения последнего периода творчества. В итоге символисты положили начало изучению мировоззрения и эстетики И. Тургенева, впервые обозначив те проблемы, которые стали центральными в исследованиях последних десятилетий.

Особое внимание тургеневеды уделяют такому аспекту поэтики «таинственных повестей», как фантастика (в современной науке о литературе фантастическое определяется как эстетическая категория, которая «устанавливает «пределы» и «правила» нарушения в искусстве законов объективного мира. Чаще всего понимается как нарушение пространства и времени, появление чудесных персонажей, магических предметов» [47; с. 53]).

Сложность вопроса о фантастическом в «таинственных повестях» Тургенева, по мнению тургеневедов, определяется тем, что эти произведения «далеко не однородны ни по основным концепциям» [38; с. 75], ни по «характеру использования в них таинственных элементов» [44; с. 352].

Не существует единого мнения о том, насколько фантастичен сам предмет изображения. Так, Л.В. Пумпянский писал, что таинственное здесь «перестаёт быть фантастикой, становится оккультной эмпирией» [42; с. 9, 10] (близкую позицию занимает Г.А. Бялый: «Тургенев всегда говорил, что он совершенно равнодушен к мистицизму теоретическому, но в своих «таинственных повестях» он отдал дань мистицизму эмпирическому» [7; с. 208]).

Противоположенной точки зрения придерживается Г.Б. Курляндская: «”Таинственное“ в его повестях выступает фантастикой, а не оккультной эмпирией» [25; с. 100]. Так же считает и В.А. Дмитриев: «Для Тургенева предметом заботы является изображение таинственного возможно правдоподобнее, разгадка загадочных явлений. В большинстве «таинственных повестей» фантастическое не то чтобы правдоподобно, а просто реально, функции условности и других поэтических средств направлены к тому, чтобы реальность фантастического была несомненной. Сложность в том, что эта условность вела к мистицизму» [41; с. 76].

Таким образом, вопрос о фантастичности содержания «таинственных повестей» оказывается тесно связанным с проблемой мировоззрения писателя, для которого была характерна чуткость к сфере чудесного, что и побуждало его к рациональному осмыслению проявления этой сферы [17; с. 102]. «Тургенев чаще всего исходит из того, что в жизни существуют некоторые загадочные, трудно объяснимые, но несомненно имеющие место явления, что с людьми происходит подчас до того неправдоподобное - не всякий поверит. А он, Тургенев, верит и именно это берётся изобразить и по возможности объяснить как художник. Он, Тургенев, пишет только о том, что есть, что бывает» [17; с. 75]. Поэтому следует говорить не о «фантастическом», а именно о «таинственном», так как оно иррационально, но реально [36; с. 71].

По мнению В. Фишера, «в своих произведениях Тургенев приоткрыл завесу над такими загадками бытия, которые только теперь начинают привлекать внимание науки, но которые чувствовались древнею мудростью. Тургенев не разрешает, а только ставит загадки. Он касается, при этом, следующих явлений: ясновидения, вещих снов, телепатии, гипнотизма и спиритизма <…> Факты, описанные им, не могут быть научными данными, но наука примет их в соображение подобно тому, как психология и психиатрия принимают во внимание откровения Шекспира и Достоевского» [18; с. 104].

Таким образом, таинственные, загадочные явления, изображаемые Тургеневым, как правило, связаны с психологией и являются, хотя и не всегда, проявлением ещё не известных, недоказанных наукой естественных законов, а фантастика, как пишут исследователи, имеет «качество психического феномена <…>» [37; с. 231], то есть явления неусловной, психологически мотивированной. Л.Н. Осьмакова выделяет целый комплекс поэтических приёмов, которые позволяют писателю создать многомерный образ тайны и реалистически мотивировать фантастическое. Во-первых, изображение происходящего как таинственного обусловлено, как правило, особым типом личности героя (в результате возникает своеобразная двуплановость: то, что происходит на самом деле и то, что героям видится) [37; с. 227]. Нередко система освещения событий в «таинственных повестях» включает не только восприятие самого действующего лица, но и восприятие автора-рассказчика, восприятие другого персонажа [37; с. 228].

Основными способами введения фантастического в обыденное в «таинственных повестях» выступают сон, сновидения, сумеречное состояние затянувшейся бессонницы, переход от сна к бодрствованию. Это и позволило современной исследовательнице Р.Н. Поддубной назвать фантастику «таинственных повестей» разновидностью «сновидческой фантастики, которая в русском реализме второй половины XIX века стала «поэтической правдой» о том, чего сознание ещё не одолело» [39; с. 92].

Но нередко Тургенев воссоздаёт не просто «таинственные», а в полной мере фантастические образы и ситуации, сводит до минимума какие бы то ни было мотивировки. Фантастическое в этом случае имеет условный, обобщающий характер [28; с. 354, 355, 356]. Такой тип фантастики характерен прежде всего для «Призраков», занимающих среди «таинственных повестей» «особенное место, не в последнюю очередь «откровенностью», бесспорностью фантастического <…>» [28; с. 356].

В исследованиях последних лет, ученые все чаще обращаются к изучению архетипических основ тургеневской фантастики и символики, как, впрочем, и всего творчества писателя [35; 106; 132]. Так, Е.К. Созина на материале анализа произведений 1830 – 1860-х гг. приходит к выводу, что поэтическая мифология Тургенева складывалась не только под влиянием фольклора. По мнению ученого, не менее сильную архетипическую нагрузку несла для писателя, как и других его коллег 19 в., литературная традиция (Гёте, Шекспир), тем более, что среди классиков, прославившихся своей культурной памятью, Тургенев занимает особое место. В статье «Гамлет и Дон-Кихот» он открыл для русской литературы и жизни значение сверхтипов. Выявление Тургеневым общечеловеческого смысла образов Гете, Сервантеса, Шекспира свидетельствует о том, что русский писатель разбирает их «с точки зрения <…> глубинного – психологического, национального и культурно-исторического значения; по существу его разбор приближается к анализу архетипических основ творения Гёте, в чем мы убеждаемся благодаря сопоставлению с Юнгом» [44; с. 66].

Обстоятельный анализ истоков архетипических мотивов Сна, Моря, Смерти-рождения, Эроса, Ужаса, составляющих в произведениях Тургенева, в том числе и его «таинственных повестях», «особый «экзистенциальный» слой», пока ещё слабо выявленный учёными и, тем более, не замечаемый читателями, осуществлён в книге В.Н. Топорова [Цит. по: 35; с. 103]. По мнению исследователя, выявление универсальных мотивов в тургеневских произведениях становится возможным благодаря их прочтению сквозь призму психофизиологического типа и его генетического родового контекста. Обращение И.С. Тургенева к образам с мифопоэтической природой объясняется исследователем архетипичностью мышления самого творца.

В.В. Ильина выявляет в «таинственных повестях» фольклорно-мифологические модели, которые «имеют известную вариантность при попытке их толкования и не присутствуют в текстах Тургенева открыто» [21; с. 156]. По словам исследователя, «Тургенев мыслил мифологически именно там, где не мог высказать дискурсивно ту свою истину, которую его воображение столь же образно воспринимало, как и высказывало» [21; с. 156].

В работе В.С. Краснокутского [22] анализируются символические мотивы в повестях и романах И.С. Тургенева. В «таинственных повестях» исследователь анализирует «образ круга», как явления «преодоления трагизма и неразрешимости бытия» а также ставит в центр этого «округлённого» бытия главного героя, который, по мнению В. Краснокутского, открывает связь с самим автором («завуалированный биографизм творчества»), даже, несмотря на «дистанцию глубочайшей этической подлинности» между ними. В целом данный мотивный анализ предусматривает выход в методологию мифопоэтики, точнее исследователь рассматривает один из мифопоэтических аспектов «таинственных повестей» – мотивы и образы.

Современные исследования подтверждают то, что изучение «таинственных повестей» вышло за рамки традиционных интерпретаций художественных текстов, это уже не просто поверхностный анализ, а стремление проникнуть в художественный мир И.С. Тургенева. Этому способствуют междисциплинарные связи, обновляющие методологии исследований.

Глава 2. Категория таинственного в произведении «После смерти»

Замысел повести относится к началу декабря 1881 г. Об этом свидетельствуют следующие строки письма Тургенева к Ж. А. Полонской от 20 декабря 1881 г. (1 января 1882 г.): «Презамечательный психологический факт – сообщенная Вами посмертная влюбленность Аленицына! Из этого можно бы сделать полуфантастический рассказ вроде Эдгара По». Однако к созданию произведения (не рассказа, а повести) Тургенев приступил значительно позднее, о чем известно из его письма к М. М. Стасюлевичу от 14 (26) августа 1882 г. Писатель сообщал: «...несколько дней тому назад я принялся за повесть <...>, да с тех пор так ретиво пишу, что настрочил уже половину (а во всей повести будет листа три печатных) и если так продолжится, то к Вашему приезду сюда (в конце будущей недели?) вся штука будет готова — и, если окажется годной, можно будет пустить ее в январской книжке». Вскоре работа над черновым автографом повести была закончена: 23 августа (4 сентября) 1882 г. Тургенев уже писал М. Е. Салтыкову, что «со скуки намарал какую-то небольшую вещицу», которая будет напечатана в «Вестнике Европы».

О том, что «вчера» (т. е. 3 (15) сентября) он «окончил» переписывание повести «После смерти», которая «на днях отправится <...> на суд и рассмотрение» П. В. Анненкова, Тургенев писал последнему 4 (16) сентября 1882 г. (ср. с письмом к Ж. А. Полонской от 11 (23) сентября 1882 г., в котором он также сообщал, что «переписал» повесть и на днях пошлет ее Анненкову «на суд и просмотр»), Анненков не замедлил прочитать наборную рукопись и 19 сентября (1 октября) 1882 г. послал Тургеневу свой отзыв, в начале которого с восхищением восклицал: «Мастер чудный! Пишу Вам под впечатлением только что прочитанной превосходной Вашей повести». Критик советовал Тургеневу «смело» посылать это произведение в печать «без всяких поправок, ибо тут нет ни одной фальшивой черты, никакого пробела и никакого преувеличения или чересчур сильного размаха фантазии». В заключение Анненков проницательно отмечал, что «самая искренняя вера в реальность галлюцинаций Аратова не покидает читателей, между тем как под ними он чувствует всё время невидимую струю натурального объяснения дела. Это и составляет премудрость художника» (*Лит Насл,*т. 73, кн. 1, с. 421).

Из более ранних писем Тургенева к М. М. Стасюлевичу (от 11 (23), 12 (24) и 14 (26) ноября 1882 г.) явствует, что он сам дал согласие на изменение заглавия, т. е. пошел навстречу предложению редактора «Вестника Европы», хотя первоначальное заглавие («После смерти») более соответствовало основному замыслу писателя – показать «посмертную влюбленность».

В основе повести Тургенева лежит жизненная история. Это обстоятельство неоднократно подчеркивалось в его письмах. Так, например, Ж. А. Полонской он сообщал 17 (29) октября 1882 г.: «Мысль этой повести явилась мне после того, как Вы мне рассказали об Аленицыне (кстати, что он – жив? и посещает Вас?) и Кадминой». С Владимиром Дмитриевичем Аленицыным (1846–1910), магистром зоологии, Тургенев встречался у Я. П. и Ж. А. Полонских. Что же касается Кадминой, то по поводу нее Тургенев писал той же Полонской еще 20 декабря 1881 г. (1 января 1882 г.): «Я, помнится, видел раз эту Кадмину на сцене (когда она была еще оперной певицей; у ней было очень выразительное лицо)». Но лично с Кадминой Тургенев знаком не был, на что он указывал в письме к Л. Б. Бертенсону от 19 (31) января 1883 г.

Евлалия Павловна Кадмина (1853 – 1881), молодая талантливая певица (контральто), окончив Московскую консерваторию, в которой она была стипендиаткой Н. Г. Рубинштейна, сначала (с 1873 г.) с большим успехом пела на сцене Большого театра. Ее выступления (в частности, в «Иване Сусанине» и «Руслане и Людмиле» Глинки, «Русалке» Даргомыжского, «Опричнике» Чайковского, «Рогнеде» Серова) были тогда положительно оценены П. И. Чайковским. В течение сезона 1875 / 76 года Кадмина была солисткой Мариинскога театра в Петербурге, а затем уехала на два года в Италию для совершенствования вокального мастерства. По возвращении оттуда Кадмина выступала в Киеве, Харькове и Одессе сначала на сценах оперных театров, а затем перешла в драму. 4 ноября 1881 г. талантливая артистка покончила жизнь самоубийством, приняв яд при исполнении роли Василисы Мелентьевой в одноименной пьесе А. Н. Островского, во время спектакля на сцене драматического театра в Харькове.

В. Д. Аленицын, увидев однажды Кадмину, влюбился в нее. После смерти артистки любовь его приняла форму психоза. По свидетельству других мемуаристов, Аленицын влюбился в Кадмину только после ее смерти. Вся эта жизненная драма в то время имела шумный резонанс. Тургеневу рассказывали о самоубийстве Кадминой и посмертной влюбленности в нее Аленицына не только Полонская, но также М. Г. Савина и Л. Ф. Нелидова. Об этом свидетельствует, в частности, письмо Тургенева к Савиной от 17 (29) сентября 1882 г., в котором писатель благодарил ее за предложение «достать фотографию Кадминой» и прибавлял далее: «Теперь она <фотография> мне не нужна», так как повесть уже «окончена и переписана».

Л. Поляк, подробно рассмотрев вопрос о прототипах в этом произведении, в заключение указывает, что Кадмина «послужила действительным прототипом Клары Милич – она была не только исходным пунктом для Тургенева при создании Клары, но в своих основных чертах, конечно творчески преображенных, перешла в художественный образ». Что же касается В. Д. Аленицына, то при создании образа Аратова он «являлся только исходным пунктом и контаминировался в творческой фантазии Тургенева с другими образами» [41*,*с. 237, 232].

Что касается истории взаимоотношений Клары Милич и Аратова, то она целиком вымышлена Тургеневым (Кадмина не знала даже о существовании Аленицына).

Как уже указывалось выше, Тургенев, собираясь взяться за разработку темы «посмертной влюбленности», предполагал сначала написать рассказ «вроде Эдгара По». Однако тургеневские методы ввода в повествование «таинственного» иные, нежели у американского писателя. По мнению Л. В. Пумпянского, «Тургенев тщательно стушевывает таинственный характер явления, растворяет его в рассказе, обставляет рядом чужеродных элементов (например, комически-бытовых), вообще пользуется целым аппаратом средств для сплава таинственной части рассказа с нейтральным материалом» [42]. Пумпянский отмечает, что у Тургенева почти всегда налицо введение элементов второго, естественного толкования таинственного явления. В качестве примера исследователь приводит конец XVIII главы повести «Клара Милич», где даются два толкования («таинственное» и естественное) причины нахождения в руке Аратова (после его кончины) пряди волос Клары.

Основная сюжетная линия повести взята Тургеневым из жизни. Но мотив любви после смерти, любви, которая сильнее смерти, занимал писателя и ранее, отчасти в «Несчастной» (1868), «Фаусте» (1855) и в заключительных строках романа «Отцы и дети» (1861) [41*,*с. 240].

Нет также оснований сближать «Клару Милич» с драмой Кальдерона «Любовь после смерти» (1651). Кроме заглавия и имени героини (у Кальдерона она названа доньей Кларой Малек), повесть Тургенева, первоначально названная им «После смерти», не имеет ничего общего с произведением испанского драматурга. Значительно ближе «Клара Милич» (отчасти по сюжету, а также по общей тональности и сходству некоторых деталей) к рассказу французского писателя Вилье де Лиль «Вера».

«Клара Милич» связана с рядом более ранних произведений Тургенева. В последней повести писателя нашла отражение старая его мысль о воздействии на человека таинственных сил, лежащих вне его, в природе (ср. с «Поездкой в Полесье», «Фаустом», «Призраками»). Это не мистицизм в обычном его понимании, но некое «двоемирие», ведущее свое начало от романтизма.

По мнению Г. А. Бялого, «таинственное» у Тургенева (в частности, и в «Кларе Милич») связано с интересом писателя к «положительному», эмпирическому естествознанию [8*,*с. 209, 220].

Главный герой рассказа «После смерти (*Клара Милич*)» Яков Аратов уединенно живет после смерти своих родителей в Москве на Шабаловке вместе с теткой Платонидой Ивановной.

Внешность герой унаследовал от матери («Те же тонкие, миловидные черты, те же мягкие волосы пепельного цвета… и большие, зелено-серые глаза с поволокой и пушистыми ресницами» [VIII, с. 395]), а характером пошел в отца, который был склонен ко всему мистическому. Отец Якова занимался естественными науками, считался чернокнижником, себя называл правнуком Брюса.

Антидвойником Аратова является его друг Купфер, «чернокудрый, краснощекий малый, весельчак, говорун и большой любитель …женского общества» [VIII, с. 397]. Именно он достал для Якова билет на литературно-музыкальное утро, где необыкновенная девушка поет романс Глинки, читает «Письмо Татьяны к Онегину», декламирует.

На вечере у грузинской княгини происходит роковое знакомство Аратова с начинающей актрисой Кларой Милич. Девушка обращает внимание на молодого человека, пишет к нему письмо с просьбой о встрече. Происходит свидание, но Аратов ведет себя по-онегински, не оценив чувств Клары. Портрет ее является полной противоположностью наружности матери героя: высокая, несколько широкоплечая, хорошо сложенная, со смуглым лицом не то еврейского, не то цыганского типа. Громадная черная коса напоминает змею. На лице особо выделяются трагические глаза.

Молодой человек позже пожалеет, поскольку не поверил в себя, дар Клары и ее чувство к нему. Актриса упрекнет юношу: «Вы только о себе заботились, о свое достоинстве, о своем покое!..» [VIII, с. 414].

Через несколько месяцев Яков узнает о самоубийстве артистки, по всей видимости, из-за несчастной любви. Аратов чувствует вину и хочет непременно узнать, кем была его таинственная приятельница. Он отправляется в Казань, знакомится с ее семьей и постигает всю сложность характера Катерины Миловидовой (таково ее настоящее имя). Сестре, с которой была близка, Клара говорила, что если не найдет такого, как ей надо, и не сможет завоевать – покончит с собой.

Мотив двойничества входит в повесть вместе с псевдонимом актрисы, который перекликается с героиней романа Вальтера Скотта «Сен-Ронанские воды» Кларой Мобрай, «несчастной, безумной». Таинственные отношения действующих лиц, братья-соперники, борьба за титул и за любовь, трагический исход и гибель девушки – таков абрис основных событий произведения. При этом мистическое начало не делает роман Скотта готическим. Это социальный анализ отношений.

Как-то герой Тургенева видит сон: в голой степи женщина в белом, которая дает поручение узнать о себе все («Если хочешь знать, кто я, поезжай туда!»). И вот Аратов начинает постепенно влюбляться в уже мертвую девушку. Глядя на стереоскопическое изображение, герой чувствует присутствие Клары. Она является к нему во сне в венке из красных роз и целует героя.

Эта странная власть объяснятся чистотой их душ. Библейские слова «Любовь сильнее смерти», – последняя фраза героя перед кончиной – символизируют его желание соединиться с любимой в иной жизни.

В «Кларе Милич» речь идет о трагедии человеческого бытия, в котором нет идеальности, красоты и гармонии. И все же Клара Милич не является центральным образом, о чем говорил и сам Тургенев. Тема «таинственного» (власть, которую Клара в себе воплощает) реализуется в форме ощущений героя, которые поддаются рациональному объяснению и в то же время остаются непонятными. Главной художественной задачей повести стало, как справедливо отметил Анненков, изображение психического процесса, вызванного страстью Клары, «у человека, не распознавшего ее при жизни». Образ Клары необходим в структуре повести не как воплощение злых сил Природы, а как выражение поисков идеальности, которой недостает современному человеку.

Исследователей, писавших о «Кларе Милич», интересовал, главным образом, вопрос о рациональном истолковании таинственных событий повести. В итоге можно считать доказанным, что Тургенев строит характеры своих героев в соответствии с открытыми наукой XIX в. законами психологии, что мысль автора «склоняется в сторону рациональных объяснений» [25, c. 54 – 60].

По признанию Тургенева, Яков Аратов – тип, сохранившийся в его памяти «еще со времен молодости»/ Он ведет свою родословную от Якова Пасынкова и, как тот, представлен человеком скромным, стыдливым, кротким, существующим вне мира и быта. Эти черты типа изображены в повести как черты наследственные: Аратов нравом «походил на отца», от которого воспринял и любовь к чтению, и склонность «ко всему таинственному, мистическому» [VIII, с. 396]. Он «подобно отцу верил, что существуют в природе и в душе человеческой тайны, которые можно иногда прозревать, но постигнуть – невозможно; верил в присутствие некоторых сил и веяний, иногда благосклонных, но чаще враждебных... и верил также в науку, в ее достоинство и важность» [VIII, с. 396]. Это объяснение помогает понять главную мысль повести: Аратов постоянно колеблется между рациональным и иррациональным истолкованием своих ощущений, он воспринимает их как проявление таинственных сил и одновременно как галлюцинацию, доступную объяснению науки.

Психологию героя определяют особенности воспитания и наследственный фактор. Они же дают ключ к пониманию его неожиданной страсти: за «душевной чистотой», «идеальностью» Аратова скрывались подсознательные стремления к жизни иной, ибо «чуждый мир, куда Яков не решался проникнуть», тайно «занимал и даже волновал молодого отшельника» [VIII, с. 397]. «Таинственные события», странная влюбленность Аратова здесь мотивированы подсознательным, и этим «Клара Милич» несколько напоминает «Историю лейтенанта Ергунова», с той существенной разницей, что сам комплекс подсознательных побуждений Аратова несоизмеримо более сложен по сравнению с тайной «сердечной склонностью и слабостью» Ергунова [1, с. 39]

Повесть строится так, что все поступки и мысли Аратова поддаются интерпретации. С вечера у княгини он унес чувство, сквозь которое «пробивалось нечто ему самому непонятное, но значительное и даже тревожное» [VIII, с. 400], и «закорючка засела ему в душу» [VIII, с. 401]. Однако вскоре выясняется, что Аратов почувствовал влечение к тому «чуждому миру», куда он «не решался заглянуть», а встретив на том вечере Клару, заинтересовался ею, хотя и не отдавал себе отчета в этом. Потому-то он «дрогнул», когда Купфер напомнил ему о ней [VIII, с. 403]. Аратов вспомнил, что на вечере «она несколько раз с особенной настойчивостью посмотрела на него своими темными, пристальными глазами» [VIII, с. 404]. И на концерте ее взгляд пугает его, и ее чтение «его беспокоило... как будто нарушало что-то в нем, являлось каким-то насилием» [VIII, с. 405]. Но и в этом нет ничего загадочного: просто «ему в первый раз пришлось возбудить к себе внимание особы женского пола» [VIII, с. 409], и Клара не совпала с образом возлюбленной, которую он рисовал в своем воображении [VIII, с. 407].

Смерть Клары потрясает нервного Аратова (об этой нервности в повести говорится постоянно). Герой ощущает свою невольную вину перед Кларой, и напряженность постоянных размышлений о странной девушке приводит его к ощущению почти осязаемого ее присутствия. Такое ощущение герой Тургенева начинает воспринимать как власть таинственных сил. Эта власть «сказывалась и в том, что ему беспрестанно представлялся образ Клары, до малейших подробностей, которые он при жизни ее как будто и не замечал» [VIII, с. 436]. Реальность видений и привела Аратова к мысли, что «точно она своей добровольной смертью купила себе это право (власти над ним), не спросясь его и не нуждаясь в его позволенье» [VIII, с. 437].

Но все видения героя – лишь ощущения нервной и впечатлительной натуры. На самом деле некоторые подробности облика Клары Аратов заметил при ее жизни, а затем – на фотографии, увеличенной через стереоскоп. Ведь и ранее ему только казалось, что он не обратил внимания на Клару в тот вечер у княгини. Тургенев изображает галлюцинации больного воображения. Вот еще один характерный пример. Аратов видит в своей комнате женщину в черном, и для него «ощущение ее присутствия стало таким явственным, таким несомненным». «Я знаю, – говорит он, – что это ты... но ведь я могу подумать, что мое воображение создало образ, подобный тому...» [VIII, с. 447].Аратов уже верит, что в его жизнь вмешались враждебные «силы и веяния», а его ссылка на воображение даже подчеркивает эту убежденность. Однако он конструирует образ Клары только из тех черт, которые запечатлелись в его памяти: голова ее «наклонилась в сторону, как в стереоскопе» (XIII, 129), взгляд ее такой, каким он видел его на эстраде, и подошла она к Аратову так, «как тогда, на бульваре» [VIII, с. 447].

Психологический процесс, переживаемый Аратовым, изображен Тургеневым как борьба иррационального и сознательного, в которой иррациональное, т. е. непосредственное любовное чувство, постепенно побеждает. Аратов – человек книжный и склонен объяснять все с точки зрения известных ему (а по существу – вычитанных в книгах) истин, научных и нравственных. Он встречается с фактами, которые с этими «истинами» не согласуются, и, будучи по своей натуре человеком мнительным и не чуждым «таинственному» (такой психологический комплекс Аратова отчасти близок Теглеву), он расценивает эти факты как доказательство существования неизъяснимых тайн Природы, как проявление власти «шиллеровского мира духов» [VIII, с. 445].Разум Аратова находит все меньше аргументов, которые были бы способны объяснить происходящее с ним. Он совершает действия, неподотчетные разуму, его пугают постоянные предчувствия и сны, свидетельствующие о «работе воображения», он делает все более робкие попытки анализа и самоанализа. Все это приводит тургеневского героя сначала к убеждению, что враждебный мир вторгается в его жизнь, затем - к болезни и, наконец, – к высшему блаженству. «Аратов имел вид человека, который узнал великую, для него очень приятную тайну – и ревниво держит и хранит ее про себя... Изумляться, недоумевать он перестал; он не сомневался в том, что вступил в сообщение с Кларой; что они любят друг друга... И в этом он не сомневался» [VIII, с. 449].

Конечно, мысль о неведомых законах природы присутствует и в «Кларе Милич»: почти каждую ситуацию повести можно рассматривать как таинственную загадку, и наиболее яркое тому свидетельство – прядь волос, оказавшаяся в руке Аратова. Авторское пояснение (может быть, Анна Семеновна случайно в дневник ее заложила) не снимает недоумения, и события повести воспринимаются как странные. Однако эта «двуплановость», двузначность событий имеет в «Кларе Милич» иной, по сравнению с другими «таинственными повестями», смысл. Если в «Песни торжествующей любви» таинственное выступало как непонятная гипнотическая сила, если в «Сне» оно представлено как иррациональная генетическая память, то в «Кларе Милич» мысль о враждебности человеку слепых законов бытия не имеет самостоятельного значения. Аратов ощущает губительную власть любви как проявление Неведомого, но это лишь этап в его собственном духовном «прозрении». Тургеневский герой утверждается в мысли о величии любовного чувства, красоты его, даже если оно доставляет человеку страдания и приносит смерть. Вся повесть строится в соответствии с этой идеей. Аратов в конце концов подчиняется любовной власти с радостным чувством; любовь побеждает смерть и торжествует над нею.

Трагедия тургеневского героя выражает вечную и великую истину о бессмертии человеческого духа и самого высшего проявления его - любви. Такой смысл придает Тургенев и библейскому изречению, и цитатам из Шиллера, Мицкевича и Вилье де Лиль-Адана. В предсмертном бреду Аратов называет себя Ромео [VIII, с. 449]. В «Кларе Милич» поэтизируется красота чистой, «нетронутой» любви. Этому смыслу подчиняется и мотив «таинственного», а повесть приобретает смысл символический. «Видения» героя имеют здесь особое значение. Это «новый для Тургенева, реальный сон: уже не действительность, похожая на сон, как было раньше, а сон, в который пробивается действительность». Тургенев не ставил перед собой задачи изобразить клинически точную картину болезненного состояния Аратова. Но это болезненное состояние, как показывает писатель, помогает герою «Клары Милич» «провидеть»; он понимает в своем безумии истинную ценность и величие любви.

Эволюция психологического состояния Аратова – это путь к осознанию ценности идеального, гармонического и потому истинного любовного чувства. Осознав это чувство, герой духовно «сближается» с Кларой и обретает то понимание идеального, которое она искала в жизни и не нашла. Аратов умирает от нервной горячки, осложненной «воспалением крови» [VIII, с. 449], но он воспринимает свою смерть как торжество любви: «Смерть теперь не страшит меня нисколько. Уничтожить она меня ведь не может? Напротив, только так и там я буду счастлив... как не был счастлив в жизни, как и она не была... Ведь мы оба – нетронутые!» [VIII, с. 448].Эти слова говорят не столько о «таинственных» силах Природы, сколько о величии любви, победившей смерть. Идея власти любви трансформируется в поздних повестях Тургенева в идею-символ о красоте любовного чувства и страдания во имя его.

Глава 3. Мистический сюжет «Сна».

Как неоднократно отмечалось, рассказ «Сон» отличается от других произведений Тургенева прежде всего тем, что повествование в нем носит «обобщенный», лишенный конкретности характер. Читатель не знает ни имен героев, ни времени, ни места действия; приводимые детали описаний указывают лишь на то, что события происходят в старинном приморском городе [40, с. 64], а герои принадлежат к обеспеченному слою общества. Такое лишенное конкретности повествование переносит акцент на чувства, ощущения, переживания героев. Именно ощущения, как бы даже отстраненные от личности, становятся главным предметом изображения. Они определены загадочной ситуацией: тайной рождения героя.

Сам Тургенев воспринимал свой рассказ как «полуфантастический, полуфизиологический» [VIII, с. 578].Это значит, что в нем основной оказалась физиологическая проблема: Тургенев говорит об ощущениях человека, испытывающего на себе законы «генетической памяти».

Повествование в «Сне» ведется от первого лица, но герой-рассказчик лишен каких бы то ни было индивидуальных черт. Он не личность, а носитель определенного психологического комплекса, и интересен автору как некая биологическая данность. В этом смысле его ощущения и его психология «общечеловечны». Это интимная исповедь: переживаемое рассказчиком указывает на тайные и враждебные человеку законы, которые он носит в себе [40, с. 64].

Рассказ строится на двух взаимосвязанных мотивах: в нем говорится о странных взаимоотношениях матери и сына и о не менее странных снах героя, которые неожиданно становятся явью. Первый из этих мотивов находит в рассказе реальное объяснение; второй лишь приоткрывает перед героем таинственную сторону бытия, оставляя массу загадочных и пугающих вопросов.

Мать героя – это молодая, красивая женщина с «вечно печальным лицом». Постоянная грусть, неподвижные глаза, «тоже неподвижные» и «словно навек застывшие губы» – все это вызвано не только скорбью об умершем муже, которого она страстно любила. Казалось, «тайное, неизлечимое и незаслуженное горе постоянно подтачивало самый корень ее существования»; оно было каким-то образом связано с сыном, присутствие которого иногда было ей невыносимо и к которому «она чувствовала тогда как бы невольное отвращение» [VIII, с. 293].

Тайну несет в себе и сын: в нем вдруг подымались неподотчетные воле и разуму мгновенные порывы «злых и преступных чувств», природу которых он сначала понять не может. В результате каждый из героев «Сна» живет в своем мире и в отчуждении от людей. Это разъединенность определяется чем-то изначально роковым и не может быть объяснена ни особенностями характера матери, ни условиями воспитания ее сына.

Такова изначальная ситуация рассказа. Она заключает в себе тайну, которая вскоре разъяснится: читатель узнает тайну рождения героя и ему станет понятна как трагедия матери, так и причина странных порывов злых чувств ее сына.

Настоящий отец героя рассказа – офицер и игрок, «ужасный человек с злыми глазами» [VIII, с. 300], воплощенное преступление и порок. Он обманом проник в дом героини (друзья пригласили мужа в клуб и задержали его там до двух часов ночи) и овладел молодой женщиной. «Это походило на смерть, на убийство...» – с ужасом вспоминает она. Здесь и начинается трагедия: «прежнее счастье исчезло» [VIII, с. 301].Женщина ощущает себя «преступницей», воспринимает свою трагедию не как роковой случай, а как наказание за какую-то неизвестную ей вину: «...она была наказана, но разве она не в праве перед самим богом объявить, что наказание, которое ее постигло, несправедливо» [VIII, с. 301]. Тургенев говорит здесь о странном вмешательстве в жизнь человека злых и бездушных воль, всегда разрушающих его счастье. Любовь изображена в «Сне» как любовь чувственная, как насилие, как порабощение, осуществляемое при помощи таинственной силы.

Выяснив трагедию героини, Тургенев делает понятной и психологию ее сына: основания этой психологии в кровной связи с отцом. Увидев его мертвым на берегу моря, герой «Сна» понимает наконец себя: «То злое, то преступное, о котором я уже говорил, те непонятные порывы поднимались во мне... душили меня.

Ага! – думалось мне, – вот отчего я такой... вот когда сказывается кровь!» [VIII, с. 311]. Речь, следовательно, идет о биологической наследственности, играющей важную роль в психическом складе личности.

Так поставленная тема таинственного уже разрабатывалась Тургеневым в повести «Фауст», романах «Дворянское гнездо» и «Накануне». Но в «Сне» писатель размышляет не только о трагической вине человека и не только о наследственности. В рассказе говорится об изначальной враждебности злых сил, мстящих ему и преследующих его, без вины виноватого. И мать героя, и он сам чувствуют фатальную власть злых сил, воплощенных в том странном человеке; он находится в рассказе между сном и явью, между жизнью и смертью, и это делает «Сон» произведением «таинственным», «фантастическим».

Введение в рассказ таинственного сна мотивировано характером героя: болезненный и нервно возбудимый человек, он был одинок и с удовольствием предавался чтению и мечтам. Эти мечты не были связаны с определенными идеалами или желаниями героя. Это было, скорее, ощущение, что жизнь скрывает в себе таинственное: «...мне, право, иногда чудилось, будто я стою перед полузакрытой дверью, за которой скрываются неведомые тайны, стою и жду, и млею, и не переступаю порога и все размышляю о том, что там такое находится впереди, и все жду и замираю... или засыпаю» [VIII, с. 293 – 294].Образ полузакрытой двери, за которой скрывается тайна, – исходный для понимания дальнейших событий. Он по-своему символичен: два мира, реальный и таинственный, понятный и недоступный сознанию отделены друг от друга зыбкой чертой. За эту черту герой рассказа сумеет проникнуть. Но еще важнее другое. Образ-символ создан воображением героя, и когда наступает сон, воображаемое продолжается во сне («размышляю и замираю... или засыпаю»). Неведомое, таинственное, таким образом, вполне объяснимо рационально: оно рождено фантазией.

Но это лишь одно из возможных реальных объяснений, ибо ощущения героя и даже образы его сна – не только плод его воображения. Он «придавал им значение, считал их предсказаниями, старался разгадать их тайный смысл» [VIII, с. 294] и, как оказалось, имел на это право. Один сон вдруг стал явью, и, следовательно, мечтание героя действительно было предчувствием.

Герой видит во сне своего настоящего отца и потом неожиданно встречает в кофейне человека (он называет себя бароном), который удивительно похож на того «ночного» отца. Тот тоже как будто узнает в нем своего сына. Вскоре затем он появится перед матерью, которая пугается и заболевает. В «полугорячечном бреду» [VIII, с. 302].она рассказывает сыну тайну его рождения. Он пытается найти этого человека и попадает на улицу, которую видел во сне, узнает дом, в котором (тоже во сне) встречал своего отца. Ему говорят, что человек этот уехал в Америку, но какие-то неведомые силы приводят юношу на берег моря, и он видит там труп барона.

Когда же мать и сын возвращаются на то место, где лежал мертвый барон, его уже там нет, а «следы ступней одного человека... идут через дюну – потом пропадают, достигнув кремнистого кряжа» [VIII, с. 308].Сон и реальность, таким образом, смыкаются. Сон предсказывал события, которые оказались таинственными, до конца не объяснимыми, загадочными. Но все же они – явная реальность, на что указывает ряд неоспоримых свидетельств, например, кольцо, которое в ту роковую ночь исчезло с руки матери и которое сын снял с пальца мертвого барона. Отсутствие границ между реальным и ирреальным, возможность и одновременно недостаточность рациональных истолкований событий – такова особенность рассказа «Сон».

Встреча с человеком, похожим на образ, увиденный во сне, может быть объяснена и совпадением, и подсознательным желанием героя (человека нервного и болезненного) видеть то, что желалось, «полуневольным обманом воображения» [VIII, с. 296].

Однако очевидно, что такое истолкование «услышанного» героем рассказа «Сон» недостаточно. Совпадений и случайностей, следующих в рассказе друг за другом, слишком много. К тому же предчувствие встречи с отцом подтверждается. Живущий в нервном напряжении герой, наткнувшись на труп барона, решает, что его «с самого утра водили какие-то неведомые силы», что он во власти своей судьбы [VIII, с. 304]. Но что это за власть?

Остается неясным: умер отец героя или нет? Мать рассказывает, что его убили вскоре после роковой ночи «за карточной игрой». Подробности, сообщаемые ею, не оставляют сомнений в истинности ее слов – она видела его лежащим на носилках «с разрубленной головой» [VIII, с. 301].Но потом, спустя много лет, она и сын увидели этого человека. Значит, он жив. «Он не был убит, как полагала матушка, – решает герой «Сна», а только ранен...» [VIII, с. 302].Объяснение как будто убедительное, но вот таинственный герой второй раз «гибнет». На этот раз мертвым его видит сын, но труп таинственно исчезает.

И опять-таки таинственное сплетается с объяснимым. В рассказе имеется намек, снова напоминающий о болезненно-нервном состоянии героя. Он узнает, что барон уехал в Америку, и вместо чего-то таинственного видит ординарный двор, ординарных слуг. Тогда-то он и «находит» труп.

Чтобы не порвать окончательную связь с реальностью и вместе с тем усилить фантастическое начало, Тургенев вводит в рассказ таинственного арапа, сопрягаемого с судьбой барона. Подобный же, но более разработанный образ таинственного и обладающего чудодейственной силой восточного слуги будет использован писателем в «Песни торжествующей любви».

Итак, Тургенев говорит о неожиданном, не вызываемом желанием самого человека и потому таинственном вторжении в его жизнь злой и часто сокрушающей ее чужой воли. Подобный мотив повторится затем в уже названной «Песни торжествующей любви». Даже внешние приметы героев, воплощающих злую волю, однотипны. Барон из рассказа «Сон» смугл, «высок ростом, черноволос, нос у него крючком, глаза угрюмые и пронзительные [VIII, с. 297], выражение их «хищное и покровительственное» [VIII, с. 297]. У Муция из «Песни торжествующей любви» тоже «лицо смуглое, волосы черные, и в темно-карих глазах не было... веселого блеска... приветливой улыбки», у него те же «проницательные глаза».

Воплощенная в таких героях власть злых сил, порабощающих волю, губительно действует на людей. Как уже сказано выше, в рассказе "Сон" эту власть ощущают на себе и мать, и сын. Она рассказывает о том страшном дне, и сын замечает: «Так это все было странно, точно она все это делала во сне, точно она сама отсутствовала, а кто-то другой говорил ее устами или заставлял ее говорить» [VIII, с. 301].Это бессознательная исповедь, потому что воля героини подавлена и какая-то враждебная ей сила заставляет ее высказать то, что было тщательно скрываемой тайной. Позже «ей как будто было досадно на себя и совестно того, что у нее вырвалось невольно; а может быть, она и не помнила хорошенько, что она такое сказала в полугорячечном бреду, – и надеялась, что я ее пощажу» [VIII, с. 303]. Мать героя «Сна» постоянно испытывает воздействие злой силы, с которой она оказалась как бы обручена.

Еще определеннее такое влияние сказывается в жизни героя рассказа. Даже мертвый барон имеет власть над ним: «Мне показалось, что этот мертвый человек знает, что я пришел сюда, что он сам устроил эту последнюю встречу» [VIII, с. 304].Даже когда загадка отца разгадана и его образ более не посещает сына, голос крови дает о себе знать: во сне, когда воля ослаблена, герой рассказа ощущает присутствие каких-то злых и враждебных ему стихийных сил. Они напоминают о зыбкости человеческого существования и нарушают гармоническое равновесие душевных сил. В рассказе «Сон» говорится о том же Хаосе, который напоминает герою о себе, что человек – это своеобразный микрокосм, несущий в себе отзвук «всеобщего».

Говоря о Тургеневе, В. Брюсов отметил, что «под влиянием Эдгара По, который начинал тогда входить в моду во Франции (где Тургенев и жил), он написал «Сон», рассказ шаблонный». Известные основания для такого суждения у Брюсова были. Ситуация, положенная в основу названного рассказа, действительно близка некоторым мотивам в произведениях Э. По, в частности в рассказе «Повесть Скалистых гор» [47, с. 184].

В произведении Э. По речь идет о таинственном влиянии умершего на судьбу живого, о нерасторжимых узах, которые связывают их, о мираже, в котором повторяется давно прошедшее. Почти аналогичную ситуацию выстраивает и Тургенев: в его «Сне» центральное место тоже занимает описание странного совпадения сна и яви, как бы иллюстрирующее роковую связь отца и сына. Но это не означает, конечно, что тургеневский рассказ – лишь вариация на тему американского романтика. Тургенев следует внешней фабуле Э. По, видоизменяя ее в соответствии со своими целями. «Повесть Скалистых гор» – художественная иллюстрация к месмеризму. В рассказе Тургенева затронута иная проблема, таинственная для него проблема наследственности, а потому в центре произведения оказывается психологическое состояние человека, испытывающего на себе власть предков. Но проблема генетической памяти все же оборачивается проблемой «двоемирия», ибо через наследственность человек, по мысли Тургенева, ощущает влияние страшных законов Неведомого.

Но Тургеневу оказался близок не только Э. По. Исследователи справедливо отмечают связь «Сна» с творчеством Э. Т. А. Гофмана и В. Ф. Одоевского, с «романом тайны» М.-Э. Бреддон «Мертвые плоды моря». Возможность соотнесения рассказа Тургенева с широким кругом романтической литературы свидетельствует о том, что общие романтические идеи, вопрос о сопредельности человека непонятным и таинственным общим законам бытия, поставленный романтизмом, сохраняли для писателя свое важное значение.

В «Сне» тургеневский «романтический реализм» трансформировался в фантастическое произведение.

Глава 4. «Песнь торжествующей любви»

Интерес Тургенева к итальянской истории, культуре и литературе возник еще в юношеские годы и не покидал писателя на протяжении всей его жизни [18]. В конце 70-х годов, как дань этому интересу, у Тургенева возникла мысль написать стилизованную под итальянскую хронику «легенду», «итальянское пастиччо», как он сам ее назвал. Задуманная и начатая в 1879 г., повесть была завершена лишь к середине 1881 г., и в том же году напечатана в ноябрьском номере журнала «Вестник Европы».

В период творческой работы над «Песнью торжествующей любви» наиболее сильному изменению подвергся конец повести. Первоначально она должна была завершиться смертью Валерии и Муция. Такой финал накладывал некоторый мистический отпечаток на все произведение, а со времени появления «Призраков» Тургенева часто обвиняли в том, что он впадает в мистицизм. Завершение «Песни», как она была задумана в 1879 г. и осуществлена в апреле 1881 г., дало бы лишний повод к суждениям такого рода. Но следует учитывать также и то, что первоначальный финал повести был явно традиционен и потому невольно влек за собой закрепленный этой традицией круг определенных ассоциаций и толкований сюжета. Смерть Муция и Валерии и торжествующая песнь во имя любви неизбежно сводили содержание «Песни» к иллюстрации известной мысли о торжестве любви, которая сильнее смерти и которую человек не в силах преодолеть. Тема же бесконтрольного и полного подчинения воли придавала особо роковой отпечаток всему повествованию. «Разве и теперь они соединены?» – этим вопросом Фабия кончалась повесть в ее первоначальном варианте [VIII, с. 376].

Новый финал изменял акценты произведения. Первоначальный вариант его не отменялся, а входил в повесть как возможный исход событий. В главе IX окончательной редакции сохранены слова: «Пронзительно закричал Муций и, притиснув ладонью рану, побежал, спотыкаясь, назад в павильон... Но в самый тот миг, когда его ударил Фабий, так же пронзительно закричала Валерия и, как подкошенная, упала на землю» [VIII, с. 376].

Если в первом варианте эти слова означали смерть Муция и Валерии, то теперь Тургенев говорит лишь о вероятности такого финала. На Фабия вид Валерии произвел впечатление «человека, только что спасенного от неминучей смерти». И сама героиня воспринимает исход как избавление. «Слава богу, все кончено... Но как я устала!» – говорит она «с блаженной улыбкой» [VIII, с. 376]. Замысел в итоге становился более «непонятным», «таинственным», двузначным. Но эта-то двузначность и составляет суть художественной мысли произведения и художественного задания автора: любовь как рабство, наваждение, подчинение воли – и в то же время неизбежность стремления к любви; «песнь торжествующей любви» как ужас, страх, гибель – и как «трепет новой жизни»,– на все это нельзя найти однозначных ответов, как не находят их и герои повести. В произведении сознательно устранялась возможность какого-либо ответа или определенного суждения о происходящем. Тургенев стремился сохранить и даже подчеркнуть такую неясность. Если же говорить о новом финале, то оживление Муция, смутное воспоминание Валерии о пережитом и возвращение к ней «святости святой Цецилии» [VIII, с. 376], – все это в значительной мере меняло тональность произведения, делая его менее мрачным, хотя и не менее трагичным. Так, был усилен восточный колорит, который вносил в «Песнь» новые психологические мотивировки, объясняющие смутное состояние героев, и, придавая повести выдержанность тона, делал ее вместе с тем таинственной, странной.

В результате всех изменений Тургенев создал произведение о глубоко скрытых, но прорывающихся наружу чувствах, нарушающих гармоническое равновесие душевных сил в человеке и нередко ведущих к трагическому финалу. Это произведение о любовном рабстве, о подчинении воли, а в более общем смысле – о неизведанности законов природы.

Таинственность «Песни торжествующей любви» создается не только за счет легендарного, экзотического, удаленного во времени сюжета. Г. А. Бялый справедливо отметил, что в «Песни торжествующей любви», собственно, нет ничего необъяснимого. «Отчасти это продолжение старой тургеневской темы – беспомощности человека перед лицом странных и непонятных сил природы, враждебных ему и угрожающих неизбежным уничтожением. Отчасти – это дань модному в то время увлечению естественнонаучным эмпиризмом, увлечению, связанному с распространением позитивистского воззрения на природу и человека» [8, с. 208].

Фабий и Муций – родственники и близкие друзья – влюбляются в одну девушку – Валерию. Их судьбы переплетаются навсегда. «Антидвойники», оба занимаются разными искусствами: Фабий – живописью, Муций – музыкой.

Выбор за Валерию делает по ее просьбе мать, которая, подозревая склонность дочери, соединяет ее с Фабием. Молодые предаются восторгам увенчанной любви, но спустя четыре года умирает мать героини, в через год в Феррару возвращается Муций. За время своего путешествия по Востоку друг-соперник Фабия обрел тайные знания и приобщился к оккультизму.

Именно эти знания, полученные в Индии, позволили Муцию добиться тайного свидания с Валерией, с момента новой встречи страдавшей лунатизмом. Первый же дар от влюбленного друга полон загадочного смысла – это жемчужное ожерелье, подаренное персидским шахом за некую услугу.

Валерию пугает способность Муция к левитации, а факирские фокусы пробуждают ужас. В ее душе рождаются сомнения: «Уж не чернокнижник ли он?» [VIII, с. 376]. И действительно, их старый друг угощал Валерию и Фабия ширазским вином и над ее чашечкой что-то шептал. Супружеской чете он показался колдуном.

Усовершенствовал Муций и свои музыкальные умения: на скрипке он исполнил страстную мелодию, напоминающую змею, горящую огнем, торжествующей страстью. Валерия чувствует страсть Муция и боится силы его чувства, как и в юности. С ним в произведение входит тема искушения.

Наступает время испытаний. Во сне героиня оказывается в спальне Муция и становится его любовницей. Тот же сон снится и Муцию. Подобно тому, как факир заставляет змей подниматься из своей корзины, ночью с помощью мелодии герой вызывает в сад возлюбленную. Было ли это магическим приемом ил все дело было в отношении Валерии, которая, хоть и побаивалась Муция, но в юности ровно относилась к обоим друзьям.

Во время одного из таких ночных свиданий Фабий ранит Муция. Того спасает слуга-малаец, а жемчужное ожерелье Валерия просит выкинуть в глубокий колодец. Когда Муций уезжает, он выглядит, как мертвец.

Из двойника Фабия Муций перерождается в его противоположность, становясь чужим. Для Валерии он превращается в чудовище из его снов, настоящего дьявола. Духовный отец ее называет все происшедшее колдовством, бесовскими чарами.

Двойничество в произведении связано не только с образами Фабия и Муция, но с образом Валерии. В представлении мужа она – святая Цецилия, давшая зарок вечной чистоты. Именно такой Фабий изображает ее на портрете. Для Муция она – страстная женщина, способная подарить ему любовь.

Так, с естественнонаучной точки зрения состояние, пережитое Муцием и Валерией, поддается объяснению. Для того чтобы обнаружить, что тургеневская героиня действует в полном соответствии с этим описанием гипнотического состояния, достаточно вспомнить, что именно сон играет особенную роль в повести, что сон Валерии сопровождается видениями и галлюцинациями (комната в восточном стиле и т. д.), что героиня остается совершенно безучастной ко всему окружающему и не отвечает на вопросы мужа и что на протяжении всей повести Валерия подчиняется исключительно Муцию, который оказывает на ее мысли, волю и воображение влияние, целиком подчиняющее ее.

Приблизительно тот же процесс описан и Тургеневым, только еще более реальный. Рассказы Муция о Востоке, странная музыка, диковинные вещи, показанные им, перемещаются в сон Валерии, прихотливо преображаются, и она видит какую-то комнату в восточном стиле и Муция, неожиданно появляющегося в ней. И все это – и комната, и Муций – ассоциируется в ее полусне с неосознанной инстинктивной любовью. Но любопытнее всего то, что в книге Мори есть указания и на возможность любовной связи в состоянии искусственного сомнамбулизма; ведь именно вероятность этого составляет загадочность сюжета «Песни торжествующей любви».

 Тургенев ни в чем не противоречит выводам науки, пусть с позитивистских позиций, но научно объясняющей психологические процессы; таков был тогда уровень большинства научных исследований. Он остался во многом тем же и к началу XX в. Поэтому в прямую связь с книгой А. Мори можно поставить, например, статью психиатра В. Чижа, который «выдал» Тургеневу своеобразную «справку» о том, что в «Песни торжествующей любви» все изображенное вполне правдоподобно с точки зрения научной психопатологии.

И тем не менее содержание «Песни торжествующей любви» нельзя объяснить только с точки зрения естественнонаучного интереса Тургенева к вопросам спиритизма: художественное задание автора не состояло в стремлении воспроизвести психологически точно гипнотическое состояние. Состояние Валерии, конечно, можно истолковать с помощью естественнонаучных исследований XIX в., но это еще не означает, что события, изображенные в повести, будут понятными до конца. «Песнь торжествующей любви» написана так, чтобы читатель постоянно ощущал эмоционально-смысловую емкость каждого эпизода, который (как и произведение в целом) в одно и то же время мог быть мотивирован психологически с точки зрения естественнонаучных знаний XIX в. (объяснение гипнотизма и т. д.) и быть фантастичным. Цель такого изображения, вероятнее всего, заключалась в желании показать, что никакая правдоподобность не объясняет до конца тайн человеческой жизни и поступков. Более того, возможность и даже достоверность изображенной ситуации должна была, по убеждению Тургенева, еще сильнее подчеркнуть принципиальную необъяснимость многих законов природы. В период работы над «Песнью торжествующей любви» писатель говорил Я. П. Полонскому: «Нет ничего страшнее мысли, что нет ничего страшного, все обыкновенно. И это-то самое обыкновенное, самое ежедневное и есть самое страшное. Не привидение страшно, а страшно ничтожество нашей жизни» [47, с. 402].

Окончательный вариант «Песни торжествующей любви» вполне соответствовал этому основному тону тургеневских раздумий в 1870-е годы: обостренному интересу писателя к поэтике необычного, которое таинственно и обыденно, страшно и естественно одновременно. Об этих настроениях Тургенева хорошо сказал Мопассан: «Никто лучше великого русского писателя, – писал он в рассказе «Страх», – не умел пробудить в душе трепет перед неведомым, показать в причудливом таинственном рассказе целый мир пугающих, непонятных образов. Он умел внушить нам безотчетный страх перед незримым, боязнь неизвестного, которое притаилось за стеной, за дверью, за видимой жизнью. Он озарял наше сознание внезапным проблеском света, отчего страх только возрастал. Порою, слушая его, мы постигали смысл странных совпадений, неожиданных стечений обстоятельств, на вид случайных, но на самом деле руководимых какой-то скрытой, тайной волей. Общение с ним помогало найти незаметную нить, таинственным образом ведущую нас сквозь жизнь, как сквозь смутный сон, смысл которого все время ускользает от нас. Он не вторгался смело в область сверхъестественного, как Эдгар По или Гофман, в его простых рассказах жуткое и непонятное сплелись в одно».

Жуткое и непонятное, боязнь неизвестного и неведомого, тайна странных совпадений, сложный мир обыденно-таинственного – все это в целом и составляло содержание «Песни торжествующей любви» [47, с. 302].

Но в условиях русской общественной жизни 1870-1880-х годов вопросы, поставленные Тургеневым в «Песни торжествующей любви» (о подчинении воли, о границах и возможностях сознания и т. д.), могли восприниматься в сложном соотнесении с проблемами социальными. Достаточно вспомнить, насколько все эти вопросы, поставленные позитивизмом в естественнонаучном аспекте, были тесно переплетены с социальными концепциями, например, в статьях Н. К. Михайловского. Отличие повестей 1850-х годов от "Песни торжествующей любви" в том, что в них психология и поведение героев были прямо связаны с злободневными общественными вопросами, в то время как в 1870-е годы проблема психологическая в самом общем виде лишь *могла быть* и проблемой общественной, но прямо социальной не была.

Тургеневская повесть была попыткой проникнуть в духовный мир Италии XVI в., а не подражанием. В соединении же с некоторыми общими стилистическими приемами и конкретно-историческими датами и именами «Песнь торжествующей любви» становилась произведением, которое воспроизводило представления человека второй половины XIX в. об Италии, человека, знавшего эту страну по многочисленным литературным источникам. При этом многое Тургенев имел возможность узнать не только из художественно-литературных источников.

Тургенев стремился проникнуть в мир чувствований людей далекой эпохи, но итальянское Возрождение было воспринято им сквозь призму эстетических и литературных представлений второй половины XIX в.

В «Песни торжествующей любви» таинственное мотивировано стилизацией. Благодаря этому тема иррационального, тема враждебности Неведомого и законов Природы воспринимается не в своем прямом значении. Это своего рода сказка, легенда; она стала повестью о высшем трагическом в жизни человека и одновременно произведением об идеальном начале жизни. Именно так восприняли это произведение некоторые критики в начале XX в.

Как повесть об одной из «тайн вечности» была воспринята и «Клара Милич», которая венчает круг «таинственных повестей», свидетельствуя о новых возможностях, заложенных в их поэтике.

Заключение.

«Таинственные повести» – особое явление в творчестве И.С. Тургенева. Их своеобразие во многом обусловлено присутствием в поэтике произведений таинственного, ставшего новой формой для выражения нового содержания.

Таинственное в повестях Тургенева имеет литературные и внелитературные истоки. Литературные истоки следует искать в русской романтической фантастической повести 1820 – 1840-х гг., которая активно использовала фантастические образы в создании характерного для романтической поэтики «двоемирия».

Однако у И.С. Тургенева происходит качественное изменение функций таинственного, хотя его, как и романтиков, привлекает загадочность мира, таинственная жизнь человеческой души. И.С. Тургенев обращается к этой стороне действительности и отражает ее в своих повестях, написанных в период 1850– 1880-х гг., где наряду с картинами российской действительности середины и конца XIX в., появляются образы, которые можно характеризовать как фантастические.

Тема неведомого, странного, страшного, непонятного – одна из основных тем творчества Тургенева вообще и в той или иной мере присутствует в каждом произведении писателя. С этой точки зрения все они «таинственные». Но очевидно, что когда речь идет о «таинственных повестях» как об относительно самостоятельном явлении, то следует иметь в виду группу повестей и рассказов, в которых эта тема становится центральной: недаром все исследователи сходятся на мысли, что «Сон», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» – наиболее показательные из числа таких произведений. К ним следует добавить «Призраки» – первый опыт Тургенева в этом роде. Не будь этих произведений, не было бы и самой проблемы «таинственных повестей».

Это не означает, что другие произведения не имеют отношения к проблеме «таинственных повестей», но они играют роль дополнительного материала, давая возможность показать, как вырабатывалась поэтика таинственного и какие возможности эта поэтика в себе таила.

Основная проблема интерпретации «таинственных повестей» связана с вопросом об особенностях мировоззрения Тургенева. В последние годы вопросу о философских взглядах Тургенева придается большое значение. И это не случайно. Философия пронизывает все творчество писателя; на протяжении всей истории изучения Тургенева имя его недаром соотносилось с широким кругом философских концепций: при этом упоминались имена Марка Аврелия, Паскаля, Гегеля, Канта, Шопенгауэра и т. д. Совершенно закономерно автор работы о Тургеневе-романисте посвятил более половины своего исследования вопросу о философских проблемах творчества писателя: философский аспект во многом определяет содержание творчества Тургенева [4].

Одной из составляющих философских воззрений Тургенева был романтизм, или тот круг общих романтических идей, которые полнее всего определяются понятием пантеизм.

Мы предприняли попытку описать типы фантастических образов и мотивов, которые присутствуют в «таинственных повестях». Это фантастические образы-персонажи, образы-ситуации, образы-ощущения; собственно фантастические мотивы (тайны и сна) и мотивы, которые становятся фантастическими вследствие того, что являются важной составляющей фантастического образа (ночи, луны, тумана и др.).

Персонажи «таинственных повестей» рассматриваются нами как тип личности, чье ментальное состояние является важнейшим приемом выражения фантастического. Эти персонажи – сновидцы, мечтатели, люди с ярким или болезненным воображением, отличающиеся склонностью к таинственному восприятию явлений действительности – характеризуются в работе как «особые» личности.

Тургеневская «таинственная повесть», будучи явлением оригинальным, вместе с тем типологически приближается к романтической фантастической повести 1820–1840-х гг., а также активно развивает пушкинскую традицию введения фантастического как особого способа психологического раскрытия личности («Гробовщик», «Пиковая дама»),

2. Фантастическое проявляет себя в особом типе образности: это образы-персонажи, образы-ощущения, образы-ситуации. Носителями фантастического становятся личности особого психологического склада, которые отличаются неустойчивой психикой, эмоциональной сверхчувствительностью, склонностью к таинственному или мистико-религиозному, а также к мечтаниям. Такой герой определяется в исследовании как «особая» личность. Вводя в повествование «особый» тип личности, И. С. Тургенев добивается углубления психологизма, что свидетельствует о качественном изменении способов психологического анализа, который условно принято называть «тайным психологизмом».

Фантастическое – один из основных элементов сюжетно-композиционной организации «таинственных повестей». Оно помогает развертыванию сюжета, поскольку после его внезапного вторжения или в момент контакта с ним поступки персонажей становятся быстрыми, стремительными, практически мгновенными, отчего и сюжеты повестей приобретают особую динамичность.

В «таинственных повестях» И. С. Тургенев проявил особый интерес к иррациональному в жизни человека и природы, в частности, к загадкам человеческой психики – явлениям такого порядка, как воздействие гипноза, телепатия, галлюцинация, генетическая «память» и др. Этот интерес отчасти обуславливался открытиями, сделанными в области естественных наук во второй половине XIX в., и пытливый, чуткий ум писателя осмысливал актуальные проблемы с позиций художественного творчества.

 Глубины и тайны внутреннего мира человека, его сложность и неповторимость – вот что прежде всего занимает И. С. Тургенева. При этом нами подчеркивается, что, несмотря на схождение некоторых тургеневских художественных обобщений с рядом научных наблюдений, он всегда остается вдумчивым и глубоким художником, который заключил свои размышления о человеке, странностях его жизненного поведения, чувствах и предчувствиях в форму «таинственной повести» с активно действующим фантастическим элементом.

Не менее важными являются мировоззренческие проблемы, нашедшие отражение в указанных повестях. И. С. Тургеневу свойствен путь к глубинному пониманию личности, что находит выражение в нравственных категориях стыда и совести, добра и красоты, творчества и ответственности. Это нравственные проблемы, связанные с сущностью человеческой личности, верой или неверием, любовью, страстью, жизнью и смертью.

Мотив тайны в поэтике «таинственных повестей» является одним из основных конструктивных элементов фантастического. В большинстве произведений – «Призраки», «Сон», «Странная история», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич (После смерти)» он взаимосвязан с мотивом сна. При этом в поле зрения И. С. Тургенева находится особый тип сна – сон-явь, а также работа сознания и подсознания человека в этом состоянии.

Фантастические мотивы, как и фантастические образы, служат писателю для раскрытия глубинного философского содержания «таинственных повестей».

Природные мотивы также способствуют сгущению фантастического в «таинственных повестях». Ночь, луна, туман приобретают фантастическую окрашенность, тем самым усиливая таинственность происходящих событий.

Мотив ночи – один из ведущих в поэтике «таинственных повестей». События в большинстве произведений происходят именно ночью: чудесные полеты с Эллис в «Призраках», «странное» происшествие в «Собаке», видения и вещие сны в рассказе «Сон» и повести «Клара Милич (После смерти)», свидания Валерии и Муция в «Песне торжествующей любви» и др. Ночью все органы чувств и само сознание находятся в полудреме, полусонном состоянии и не способны на точное восприятие. Ночное время само по себе таинственно, оно рисует странные тени и полутени, освещенные лунным светом, и поэтому ночь, луна, лунный свет в «таинственных повестях» нередко предвещают или сопровождают появление фантастического.

В повестях «Клара Милич (После смерти)» и «Песнь торжествующей любви» предметом психологического исследования становится любовь, ее тайная, «темная», «непостижимая» сторона.

Таким образом, фантастические образы и мотивы углубляют идейное содержание повестей. Фантастическое помогает раскрытию и углублению психологических состояний героев, и тургеневский «тайный психологизм» обретает в «таинственных повестях» новое качество, особую глубину и одновременно исповедальность. Значительное место здесь занимает личность самого И. С. Тургенева – его собственные мечты, сомнения, не решенные им вопросы.

Список использованной литературы

1. Анненский И. Ф. Книги откровений. – М., 1979.

2. Аринина Л.М. Романтические мотивы в «таинственных повестях» И.С. Тургенева // Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс. – Вологда, 1987.

3. Барсукова О.М. Роль символических мотивов в прозе И.С. Тургенева. Дис. … канд. филол. наук. – М., 1997. – 175 с.

4. Батюто А.И. Тургенев-романист. – Л., 1972.

5. Борев Ю.Б. Художественный процесс (проблемы теории и методологии) // Методология анализа литературного процесса. – М., 1989.

6. Бродский Л.Н. И.С. Тургенев. Изд. АПН РСФСР. – М., 1950.

7. Бялый Г.А. Поздние рассказы. «Таинственные повести» // Г.А. Бялый. Русский реализм от Тургенева к Чехову. – Л., 1990.

8. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. – М. – Л., 1962.

9. Гаджиев А.А. Восточные мотивы в творчестве Тургенева // Творчество И.С. Тургенева. Сб. научн. трудов – Курск, 1984.

10. Генералова Н.П. И.С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. – СПб., 2003.

11. Головко В.М. Историческая поэтика русской классической повести. – М., Ставрополь, 2001.

12. Головко В.М. Мифопоэтические архетипы в художественной системе позднего Тургенева (повесть «Клара Милич») // Межвузовская научная конференция «Проблемы мировоззрения и метода И.С. Тургенева» (К 175 - летию писателя). Тезисы докладов и сообщений. – Орёл, 1993.

13. Головко В.М. Художественно-философские искания позднего Тургенева (Изображение человека). - Свердловск, 1989.

14. Егорова Л.П. Литературоведение в парадигме постнеклассической науки // Русская литература XX - XXI вв.: проблемы теории и методологии изучения. - М., 2006.

15. Егорова Л.П. Технология литературоведческого исследования. – Ставрополь, 2001.

16. Ефимова Е.М. Тургенев И.С. Семинарий. – М., 1958.

17. Захаров В.Н. Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского // Художественный образ и его историческое сознание. – Петрозаводск, 1974.

18. Золотарёв И.Л. Фантастические произведения И.С. Тургенева и П. Мериме: Сравнительно-типологический анализ: Автореф. дис. ….канд. филол. наук / Орловск. гос. ун-т. – Орёл, 1998.

19. Иезуитов А.Н. «”Таинственные произведения” И.С. Тургенева (Объяснение необъяснимого)» // Пушкин и Тургенев. Тезисы докладов. – С.-П. – Орёл, 1998.

20. Ильин В.Н. Оккультизм Тургенева // Литературное обозрение. – 1994. – № 3/4, 5/6.

21. Ильина В.В. Принципы фольклоризма в поэтике И.С. Тургенева. Дис. … канд. филол. наук. – Иваново, 2000.

22. Краснокутский В.С. О некоторых символических мотивах в творчестве И.С. Тургенева // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – н. XX века. – Л., 1985.

23. Кузьмичёв И.К. Литературоведение XX века. Кризис методологии. – Н. Новгород, 1999.

24. Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. – Тула, 2001.

25. Курляндская Г.Б. «Таинственные повести И.С. Тургенева (Проблема метода и мировоззрения)» / Учён. зап. Курского гос. пед. ин-та, Т. 74: Третий межвузовский тургеневский сборник. – Орёл, 1971.С. 54-60.

26. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2000.

27. Маевская Т.П. О поэтике «таинственных повестей» И.С. Тургенева в контексте гоголевской романтической традиции // И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения. Межвузовский с. научных трудов. – Орёл, 1991.

28. Маркович В.М. Человек в романах Тургенева. – Л., 1975.

29. Матюшенко Л.И. Проблемы теории и истории литературы. – М., 1971.

30. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е издание, репринтное. – М., 2000. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

31. Методология анализа литературного произведения / Отв. Ред. Ю.Б. Борев. –М.. 1988.

32. Микушевич В.Б. Струпа в тумане. Проблема несказанного в поздней прозе Тургенева // Тургеневские чтения: Сб. статей. – Вып. 1. – М., 2004.

33. Мостовская Н.Н. Восточные мотивы в творчестве Тургенева // Русская литература. – 1994. – № 4.

34. Мостовская Н.Н. Повесть Тургенева «После смерти» («Клара Милич») в литературной традиции // Русская литература. – 1993. – № 5.

35. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870 - 1880-е гг.). – Л., 1985.

36. Назарова Л.Н. Тургенев и русская литература конца 19 – начала 20 века. – Л., 1979.

37. Осьмакова Л.Н. О поэтике «таинственных» повестей И.С. Тургенева // И.С. Тургенев в современном мире. – М., 1987.

38. Поддубная Р.Н. «Клара Милич» Тургенева и «Вера» Вилье де Лиль–Адана (психическая реальность в «таинственной прозе» последней трети XIX века)// Межвузовская научная конференция «Проблемы мировоззрения и метода И.С. Тургенева» (К 175 – летию писателя). Тезисы докладов и сообщений. – Орёл, 1993.

39. Поддубная Р.Н. Музыка и фантастика в русской литературе XIX века (развитие сквозных мотивов) // Русская литература. – 1997. – № 1.

40. Поддубная Р.Н. Рассказ «Сон» И.С. Тургенева и концепция фантастического в русской реалистической литературе 1860 – 1870-х годов // Русская литература 1870 – 1890-х годов. – Сб. 13. – Свердловск, 1980. С. 64 – 80.

41. Поляк Л. История повести «Клара Милич» // Творческая история. Исследования по русской литературе / Под. ред. И.К. Пиксанова. – М., 1967.

42. Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист. –М., 2000.

43. Смирнова А.И., Нагаева Э.Р. Поэтика «таинственного» в повестях И.С. Тургенева 60 - 70-х гг. // Межвузовская научная конференция «Проблемы метода и мировоззрения И.С Тургенева» (К 175 – летию писателя). Тезисы докладов и сообщений. – Орёл, 1993.

44. Созина Е.К. Архетипические основания поэтической мифологии И.С. Тургенева (на материале творчества 1830 – 1860-х годов) // Архетипические структуры художественного сознания. – Сб. статей. – Екатеринбург, 1999.

45. Старыгина Н.Н. «Песнь торжествующей любви» И.С. Тургенева и русская литературная легенда XIX века // И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения. Межвузовский с. научных трудов. – Орёл, 1991.

46. Страда В. Литература конца XIX века (1890 – 1900) // История русской литературы: ХХ век: Серебряный век / под. ред. Ж. Нива и др. – М.: Изд. Группа «Прогресс» – «Литера», 1995.

47. Тургенев и его современники. – Л., 1977.

48. Топоров В.Н. Странный Тургенев: (Четыре главы). – М.: РГГУ, 1998.

49. Турьян М.А. «Таинственные повести» В.Ф. Одоевского и И.С. Тургенева и проблемы русской психологической прозы: Автореф. дис. …канд. филол. наук. –Л., 1980.

50. Улыбина О.Б. Проблемы поэтики «таинственных повестей» И.С. Тургенева: Автореф. дис. …канд. филол. наук / Нижегородск. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского. – Н. Новгород, 1996.

51. Филат Т.В. «Поздние повести И.С. Тургенева в оценке современных учёных» // Межвузовская научная конференция «Проблемы мировоззрения и метода И.С. Тургенева» (К 175-летию писателя). Тезисы докладов и сообщений. – Орёл: Мин-во образования РФ, ИРЛИ РАН, ОГПИ; Гос. лит. музей И.С. Тургенева, 1993.

52. Хрусталёва А.В. Эволюция исследовательского метода М.О. Гершензона: Дисс. …канд. филол. наук: 10.01.01 – Саратов, 2005.

53. Чернышева Е.Г. Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20 - 40-х гг. XIX века. – М., 2000.

54. Шаталов С.Е. «Таинственные» повести Тургенева // Учёные записки Арзамас. пед. ин-та. – 1962. – Т. 5. – Вып. 4.

55. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. – М., 1979.

56. Юдин Ю.И. Фольклорно-этнографические истоки сюжета повести И.С. Тургенева «После смерти» // Литература и фольклорная традиция. – Волгоград, 1993.