

ФГБУ ВПО «Владимирский государственный университет
им. Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

На правах рукописи

Макарова Елена Владимировна

**ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
КНИГИ РАССКАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ
И.С. ТУРГЕНЕВА И Ш. АНДЕРСОНА
(на материале книг рассказов
«Записки охотника» и «Уайнсбург, Огайо»)**

Специальности 10.01.01 – Русская литература;
10.01.03 – Литература стран народов зарубежья (США)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научные руководители:
доктор филологических
наук И.Л. Альми,
доктор филологических наук,
профессор О.И. Половинкина

Владимир – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	с. 4
 ГЛАВА I. Жанрообразующие элементы книги рассказов в «Записках охотника» И.С. Тургенева.....	с. 15
§ 1. История создания произведения как путь к целостности книги рассказов.....	с. 15
§ 2. Лейтмотивная структура произведения.....	с. 23
2.1. Мотив охоты в функции «рамы» книги рассказов	с. 24
2.2. Мотив дороги как способ «романного» охвата событий	с. 27
2.3. Мотив природы и организация лирического сюжета произведения...с.	31
2.4. Взаимосвязь картин природы и «романтических» крестьянских характеров.....	с.40
§ 3. Пространственно-временные отношения в книге рассказов. Российская провинция середины XIX века.....	с. 56
3.1. Деревня и изображение основ крестьянского быта.....	с. 61
3.2. Изображение усадебного мира.....	с. 65
§ 4. Повествовательная структура книги рассказов.....	с. 73
4.1. Рассказчик-охотник в роли «динамического центра» произведения.....	с. 74
4.2. Диалогичность тургеневского повествования в книге.....	с. 81
4.3. Лирические отступления автора-повествователя	с. 84
<i>Выводы по I главе.....</i>	<i>с. 87</i>
 ГЛАВА II. Новый уровень смыслового единства в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо» Ш. Андерсона.....	с. 89

§ 1. История восприятия книги рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева в США конца XIX - начала XX вв.....	с. 89
§ 2. История создания книги рассказов «Уайнсбург, Огайо».....	с. 103
§ 3. Система рассказчиков в книге «Уайнсбург, Огайо» как средство создания «свободной формы».....	с.109
3.1. Старый писатель – создатель «книги гротесков».....	с. 111
3.2. Повествователь и особенности стиля Андерсона.....	с. 115
3.3. Роль сквозного героя в развитии сюжета.....	с. 127
§ 4. Эволюция центральных мотивов книги рассказов «Уайнсбург, Огайо».....	с. 133
4.1. Мотив гротеска и гротескные образы в книге рассказов.....	с. 134
4.2. Характер «приключения» и «моментов прозрения» как сюжетная основа единичных рассказов книги.....	с. 141
4.3. «Фрейдистские» мотивы как способ раскрытия внутренней жизни героев.....	с. 145
§ 5. Хронотоп в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо»	с. 148
5.1. Город Уайнсбург: изображение мифологизированного пространства	с. 148
5.2. Оппозиция «природа – город» в книге.....	с. 157
5.3. Представление о времени: провинциальное, «продолжительное настоящее» и дискретное время.....	с. 160
<i>Выводы по II главе</i>	с. 163
Заключение	с. 165
Список литературы	с. 168

ВВЕДЕНИЕ

Книга рассказов И. С. Тургенева «Записки охотника» (1852, 1880) сыграла важную роль в формировании литературы американского модернизма. Широко известно ее влияние на творчество Э. Хемингуэя, гораздо меньше внимания уделяется тому значению, которое «Записки охотника» имели для Шервуда Андерсона в период работы над книгой рассказов «Уайнсбург, Огайо» (1919).

В письме от 1924 года Андерсон признавался, что лишь «нащупывал» свой путь («fumbling around») как рассказчик, пока не прочитал русских писателей. О «Записках охотника» он говорит как о книге, которая «вдохновляла и направляла его, как свет маяка»¹. Работая над «Уайнсбургом, Огайо», Ш. Андерсон искал «новой свободы формы» («a new looseness of form»)², и Тургенев стал для него ориентиром. Значение «Записок охотника» для мировой литературы, по замечанию Фрэнка О'Коннора, заключается в их «влиянии на создание новой формы искусства», поскольку это «величайшая книга коротких рассказов, когда-либо написанная»³. Настоящая работа посвящена исследованию той роли, которую сыграли «Записки охотника» в создании Андерсоном «своей собственной формы» в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо».

Актуальность диссертационного исследования определяется острым вниманием современного литературоведения к влиянию отдельных произведений русской литературы XIX века на развитие западной и, в частности, американской литературы, а также к выявлению основных тенденций в развитии русской и западной прозы второй половины XIX – начала XX века.

¹ Цит. по: Miller Paul W. Willa Cather, Sherwood Anderson – and Ivan Turgenev // Ivan Turgenev. Ed. and with Intr. by Harold Bloom. Chelsea House Publishers, 2003. P. 212.

² Цит. по: Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Mouton, Paris, 1977. P. 148.

³ O'Connor F. The Lonely Voice. A study of the short story. NY, 1962. P. 46.

Вопрос о значении «Записок охотника» для творчества Андерсона был поставлен в американском литературоведении И. Хоу⁴. Об этом также писали Н.Б. Фагин, Б. Вебер, Э. Фассел, М. Каули, Ф. Ингрэм, П. Миллер⁵. По слову Ф. Ингрэма, «как страстный приверженец “Записок охотника” и как самобытный полноправный гений, [Андерсон] перенес за океан традицию цикла и помог ей сформироваться»⁶. Среди отечественных исследователей о том, что Андерсон в «Уайнсбурге, Огайо» заимствует жанровую форму у Тургенева, упоминал М. Ландор в статье «Большая проза – из малой. Об одном становящемся жанре в XX веке» (1982)⁷. Однако дальше отдельных замечаний исследование этой темы не пошло по сей день. Показательной является фраза Б. Вебера из книги «Шервуд Андерсон»: «Помимо прочего, очевидным является влияние тургеньевских “Записок охотника”, в которых сочувствующий, но далекий от сентиментальности рассказчик позволяет раскрыться разным типам русского характера»⁸.

Новизна диссертационного исследования состоит в том, что в нем **впервые** подробно изучена творческая рецепция «Записок охотника» Шервудом Андерсоном, проанализированы те способы создания художественного целого в книге рассказов Тургенева, которые имели особое значение для создания жанровой формы «Уайнсбурга, Огайо».

О книге рассказов «Уайнсбург, Огайо» как о новом художественном единстве много писали как американские, так и отечественные ученые⁹.

⁴ Howe I. Sherwood Anderson. New York : William Sloane, 1951. 271 p.

⁵ Weber B. Sherwood Anderson. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1964. P. 23; Каули М. Дом со многими окнами. М., Прогресс, 1973. С. 102-115 ; Ingram F. Sherwood Anderson: Winesburg, Ohio // Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Mouton, Paris, 1977. Pp. 13–26; Ландор М. Большая проза из малой (об одном становящемся жанре в XX веке) // Вопросы литературы. 1982. № 8. С. 75–106 ; Miller P.W. Willa Cather, Sherwood Anderson – and Ivan Turgenev // Ivan Turgenev. Ed. by H. Bloom, Chelsea House Publishers, 2003. Pp. 205–215.

⁶ Ingram F. L. Op. cit. P. 14.

⁷ Ландор М. Указ. соч. С. 76–77.

⁸ Weber B. Sherwood Anderson. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1964. P. 23.

⁹ См.: Fagin N.B. Sherwood Anderson: the Liberator of Our Short Story // The English Journal. Vol.16. No.4 (Apr., 1927). Pp. 271–279 ; Howe Irving. Sherwood Anderson. New York: William Sloane, 1951. 271 p. ; Phillips W.L. How Sherwood Anderson Wrote Winesburg, Ohio

Особенно важной для настоящего исследования стала глава о книге рассказов «Уайнсбург, Огайо» из монографии Форреста Ингрэма «Репрезентативные циклы коротких рассказов в литературе XX века», где анализируются композиционные элементы, связывающие произведение Андерсона в единое целое¹⁰.

Среди огромного количества работ о творчестве И.С. Тургенева хотелось бы выделить те, в которых «Записки охотника» рассматривались как художественное целое. Две линии трактовки книги существовали с момента ее выхода в свет: первая рассматривала «Записки охотника» как сборник более или менее разнородных рассказов, вторая – как целостное произведение. Ко второй группе, в частности, относятся статьи, помещенные в сборник «Творческий путь И.С. Тургенева» под редакцией Н.Л. Бродского (1923)¹¹, статья В.В. Голубкова «Идейно-художественное единство “Записок охотника”» (1959)¹², работы Г.Н. Пospelова¹³. В дальнейшем на рассмотрении рассказов книги в их совокупности настаивали Ю.В. Лебедев («Записки охотника» И.С. Тургенева. Пособие для учителя. М., 1977) и С.Е. Шаталов (Художественный мир И.С. Тургенева. М., 1979). На истоки

// American Literature. Vol. 23. No. 1 (Mar., 1951). Pp. 7–30 ; Weber Brom. Sherwood Anderson. Pamphlets on American Writers. No. 43. Minneapolis, Univ. Of Minnesota Press, 1964. 48 p. ; Fussel E. Winesburg. Ohio. Art and Isolation // The Achievement of Sherwood Anderson. Essays in Criticism. Ed. With and Introduction by Ray Lewis White. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966. Pp. 104–113 ; Каули М. Дом со многими окнами. М., Прогресс, 1973. 327 с. ; Иванник Л. К специфике новеллистического мастерства Ш. Андерсона в «Уайнсбург, Огайо» // Вопросы романтизма и реализма в зарубежной литературе. Днепропетровск, 1969. С. 120–136. ; Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Mouton, Paris, 1977. Pp. 143–200 ; Развинова И.В. Жанровое своеобразие книги Ш. Андерсона «Уайнсбург, Огайо» // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. Вып.4. Саратов, 1975. С. 83–97 ; Anderson David D. Sherwood Anderson's Moments of Insight // David D. Anderson. Critical Essays on Sherwood Anderson. G.K. Hall & Company. Boston, Mass. 1981. Pp. 155–170 ; Ландор М. Указ. соч. С. 75–106 ; Пинаев С.М. "За стеною непонимания..." (Ш. Андерсон и его книга "Уайнсбург, Огайо") // Поэтика трагического в американской новеллистике конца XIX – начала XX века. М., 1989 и др.

¹⁰Ingram F. Sherwood Anderson: Winesburg. Ohio // Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Mouton, Paris, 1977. Pp. 143–200.

¹¹ Творческий путь Тургенева : сб. ст. / под ред. Н.Л. Бродского. Петроград, 1923. 819 с.

¹² Голубков В.В. Идейно-художественное единство «Записок охотника» // Творчество И.С. Тургенева. Сб. ст. М., 1959. С. 20–32.

¹³Пospelов Г.Н. История русской литературы XIX в. Т. 2. Ч. 1. М., 1962.

жанрового своеобразия «Записок охотника» указывает И.А. Беляева в монографии «Система жанров в творчестве И.С. Тургенева»¹⁴.

Среди определений жанра «Записок охотника» наиболее часто встречается понятие «эпический цикл»¹⁵. Думается, что по сути два термина – книга рассказов и эпический цикл – не противоречат друг другу, продолжая линию целостного анализа произведения. Показателен пример работы А.В. Лужановского, в которой оба термина употребляются на равных: «Записки охотника» «продолжили традицию объединения рассказов в цикл или книгу»¹⁶. Однако в настоящем исследовании предпочтение отдано термину «книга рассказов» как подразумевающему большую степень внутреннего единства произведения.

«Книга рассказов» понимается в работе как жанрово-циклическое образование. В отечественном литературоведении специфике прозаических циклов посвящены работы А.С. Янушкевича¹⁷, Ю.В. Лебедева¹⁸, глава о поэтике прозаического цикла XIX века в монографии Л.Е. Ляпиной «Циклизация в русской литературе XIX века»¹⁹. Среди работ последнего десятилетия выделяются книга М.Н. Дарвина и В.И. Тюпа²⁰, диссертации С.Ф. Меркушова²¹, С.В. Фуниковой²². По мнению В.А. Сапогова,

¹⁴ Беляева И.А. Эпический цикл «Записки охотника» // Система жанров в творчестве И.С. Тургенева: монография. М., 2005. С. 38–59.

¹⁵ Лебедев Ю.В. Становление эпоса в русской литературе 1840–1860 гг. Проблемы циклизации : дис. ... д-ра филолог. наук. Л., 1979. С. 21–32 ; Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева : дис. ... докт. филол. наук. М., 2006. С. 58–90.

¹⁶ Лужановский А.В. Рассказ в русской литературе 1820–1850-х годов (становление жанра) : автореф. дис. ... д-ра филолог. наук. М., 1991. С. 4.

¹⁷ Янушкевич А.С. Особенности прозаического цикла 30-х г. XIX в. и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя : дис. ... канд. филолог. наук. Томск, 1971. 346 с.

¹⁸ Лебедев Ю.В. Указ. соч.

¹⁹ Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб. : НИИ химии СПбГУ, 1999. 281 с.

²⁰ Дарвин, М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина : опыт изучения поэтики конвергент. Новосибирск : Наука, 2001. 292 с.

²¹ Меркушов С.Ф. Серия романов Д.М. Балашова «Государи Московские» как цикл : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Тверь, 2008. 17 с.

²² Фуникова С.В. Жанровое своеобразие циклов предреформенного периода («Записки охотника» И.С. Тургенева и «Губернские очерки» М.Е. Салтыкова-Щедрина) : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Елец, 2010. 24 с.

цикличность должна восприниматься «как особая художественная возможность: каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет часть своей эстетической значимости»²³. Книгу рассказов можно определить словами В.Я. Брюсова из предисловия к книге «Urbi et Orbi», относящимися к поэтическому циклу: «...замкнутое целое, объединенное единой мыслью <...> Отделы в книге <...> – не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно»²⁴.

История формирования жанрово-циклического образования «книга рассказов» связана с эпохой Возрождения и становлением романа, когда «книга новелл» была переходной формой. В.Б. Шкловский в работе «О теории прозы» указывал на то, что роман хронологически происходил от цикла новелл: «При тесном сближении новелл цикл может превратиться в единое художественное произведение – роман»²⁵. Шкловский особое значение придает «приему нанизывания»: новеллы связывались единством действующего лица, – и указывает на путешествие, как наиболее распространенный прием объединения новелл, перешедший в дальнейшем в романную форму. Заметим, что мотив дороги является одним из ключевых связующих элементов в книге рассказов Тургенева, а в «Уайнсбурге, Огайо» произведение объединяет сквозной герой Джордж Уиллард. В результате, книга рассказов занимает «переходное положение» между сборником и романом: при формально разобщенной структуре здесь в полной мере реализуется «эпический потенциал».

Особую роль в этом жанрово-циклическом образовании играют связующие элементы, из которых и строится художественное целое, поскольку специфику цикла составляет «не столько подчиненность части целому, как в самостоятельном литературном произведении, сколько сама

²³ Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 492.

²⁴ Брюсов В. Urbi et Orbi. М., 1903. С. 3.

²⁵ Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 83–87.

эта связь частей»²⁶. В настоящей работе пристальное внимание уделяется собственно связующим элементам, посредством которых и строится новая целостность: пространственно-временным отношениям, повествовательной структуре текста, мотивной структуре, системе персонажей произведения. Дополнительное значение в книге рассказов приобретает порядок расположения частей: развитие основных мотивов происходит от первого рассказа к последнему, что организует сюжет произведения.

Объектом исследования в диссертации служат пути развития русской и западной прозы от второй половины XIX века к эпохе модернизма в связи с эволюцией жанрово-циклического образования «книга рассказов».

Предметом исследования является жанровая преемственность, существующая между книгами рассказов «Записки охотника» и «Уайнсбург, Огайо».

В качестве **материала** исследования избраны книги рассказов И.С. Тургенева «Записки охотника» и Ш. Андерсона «Уайнсбург, Огайо» в их окончательной авторской редакции для изданий 1880 года и 1919 года соответственно.

Методологической основой работы являются исследования по теории и истории поэтических и прозаических циклов: работы А.С. Янушкевича, И.В. Фоменко, М.Н. Дарвина²⁷, общетеоретические работы Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского, В.Б. Шкловского, В.Е. Хализева²⁸, а также статьи, монографии по русской литературе Г.Н. Пospelова, С.Е. Шаталова, Ю.В.

²⁶ Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Указ. соч. С. 28.

²⁷ См.: Янушкевич А.С. Указ. соч. ; Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. ; Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... д-ра филолог. наук. М., 1990. 31 с. ; Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь, 1992. 124 с. ; Дарвин М.Н. Цикл // Введение в литературоведение. М.: Академия, 2010. С. 130 – 131.

²⁸ См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227 – 252, 270 – 281; Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 71–89 ; Томашевский Б.В. Указ.соч. 334 с. ; Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009. 432 с. ; Чернец Л.В. Введение в литературоведение. М., 1999. С. 91–110.

Лебедева, И.Л. Альми²⁹, по зарубежной литературе – М.М. Бахтина, И.О. Шайтанова, О.И. Половинкиной, О.Ю. Пановой, О.А. Анцыферовой³⁰.

Методы сравнительно-исторического изучения литератур позволяют сопоставлять творческую манеру двух авторов, принадлежащих и разным культурным эпохам, и разным национальным традициям. В этом отношении диссертационное исследование ориентировано на работы А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, И.О. Шайтанова³¹.

Значение «Записок охотника» для формирования жанра книги «Уайнсбург, Огайо» анализируется в работе как вариант генезиса явления по Ю.Н. Тынянову. В статье «Тютчев и Гейне» говорится, что литературное явление может «генетически восходить к известному иностранному образцу», но при этом продолжать национальную традицию³². **Цель** диссертации: изучить «Записки охотника» как образец, к которому «генетически восходит» «Уайнсбург, Огайо», установить пути наследования Андерсоном жанровой организации книги рассказов Тургенева.

Цель исследования определяет поставленные задачи:

1. исследовать формирование книги рассказов в творчестве И.С. Тургенева;

²⁹Поспелов Г.Н. Указ. соч. С. 384–459; Шаталов С.Е. Указ. соч. 312 с. ; Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. М., 1977. 80 с. ; Альми И.Л. Внутренний строй литературного произведения. СПб, 2009. С. 172 –188

³⁰См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975 ; Анцыферова О.Ю. Русская литература и художественные искания американских писателей конца XIX века (Г. Джеймс, У.Д. Хоуэллс, С. Крейн): монография. Иваново, 2000. 148 с. ; Половинкина О.И. "Проблески небес": метафизический стиль в американской поэзии первой половины XX века : эволюция и рефлексия. М.: Прометей, 2005. 206 с. ;Панова Ю.О. «Темный смех» белой Америки. III. Андерсон и американский примитив // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 221–240.

³¹Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. С. 66–84 ; Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 2008. С. 41–73 ; Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. 656 с. ; Половинкина О.И. "Проблески небес": метафизический стиль в американской поэзии первой половины XX века : эволюция и рефлексия. М.: Прометей, 2005. 206 с.

³² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 29.

2. изучить способы создания художественного целого в книге рассказов «Записки охотника»;
3. показать, как в «Записках охотника» создается целостность особого рода, отличная от целостности сборника рассказов;
4. доказать, что Шервуд Андерсон при создании книги рассказов «Уайнсбург, Огайо» ориентировался на «Записки охотника» И.С. Тургенева;
5. проанализировать основные жанровые элементы книги рассказов «Уайнсбург, Огайо» в сопоставлении с «Записками охотника».

Поставленная цель и задачи определяют **структуру** диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав и заключения. В первой главе исследуются способы создания художественного целого в книге рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева. Во второй главе реконструируется история восприятия «Записок охотника» в Соединенных Штатах Америки, исследуется развитие и трансформация восходящей к Тургеневу жанровой традиции в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо» Ш. Андерсона.

Положения, выносимые на защиту:

1. В книге рассказов «Записки охотника» целостность произведения складывается из следующих находящихся во взаимодействии или соподчинении элементов: сквозной рассказчик, мотивная структура книги, система персонажей, раскрывающая сущность русского национального характера. С их помощью скрепляется «разомкнутое единство», совершается монтажное соединение отдельных картин в сознании читателя.
2. Центральные мотивы книги рассказов – мотив охоты, дороги, природы – являются рамочным комплексом, они открывают и завершают отдельные рассказы, сюжет которых строится вокруг построенных на смещении, «странности» характеров.

3. В значительной мере художественную целостность книги рассказов Тургенева обеспечивают пространственно-временные отношения.
4. Функция «динамического центра» в книге рассказов «Записки охотника» принадлежит рассказчику-охотнику, важной составляющей художественного целого является общность повествовательной манеры.
5. В стремлении создать альтернативу «европейской» форме романа Ш. Андерсон заимствовал в «Записках охотника» И.С. Тургенева сам принцип и композиционные способы построения художественного целого книги рассказов.
6. Андерсон наследует тургеньевский подход к изображению персонажей, характерная для персонажей Тургенева смещенность, «странность» принимает в «Уайнсбурге, Огайо» вид «гротескности» и выдвигается в качестве важнейшего признака целостности книги.
7. Лирическим описаниям природы («поэтизации природы») в книге Тургенева соответствует стремление Андерсона к поэтизации языка прозы, свойственное модернизму в целом.

Теоретическая значимость работы определяется тем, что результаты и методология исследования книг рассказов И.С. Тургенева и Ш. Андерсона могут быть использованы при изучении аналогичных жанровых образований.

Практическая значимость работы. Материал диссертации может быть использован в курсах «Русская литература XIX века», «Зарубежная литература XX века», «Теория литературы», спецкурсах и спецсеминарах, посвященных циклам и циклизации.

Апробация работы. Основные положения работы были изложены на следующих конференциях: «Художественный текст и культура» (г. Владимир, ВлГУ, 2009, 2011 гг.) «Духовно-нравственные основы русской литературы» (г. Кострома, КГУ, 2009, 2011 гг.), конференции «Общества по

изучению культуры США» (г. Москва, МГУ, 2010, 2011 г.), «Орловский текст и культура» (Орел, ОГУ, сентябрь 2010 г.), «Русская провинция и театр» (г. Иваново, ИвГУ, сентябрь 2011 г.), «Грехневские чтения-2014» (г. Нижний Новгород, ННГУ, апрель 2014 г.).

Содержание диссертации отражено в следующих **публикациях** автора:

1. Макарова Е.В. Художественное пространство в книге рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева // Вестник Костромского государственного университета. – 2011. – № 3. – С. 179 – 182.

2. Макарова Е.В. Лирический компонент как средство связи в книге рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева // Вестник Костромского государственного университета. – 2012. – № 2. – С. 109 – 112.

3. Макарова Е.В. Лирическая проза в книге рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева // Литература в школе. – 2012. – № 11. – С. 14 – 16.

4. Макарова Е.В. Жанровые определения «сборник» «цикл», «книга рассказов» и их соотношение» (на материале «Записок охотника И.С. Тургенева и «Уайнсбург, Огайо» Ш. Андерсона) // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Запада: Материалы VIII международной научной конференции «Художественный текст и культура». – Владимир, 2010. – С. 128-131.

5. Макарова Е.В. Местный колорит и его преломление в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо» Ш. Андерсона // XXII Пуришевские чтения: «История идей в жанровой истории». – М.: МПГУ, 2010. – С. 65 – 66.

6. Макарова Е.В. Языковая картина мира в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо» Ш. Андерсона // Основные тенденции развития русского языка: лингвофилософский аспект: Сборник материалов международной научной конференции. – Владимир: ВГГУ, 2010. – С. 178 – 187.

7. Макарова Е.В. Провинциальный мир в книге «Записки охотника» И.С. Тургенева // Орловский текст российской словесности. Вып. 2.

Материалы всероссийской научной конференции. – Орел, 2010. – С. 154 – 160.

8. Макарова Е.В. Мотив пути в книге И.С. Тургенева «Записки охотника» и поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Духовно-нравственные основы русской литературы: Сборник материалов Третьей международной научной конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы». – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2011. – С. 20 – 24.

9. Макарова Е.В. Изображение усадебного мира в книге рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева (к вопросу о провинции) // Русская провинция и театр: Сборник научных статей. – Иваново, Ивановский государственный университет, 2011. – С. 44 – 51.

10. Макарова Е.В. Лирическая проза в книгах рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева и «Уайнсбург, Огайо» Ш. Андерсона // Поэзия мысли: к 80-летию профессора Инны Львовны Альми: сборник научных статей. – Владимир: Транзит-Икс, 2013. – С. 116 – 123.

ГЛАВА I. ЖАНРООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ КНИГИ РАССКАЗОВ В «ЗАПИСКАХ ОХОТНИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА

§ 1. История создания произведения как путь к целостности книги

Становление нового жанрового образования книги рассказов в отечественной литературе середины XIX века было обусловлено рядом факторов. В 40–60-е годы XIX века – время создания «Записок охотника» – писателями натуральной школы активно разрабатывался жанр физиологического очерка. Очерки входили в так называемые «физиологии»: сборники рассказов, объединённые общей тематикой. Ю.В. Лебедев возводит жанр физиологического очерка, равно как и форму сборников-физиологий к французской традиции³³. Примерами могут служить очерки Жорж Санд, а в русской литературе – сборники Ф. Соллогуба «На сон грядущий» (1841–1845), Н. Булгарина «Очерки русских нравов» (1843).

Рассматривая в качестве образца «Физиологию Петербурга» (1845), куда вошли рассказы В.Г. Белинского, Н.А. Некрасова, В. Луганского (В.И. Даля), Д. Григоровича и др., можно указать на некоторые их характерные черты. Авторы физиологий ставили перед собой задачу показать все многообразие и разнородность среды и ее характеров (типов) и создавали в точном смысле слова коллекции рассказов. Как отмечает Ю.В. Лебедев, иной связи, кроме тематической, между произведениями в сборниках не существовало³⁴. Тем не менее «очерковая стихия аккумулировала эпическую энергию, которую несла беспокойная русская жизнь», в литературе происходила переработка того огромного жизненного материала, что несла русская действительность³⁵. Замысел книги, состоящей из ряда рассказов, мог быть связан с общим стремлением литературы 40-х годов к зарисовке определенных типов (городских и/или деревенских) и собиранию их в

³³ Лебедев Ю.В. Указ. соч. С. 52.

³⁴ Там же. С. 44.

³⁵ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева: пособие для учителя. С. 4.

сборники-коллекции. Г.Н. Пospelов указывает на то, что Тургенев создал «целый творческий цикл, целую большую книгу рассказов из жизни крестьян и помещиков. Он по существу и выступил создателем «физиологии» русской деревни и усадьбы 40-х годов»³⁶. Хотелось бы подчеркнуть, что писатель «уплотнил» связи между рассказами, сделав таким образом следующий шаг к целостности произведения.

Тургенев наследует от физиологического очерка стремление к типизации³⁷, но трансформирует его, поднимает на новый уровень – от типов, вмещавших схематический портрет социального слоя/класса, обусловленный средой, имевший обобщенный, порой схематический характер, он движется к психологии личности, к раскрытию индивидуальности каждого из героев вне зависимости от его социальной принадлежности. При создании нового жанрово-циклического образования автор реформировал и малый жанр. Тургенев отталкивался от очерка – короткой документальной зарисовки «картины жизни», направленной на выявление типов – но наполнил его психологизмом, заложив основу отечественной традиции рассказа, основанного не столько на сюжетной, сколько на психологической коллизии³⁸.

Ближайший литературный контекст «Записок охотника» напрямую соотносился не только с формой сборника-коллекции, но и с его тематикой. Обращение к народной теме было связано с интересом писателей натуральной школы к новым типам; произведения В.И. Даля («Повести, сказки, рассказы казака Луганского»), Д. Григоровича («Деревня», «Антон-горемыка») и др. впервые открывали тему народного быта с натуралистической, этнографической стороны. Заметим, обращение к подобной теме в то же время обнаруживалось и в Европе: примерами могут быть «Шварцвальдские деревенские рассказы» Б. Ауэрбаха, произведения Жорж Санд («Чертово болото», «Маленькая Фадетта» и т.д.), с которыми был

³⁶ Пospelов Г.Н. Указ. соч. С. 391.

³⁷ О типе, см.: Шаталов С.Е. Указ. соч. С. 234.

³⁸ Об этом подробнее см.: Лужановский А.В. Указ.соч. С. 10.

близко знаком Тургенев³⁹. Если тематика книги была не нова, то настоящим открытием писателя стало преодоление социального барьера, попытка увидеть в герое-крестьянине определенный тип личности⁴⁰ – смелым шагом для середины XIX века было сравнение крестьянина Хоря сначала с Сократом, потом с Петром I. Не случайно первый рассказ будущей книги «Хорь и Калиныч», повествующей о странной дружбе двух столь непохожих героев-крестьян, раскрывающий сложность характеров героев из народа, привлек внимание современников. По замечанию Тургенева, именно успех первого рассказа стал толчком к созданию всего произведения⁴¹.

Идея о коллекции рассказов возникла у автора достаточно быстро: очерк «Хорь и Калиныч» был опубликован в апрельском номере журнала «Современник» за 1847 год, в то время как ранние замыслы сборника относятся уже к лету 1847 г.⁴² На черновиках очерка «Бурмистр», создававшегося третьим, находим наброски заглавия будущего произведения. Осенью того же года аналогичная идея возникла и у Н.А. Некрасова, о чем он сообщал в письме Тургеневу: «Я хочу издавать и на днях начну ”Библиотеку русских романов, повестей, записок и путешествий“, – начну с ”Кто виноват“, потом ”Обыкновенная история“, а потом, думаю я ”Записки охотника“ – уж наберется томик порядочный, а когда наберется другой – и другой напечатаем...»⁴³.

Целенаправленную работу над книгой подтверждают несколько сохранившихся ее программ⁴⁴. Черновики позволяют убедиться в том,

³⁹Цейтлин А.Г. Примечания // И.С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Т. 3. Записки охотника. М., 1979. С. 400.

⁴⁰ Новаторство Тургенева в изображении народной жизни раскрывается в работах: Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 8–10 ; Шаталов С.Е. Указ соч. С. 255–256 ; Ковалев В.А. «Записки охотника» И.С. Тургенева. Вопросы генезиса. Л., 1980 133 с. ; Шаталова Л.С. «Записки охотника» И.С. Тургенева в историко-литературном контексте 1820–1880 гг. (изображение народной жизни): автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М., 1990. 22 с.

⁴¹Цит. по: Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 402.

⁴²Цейтлин А.Г. Там же. С. 406.

⁴³Цит. по: Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 406.

⁴⁴ Клеман М.К. Программы “Записок охотника” // Ученые записки Ленингр. ун-та. Сер. Филолог. науки. 1946. № 76. Вып. 11. С. 88–126 ; Цейтлин А.Г. Указ.соч. С. 382, 406.

насколько скрупулёзно работал писатель над целостным содержанием произведения, большая роль отводилась порядку следования рассказов в книге. Их расположение в итоговом варианте коренным образом отличается от порядка публикации в «Современнике» (подробное сопоставление приводится в работах Г.Н. Пospelова⁴⁵, А.Г. Цейтлина⁴⁶, С.Е. Шаталова⁴⁷), каждый рассказ должен был раскрывать определенную грань сельской и – шире – провинциальной жизни. Автор четко осознавал создаваемую новую, тесную форму, недопустимым для него было появление в книге рассказов, не соответствующих общему содержанию, либо недоработанных очерков; к примеру, так и не были завершены и не вошли в книгу рассказы «Реформатор и русский немец», «Русский немец». С.Е. Шаталов указывал на то, что при работе над книгой «Тургенев учитывал и взвешивал соседство сцен и картин именно в *плане развития и усиления основных мотивов*, скреплявших совокупность произведений в единый цикл» (курсив мой – Е.М.)⁴⁸.

Книга начинается как собрание рассказов о жизни и быте крестьян («Хорь и Калиныч»), однако уже во втором очерке происходит развитие и уплотнение темы: активно в произведение входят трудно делимые мотивы природы и охоты. Повествование выстраивается вокруг странствующего охотника, что обуславливает тематическую и сюжетную широту произведения, позволяет свободно вводить истории различных персонажей. Срабатывает «ситуация рассказывания», известная еще по «Декамерону» Дж. Бокаччо; однако истории рассказываются не по кругу всем слушателям, но одному охотнику, – подобным образом выстраивается «пестрое», разнородное единство. Этот факт касается и жанрового наполнения книги: в нее входят очерк («Хорь и Калиныч»), этнографический рассказ («Лебедянь»), новелла («Льгов»), бытовая повесть («Конец Чертопханова»), стихотворение в прозе («Лес и степь»), короткий рассказ («Свидание», «Петр

⁴⁵ Пospelов Г.Н. Указ. соч. С. 285–288.

⁴⁶ Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 405.

⁴⁷ Шаталов С.Е. Указ. соч. С. 258.

⁴⁸ Шаталов С.Е. Там же. С. 260.

Петрович Каратаев»). По мере развития книги в ней раскрываются разные стороны провинциальной жизни: помимо деревни, усадебный мир, бедная событиями жизнь маленького города. С антропогенным пространством соседствует мир природы, восприятие которого сопряжено с авторскими лирико-философскими обобщениями.

Первые три очерка сосредоточены на крестьянской жизни: «Хорь и Калиныч», «Ермолай и мельничиха», «Малиновая вода», следующие два рассказывают о мире дворянских усадеб: «Уездный лекарь», «Мой сосед Радилов». В дальнейшем крестьянские рассказы и очерки о дворянах чередуются. Последние два рассказа («Живые мощи», «Стучит!») возвращают нас к героям-крестьянам. Наконец, лирический очерк «Лес и степь» стоит вне социальной проблематики книги.

Несомненно, центральными в «Записках охотника» становятся образы крестьян и помещиков. По мере развертывания сюжета (по Б. Томашевскому) книги рассказов ключевые черты персонажей углубляются, получают неожиданное развитие в финальных рассказах: крестьянские образы венчает Лукерья («Живые мощи»), вмещающая особый род святости, выражающийся в полной покорности своей судьбе, приятии себя и мира вокруг. Черты, образующие характеры помещиков-дворян, получают крайнее выражение в Чертопханове («Чертопханов и Недопюскин»), страстная и неумная натура которого предопределяла трагическую развязку рассказа «Конец Чертопханова». Особое внимание автора к этому образу подтверждает тот факт, что история Чертопханова и Недопюскина – это единственный очерк в книге, имеющий сюжетное продолжение.

Композиционно книга делится на две части, что и предполагалось автором в первых программах произведения⁴⁹. Вторая часть включает в себя рассказы, написанные в иной, лирической, даже пессимистической тональности. К примеру, Г.Н. Пospelов указывает на то, что «в последних

⁴⁹Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 382, 406.

очерках пафос повествования... становится более субъективным»⁵⁰. Начиная с очерков «Лебедянь», «Татьяна Борисовна и ее племянник», находящихся в центре произведения, постепенно в книге нарастает эмоциональное напряжение. С введением темы смерти («Смерть») обнаруживается эмоциональный перелом в тональности рассказов: каждый из последующих очерков, как правило, включает в себя некую личностную трагедию героя: «Петр Петрович Каратаев», «Гамлет Щигровского уезда», «Конец Чертопханова».

В рассказах второй части книги «Петр Петрович Каратаев», «Гамлет Щигровского уезда», «Конец Чертопханова», «Живые мощи» намечается новая проблематика, уход от остросоциальных проблем, близость изображения типов к иному, более глубокому национальному обобщению. Эти рассказы (два из них были включены в книгу позднее, в 70-х гг. XIX в.) сосредоточены на теме человеческой «ненужности», ставят вопросы о сущности человеческого бытия в мире и намечают пути их решения: борьба личностного «я» с миром вокруг (Чертопханов), либо, напротив, полное приятие этого мира (Лукерья), либо жизнь «в стороне», «в тени» (Гамлет Василий Васильевич).

В сентябре 1852 года, по окончании работы над «Записками охотника», Тургенев писал П.В. Анненкову: «Многое вышло бледно, отрывчато, многое только что намекнуто, иное неверно, пересолено или недоварено... до полноты созданья все это еще далеко»⁵¹. Неудивителен тот факт, что в начале 70-х годов писатель обратился к доработке книги, помимо рассказов «Конец Чертопханова» (1872), «Живые мощи» (1874), в нее был включен очерк «Стучит!» (1874). Тургенев обратился к доработке произведения почти через двадцать лет после первого его выхода. В измененном виде книга рассказов вышла в печать в 1874 году. Предположительно, замыслы новых рассказов

⁵⁰ Пospelов Г.Н. Указ. соч. С. 397.

⁵¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. М.-Л., 1961. Т. 2. С. 64–65.

сохранились у Тургенева с 40-х годов⁵². Что двигало автором при внесении изменений книгу через столько лет? «Записки охотника» к тому времени получили признание среди современников, более того, добавление новых очерков вызвало негативную оценку П.В. Анненкова, который писал Тургеневу: «Ведь это дерзость, не дозволенная даже и их < “Записок охотника” > автору. Какая прибавка, какие дополнения, украшения и пояснения могут быть допущены к памятнику, захватившему целую эпоху и выразившему целый народ в известную минуту. Он должен стоять – и более ничего. Это сумасбродство – начинать сызнова “Записки”»⁵³. В этих словах заключено понимание «Записок охотника» как завершенного целого, далекого от простого собрания рассказов.

Возможно, свою роль в данном вопросе сыграло время, прошедшее с момента первой публикации книги. Время создания «Записок охотника» пришлось на 40–50 гг. XIX в. – период полемики между западниками и славянофилами. После появления первых произведений в печати Тургенев был сразу причислен к лагерю западников⁵⁴. Рассказы, добавленные в 70-е годы, раскрывают не просто типичные русские черты: смирение Лукерьи из «Живых мощей», надежда на «авось» и вера в предопределение Филофея из очерка «Стучит!» и т. д. – но, более того, качества уникальные, в которых проявляется истинная «русскость». Тургенев вносит изменения в готовое произведение по прошествии некоторого времени после этапа бурной журнальной полемики между представителями двух направлений, не боясь обвинений в русофильстве. Добавленные очерки в какой-то степени нивелируют злободневность вопросов поставленных в книге рассказов, также «уравновешивают» ее остросоциальный характер. Находит свое завершение авторский замысел, согласно которому книга должна была служить обобщением русского национального характера. Заметим, что интерес к

⁵²Поспелов Г.Н. Указ. соч. С. 413.

⁵³Цит. по: Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 412.

⁵⁴Анненков П.В. Замечательное десятилетие // Литературные воспоминания. М., 1989. С. 217.

данной теме был в целом свойственен эпохе 30-50-х гг. XIX века, когда в литературе шел процесс познания собственной нации, мнения писателей вписывались в дискуссии о выборе пути, которые велись между западниками и славянофилами. В.О. Ключевский отмечает, что процесс самоидентификации европейских народов, в который включалась и Россия, активно шел с начала XIX века⁵⁵. Интерес к данной теме проявляли как Н.В. Гоголь («Выбранные места из переписки с друзьями»), так и В.Г. Белинский («Письмо Гоголю», «Россия до Петра Великого»)⁵⁶, оказавшие определенное влияние на Тургенева во время создания первых рассказов «Записок»⁵⁷.

В тщательном выстраивании книги намечались пути развития общей идеи, финальный рассказ должен был подводить итог авторским размышлениям. О важности рамочного компонента в структуре произведения пишет Л.В. Чернец⁵⁸, это позволяет выявить значение первого и последнего рассказов книги. Если в программе 1850 года предполагалось движение по «персонажной» линии, действовала установка натуральной школы на изображение типов: рамочными компонентами произведения были рассказы «Хорь и Калиныч» и «Русак», то «Лес и степь» выводит на первый план в произведении лирическое начало. В связи с «Записками охотника» можно говорить об особом, схожем с лирическим, сюжете. А.И. Журавлева в статье «“Записки охотника” И.С. Тургенева и проблема целостности» проводит параллель между рассказчиком и лирическим героем⁵⁹. Попытки проследить сюжетную линию находим в работе И.А. Беляевой: она предполагает в книге «волнообразную» структуру⁶⁰, группируя рассказы, следующие друг за другом по тематике. Можно предположить, что свое

⁵⁵ Ключевский В.О. Лекции по русской истории. Часть третья [Электронный ресурс]. Б-ка Руниверс. С. 309. URL : [www.runivers.ru / lib / book 78131451087](http://www.runivers.ru/lib/book/78131451087) (дата обращения : 21.02.2014).

⁵⁶ См.: Бурсов Б.И. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы // Русская литература. Л., 1958. № 3. С. 58–68.

⁵⁷ Об этом подробнее см. : Ковалев В.А. Указ. соч. С. 20.

⁵⁸ Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М., 2006. С. 105.

⁵⁹ Журавлева А.И. Указ. соч. С. 29

⁶⁰ Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева : дис. канд. филолог. наук. М., 2006. С. 66.

развитие в произведении имеет именно голос автора-повествователя, сливающийся иногда с голосом рассказчика. Традицию подобного рода можно проследить как в авторских отступлениях в романе «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, так и в поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Причем речь идет именно о развитии и нарастании на протяжении всей книги лирической линии, связанной с голосом рассказчика.

В финальном очерке «Лес и степь» автор уклоняется от социального либо философского резюмирования, не дает ответов на поставленные вопросы – решение их он возлагает на своего читателя-современника. Все изображенные им картины становятся светлым воспоминанием о России. Сам же повествователь отдается на волю эмоциям, вызванным русскими пейзажами. Постепенное расширение пространственных границ, наблюдаемое в книге, приводит нас в конечном итоге к образу бесконечной степи; в свою очередь, тематическое обобщение от вопросов злободневных, остросоциальных выходит к проблемам вечности, красоты бытия, воплощенной в природе.

Итак, дважды в книгу вносились кардинальные изменения: перемена «рамочных» рассказов, добавление новых очерков, что указывает на наличие *общего авторского замысла*: писатель уходит от типов социальных к национальным характерам, изображение качеств исконно русских становится для него сверхзадачей. Его охотник уже не просто открывает мир природы, но пытается познать свойства русской души.

§ 2. Лейтмотивная структура произведения

Целостность книги рассказов «Записки охотника» прослеживается на всех композиционных уровнях. Подобно кадрам в кинофильме, единичные

рассказы – картины скрепляются, соединяются сквозными мотивами, таким образом в сознании читателя происходит монтаж⁶¹.

После продолжительной работы над книгой были утверждены так называемые рамочные элементы: заголовочный комплекс произведения, первый и последний рассказы книги. Тематически функцию рамы как единичных очерков книги, так и всего произведения, как правило, выполняет мотив охоты, обозначенный в заголовке. Он же теснейшим образом связан с двумя другими сквозными темами книги – дороги и русской природы.

2.1. Мотив охоты в функции «рамы» книги рассказов

Мотив охоты заявлен в качестве центрального в заголовочном комплексе книги. Заглавие «Записки охотника» было утверждено Тургеневым достаточно быстро после выхода первых ее рассказов, к середине 1848 года. На полях чернового автографа рассказа «Обед» (в дальнейшем он был переименован в «Гамлета Щигровского уезда») содержится титульный лист, состоящий из двух строк: «“Записки Охотника”, соч. Ив. Тургенева»⁶². Свою роль в выборе названия сыграла случайность: редактор «Современника» И.И. Панаев добавил к первому очерку «Хорь и Калиныч» подзаголовок «Из записок охотника». Как указывал сам писатель, подзаголовок должен был «расположить читателя к снисхождению»⁶³. Тургенев, соединявший качества как страстного охотника, так и увлеченного читателя охотничьей литературы, утверждает данное заглавие, сознательно надеясь на определенный эффект.

В начале XIX века охотничья литература воспринималась как своего рода развлечение. Широко распространенный в этот период жанр был

⁶¹ О монтаже в цикле. См.: Дарвин М.Н., В.И. Тюпа. Указ. соч. С. 31.

⁶² Алексеев М.П. Заглавие «Записки охотника» // Тургеневский сборник : материалы к полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. Л., 1969. С. 210.

⁶³ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Т. 11. Изд. 2-е, испр., доп. М.: Наука, 1983. С. 46.

заимствован из литератур Англии и Франции⁶⁴. Примером могут быть сочинения Луи Виардо «Воспоминания об охотах по всей Европе» («Souvenirs de chasse», 1844-1845). В русской литературе он обрел новое воплощение, ярким образцом здесь являются «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова (1852). Оба типа произведений представляют собой охотничий рассказ «в чистом виде», книга Тургенева сохраняет некоторые его значимые черты.

Так, от европейского образца был унаследован занимательный характер произведения. В центре рассказов стоит некий *случай*, произошедший на охоте или в связи с ней. В подобных рассказах сохранялся тон непринужденной беседы, разговора; по замечанию В.А. Ковалева, Тургенев использует саму «манеру непринужденных рассказов очевидца»⁶⁵. Зачастую авторская ирония в книге связана именно с эпизодами охоты: «...Познакомился с одним калужским мелким помещиком, Полутыкиным, страстным охотником и, следовательно, отличным человеком» [2, с. 8]. Рассказ «Льгов» представляет собой не что иное, как курьезный случай на охоте, рассказывающий о лодке, утонувшей в самый разгар охоты на уток в пруду.

Рассматривая отечественную традицию на примере «Записок охотника Оренбургской губернии» С.Т. Аксакова (1852), мы обнаруживаем образец скорее специализированной литературы об охоте: книга рассказывает подробно о видах и способах охоты, что не принижает степени художественности самого текста. Примечательны отзывы о нем Н.В. Гоголя: «В ваших птицах больше жизни, чем в моих людях»; самого И.С. Тургенева: «...Ваши „Записки“ будут дороги не для одних охотников; всякому человеку, не лишенному поэтического чутья — они доставят истинное наслаждение...»⁶⁶. В «Записках охотника» сохраняется свойственная жанру

⁶⁴ См.: Одесская М. «Ружьё и лира». Охотничий рассказ в русской литературе XIX в. // Вопросы литературы. 1998. Май–июнь. С. 240–245 ; Алексеев М.П. Указ. соч. С. 210–218.

⁶⁵ Ковалев В.А. Указ. соч. С. 58.

⁶⁶ URL: <http://www.bibliotekar.ru/rusAksakov/> (дата обращения: 21.02.2014).

достоверность. Примерами могут служить эпизоды тяги в рассказе «Ермолай и мельничиха», выбора коня в «Лебедяни». В книге упоминается несколько различных видов охоты: помимо вальдшнепиной тяги («Ермолай и мельничиха») – утиная охота («Льгов»), охота с гончими и борзыми («Чертопханов и Недопюскин»)⁶⁷. Однако «Записки охотника» Тургенева отличается иной, по сравнению с Аксаковым, подход к читателю: его произведение обращено не к охотнику, но к обывателю, мало сведущему или несведущему в охоте, к тому же человеку городскому (о читателе см. ниже). В результате, книга рассказов получает нужный тон: *раскрывает* читателю мир охоты.

«Записки» как жанр, подразумевающий небольшие зарисовки путешествующего охотника, становятся исходной точкой в образовании нового единства. Заглавие же обеспечивало тематическую и структурную свободу произведения. По классификации Е.Ю. Афоной, книга относится к типу с указанием на множественность эпизодов⁶⁸.

Тургенев сохраняет охоту исключительно в функции рамы как всей книги, так и многих ее рассказов. На эту функцию одним из первых обратил внимание Б.М. Эйхенбаум: «Тургенев в качестве охотника бродит по лугам и лесам – такова рамка “Записок охотника”»⁶⁹. Очерк может открываться следующим образом: «Вечером мы с охотником Ермолаем отправились на тягу...» («Ермолай и мельничиха») [2, с. 19]; «В начале августа жары стоят нестерпимые... В это время самый решительный и сосредоточенный человек не в состоянии охотиться...» («Малиновая вода») [2, с. 30]. Финальные строки, в свою очередь, возвращают нас к охотнику: «Уже совсем стемнело и начинало холодать. Мы зарылись в сено и заснули» («Ермолай и мельничиха») [2, с. 29]; «Часа два спустя мы уже все сидели, по мере возможности обсушенные, в большом сенном сарае и собирались

⁶⁷ Леонтьев В.В. Охотник. СПб., 1995. URL: <http://piterhunt.ru/scripts/> (дата обращения: 21.02.2014).

⁶⁸ См. Афоина Е.Ю. Указ. соч. С. 10.

⁶⁹ Эйхенбаум Б.М. Предисловие // Тургенев И.С. Записки охотника. Пг., 1918. С. V.

ужинать...Солнце садилось... На селе раздавались песни» («Льгов») [2, с. 85].

Помимо того, охотничий костюм позволяет несколько «сгладить» социальный барьер между дворянином и крестьянами, дворовыми людьми и т.п., личностный подход автора к своим героям получает художественное обоснование. Ю.В. Лебедев, говоря об охоте, отмечает, что «на этой общей для барина и мужика основе и завязывается в книге Тургенева особый характер человеческих взаимоотношений, люди, с которыми встречается в своих охотничьих странствиях рассказчик, щедро с ним откровенны»⁷⁰.

В.А. Ковалев в своем исследовании утверждает, что «Записки охотника» мало связаны с жанром охотничьего рассказа⁷¹. Однако мы считаем, что данная традиция сыграла не последнюю роль в формировании книги. Писателю, тесно знакомому с широко распространённым жанром (Тургеневу принадлежали две рецензии на «Записки ружейного охотника...» С.Т. Аксакова, сам писатель был страстным охотником), важно было воспользоваться универсальной формой. Охотничьи «Записки» подготавливали определенное восприятие читателя: настраивали его, если так можно выразиться, на несерьезный лад. Тургенев останавливается на заглавии «Записки охотника», но, используя эффект обманутого ожидания, насыщает цикл новым, злободневным содержанием. Охота становится поводом для обозрения всей русской жизни, позволяет рассказчику проникнуть в самую ее сущность, оставаясь подчас незамеченным. Взгляд его – близкий взгляд человека, окунувшегося в провинциальную жизнь.

2.2. *Мотив дороги как способ «романного» охвата событий*

Мотив дороги позволяет автору использовать прием нанизывания: постоянные путешествия охотника провоцируют новые встречи, вместе с

⁷⁰ Лебедев Ю.В. Указ. соч. С. 17.

⁷¹ Ковалев В.А. Указ. соч. С. 59.

ними происходит рассказывание истории, раскрытие новых ситуаций. Дорога, выступавшая в роли «скрепы» для эпизодов, широко использовалась в средневековом плутовском романе, на том же приеме строился и роман-путешествие. В книге рассказов «Записки охотника» данный мотив сохраняет функциональную роль – позволяет вводить в произведение неограниченное количество историй, ситуаций и связанных с ними сюжетов.

Тургеневский охотник обладает требуемой свободой передвижения, что оправдывает жанровую, а также сюжетную, пространственную и проч. «пестроту» цикла. Именно в дороге совершается *встреча* и рассказывание некой *истории*, они зачастую и составляют основу сюжета отдельных рассказов. Таким образом дорога становится «точкой завязывания и местом совершения действий»⁷². В книге же соединяются признаки малого жанра: рассказывание истории, разрешение некой единичной ситуации, – и эпической формы: построение масштабного полотна, создание романного «многоголосия».

Каждый единичный рассказ книги представляет собой некую «остановку охотника в пути». Показательны экспозиции рассказов «Уездный лекарь»: «Однажды осенью, на возвратном пути с отъезжего поля, я простудился и занемог» [2, с. 41]; «Петр Петрович Каратаев»: «Лет пять тому назад, осенью, на дороге из Москвы в Тулу пришлось мне просидеть почти целый день в почтовом доме за недостатком лошадей» [2, с. 226]. При этом дорога остается за границами содержания рассказов, исключение в книге составляют два очерка: «Лебедянь» и «Стучит!».

В первом дается развернутая характеристика русской дороги. Автор не без иронии говорит о тех препятствиях, что поджидают путешественника: «...Иногда (особенно в дождливое время) не слишком весело скитаться по проселочным дорогам, брать «целиком», останавливать всякого встречного мужика вопросом: “Эй, любезный! как бы нам проехать в Мордовку?”», а в

⁷²Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики: монография. М., 1975. С. 392.

Мордовке выпытывать у тупоумной бабы (работники-то все в поле): далеко ли до постоянных дворов на большой дороге, и как до них добраться, и, проехав верст десять, вместо постоянных дворов очутиться в помещичьем сильно разоренном селце Худобубнове, к крайнему изумлению целого стада свиней, погруженных по уши в темно-бурую грязь на самой середине улицы и нисколько не ожидавших, что их беспокоят...» [2, с. 172]. Однако уже здесь автор упоминает и о преимуществах подобных «скитаний»: «Но все эти неудобства и неудачи выкупаются другого рода выгодами и удовольствиями». Непредсказуемость пути вносит в повествование захватывающий характер, как происходит, к примеру, в рассказе «Стучит!»: случайность уберегает охотника и его сопровождающего, мужика Филофея, от встречи с лихими разбойниками.

Вместе с дорогой в книгу включается ощущение постоянного движения, чему способствуют открытые концовки и начала рассказов. По замечанию Ю.В. Лебедева, один очерк будто «цепляется» за другой, создавая иллюзию непрерывного действия⁷³. Рассказчик постоянно зовет своего читателя следовать за ним дальше: например, рассказ «Однودворец Овсянников» заканчивается словами: «Но, быть может, читателю уже наскучило сидеть со мною у однودворца Овсянникова...»; следующий рассказ подхватывает движение словами: «Поедте-ка в Льгов, – сказал мне однажды уже известный читателю Ермолай...» («Льгов») [2, с. 74-75]. Сам же охотник становится некой движущей силой; он ведет повествование, вокруг него же разворачивается общая картина, вмещающая в себя известных рассказчику героев, пейзажи, деревни. Он может наткнуться на состязание певцов в притынном (придорожном) кабачке («Певцы»), в гостинице встретить интересного попутчика («Уездный лекарь», «Петр Петрович Каратаев»), подслушать разговор («Ермолай и мельничиха», «Контора», «Свидание») или уснуть от усталости в лесу, а, проснувшись, обнаружить перед собой совершенно новую картину («Свидание») и т.д.

⁷³ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 30–31.

В дороге становятся менее заметны социальные барьеры: охотник становится странником, выходящим на «большую дорогу» в поисках интересной встречи. По замечанию М.М. Бахтина, «на дороге <...> пересекаются <...> пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, национальностей, возрастов.... Социальные дистанции здесь преодолеваются»⁷⁴. Посредством мотивов дороги и охоты тургеневский рассказчик достигает нужной ему дистанции – приблизительно равной в общении со всеми героями. При встрече же охотник уступает право голоса собеседнику; как правило, он пытается самоустраниться, возникает ощущение, что жизнь разворачивается «сама по себе» – по мнению Ю.В. Лебедева, в произведении находим пример «самодвижения жизни»⁷⁵.

Итак, мотив охоты сообщает книге ощущение непрерывного движения, очерки, выстроенные в определенном порядке, воспринимаются в единой последовательности событий. Содержание очерков «накладывается» друг на друга, суммируется: так происходит расширение пространственных границ произведения, книга, подобно роману, насыщается множеством голосов – частных историй. Сама дорога, казалось бы, не имеет конкретной цели, вернее, смыслом ее становится само движение, наблюдение за жизнью разных сословий. Тем не менее можно наметить общее направление этого движения: путь от мира социума к миру природы.

Писатель уходит от сентиментальной и романтической традиций, в которых дорога представлялась способом раскрыть внутренний мир героя; его интересует мир *вне*, действительность, окружающая центрального персонажа. Путешествуя от дома к дому, знакомясь с различными людьми, отмечая приметы старого и нового в манерах помещиков, рассказчик раскрывает актуальнейшие проблемы своего времени; при этом,

⁷⁴ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 392.

⁷⁵ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 32.

самоустраняясь в очерках, он избегает прямой оценки, ставит перед выбором самого читателя.

Выходя за рамки единичных рассказов, образ дороги приобретает метафорический смысл, в целом свойственный русской классической литературе. Дорогу охотника можно сравнить с путешествиями Чичикова⁷⁶, – автор не делает прямых обобщений, но указывает на коренные качества русской жизни.

2.3. Мотив природы и организация лирического сюжета произведения

В тургеневской книге рассказов мотив охоты непосредственным образом сопряжен с описаниями природы, точнее, охота становится для Тургенева поводом к последующему раскрытию главной темы. Не случайно, Б.М. Эйхенбаум в отмеченном выше высказывании заметил: «Кроме этой рамки <охоты> есть нечто общее, проходящее через все новеллы и сообщающее им особое настроение – картины природы и передача чувств, возбуждаемых ею в душе охотника»⁷⁷. Одним из первых уход от заявленной темы охоты отметил редактор «Современника» И.И. Панаев, который называл автора «Записок охотника» «большим чудаком, так как он хоть и называет себя охотником, но не столько охотится, сколько как бы вписывает в себя природу, при этом ничто в природе не ускользает от его верного, поэтического и пытливого взгляда...»⁷⁸.

Тургеневский охотник-рассказчик видит природу в единстве ее лирико-философского обобщения, подобный взгляд в целом был свойственен русской литературе 30-40-х годов XIX века⁷⁹. И лирические, и философские

⁷⁶ Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.-Л., 1962. С. 18.

⁷⁷ Эйхенбаум Б.М. Указ. соч. С. V.

⁷⁸ Цит. по: Скокова Л. Человек и природа в «Записках охотника» И.С. Тургенева // Вопросы литературы. 2003. № 6. С. 339.

⁷⁹ Шайтанов И.О. Федор Иванович Тютчев: поэтическое открытие природы. 2-е изд., стер. М.: Изд-во МГУ, 2001. 128 с.

мотивы рассматривались в работах ряда исследователей⁸⁰, мы же попытаемся обобщить данный опыт, соединить лирический и философский пласт, нераздельно связанные в повествовании с природой. Причина подобной неотделимости, видится в том, что сами понятия (поэзия, философия, природа) в исследуемый период не были дискретны⁸¹. В начале XIX века и философы «грешили поэзией» (Шеллинг писал стихи), поэты претендовали на обобщенное восприятие мира. Истоки тургеневского возвышенно-поэтического восприятия природы связаны с традицией немецкого романтизма начала XIX века, в частности, с Йенской школой романтиков и тяготевшим к ней Шеллингом. Сферой соприкосновения идей философа и романтиков была именно природа, натурфилософия Шеллинга. Н.Я. Берковский указывал на то, что «философия природы Шеллинга едва ли не основополагающее произведение раннего романтизма»⁸². В противовес механистическому взгляду естествоиспытателей конца XVIII века философ пытался познать внутренние законы природы; видел в ней живое, одухотворяющее начало, в качестве которого заявляет себя мировая душа. В йенском романтизме природа, как органическая, так и неорганическая, мыслилась организмом цельным, единым, развивающимся по законам гармонии. В результате все живое наделялось своего рода сознанием, называлось «дремлющей интеллигенцией, приходящей к полному пробуждению в человеческом духе»⁸³. Примечателен тот факт, что действующие (внутренние, таинственные) законы Шеллинг распространял и на органическую, и на неорганическую природу. Подтверждение мысли философа находим в рассказе Тургенева «Бежин луг»: «На дне ее <лощины>

⁸⁰ См.: Конышев Е.М. К вопросу о художественном методе в «Записках охотника» И.С. Тургенева // Творчество И.С. Тургенева: Проблемы метода и мировоззрения: межвуз. сб. науч. тр. Орел: Изд-во ОГПИ, 1991. С. 121 ; Ильинский О. Двойственность эстетической позиции И.С. Тургенева // Записки русской академической группы в США. Т. XVI. NY, 1989. С. 33.

⁸¹ Нохейль Р. Тургенев и философские течения XIX в. // И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения: межвуз. сб. науч. тр. Орел, 1991. С. 17.

⁸² Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 24.

⁸³ Иванов П. Шеллинг // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Т. 77. СПб., 1903. С. 446.

торчало стоямя несколько больших белых камней, – казалось, они сползли туда для тайного совещания, – до того в ней *было немо и глухо*, так *плоско уныло висело над нею небо, что сердце у меня сжалось*» (курсив мой – Е.М.) [2, с. 88]. Напомним, что первым поэтом, перенесшим подобное миропонимание на российскую почву, был Ф.И. Тютчев, лично знакомый с Шеллингом, образцом шеллингианского мировоззрения является стихотворение «Не то, что мните вы, природа...».

Вся природа по Тургеневу представляет собой гармоническое целое, подчиненное действию особых внутренних законов. Автор заявляет об этом уже во втором очерке книги «Ермолай и мельничиха». Его открывает эпизод, рассказывающей о тяге – охоте на закате солнца. В нем птицы, подчиненные единому ритму жизни, умолкают одна за другой: «Все птицы спят. Горихвостки, маленькие дятлы одни еще сонливо посвистывают... Вот и они умолкли. Еще раз прозвенел над вами звонкий голос пеночки; где-то печально прокричала иволга, соловей щелкнул в первый раз. Сердце ваше томится...», – и только тогда «вдруг в глубокой тишине раздается особого рода карканье или шипенье... и вальдшнеп... плавно вылетает из-за темной березы...» [2, с. 119]. Успех охоты кроется именно в знании рассказчиком этих гармонических законов, в его умении дожидаться необходимого момента.

Заметим, что сам автор, закончивший философский факультет Берлинского университета, уходил в своих сочинениях от прямого философствования, его целью было, в первую очередь, живописание природы, и уже во вторую, осмысление ее. Возможно, поэтому исследователи связывают сочинения Тургенева с различными философскими системами: XVII в. – Б.Паскаля⁸⁴, XVIII в. – Бюффона⁸⁵, Ж.Ж. Руссо⁸⁶, XIX в. – Гегеля, Шеллинга, Фейербаха, Шопенгауэра⁸⁷. Разные этапы творчества

⁸⁴ См.: Батюто А. Тургенев и Паскаль // Русская литература, 1964. № 1. С. 153–162.

⁸⁵ Одесская М. «Ружьё и лира». Охотничий рассказ в русской литературе XIX в. // Вопросы литературы. 1998. Май–июнь. С. 239 – 252.

⁸⁶ Скокова Л. Указ. соч. С. 339–347.

⁸⁷ Нохейль Р. Указ. соч. С. 11–24.

Тургенева, несомненно, соотносятся с новыми философскими течениями. «Записки охотника», принадлежащие раннему этапу, еще не содержат в себе пессимизма более поздних произведений, писем, в которых находят свое отражением мысли А. Шопенгауэра⁸⁸. Даже рассказ «Смерть», указывающий прежде всего на могущество и бесконечность природы на фоне «малости» и ничтожности человеческой жизни, подразумевает действие общих законов гармонии и развития.

Стремление живописать природу во всех ее «живых проявлениях»⁸⁹ провоцирует пристальное внимание рассказчика к каждой детали; заметим, что на деталь в тургеневских описаниях обращали внимание Г.А. Бялый⁹⁰, Г.Б. Курляндская⁹¹. Возвращаясь к вышеуказанному эпизоду, можно отметить достоверность описания – читатель вряд ли сможет усомниться в том, что именно так поет каждая из названных птиц. Вместе с этим Тургенев «высвечивает» значимый элемент картины, – прозаическая деталь приобретает свойства поэтической. Так проявляет себя сходство с поэзией А.А. Фета: И.Л. Альми говорит о детали у этого поэта как об «изысканной и одновременно в конкретности своей почти прозаической»⁹².

Взгляд тургеневского рассказчика обнаруживает сходство с восприятием лирического героя А.А. Фета. Поэту свойственна «сверхчувствительность», умение чувствовать природу во всех ее мельчайших проявлениях. Оба они стремятся уловить последнее мгновение перед закатом солнца, первый его луч на рассвете – запечатлеть «крайнее», переходное состояние природы. Образ «последнего луча» объединяет стихотворения А.А. Фета «Последний звук умолк в лесу глухом, /Последний

⁸⁸ См. Борзенко С.Г. Тургенев и природа (Философские мотивы в письмах Тургенева) // Вопросы русской литературы. Львов, 1976. Вып. 2. С. 31–37.

⁸⁹ Полностью цитата звучит так: «...Я страстно люблю природу, особенно в ее живых проявлениях». Тургенев И.С. «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии. С. А-ва. (Письмо к одному из издателей «Современника»); См.: Тургенев И.С. Полное собр. соч. и писем. В 30 т. Т. 4. М., 1980. С. 516.

⁹⁰ Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.-Л., 1962. С. 19.

⁹¹ Курляндская Г.А. Указ. соч. С. 89.

⁹² Альми И.Л. Сuggestивность детали в стихотворениях А.А. Фета // Внутренний строй литературного произведения: монография. СПб., 2009. С. 174.

луч погаснул за горою...», «Солнце садится, и ветер утихнул летучий,/ Нет и следа тех огнями пронизанных туч;/ Вот на окраине дрогнул живой и нежгучий,/ Всю эту степь озаривший и гаснувший луч»...⁹³ и тургеневское описание заката: «К вечеру эти облака исчезают... На месте, где оно <солнце> закатилось так же спокойно, как спокойно вошло на небо, алое сиянье стоит недолгое время потемневшей землей, и, тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится на нем вечерняя звезда» («Бежин луг») [2, с. 86]; образ «первого луча» находим в рассказе «Лес и степь»: «А между тем заря разгорается; вот уже золотые полосы протянулись по небу..., жаворонки звонко поют, предрассветный ветер подул – и тихо всплывает багровое солнце» [2, с. 355]. Важно отметить, что сам Тургенев по манере живописания, изображения природы видел себя именно в ряду поэтов: Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, – это доказывает Л.Н. Назарова, сопоставляя тургеневскую рецензию на «Записки ружейного охотника» Оренбургской губернии С.Т. Аксакова» с одним из его писем⁹⁴.

В стремлении уловить мельчайшие движения в природе автор, подобно указанным выше поэтам, часто сосредоточен на ее переходных состояниях: от вечера к ночи, от ночи к утру; в картинах Тургенева всегда присутствует движение – это отмечает в своем исследовании П.А. Гапоненко⁹⁵. Причем, динамика обнаруживается не только при описании естественной перемены в окружающей охотника среде, но и в любом пейзаже. Средством создания живой, подвижной картины у Тургенева чаще всего становится игра света⁹⁶. Писатель мастерски использует художественный прием светотени, умело подсвечивая в общем-то неяркий пейзаж среднего Черноземья. Характерный пример – рассказ «Свидание»; в нем описывается роща после дождя: она

⁹³ Фет А.А. Стихотворения. М., 1979. С. 244.

⁹⁴ Назарова Л.Н. О пейзаже в «Записках охотника» И.С. Тургенева и в крестьянских рассказах И.А. Бунина конца 1890 – начала 1910 годов // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В.В. Виноградова. Л., 1971. С. 254.

⁹⁵ Гапоненко П.А. Природа и человек в творчестве Тургенева и Фета // И.С. Тургенев и русская литература: восьмой межвуз. тургенев. сб. Курск, 1980. С. 10.

⁹⁶ На свет обращает внимание и Г.А. Курляндская. См. : Курляндская Г.А. Указ. соч. С. 98.

«беспреданно изменялась, смотря по тому, светило ли солнце или закрывалось облаком..., то *озарялась вся, словно вдруг в ней все улыбнулось...*, то вдруг опять все кругом слегка синело... И надобно было видеть, как она <листва> ярко вспыхивала на солнце, когда его лучи внезапно пробивались, скользя и пестрея, сквозь частую сетку тонких веток...» (*курсив мой – Е.М.*) [2, с. 240]. Игра света прослеживается в изысканных и одновременно точных цветовых определениях: читатель видит «тонкие стволы...берез», которые принимали «*нежный отблеск белого шелка*», листья «*загорались червонным золотом*», «стебли высоких кудрявых папоротников» были окрашены «в свой цвет, подобный *цвету переспелого винограда*» (*курсив мой – Е.М.*) [2, с. 240].

Унаследованное от романтизма пристальное внимание рассказчика к собственным чувствам становится основой для лирического восприятия природы. При этом Тургенев создает картину объемную и осязаемую: кроме цвета и света, в ней всегда присутствуют звук и запах. Заметим, что последовательность описаний (и восприятия) в указанных эпизодах именно такая: свет-цвет-запах-звук. Примером может послужить рассказ «Ермолай и мельничиха»: «Солнце село...молодая трава блестит веселым блеском изумруда...Лесной запах усиливается... Птицы засыпают...» [2, с. 19] или «По ясному небу неслись высокие и редкие облака... Ноги беспреданно путались и цеплялись в длинной траве... всюду рябило в глазах от резкого металлического сверкания молодых красноватых листьев на деревцах...Легкий ветерок то просыпался, то утихал... Одни кузнечики дружно трещат...и утомителен этот непрестанный, кислый и сухой звук», – «Касьян с Красивой Мечи» [2, с. 114].

Мысль о познании охотником законов природы через единение с ней уже намечена, например, в работе И.А. Беляевой⁹⁷. Кроме знания внутренних законов природы, рассказчику свойственно особое ее «приятие». Так, Ю.В.

⁹⁷ Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева : дис. ... канд. филолог. наук. М., 2006. С. 79–80

Лебедев выделяет способность приобщения рассказчика⁹⁸; можно продолжить ряд – охотник порой даже растворяется в ней. Пожалуй, один из наиболее примечательных примеров «растворения» в природе находим в рассказе «Касьян с Красивой Мечи». В нем рассказчик, лежа на спине в лесу, смотрит вверх, в небо, и ему кажется, что он видит «бездонное море, что оно широко расстилается под вами, что деревья не поднимаются от земли, но, словно корни огромных растений, спускаются, отвесно падают в те стеклянно ясные волны...» [2, с. 115]. Подобно погружению в море, охотник окунается в собственное сознание: мир природы воспринимается через призму воображения. Проза Тургенева приобретает ритмизованный характер, подражает звукам морских волн: «И вдруг все это мо'ре/, этот лучеза'рный во'здух/, эти ве'тки и ли'стья/, обли'тые со'лнцем/, – все заструи'тся/, задрожи'т бе'глым бле'ском/, и подни'нется све'жее/, трепе'щущее лепета'нье/, похо'жее на бесконе'чный ме'лкий пле'ск/ внеза'пно набежа'вшей зы'би». Принятие себя в природе и природы в себе вызывает у рассказчика родственный фетовскому восторг: «Вы не двигаетесь – вы глядите: и нельзя выразить словами, как *радостно, и тихо, и сладко становится на сердце*» (*курсив мой – Е.М.*) [2, с. 115]. Эпизод подтверждает близость Тургенева поэтам-романтикам, которые полагали, что только художник может проникнуть в тайны мироздания, сохранив его целостность⁹⁹.

Познанию природы в эстетике романтизма способствуют доверие к собственному чувству, а также творческая интуиция и воображение. Тургеневский рассказчик в финале упомянутого выше эпизода окунается в собственные счастливые воспоминания: «И все вам кажется, что взор ваш уходит дальше и дальше и тянет вас самих за собой в ту спокойную, сияющую бездну...» [2, с. 117]. Погружение в природу вплоть до отказа от себя способствует «интуитивным прозрениям»¹⁰⁰. Так, художник получает

⁹⁸ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 16.

⁹⁹ Гулыга А.В. Шеллинг. М., 1994. С. 72.

¹⁰⁰ Петрова Л.М. Романтические элементы в художественной системе «Записок охотника» И.С. Тургенева // Творчество И.С. Тургенева. Орел, 1991. С. 133.

возможность прикоснуться к чему-то, по выражению Ф.И. Тютчева, «сокровенному»; к примеру, А.В. Карельский объяснял романтическое восприятие природы (природа+чувство) как «прикосновение к более глубоким «незримым сферам»¹⁰¹. Несомненно, для охотника в книге рассказов природа – это прежде всего храм, а не мастерская, Тургенев наследует от романтизма культ поклонения ей.

Описания природы становятся не просто фоном, но полноправной частью книги, Г.Б. Курляндская, например, именует природу «содержательным фоном»¹⁰². Если в отдельных рассказах («Ермолай и мельничиха», «Свидание», «Бежин луг» и т.д.) реализует себя функция фона, то особое развитие тема получает именно в общем содержании книги. Можно сказать, что в «Записках охотника» природа тяготеет к сольной партии, лирическая тональность произведения постепенно усиливается, – природа в результате «получит сольную партию» в финальном очерке «Лес и степь» и выльется далее за пределы произведения в повести «Поездка в Полесье», однако приобретет иную, пессимистическую тональность.

О значимости мотива говорит и его композиционная функция: финальный рассказ «Лес и степь» можно сравнить с одой, посвященной русской природе. Очерк во многом выбивается из цикла: в нем нет привычного сюжета, он состоит из коротких зарисовок, уже по размеру близких стихотворениям в прозе. Однако читатель подходит к нему подготовленным, предшествующие лирические описания природы суммируются в восприятии книги. В финальном очерке дистанция между читателем и рассказчиком сводится к минимуму и исчезает вовсе: мы смотрим на происходящее глазами охотника. Кроме того, в «Лесе и степи» лирический компонент вводится в книгу напрямую (впервые, за исключением отрывков песен в «Певцах») – очерку предшествует эпиграф из поэмы, преданной сожжению, как указывает автор. Здесь еще одно

¹⁰¹ Карельский А.В. Немецкий Орфей. М., 2007. С. 131.

¹⁰² Курляндская Г.А. Указ. соч. С. 80.

доказательство интимности ситуации: сожженная поэма явно принадлежала Тургеневу¹⁰³. От эпиграфа и тянется нить романтически-лирического настроения: «И понемногу начало назад/ Его тянуть: в деревню, в темный сад...» [2, с. 354], – авторских воспоминаний, овеянных неподдельной грустью. Финал книги содержит в себе скрытый ностальгический ключ ко всему циклу, указывает на то, что «Записки охотника» были написаны вдали от родины, в Германии и Франции. Хотя время в очерке «настоящее продолжительное» (аналог английского «present continuous»), эпиграф указывает на то, что все происходящее разворачивается в воображении рассказчика. Переживания его получают новую окраску, становятся ярче, рельефнее, срабатывает одно из свойств памяти – отчетливо вычерчивать приятные воспоминания. Общему ностальгическому фону сопутствует восторг рассказчика, вместе с тем в каждом отдельном эпизоде-времени года (весна, лето, осень и зима) охотник выделяет свою эмоцию. Близость очерка «Лес и степь» к оде обнаруживается и в особом возвышенном настроении, и в восторженном восприятии каждой из картин русской природы. Повествование предельно сфокусировано на эмоциях охотника, хотя обычно они были скрыты в подтексте, рассказ наполнен восклицаниями: «Свет так и хлынет потоком; сердце в вас встрепенется, как птица. Свежо, весело, любо!»; «А летнее, июльское утро!»; «И как этот же самый лес хорош поздней осенью!» Частям очерка свойственен особый ритм, на этот раз размеренный и неторопливый. К концу рассказа он убыстряется – охотник в едином порыве говорит о новых переживаниях и картинах – и обрывается.

Итак, мотиву природы сопутствует комплекс натурфилософских идей, он же привносит в книгу поэтическое звучание. По мере чтения авторские лирические отступления, связанные с природой начинают превалировать, в произведении проявляется внутренний, близкий лирическому сюжет.

¹⁰³ Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 518.

2.4. Взаимосвязь картин природы и «романтических» крестьянских характеров

В книге рассказов «Записки охотника» пейзаж, как правило, предваряет появление нового героя, – на это указывает в своем исследовании О. Ильинский: «Люди у Тургенева постепенно выделяются из пейзажа, как, например, крестьянские персонажи “Записок охотника”»¹⁰⁴, в свою очередь Ю.В. Лебедев замечает, что тургеневский герой будто постепенно проступает на заданном фоне¹⁰⁵. К примеру, в рассказе «Свидание» образ рощи, «трепещущей после дождя», соотносится с Акулиной, на фоне грозы проступает фигура лесника по прозвищу Бирюк («Бирюк»), удивительный, таинственно-прекрасный ночной Бежин луг предваряет легенды мальчиков («Бежин луг»).

В исследованиях утвердилось предложенное Л.М. Лотман деление крестьянских персонажей книги на группы или гнезда, близкие Хорю или Калинычу¹⁰⁶. Так, О. Миллер относит данных персонажей к типам «народного романтика» и «народного реалиста»¹⁰⁷. Герои из народа, близкие Калинычу: карлик Касьян, охотник Ермолай, лесник по прозвищу Бирюк, певец Яков Турок, Лукерья – вмещают в себя общие черты, которые можно по-разному обозначить. Все они «не помещаются» в социум, их выделяет абсолютное неумение и нежелание закрепиться, прижиться в нем: нет дома у Калиныча, Ермолая, Касьяна, Лукерья живет «в сарайчике», сторожка Бирюка лишена малейшего уюта. В героях этого ряда проявляется особая связь с природой, умение интуитивно чувствовать ее законы. Указанные черты ложатся в основу близких понятий «чудак», «юродивый», сам же

¹⁰⁴ Ильинский О. Двойственность эстетической позиции И.С. Тургенева // Записки русской академической группы в США. Т. XVI. New York, 1983. С. 31.

¹⁰⁵ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 37.

¹⁰⁶ Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х гг. XIX века. URL: <http://lotman.pushkinskiydom.ru> (дата обращения: 21.02.2014).

¹⁰⁷ Миллер О. Об общественных типах в повестях Тургенева // Критические разборы «Записок охотника» И.С. Тургенева. М., 1906. С. 4.

Тургенев называет Калиныча «романтиком, идеалистом» [2, с.14], возводя истоки понимания образа к немецкой философии.

Однако персонажи данного ряда совмещают в себе тип национальный, по сути далекий от немецкой традиции – их коренным образом роднит позиция вне социума, наличие стойких моральных качеств, возвышающих героев над миром. Вероятнее всего, Тургенев пережил влияние известной ему традиции, тип же юродивых, чудаков был развит в русской литературе впоследствии (см. произведения Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского); чтобы подчеркнуть возвышенно-поэтические качества данных персонажей, «спровоцированные», обусловленные природой, мы введем понятие «народный романтический характер».

Природа становится безусловным нравственным критерием в оценке крестьянских персонажей Тургенева. Связь с ней обуславливает комплекс положительных качеств героя: особую душевность и мягкость Калиныча, красоту, безропотность Лукерьи, философию «живой жизни» Касьяна. В определенной степени писатель в изображении природы выступает предшественником Л.Н. Толстого. Однако если у Толстого пейзаж является проекцией состояния персонажа, то у Тургенева природа выполняет функцию «психологической параллели», по словам Г.Б. Курляндской, пейзажи писателя «лишь косвенно приведены в соответствие с духовностью персонажей»¹⁰⁸. От картин природы читатель движется к пониманию характеров героев, в результате пейзаж и характер, *сопрягаясь*, создают цельный образ. Именно через соотнесение персонажей книги с картинами русской природы писатель раскрывает черты русского национального характера. Не случайно Тургенев в описаниях природы делает акцент именно на ее «русскости»¹⁰⁹.

По мере прочтения книги читатель знакомится с героями данного типа в определенной последовательности: первым становится Калиныч («Хорь и

¹⁰⁸ Курляндская Г.Б. Указ. соч. С. 79.

¹⁰⁹ Бялый Г.А. Указ. соч. С. 19 ; Курляндская Г.Б. Указ. соч. С. 114 ; Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 62.

Калиныч»), вслед за ним следует Ермолай («Ермолай и мельничиха»), ставший спутником охотника и в других рассказах, потом Касьян («Касьян с Красивой Мечи»), Бирюк («Бирюк»), Яков Турок («Певцы»), наконец, Лукерья («Живые мощи»). В книге рассказов «Записки охотника» можно проследить, как при создании характеров одного типа, или, как выражался сам Тургенев, «разводных эссенций»¹¹⁰, качества первого персонажа перетекают в свойства характера другого, усиливаясь в финале.

К примеру, указывает на «поэтически-возвышенный» склад характера портрет Калиныча: «Я долго любовался его лицом, кротким и ясным, как вечернее небо» («Хорь и Калиныч») [2, с. 11]. Этот же образ открывает череду «бесприютных» персонажей, все они лишены дома, им ближе свободное природное пространство: Калиныч большую часть времени проводит на пасеке, Бирюк живет в доме в лесу, Лукерья находится в маленьком сарайчике. Ермолай так же, как и Калиныч, странствует по полям, лесам. Причем подобная близость природе в книге рассказов означает невозможность реализоваться в пространстве антропогенном, в мире людей. Выделяется из ряда в данном случае только Лукерья, в диалоге с рассказчиком она говорит: «Иным еще хуже бывает» – «Это каким же образом?» – «А у иного и пристанища нет!» [2, с. 330]. Героиня уверена в том, что обрела свое пристанище – место, предназначенное для нее.

Данному образу соответствует неумение прочно обосноваться, устроиться в жизни; Полутыкин говорит о Калиныче: «Хозяйство, иначе, содержать не может: я его все оттягиваю» [2, с. 11]. Все герои указанного ряда по разным причинам не приспособлены к тяжелой крестьянской работе. Отсутствие рационального склада ума в них замещается иррациональными способностями. Калиныч знал свойства разных трав, «заговаривал кровь, испуг, бешенство, выгонял червей; пчелы ему дались, рука у него была легкая» [2, с. 14], эти умения перейдут и к Касьяну («Ведь ты, говорят, лечишь, ты лекарка», – говорит о нем кучер Ерофей). При этом Калиныч нрав

¹¹⁰ Цит. по: Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 433.

имел легкий, добрый, сопровождавший же охотника в последующих рассказах Ермолай легким нравом не отличался, но охотничье дело знал отлично, был наблюдателен и так же, как и все герои, бесприютен; «человеком престранного рода, беззаботным, как птица» [2, с. 21] называет его автор. В Касьяне усиливаются мистические способности, герой полностью оторван от мира людей и слывет за юродивого. Лесник Бирюк тоже своего рода изгнанник, но в нем, кроме прочной связи с природой, обусловленной его занятием, присутствует еще и особая твердость характера. Калиныч, Касьян наделены душевной чуткостью, они умеют воспринимать искусство, оба поют. Данное качество возведено в ранг уникального природного таланта в образе Якова Турка. Наконец, Лукерья вмещает и кроткий нрав, и удивительные способности (она предсказывает время своей смерти), новым в ней становится русская безропотность – трактуемая автором как качество национальное («Ничего мне не нужно; всем довольна, слава Богу, – с величайшим усилием, но умиленно произнесла она» [2, с. 337]), полное принятие своего положения, состояние покоя и счастья в нем.

Подобные качества крестьян в книге не остаются без объяснения. Возможно, ключом к персонажам народного романтического типа может быть рассказ «Бежин луг». Он следует за очерками «Хорь и Калиныч», «Ермолай и мельничиха», стоит непосредственно перед рассказом о Касьяне. Пространство в нем не только поэтизируется, но и мифологизируется – наполняется легендами мальчиков о русалках, леших и проч. Соединение легенды, мистики с действием удивительной, таинственно-прекрасной ночи указывает на истоки крестьянских характеров: их особую чувствительность, умение буквально воспринимать красоту окружающего мира, естественную вовлеченность в природу. Здесь же проявляет себя способность верить по-детски искренне: как сами мальчики верят в рассказанные легенды, так и Касьян, и Лукерья обладают собственным пониманием Бога.

Концентрируют качества персонажей данного типа, возводя их в высшую степень, два героя – юродивый Касьян и певец Яков Турок. Карлик

Касьян не просто бесприютен – герой не может усидеть на одном месте, за что люди дали ему прозвище Блоха. Странничество становится его промыслом – он ловит соловьев и отдает их добрым людям – и образом жизни: «А вот как пойдешь, как пойдешь... и полегчит, право. И солнышко на тебя светит, и Богу-то ты видней, и поется-то ладнее» [2, с.119]. Прототипом подобного образа могли быть члены секты «бегунов», отрицавшие институты государства, церкви¹¹¹, однако прямых указаний в книге на принадлежность Касьяна какой-либо секте нет. Кучер Ерофей называет его «юродивцем», в представлении героя в это понятие входит и физический недостаток Касьяна, странность его манеры поведения, непонятность его слов. Однако автору, напротив, речи Касьяна кажутся рассудительными, даже интересными. Подобная манера сознательного притворства была свойственна «юродивым Христа ради»¹¹². Для них же была характерна и функция обличения¹¹³ – Касьян укоряет охотника, в том, что он стреляет птиц себе «на забаву». Говоря о пролитии крови животных как о большом грехе («великий грех показать свету кровь» [2, с. 116]), герой сообщает рассказчику свою философию «живой жизни» – понимает ценность всего живого. Отношение крестьян к Касьяну отражается в репликах кучера Ерофея. Последний и предостерегает охотника, и удивляется, как барин мог понять его невнятную речь, в итоге же называет Касьяна «несоразмерным», чувствуя, что юродивый не помещается в общекрестьянские рамки жизни. В ряду других персонажей книги Касьян раскрывает тип «русского юродивого», указывая на юродство как качество национальное¹¹⁴.

Вторым персонажем, наиболее близким типу романтической личности среди героев из народа, является Яков Турок («Певцы»): «Он... казалось, не мог похвастаться здоровьем. Его впалые щеки, большие беспокойные серые

¹¹¹ См. Никитина Е.П. «Записки охотника» И.С. Тургенева и С.Т. Аксакова. Штрихи к истории творческого замысла : сайт «Мемориального Дома-музея С.Т. Аксакова». URL: <http://www.aksakov.info/index.php?id=233> (дата обращения: 21.02.2014).

¹¹² Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб., 1999. С. 392–393.

¹¹³ Там же. С. 393.

¹¹⁴ Там же.

глаза, прямой нос с тонкими, подвижными ноздрями, белый покатый лоб с закинутыми назад светло-русыми кудрями, крупные, но красивые выразительные губы – все его лицо изобличало человека впечатлительного и страстного. Он был в большом волнении... руки его дрожали, как в лихорадке, – да у него и точно была лихорадка...» [2, с. 213]. Яков вмещает в себя такие качества романтического художника в широком смысле слова, как болезненность и нервность, его портрет подчеркивает бледность, крайнюю возбужденность, свойственную творческим натурам. Герою близко то страдание, которое обусловлено несоразмерностью таланта маленькому человеку, какое-то неумение жить с ним, но и невозможность бороться. Через пение Якова Тургенев раскрывает не только одаренность русского народа, но и пытается познать свойства русской души. Песня, раскрывающая национальный характер, всегда грустна, – это именно горестное пение, рассказчику видится в ней «какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь» [2, с. 222]. Кроме самого героя, важно отметить и способность жюри оценить этот поединок. Почему не побеждает Рядчик? Он слаженно поет, умело приукрашивает свое пение, показывая мастерство; но в нем нет души, а значит, нет русской тоски, какого-то нарыва. Оппозиция «Рядчик – Яков Турок» близка конфликту между Моцартом и Сальери: в обоих случаях мастерство не становится заменой естественного, врожденного таланта. Яков побеждает в состязании певцов – он проживает песню всей душой и вкладывает в нее тоску и страдание.

В результате Тургенев открывает новый тип – народного романтического характера: неоседлого, не умеющего устроиться в мире людей, но близкого природе, одаренного, неординарного; раскрывает читателю крестьянина как талантливую личность, став у истоков новых принципов изображения героев из народа. Персонажи этой группы в своем нежелании заботиться только о себе самом близки тургеневскому пониманию образа Дон Кихота, в котором писатель видел «крепость

нравственного состава», называя его «самым нравственным существом в мире»¹¹⁵.

В рассказе «Певцы» характер Якова, его певческая манера раскрыты через сопоставление с пением Рядчика. Бинарные оппозиции обеспечивают особый характер целостности тургеневской книги рассказов. Героям-«идеалистам» противопоставлены «реалисты», деятельные персонажи, близкие Хорю. Среди них стоит выделить однодворца Овсянникова, в характере которого проявляет себя основательность, рассудительность, умение осмысливать и трезво оценивать русскую действительность. С этим героем рассказчик ведет диалог на наиболее актуальные для своего времени темы, спрашивает о размежевании, о помещиках и их манере управления хозяйством, о старых и новых временах. Вторым, близким данной группе персонажем, становится бурмистр Софрон («Бурмистр»). Его помещик Пеночкин называет «умной головой» («une forte tête»), «государственным человеком». Однако в последнем случае деловые качества героя из народа получают негативную окраску: Софрон успешно обманывает своего помещика, крестьяне находятся у последнего в полном порабощении. В изображении двух групп героев авторские симпатии остаются на стороне идеалистов: не случайно его постоянным спутником становится охотник Ермолай, сам рассказчик, несомненно, близок этой группе героев (о рассказчике см. ниже).

Р. Нохейль в своем исследовании «Записок охотника» приходит к выводу о наследовании Тургеневым основного конфликта немецкой идеалистической философии¹¹⁶: конфликта между миром социума и миром природы. Действительно, указанные выше примеры подтверждают существование в книге рассказов двух обособленных миров: антропогенного пространства и мира природы, мало связанных между собой и обладающих противоположными признаками; так и все герои делятся на две большие

¹¹⁵ Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот // Полное собр. соч. и писем. В 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 333.

¹¹⁶ Нохейль Р. Указ. соч. С. 17.

группы, заданные в первом рассказе: «романтики» и «реалисты». Конфликт, помещенный Тургеневым в основу книги рассказов, был связан с философскими течениями 30-50-х годов XIX века, имел злободневный для своего времени характер и отражал отход от увлечения немецкой идеалистической философией (философские кружки 30-х гг. XIX в.¹¹⁷).

При всех отмеченных исследователями особенностях, примечательным в рассказе «Хорь и Калиныч» является именно факт дружбы двух героев, противоположных друг другу по характеру. Хорь и Калиныч испытывают взаимное уважение и симпатию; в стремлении к пониманию их не тяготит различие характеров. В раннем рассказе Тургенев предваряет идеи, высказанные позднее в статье «Гамлет и Дон Кихот» (1960 г.); намечая два типа людей, близких Гамлету либо Дон Кихоту, писатель говорит о «противоположных особенностях человеческой природы», «концах той оси, на которой она вертится»¹¹⁸.

Принципиальным новаторством Тургенева в изображении персонажа стал отмеченный выше уход от типичного, схематичного образа, обусловленного средой¹¹⁹, можно сказать безликого, заключающего в себя саму среду, в физиологическом очерке к индивидуальному, яркому, неординарному характеру, типу не общему, но «выдающемуся». Поиски типичных национальных черт приводят писателя к характерам – ярко выраженным индивидуальностям. Можно предположить, что Тургенев в книге рассказов искал тип не социальный, а национальный.

Ярко очерченный образ одного героя стоит, как правило, в центре единичных рассказов книги. В довольно известном отрывке из письма И.С. Тургенева П.В. Анненкову от 28 октября (9 ноября) 1852 года писатель говорит о том, что «надо пойти новой дорогой», здесь же он упоминает об

¹¹⁷ См. : Манн Ю.В. В кружке Станкевича. М., 1983. 319 с. ; Анненков П.В. Указ. соч. С. 111 – 352.

¹¹⁸ Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот // Полное собр. соч. и писем. В 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980. С. 333.

¹¹⁹ Шаталов С.Е. Указ. соч. С. 234–238 ; Лотман Л.М. Указ. соч. URL: <http://lotman.pushkinskiydom.ru> (дата обращения: 21.02.2014).

основном способе создания персонажа: «Надобно пойти другой дорогой — надобно найти ее — и раскланяться навсегда с старой манерой... Довольно я старался извлекать из людских характеров *разводные эссенции — triples extraits*, — чтобы влить их потом в маленькие скляночки — нюхайте, мол, почтенные читатели — откупорьте и нюхайте — не правда ли, пахнет *русским типом?*» (курсив мой — Е.М.)¹²⁰. Речь идет о том, что каждый из героев книги обладает одним уникальным качеством или талантом: будь то старуха-помещица в рассказе «Смерть», пытавшаяся заплатить отпевавшему ее священнику отходную, либо Гамлет Василий Васильевич («Гамлет Щигровского уезда»), либо продавец лошадей господин Чернобай («Лебедянь»). Через «галерею» индивидуальностей складывается общая система персонажей тургеневской книги рассказов. Герои «Записок охотника» — от Хоря, Ермолая, Радилова, Татьяны Борисовны до дворового по прозвищу Туман — претендуют на уникальность, но в каждом из них проглядываются и общие черты — все они вмещают в себя качества коренные, национальные, которые можно обозначить понятием «русскость».

Пристальное внимание к каждому из персонажей, изображение качеств личностных вне зависимости от социальной принадлежности героя было обусловлено философско-эстетическими воззрениями автора. Выше мы говорили о том, что Тургенев сразу после выхода своих произведений включился в полемику 40-50 гг. XIX века между западниками и славянофилами. По словам П.В. Анненкова, «никто не испытал на себе полнее и болезненнее действие этой перестрелки между двумя центрами нашего развития, как И.С. Тургенев, очутившийся в среде их, когда явился из-за границы, выступив вскоре потом и на литературное поприще с поэмой "Параша" (1843 год). Заподозрив в нем с первых же шагов истого западника, партия, недружелюбно смотревшая на образцы чуждого воспитания и развития, словно задалась мыслью собрать как можно более помех на его жизненном пути. Целая коллекция пустых анекдотов о его словах,

¹²⁰Цит. по: Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 433.

выражениях, замечаниях «собиралась тщательно противниками и пускалась в ход с нужными прикрасами и дополнениями. О произведениях Тургенева до "Записок охотника" иначе и не говорилось, как о чудовищностях западного развития, пересаженных, без всяких признаков таланта, на русскую почву»¹²¹.

Так или иначе, суть противоречий между двумя течениями сводилась к вопросам о специфике русского национального характера, его свойствах и предназначении. В книге рассказов «Записки охотника» писатель делает собственные выводы о том, что же такое русский народ, в чем его сущность. Так, И.А. Гончаров точно уловил общую направленность книги, рассказывая о своем впечатлении после ее чтения в кругосветном путешествии: «И вчера, именно вчера случилось со мной это: как заходили передо мной эти русские люди, запестрели березовые рощи, нивы, поля, и – что всего приятнее – среди этого стоял сам Иван Сергеевич, как будто рассказывающий это своим детским голоском – и прощай Шанхай, камфарные и бамбуковые деревья и кусты, моря, где я – все забыл. Орел, Курск, Жиздра, Бежин Луг – так и ходят около»¹²².

Индивидуальный подход к хозяйству был чертой, традиционно приписываемой «западническому» типу мышления. Хорь, живущий в отдалении от деревни, в лесу, полагается только на свои силы, поддержку своих сыновей; схожим с ним по типу характера становится рассудительный однодворец Овсянников – оба они являют образец хозяина разумного и самостоятельного, нельзя сказать здесь, что независимого, – но и зависимость Хорю на пользу, он здраво рассуждает о выгоде собственного положения: «Теперь я своего барина знаю и оброк свой знаю» [2, с. 12]. Пример разумного единоличного (не общинного) хозяина для автора является положительным образцом, более того, как указывает писатель, образцом национального типа: в сравнении Хоря с правителем Петром I

¹²¹ Анненков П.В. Литературные воспоминания. С. 217.

¹²² Цит. по: И.А. Гончаров и И.С. Тургенев: по неизданным материалам Пушкинского дома. Петербург: Академия, 1923. С. 13.

Тургенев замечает: «Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях» [2, с. 16]. При сквозном прочтении книги станет понятно, что Петр I в своих коренных преобразованиях, затронувших основы русской жизни, и проявлял качества типично национальные: «Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя: он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед» [2, с. 16]. Личность и реформы Петра I были краеугольным камнем в полемике двух направлений: сторонники западнической позиции мыслили их началом верных перемен, славянофилы видели причины утраты духовного единства, родства всех сословий¹²³.

Несомненно, личность крестьянина-рационалиста Хоря является скорее исключением из ряда народных характеров, обрисованных в книге рассказов «Записки охотника». Читатель знакомится с удивительными героями – народными романтиками, в которых также раскрываются качества русской души (Калиныч, Касьян, Ермолай, Бирюк, Лукерья). Важно здесь отметить, что бесприютность и неприспособленность к жизни, неумение приживаться на одном месте, вместе с отсутствием прочных корней выделял как качества типично национальные П.Я. Чаадаев в своих «Философических письмах». «Все словно на перепутьи. Ни у кого нет определенного круга действия, нет ни на что добрых навыков, ни для чего нет добрых правил, нет даже и домашнего очага, ничего такого, что бы привязывало, что пробуждало бы ваши симпатии, вашу любовь, ничего устойчивого, ничего постоянного; все исчезает, все течет, не оставляя следов ни вовне, ни в вас»¹²⁴. Подобная характеристика касается всех сословий, как нельзя лучше определяет сущность характера помещика Петра Петровича Каратаева – героя, вмещавшего, по Тургеневу, тип «русака». В нем та же бесприютность сочетается с типично русским размахом, страстностью натуры, как говорит сам Каратаев: «Люблю... покуражиться» [2, с. 229], он влюбился в чужую

¹²³Хомяков А.С. О старом и новом // Русская идея. М., 1992. С. 62.

¹²⁴Чаадаев П.Я. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 19.

крепостную крестьянку, не смог ее выкупить и тайно вывез к себе в имение, ряд событий рассказа фактически приводит к гибели девушки. Не находя себя в деле, не желая и не умея обременять себя хозяйственными вопросами, герой решает уехать в Москву – в дороге он знакомится с охотником. В эпизоде второй встречи героев мы вместе с рассказчиком видим Радилова в одном из ресторанов Москвы, где он с упоением цитирует охотнику монолог Гамлета: ранимая и страстная натура героя снова проявляет себя, однако здесь же сохраняется и углубляется обусловленная отсутствием «корней» непригодность к делу.

Сила в соседстве с размахом изображена и в характере другого потомственного дворянина, помещика Чертопханова. Если Каратаев растрчивает свою жизнь в питейных заведениях Москвы, то Чертопханов слишком горд, чтобы встать на этот путь. Характер его соединяет в себе силу и страстность, которые разрушают все на своем пути, вплоть до самого себя. История Чертопханова не могла не окончиться трагедией: несоразмерность, несопоставимость личности, в высшей степени гордой, на руинах сначала, в первом рассказе («Чертопханов и Недопюскн»), собственных владений (имение находится в полном запустении), потом – собственных чувств: уход любимой им цыганки Маши воспринимается героем как предательство, провоцирует «падение», личностный слом, который ведет к самоуничтожению. Чертопханов патологически не может причинить никому зла, момент детально рассматриваемого автором в повести «Конец Чертопханова» «падения» – гибели предельно честной и гордой личности, где даже центральная сцена рассказа – убийство Чертопхановым любимого коня – это, прежде всего, «убийство себя», своих чувств.

Тургеневское преувеличение, выпуклое изображение национальных черт в героях книги могло указывать и на крайности характера, обусловленные социальным положением. Так, дворянин Чертопханов ни на миг не мог подчиниться кому бы то ни было, в то время как герои-крестьяне (мельничиха Арина, Степушка, Туман, Лукерья) привыкли находиться в

подчинении и не видят для себя иного выхода. Образ буфетчика Васи, наказанного за мелкую провинность в рассказе «Два помещика», равно, как и диалог охотника с крестьянином по прозвищу Сучок в очерке «Льгов» (герой был то рыболовом, то поваром, то кучером в зависимости от требований новых помещиков), подтверждают афоризм П.Я. Чаадаева о народе, привыкшем жить в рабстве, принявшем рабство для себя как норму («Горе народу, если рабство не смогло его унижить, такой народ создан, чтобы быть рабом»¹²⁵).

Чаадаев же указывает на подражание другим народам как на типично русскую черту. Примеры подобного слепого подражания видит тургеневский рассказчик в манерах помещика Пеночкина, у которого «дом построен по плану французского архитектора, люди одеты по-английски», усадьбе госпожи Лосняковой, которая была сделана «в новом вкусе».

Несомненно, выдающимся национальным, в частности, народным, качеством становится стихийная сила, соединенная с природным же талантом. Широта и укорененность этих двух качеств сопоставимы с образами леса и степи, переходящими из рассказа в рассказ в тургеневской книге. Крестьянские образы сопрягаются, сопоставляются с картинами русской природы, через природу объясняется и наличие таланта в народе, и его специфика. Так же, как и природа является силой мистической, могущественной и до конца не постижимой, – подобно ей народный талант соседствует со стихийной, укорененной силой. Примером в данном случае могут служить образы Якова Турка и Дикого Барина («Певцы») – участника соревнования певцов и главного судьи. В Диком Барине охотник видит потенциал колоссальной природной силы, той, что сопоставима с преобразованиями Петра I, но важно отметить негативную направленность этой силы, ее разрушительный потенциал. «Казалось, какие-то громадные силы угрюмо покоились в нем, как бы зная, что, раз поднявшись, что,

¹²⁵ Чаадаев П.Я. Указ. соч. С. 173.

сорвавшись раз на волю, они должны разрушить и себя и все, до чего ни коснутся» [2, с. 218].

Не случайно в качестве «квинтэссенции русской души» Тургеневым была избрана народная песня. А.Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» отмечал: «Кто знает голоса русских песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса суть тону мягкого... В них найдешь образование души нашего народа»¹²⁶. Тургенев попытался через пение Якова Турка раскрыть «загадочную русскую душу», но, более того, «русскость» проявляется в композиционном слове, сложном сопоставлении и смешении прекрасной, загадочной и торжественной ночи и крика «Антопка-а-а... Тебя тятя высечь хочи-и-и-т» [2, с. 225], картин удивительного состязания певцов в притынном кабачке, минут общего единения и безобразной и бессвязной пьяной ночи.

Стихийное начало проистекает от указанной выше «нерациональности» героев, вере русского человека в «авось». В очерке «Стучит!» правящий повозкой охотника нерасторопный, невнимательный мужик Филофей уснул ночью; проснувшись же, обнаружил себя и повозку посреди реки, – он объясняет охотнику, что лошади сами найдут дорогу вброд через реку. В том же рассказе «недейственность» рациональных законов показана в образах «добрых разбойников» на дороге. «Стучит!» – это звук приближающейся опасности, стук издает повозка разбойников на дороге. Услышав стук, охотник не знает, к чему готовиться, вынужден так же довериться слепому случаю, – встреча с разбойниками на дороге могла обернуться трагедией. В результате после встречи ситуация разрешается благополучно, две повозки разъезжаются, позднее охотник узнает, что на той же дороге в тот же вечер простые путники были ограблены и убиты.

В книге рассказов Тургенев не ставил себе цель показать меру терпения крестьян по отношению к жестоким помещикам, жестокость не заявлена широко как качество народное: в книгу так и не вошел рассказ «Землеед», в

¹²⁶ Радищев А.Н. Сочинения. М.: Худож. лит., 1988. С. 30

котором мужики в отместку за невыносимо суровое отношение к ним помещика накормили его «отменным черноземом». Однако в Лукерье терпение и смирение как качества национальные, указывающие на моральные, нравственные силы народа привлекают рассказчика более всего. Героиня, бывшая до случившейся с ней внезапной болезни одной из красивейших девушек деревни, не держит ни на кого и ни на что зла. В какой степени Чертопханов, Каратаев, Гамлет Василий Васильевич не могут принять своего положения, смириться с действительным ходом вещей, в той же степени Лукерья смогла принять свою ситуацию, согласиться и примириться с ней. Подобно всем героям «идеалистам» Лукерья может сохранять радость жизни. В итоге в ней, как и во всех героях народного романтического характера, Тургенев выводит формулу «нерационального жизнеспособия» русского народа.

Исследователи не раз говорили о том, что при создании персонажа Тургенев двигался от типов – обобщенных образов, воплощающих ту или иную среду, к психологии характера¹²⁷. При всем понимании «плоскости» персонажей, созданных натуральных школой, писатель остро воспринимал ту направленность, которая была ею задана – произведение наполняется конкретными реалистическими деталями, однако персонаж при этом наделяется свойственными только ему, индивидуальными чертами. «Своей» же средой для писателя стали не городские типы, но близкие Тургеневу сельские характеры. Подобный подход, взгляд из провинции, отражающей глубинную сущность нации, позволил наметить движение от типов социальных к новому типу, национальному. Именно этот тип создается посредством сквозного прочтения рассказов книги.

Обращаясь к каждому единичному очерку, можно отметить, что уход от социального типа в сторону изображения индивидуального характера обозначился в ключевом принципе – выделении какой-либо одной

¹²⁷ См.: Шаталов С.Е. Указ. соч. С. 234–238 ; Лотман Л.М. Указ. соч. URL: <http://lotman.pushkinskiydom.ru> (дата обращения: 21.02.2014).

характерной черты в каждом из персонажей. Так, индивидуальное у Тургенева высвечивается через характерное или уникальное, доведенное в каждом конкретном случае до странного.

По воспоминаниям писателя, каждый конкретный рассказ строился вокруг того первого, запоминающегося образа, что возникал в сознании автора. Большая часть героев книги рассказов «Записки охотника» отличается какой-либо странностью. Выше были рассмотрены народные романтические характеры – персонажи, резко выделяющиеся из народной среды (Калиныч, Бирюк, Ермолай, Лукерья); их можно по-разному обозначить, но все они обладают чертами выдающимися, доведенными до крайней степени в образе юродивого Касьяна с Красивой Мечи. Однако и герои-дворяне сложно укладываются в рамки нормального с социальной, даже с общечеловеческой точки зрения. Радилов оказывается способен на смелое чувство к сестре своей жены (жена умерла во время родов, подобная связь была нарушением закона), герой решается на отъезд из родного имения вместе с Ольгой («Мой сосед Радилов»). Примерами могут служить и образы Петра Петровича Каратаева, сбежавшего от хозяйственных дел и любовной неудачи в Москву, там с упоением читающего рассказчику монолог Гамлета в одном из ресторанов или еще один уездный Гамлет Василий Васильевич, мучающийся вопросом о том, что философию Гегеля нельзя применить к российской действительности. Странность доведена до карикатурности в образах старой девицы-поклонницы немецкой философии в рассказе «Татьяна Борисовна и ее племянник» и помещика-славянофила Любозвонова («Однодворец Овсянников»). Наконец, сам рассказчик, надевающий костюм охотника, выпадает из привычной ему дворянской среды: в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» он признается, что фрак ему не по нраву, гораздо уютнее чувствовать себя в костюме охотника – герой таким образом пытается освободиться от условностей, навязанных ему социумом; и пренебрежение к социальному положению, и беседы с крестьянами, наконец, умение «вчувствоваться» в природу выдают в нем героя неординарного.

Именно это качество тургеневского письма стало наиболее важным для Ш. Андерсона, доводящего «странное» в персонаже до «гротескного». В книге рассказов «Уайнсбург, Огайон» заимствуется и связанный с этой особенностью структурный принцип: способ изображения персонажа становится ключом к отдельным рассказам, создавая таким образом ощущение целого.

§ 3. Пространственно-временные отношения в книге рассказов. Российская провинция середины XIX века.

В «Записках охотника» центром каждого единичного рассказа становится образ героя, имеющий определённую характерную черту, именно от него зависит дальнейшее повествование, строится общая картина. Можно сказать, что тургеневское пространство, в принципе, «антропоцентрично». Данное свойство относится ко всем антропогенным пространствам, встречающимся в книге, описания природы находятся не в зависимости, но в сопряжении с последними. К примеру, в доме Татьяны Борисовны, ведущей душевные беседы со всеми гостями, чисто, уютно, «в ее комнатах всегда хорошая погода», имение Чертопанова находится в полном запустении.

По мере развития книги вместе с лейтмотивами, системой персонажей и общим повествователем создается ощущение пространственной однородности, от рассказа к рассказу постепенно очерчивается пространство русской провинции: рядом с уездным городом N живет в усадьбе помещик NN, а неподалеку от имения стоит принадлежащая ему деревня.

В своем исследовании мы будем использовать как введенное М.М. Бахтиным понятие хронотоп, так и определение пространственно-временные отношения. М.М. Бахтин рассматривал хронотоп как пространственно-временной континуум произведения, неразрывно существующее в нем «времяпространство», где «время сгущается, уплотняется... становится художественно-зримым; пространство... втягивается в движение времени,

сюжета, истории»¹²⁸. Исследователь настаивал на том, что хронотоп является определяющим жанровым признаком для романа, прослеживал развитие последнего от античного романа до романа Возрождения (Рабле). Учитывая близость книги рассказов к роману, данный термин приобретает особую значимость для исследования – важным для нас становится и его жанровое значение. Чтобы разделить и более подробно рассмотреть этот жанровый признак в исследуемых произведениях, мы разграничим два термина: хронотоп и пространственно-временные отношения. У Ш. Андерсона все действие книги действительно сосредоточено в едином «пространственно-временном континууме» города Уайнсбурга. В «Записках охотника» пространство делится на природное и антропогенное и дробится, что соответствовало представлениям о русской провинции середины XIX века. Можно предположить, что появление единого хронотопа у Ш. Андерсона становится еще одним шагом к целостности книги, а в отношении «Записок охотника» справедливее будет употреблять термин пространственно-временные отношения.

Собственно художественное пространство и художественное время понимаются нами как средства, «обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения»¹²⁹. Пространственные ориентиры воссоздают окружающую героев действительность, в тексте зачастую «служат изображением фона событий»¹³⁰. И.Б. Роднянская отмечает символический характер пространственных отношений¹³¹.

Следуя калейдоскопическому принципу книги, разворачивающейся вокруг охотника, читатель видит не одно, но множества частных пространств: дом Бирюка, хоромы однодворца Овсянникова, поместье

¹²⁸ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Указ. соч. С. 235.

¹²⁹ Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературный энцикл. слов. М., 1987. С. 487.

¹³⁰ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2009. С. 142.

¹³¹ Роднянская И.Б. Указ. соч. С. 487.

госпожи Лосняковой и проч. Объединяет их стремление Тургенева изобразить внутреннюю жизнь страны, к примеру, М.П. Алексеев указывает на один первых вариантов перевода заглавия произведения на английский язык, сделанный Дж. Миклджоном (James Meiklejohn), в нем книга была названа «Русская жизнь изнутри» («Russian Life in the Interior, or, the Experiences of a Sportsman»)¹³².

Можно сказать, что широкое понятие провинция («не столица») объединяет пространство книги рассказов «Записки охотника». В таком значении оно существовало и в середине XIX века: в словаре «Живого великорусского языка» В.И. Даля понятие определяется как «жить в провинции, не в столице, в губернии, в уезде»¹³³. Стоит отметить, что современниками книга воспринималась, в первую очередь, как произведение, раскрывающее провинциальный мир, и, уже во вторую, рассматривалось его антикрепостническое содержание. К примеру, В.Г. Белинский в рецензии на очерк «Хорь и Калиныч» указывал на то, что автор «знакомит своих читателей с разными сторонами провинциального быта»¹³⁴. Интерес к деревне и, шире, к провинции, скорее всего, был спровоцирован натуральной школой: ее авторы в поисках новых типов обращались к хорошо знакомым им сторонам жизни; чаще всего изображались зарисовки жизни городской, однако для Тургенева подобной сферой стала деревня. В это же время в физиологическом очерке возникает тип «провинцияла»¹³⁵ – образ, имевший, как правило, негативную окраску, Тургенев также включает комический тип провинцияла в книгу: Андрей Беловзоров, старая девица в рассказе «Татьяна Борисовна и ее племянник»¹³⁶.

Обращение к провинции напрямую связано и с поиском основ национального характера. Тургенев раскрывает внутреннюю, глубинную

¹³² Алексеев М.П. Указ. соч. С. 213.

¹³³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. М., 1982. С. 477.

¹³⁴ Белинский В.Г. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 8. М., 1982. С. 400.

¹³⁵ Слово употребляет, например, В.Г. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года». См: Белинский В.Г. Указ. соч. С. 383.

¹³⁶ Более подробно Тургенев разрабатывает этот тип в комедии «Провинциалка» 1950 г.

жизнь страны, которая по сущности своей более стабильна¹³⁷, мало подвержена модам и течениям, проникновение в эту жизнь изменений из столицы указывает на их коренной характер. Провинция содержит некий срез жизни страны, по мнению современных ученых, занимает срединное положение между столицей и окраиной, захолустьем¹³⁸. Важно подчеркнуть, что само понятие было унаследовано из французского языка, где провинция обозначает некий локальный культурный центр, обладающий своей ярко выраженной спецификой (ср. французские провинции)¹³⁹. Тургеневская провинция сохраняет данное значение, суммируя в себе как черты общероссийские, так и уникальные орловские, сложившиеся с начала века XVIII. Именно в это время служивые дворяне стали получать земли на пограничной тогда территории: они охраняли границы и награждались землями за выслугу, где в дальнейшем и обосновывались¹⁴⁰. Провинция, изображенная в «Записках охотника», наполнена чертами и типами не только 30-40-х гг. XIX века, но и приметами ушедшей екатерининской эпохи, века XVIII (см. рассказы «Однодворец Овсянников», «Мой сосед Радилов», «Малиновая вода» и др.), которые исторически предопределяли современное автору положение крестьянства и дворянства¹⁴¹.

Сохраняя заданную физиологическим очерком установку на достоверность, Тургенев изображает ту среду, с которой он был близко знаком, его провинцией становится Орловская губерния. Автор вводит в текст реальные географические названия (Льгов, Лебедянь, Бежин луг, Красивая Меча и проч.), изображает легко узнаваемые пейзажи – сегодня краеведы без труда распознают в картинах Тургенева ту или иную

¹³⁷ Веселов В.Р. Провинция и столица: противоречивость диалога // Роль провинции в становлении и развитии российской государственности: сб. науч. тр. Ч. 1. Кострома, 2003. С. 27.

¹³⁸ Каганский В. Россия. Провинция. Ландшафт // Отечественные записки (Анатомия провинции). 2006. № 5. С. 245.

¹³⁹ Иванов П. Предисловие // Отечественные записки (Анатомия провинции). 2006. № 5. С. 6.

¹⁴⁰ Иванова Л. Родине поклонитесь. По следам героев И.С. Тургенева. М., 1993. С. 22–27.

¹⁴¹ См. об этом: Ключевский В.О. Избранные лекции курса «Русской истории». Ростов н/Д: Феникс, 2002. С. 616–653.

местность¹⁴², – по памяти воссоздавая хорошо знакомые места. Книга раскрывает провинциальный мир именно городскому читателю, Тургенев подчеркивает ее орловский колорит, насыщая текст диалектизмами: автор разъясняет, например, что «площадями» в изображаемой губернии называются кусты («Хорь и Калиныч»), кто такой бирюк в одноименном очерке или битюк в рассказе «Однودворец Овсянников» [2, с. 7, 154] и т.п.

Как отмечает Л.О. Зайонц в статье «"Провинция" – опыт историографии», сама оппозиция «столица-провинция» сложилась в российском общественном сознании к 40-м годам XIX века (первый рассказ «Записок охотника» появился в 1847 году). В этот период, до крестьянской реформы 1861 года, «культурный ландшафт провинции традиционно складывался из трех взаимодействующих миров – деревни, усадьбы и уездного/губернского города»¹⁴³. Данные «миры» полноценно представлены в книге рассказов Тургенева: большая ее часть посвящена жизни деревни, этнографический очерк «Лебедянь» повествует о ярмарке в провинциальном городке, уездная жизнь становится частью рассказа «Уездный лекарь», в нем же автор обращается к теме усадьбы, продолжая ее в очерках «Татьяна Борисовна и ее племянник», «Мой сосед Радилов».

Удаленность от столиц становится ключевым качеством провинции. В «Записках...» нет ни одного рассказа, действие которого происходило бы в Петербурге или Москве. Шум столиц доносится до этих мест лишь издали. Так, в сцене званого обеда в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» есть описание местных модников: охотник замечает молодых людей «в круглых фраках и клетчатых панталонах» от московского портного Фирса Ключина [2, с. 250]. По общему ироническому тону повествователя можно предположить, что этот эпизод является скорее пародией на моду. Такой же пародией является иронический образ помещика Любозвонова в очерке

¹⁴² Иванова Л. Указ. соч. С. 22–27 ; Чернов Н.М. Провинциальный Тургенев. М., 2003. 425 с.

¹⁴³ Зайонц Л.О. «Провинция» – опыт историографии // Отечественные записки (Анатомия провинции). 2006. № 5. С. 86.

«Однودворец Овсянников» – он выступает карикатурой на модное славянофильство; и герой Андрей Беловзоров («Татьяна Борисовна и ее племянник»), воспринявший лишь негативные черты салонной жизни Петербурга: «... Он на ходу качался вправо и влево, бросался в кресла, обрушался на стол, разваливался, зевал во все горло; с теткой, с людьми обращался резко. Я, дескать, художник, вольный казак! Знай наших!» [2, с. 194]. На фоне естественной жизни провинции выделяется искусственность данных характеров, невозможность принятия столичных мод в губернии, оторванность и «неприменимость» их в жизни.

3.1. Деревня и изображение основ крестьянского быта

Описание деревни становится исходной пространственной точкой книги рассказов «Записки охотника» – сравнением двух деревень открывается очерк «Хорь и Калиныч». Согласно традиции физиологического очерка, в экспозиции писатель намечает типичные черты, но от типов он движется к конкретным картинам жизни и быта крестьянина; при этом повествование Тургенева предельно сфокусировано, названы губерния, уезд, деревня, дом.

Как и в любом другом мотиве книги, первое описание ведет за собой несколько параллелей в следующих ее рассказах. Очерк «Хорь и Калиныч» содержит описание двух типов деревень Орловской и Калужской губерний: условно эти типы можно назвать «худшим» и «лучшим» по внешним признакам жизни. Если в первой «изба лепится к избе, крыши закиданы гнилой соломой...», то во второй «избы стоят вольней и прямей, крыты лесом, ворота плотно запираются, плетень на задворке не разметан и не вывалился наружу...» [2, с. 7]. Прочное хозяйство, ощущение налаженного быта, так же, например, как в жилище Хоря, становится решающей характеристикой. Вступая во взаимосвязь со следующими рассказами книги, линия найдет свое продолжение – автор раскроет ее с внутренней,

сущностной стороны. Так, в рассказе «Бурмистр» охотника не удивляют чистота и порядок в деревне Пеночкина, загадкой для него остается поведение крестьян: «Мы осмотрели гумно, ригу, овины, сараи, ветряную мельницу, скотный двор, зелены, конопляники; все было действительно в отличном порядке, одни унылые лица мужиков приводили меня в некоторое недоумение» [2, с. 132]. Внешнее благополучие здесь не указывает на состоятельность крестьян, их лица выражают недовольство, напротив, рассказчик чувствует «ненормальность» такого положения вещей и узнает, что крестьяне находятся в полном порабощении у бурмистра Софрона.

В целом образы крестьянских деревень являют собой унылую картину. Примерами могут быть села Льгов в одноименном рассказе, Шумихино в рассказе «Малиновая вода», наконец, деревня Колотовка в «Певцах». Описание села Шумихино сосредоточено на пепелище, оставшемся от прошлых «обширных господских хором» [2, с. 31] помещиков. Можно предположить, что пепелище служит новым напоминанием об ушедшей роскошной эпохе, пересекается с рассказом дворового по прозвищу Туман о его барине, который был богатейшим помещиком губернии, славился роскошными балами. По Тургеневу, деревня оставляет прочное ощущение «отсутствия хозяина», снова наводит на мысль П.Я. Чаадаева об отсутствии «прочной основы» национального бытия¹⁴⁴. Образы помещиков в «Записках охотника» подтверждают мысль В.О. Ключевского об исторической потере способности дворян вести какую-либо управленческую деятельность¹⁴⁵. Несостоятельны Пеночкины, Полутыкины, те же, кто, вмешивается в дела имения – как госпожа Лоснякова в рассказе «Контора», – приводят имение к большому беспорядку.

Деревня Колотовка становится самым ярким образцом указанного ряда: «Бурые полуразметанные крыши домов, и этот глубокий овраг, и выжженный, запыленный выгон, по которому безнадежно скитаются худые,

¹⁴⁴ Чаадаев П.Я. Указ. соч. С. 173.

¹⁴⁵ Ключевский В.О. Избранные лекции курса «Русской истории». Ростов н/Д: Феникс, 2002. С. 650.

длинноногие куры, и серый осиновый сруб с дырами вместо окон, остаток прежнего барского дома, кругом заросший крапивой, бурьяном и полынью...» [2, с. 210]. Пейзаж содержит в себе природный, естественный слом. Потеря опоры сказывается и в названии Колотовка, родственном глаголу «околачиваться», – «ходить, находиться где-нибудь без дела, зря»¹⁴⁶; можно добавить «без дела» и «без места», в отсутствии хозяина: снова мы видим образ разрушенного помещичьего дома. Автор, упоминая о том, что Колотовка принадлежит некому немцу, явно иронизирует над деловыми качествами этой нации. Деревня утрачивает значение «прочного тыла», олицетворяет соединенные вместе состояния спокойствия и заброшенности.

В первом же рассказе находим пример типичного крестьянского дома – жилища Хоря. Тургенев сохраняет свойственное физиологическому очерку стремление к точной, реалистичной детали, примете быта и в изображении крестьянского жилища именно их выводит на первый план. Входящий к крестьянскую избу рассказчик, описывая ту или иную картину, как будто скользит взглядом по окружающей его обстановке: «Мы вошли в избу. Ни одна суздальская картина не залепляла чистых бревенчатых стен, в углу, перед тяжелым образом в серебряном окладе, теплилась лампадка; липовый стол был недавно выскоблен и вымыт...» («Хорь и Калиныч») [2, с. 9]. Читатель смотрит на избу глазами рассказчика-охотника, в результате чего создается твердое ощущение присутствия. В рассказе «Бурмистр» устройство крестьянского дома: крыльцо, сени, холодная и теплая избы – сообщено через движения помещика Пеночкина и крестьян, озадаченных его внезапным приездом. «Аркадий Павлыч... взошел на *крыльцо*. В *сенях*, в *темном углу* стояла старостиха и тоже поклонилась... В так называемой *холодной избе* – из *сеней направо* – уже возились две другие бабы; они выносили оттуда всякую дрянь, пустые жбаны, одеревенелые тулупы... Аркадий Палыч выслал их вон и поместился *на лавке под образами*» (*курсив мой – Е.М.*) [2, с. 129]. Из рассказа в рассказ переходят основные детали быта

¹⁴⁶ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1999. С. 449.

крестьян: комната (передняя), стол, лавка, образа. В результате в очерках книги «Хорь и Калиныч», «Бурмистр», «Смерть», «Бирюк», «Ермолай и мельничиха» и др. возникает цельный образ крестьянского дома: русской избы или избы лесника – жилища деревянного, внешне ничем не примечательного, но все-таки прочного, добротного сделанного.

Описывая обстановку, окружающую героев, охотник не только рассказывает об устройстве дома героя, но и чувствует особую атмосферу места. Таким образом пространственные характеристики приобретают дополнительное значение. Подобный пример находим в рассказе «Бурмистр»: у помещика Пеночкина «дом построен по плану французского архитектора, люди одеты по-английски..., а все-таки неохотно к нему едешь», так как «странное какое-то беспокойство овладевает вами в его доме...» [2, с. 124-125].

В книге рассказов «Записки охотника» пространства помещичьего дома и усадьбы разделены, они носят различный характер. Помещик живет в деревне постоянно, вынужден заниматься хозяйством, в то время как житель усадьбы может приезжать в имение только на лето, оставляя его в управление распорядителю-доверенному лицу. В книге Тургенева обитатели усадеб не вписываются в рамки «помещичьего быта».

Стремление к выделению опорных деталей сохраняется и в характеристике помещичьих имений, однако акценты расставлены иным образом – прежде всего рассказчик обращает внимание на образцы старого и нового в строениях домов. Описание интерьера дома Мардария Аполлоныча Стегунова напрямую соотносится с характером героя, указывает на его приверженность традиции: «И дом у него старинной постройки: в передней, как следует, пахнет квасом, сальными свечами и кожей, тут же направо буфет с трубками и утиральниками; в столовой фамильные портреты, мухи, большой горшок ерани и кислые фортопьяны...»; «Людей у Мардария Аполлоныча множество, и все одеты по-старинному: в длинные синие кафтаны с высокими воротниками, панталоны мутного колорита и

коротенькие желтоватые жилетцы» («Два помещика») [2, с.167]. Модными нововведениями отличаются хозяйство Пеночкина («Бурмистр») и усадьба госпожи Лосняковой («Контора»), которая сделана «в новом вкусе» [2, с.139]. Тургенев сохраняет гоголевскую традицию в создании образа Мардария Аполлоныча: каждая деталь его дома указывает на патриархальность характера героя, его приверженность старым традициям. Автор не скрывает иронии, описывая характер помещика Полутыкина («Хорь и Калиныч») или нововведения, установленные в имении госпожи Лосняковой («Контора»). В патриархальности рассказчик видит прежде всего отсталость и «окостенелость», вековую привычку помещиков повелевать, а крестьян – подчиняться, что подтверждается финальным эпизодом рассказа «Два помещика». Буфетчик Вася, только что наказанный за мелкую провинность, отвечает охотнику: «А поделом, батюшка, поделом... У нас барин не такой; у нас барин... такого барина в целой губернии не сыщешь» [2, с. 171].

Привычным для провинции стало и смешение двух начал, мода на образованность, пришедшая из XVIII века, не предполагала кардинальных изменений по отношению к крестьянам¹⁴⁷. В рассказе «Бурмистр» слуги помещика Пеночкина были одеты на западный манер, а вот деспотия барина была типично русской: слуга был выпорот за то, что поданное гостям к столу вино было не подогрето. Писатель указывает на «закостенелость» провинциальных типов, раскрывает «лжеобразованность» провинциальных дворян, ведь Пеночкин считается одним из «образованнейших дворян и завиднейших женихов... губернии» [2, с. 124].

3.2. Изображение усадебного мира

В «Записках охотника» писатель издалека подходит к сокровенной для него теме – усадьба станет центральным местом действия романов Тургенева

¹⁴⁷ Ключевский В.О. Избранные лекции курса «Русской истории». С. 652.

– сначала изображает ее мир глазами уездного лекаря в одноименном очерке, в следующем рассказе «Мой сосед Радилов» он полноценно вводит образ дворянского гнезда в повествование; во второй части книги тему усадебной жизни развивают очерки «Татьяна Борисовна и ее племянник», «Петр Петрович Каратаев», «Чертопханов и Недопюскин», «Конец Чертопханова».

Усадебная жизнь в книге становится органичной частью более широкого культурного понятия «провинция». Отношения между ними можно определить как «общее» и «частное»: провинция может вмещать в себя усадьбу, но усадьба не вмещает провинции. Усадьба в полной мере сохраняет те черты, что присущи более общему понятию. К ним относится умение существовать обособленно от центра; провинцию «можно представить как сквозное распределенное множество частных неабсолютных центров, живущих своей жизнью, в себе и для себя»¹⁴⁸. Так рождается самобытность провинции, вызванная ее оторванностью, даже закрытостью от «большого» мира, отсюда же проистекает и размеренность, традиционность уклада, царящего в ней. Усадебной жизни свойственно неторопливое течение времени, к примеру, дни главной героини рассказа «Татьяна Борисовна и ее племянник» проходят размеренно, можно сказать, однообразно: «Чем же она занимается целый день?... Читает? – Нет, не читает... Если нет у ней гостя, сидит себе моя Татьяна Борисовна под окном и чулок вяжет...» [2, с. 185]. Однако особая атмосфера, обстановка, располагающая к течению душевных бесед присутствует только в доме у Татьяны Борисовны: «У ней всегда в доме прекрасная погода» [2, с. 185].

Исторически именно дворянские усадьбы становились местом накопления культурного опыта, в «Записках охотника» дворянское имение в полной мере сохраняет свое культурно-историческое значение. В усадьбах хранились семейные реликвии, передававшиеся из поколения в поколение, по портретам и интерьеру можно было читать историю рода – как это происходит в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо». Особой

¹⁴⁸ Отечественные записки. 2006. № 5. С. 246.

ценностью обладали усадебные библиотеки, которые были частью рабочего кабинета владельца имения. Мода на чтение была привита екатерининской эпохой¹⁴⁹, в конце XVIII века в Россию шел поток французской литературы, Вольтер и Дидро были неперенными составляющими библиотеки, в дальнейшем к ней присоединились тома немецких и английских авторов.

В рассказе «Уездный лекарь» читатель знакомится с бедным семейством, о котором известно, что разорившийся владелец имения оставил дочерям в наследство богатую библиотеку. Герой рассказа лекарь Трифон сообщает: «Люди они были хоть и неимущие, но образованные...на редкость... Отец-то у них был человек учёный, сочинитель; умер, конечно, в бедности, но воспитание детям успел сообщить отличное; книг тоже много оставил» [2, с. 44]. Через эту малозаметную деталь объясняется и образованность дочерей, выросших в усадьбе, и стремление к возвышенным чувствам одной из героинь рассказа, молодой девушки Александры Андреевны. Семейство живет замкнуто, ни с кем из соседей не общается: «мелкие им были не под стать, а с богатыми гордость не позволяла водиться» [2, с. 46]; обнаруживается и пространственная удаленность: лекарю пришлось добираться к больной в непогоду за несколько верст. Ценность этой «маленькой» жизни и показывает автор: именно там, в глуши, в имении бедного семейства, Тургенев изображает гармонию добрых, искренних, в то же время простых отношений. Не случайно в одной из первых программ «Записок...» очерк так и назвался «Бедное семейство»¹⁵⁰. В подобных семьях хорошее образование, начитанность героев не противоречит высоким моральным качествам, той открытости и душевной теплоте, с которыми был принят в доме умирающей девушки Александры Андреевны уездный лекарь. Рассказывая историю о смертельно больной героине и ее семье, лекарь не способен оценить всех человеческих качеств, что присутствуют в ней – доктор в достаточной степени меркантилен; как говорит он охотнику,

¹⁴⁹ Ключевский В.О. Избранные лекции курса «Русской истории». С. 641–646, 652.

¹⁵⁰ Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 456.

понимающему суть истории, по-видимому, глубже его самого, «нашему брату... не след таким возвышенным чувствованиям предаваться» [2, с. 49]. Меж тем Александра Андреевна, использующая последнюю в своей жизни попытку полюбить другого человека и в этой ситуации способная на искренние, возвышенные чувства, становится для автора образцом в высоком романтическом смысле.

Развитие усадебной темы находим в следующих двух очерках, при этом, следуя общей закономерности книги, внутри нее разворачивается несколько параллелей. Антагонистом образа «естественной героини» Александры Андреевны является комический образ «старой девицы 38-ми лет с половиной» из рассказа «Татьяна Борисовна и ее племянник». В характере этой героини выдвигается на первый план изломанность, неестественность: рассказчик называет ее «существом добрейшем, но натянутым и исковерканным» [2, с. 187]. Поведение ее отличает манерность, восторженность, декларативное желание посвятить себя высоким чувствам: «...В посланиях она, как водится, благословляла его <молодого студента> на святую и прекрасную жизнь, приносила «всю себя» в жертву, требовала одного имени сестры, вдавалась в описания природы, упоминала о Гете, Шиллере, Беттине и немецкой философии...» [2, с. 188-189]. Старая девица становится примером комичной «провинциальности», в то время как в Александре Андреевне («Уездный лекарь»), Татьяне Борисовне («Татьяна Борисовна и ее племянник»), Ольге («Мой сосед Радилов») преобладают черты естественной провинциальной жизни. «Излишняя» начитанность, буквальное восприятие и перенесение в жизнь философских положений, восторженная и навязчивая увлечённость идеями немецких романтиков старой девицы становятся в оппозицию живому, непосредственному восприятию книг Александрой Андреевной; а манерность и неестественность старой девицы – природной доброте и естественности Татьяны Борисовны.

В последнем случае Тургенев рисует портрет провинциалки «в чистом виде» – Татьяна Борисовна «живет в поместье безвылазно», книг не читает,

рефлексия ей не свойственна. При этом автор подчеркивает природное, естественное начало в героине, ее знания почерпнуты не из книг и журналов, а из самой жизни: «Ее здравый смысл, твердость и свобода, горячее участие в чужих бедах и радостях, словом, все достоинства точно родились с ней, никаких трудов и хлопот ей не стоили...» [2, с. 185]. Наряду с негативными примерами «провинциальности» – старая девица, племянник Татьяны Борисовны Андрей Беловзоров, – писатель создает образ положительный, подчеркивая простоту, здравый смысл, ненавязчивость своей героини. Татьяна Борисовна очень гостеприимна, «в ее небольших, уютных комнатках хорошо, тепло человеку» [2, с. 185]; свойственная усадебной и провинциальной жизни замкнутость не мешает героине радушно встречать гостей.

Пространственная отграниченность, некая отделенность в соединении с гостеприимством хозяина усадьбы проявляет себя и в рассказе «Мой сосед Радилов». Прежде чем проникнуть в имение, охотник попадает в старый запущенный сад. «Прадеды наши, при выборе места для жительства, непременно отбивали десятины две хорошей земли под фруктовый сад с липовыми аллеями. Лет через пятьдесят... эти усадьбы, «дворянские гнезда», понемногу исчезали с лица земли... Одни липы по-прежнему росли себе на славу и теперь, окруженные распаханными полями, гласят нашему ветреному племени о “прежде почивших отцах и братиях”» [2, с. 52]. Сад напоминает охотнику о давно ушедших временах, о веке XVIII – времени расцвета дворянских имений. Он указывает на то, что Радилов принадлежал к древнему состоятельному роду – чтобы заложить сад требовались немалые средства. В описании сада Тургенев сохраняет свойственную ему документальность: сады с липовыми аллеями являлись неотъемлемой частью русских усадеб¹⁵¹; кстати, липовые аллеи, ведущие к пруду, сохраняются доныне в Спасском-Лутовинове.

¹⁵¹ Лихачев Д.С. Избранные работы. Т. 3. Л., 1987. С. 514.

Большой сад Радилова говорит о том, что хозяин усадьбы принадлежал к богатому роду, однако род обеднел, и все имение оказалось запущенным. Заросший сад укрывает дом Радилова от лишних глаз, он же скрывает некую загадку – коллизия станет сюжетом рассказа – охотник выстрелом испугал молодую девушку, лицо которой мелькнуло за деревьями. Лишь в финале рассказа становится ясно, что именно в этом старом саду происходили свидания Радилова и Ольги.

Образ сада зачастую трактуется как попытка «очеловечить природу»¹⁵², упорядочить первозданный природный хаос, однако в рассказе природа берет очевидный верх над человеком. По Тургеневу, попытки человека подчинить себе, закабалить природу-стихийную силу обречены на провал. Явно прослеживается метафорический смысл образа сада в рассказе. По существовавшим тогда законам Радилов не мог взять в жены Ольгу, – девушка была сестрой его умершей при родах жены, жила в доме на правах хозяйки, хотя формально таковой не являлась. Несомненно, Радилов испытывает искренние чувства к Ольге, охотник появляется в его доме в тот момент, когда герой испытывает муки от собственной неспособности решить ситуацию, сделать некий шаг. Рассказчик, проникающий внутрь этого предельно замкнутого мира, сам того не подозревая, выступает «катализатором» решения сложной ситуации. Через некоторое время охотник узнает об отъезде героя рассказа вместе с Ольгой. Образ сада, в котором природа одержала победу над человеком, может указывать и на победу чувств героев над условностями и законами, мешающими их счастью.

В очерке «Мой сосед Радилов» рассказчик открывает еще один из маленьких провинциальных миров, живущих напряженной жизнью. Провинция Тургенева складывается из подобных «микромиров» – обособленных, разделенных, но скрывающих свою необычную историю. Усадьба сохраняет «провинциальную» специфику, ей свойственно и неторопливое течение жизни, повторяемость событий: оба раза, встречаясь с

¹⁵² Хализев В.Е. Указ. соч. С. 221.

матушкой Радилова, охотник видит ее в одном и том же положении в гостиной, – но и получает новую окраску: именно здесь автор находит пример сильной страсти, искренних, неподдельных чувств. Как Александра Андреевна в рассказе «Уездный лекарь» совмещала в себе черты простоты и образованности, так и здесь Ольга вмещает в себя красоту, спокойствие и уверенность: «Она глядела спокойно и равнодушно, как человек, который отдыхает от большого счастья или от большой тревоги. Ее походка, ее движения были решительны и свободны» [2, с. 55]. Героиню сложно назвать провинциалкой – в ней нет жеманности и манерности, которые часто выделяли девушек, выросших вдалеке от столиц.

Не стоит отрицать того, что Тургенев представлял усадьбу прежде всего в идиллических тонах. Именно в усадебных жителях рассказчик находит искреннее радушие, доброту, непосредственность хозяев. Здесь он видит особый культурный фон, преемственность традиций вместе с непосредственной связью с природой. Интересно, что автор избрал в качестве положительных примеров дворян средней руки, если не сказать бедных. Исторически в середине XIX века уже шел процесс обеднения дворянства, многие имения к тому времени были заложены в опекунский совет¹⁵³. Тургенев одним из первых указывает на тонкий, возвышенный склад характера своих героев-дворян, отмечает их неприспособленность к жизни, полное отсутствие деловых качеств.

Итак, провинциальное пространство книги главным образом складывается из двух миров: деревни и усадьбы. В рассказах «Уездный лекарь», «Однодворец Овсянников», «Лебедянь» в общих чертах намечен образ уездного города. Подобное пространственное расслоение было характерно для России 40-50-х гг. XIX века, эпохи предреформенного периода. Обращение к провинции можно связать с потребностью познать национальные типы, а также обрисовать актуальные для эпохи проблемы.

¹⁵³ Олейников Д.И. История России с 1801 по 1917 гг. М., 2005. С. 12.

Подобная масштабная картина требовала для осуществления большой эпической формы. Книга рассказов, позволяющая вмещать всю многогранность, разносторонность провинциальной жизни стала наиболее органичным жанром.

Тургенев движется от деревенских картин к изображению усадьбы, в середине книги помещается образ Лебедяни – маленького провинциального городка. Во второй части произведения намечается обратное, зеркальное, движение.

Пространственно-временные контуры связаны с границами путешествий охотника-рассказчика — это средняя полоса России, территория на стыке Орловской и Тульской губерний в 40-50 годы XIX века, время, наиболее близкое автору-повествователю. Важно, что пространство книги Тургенева четко локализовано географически, оно сужается вплоть до конкретных уездов (Мценского, Жиздринского) и деревень. Однако по мере прочтения произведения в его целостности пространство трансформируется, расширяется «количественно» и изменяется качественно. Границы повествования выходят за пределы одной губернии, рассказы приобретают национальную проблематику. В конечном итоге от антропогенного пространства рассказчик движется к природному: в финальном очерке образ русской степи указывает на бесконечность природы. При описании антропогенного фона автор максимально конкретен, текст наполнен реалистическими деталями, вполне может служить иллюстрацией провинциальной жизни России в указанный период.

Тургеневская книга рассказов наполнена актуальнейшими для современников проблемами, начиная от крестьянского вопроса, размежевания земель до идейной борьбы между западниками и славянофилами. Не случайно поэтому в «Записках охотника» преобладает время актуальное, которое реализуется через малый жанр. Объединение же рассказов в цикл позволило автору углубить «вневременной» пласт. В очерке создается ощущение присутствия, большая часть рассказов изображает

сиюминутный момент — «здесь» и «сейчас» охотника. Данный факт объясняется исследователями нацеленностью автора на этнографическое повествование, «документальность рассказа неизбежно предполагает конкретизацию не только географического, но и временного пространства»¹⁵⁴.

Однако, если рассматривать рассказы книги в их целостности, то «очерковость», сиюминутность переживания стирается, перерастая в романное, хроникальное развитие событий. Время книги рассказов, в которой очерки, выстраиваясь в определенной последовательности, «цепляются один за другой», уподобляется романному поэтапному развитию событий. При этом хронологический разрыв между очерками не столь велик. В сознании читателя все события происходят одним летом (хотя есть примеры осенних, весенних пейзажей). В результате вместе с постоянным движением читателя за охотником цикл получает последовательное развитие.

§ 4. Повествовательная структура книги рассказов.

Одной из важнейших составляющих целостности книги «Записки охотника» является образ рассказчика, который присутствует в каждом из очерков произведения. По терминологии В.Е. Хализева¹⁵⁵, охотник является рассказчиком, так как в большинстве рассказов книги повествование ведется от первого лица. По мере целостного прочтения произведения выявляется близость рассказчика героям-идеалистам. Так же, как и они, охотник обладает качествами возвышенными: искренней любовью к природе, постоянными странствиями в поисках новых характеров; ему неуютно во фраке, на званом обеде, гораздо интересней слушать рассказы однодворца Овсянникова, посмотреть на избу лесника, познакомиться с юродивым Касьяном. Не случайно, Б.К. Зайцев писал о тургеневском охотнике, что «при

¹⁵⁴ Тиме Г.А. Указ. соч. С. 56.

¹⁵⁵ См.: Хализев В.Е. Указ. соч. С. 340.

всем блеске, культуре, утонченности и западничестве своем все-таки это русский скиталец..., западномещанского в нем не было, он не "буржуа", а дальний родственник, каким-то концом души своей брат бездомным Калинычам, Ермолаям, Сучкам, Касьянам, певцам Яковам и другим»¹⁵⁶. Зачастую охотник становится действующим лицом событий, однако два очерка выбиваются из общей системы: в рассказе «Конец Чертопханова», близком жанру повести, вводится повествование от третьего лица, а в лирическом очерке «Лес и степь» – от второго. В целом, охотник в своем повествовании воспринимается как близко стоящий к автору. Он сочетает функции рассказчика и повествователя, зачастую напрямую обращается к читателю. Эти три стороны повествовательной структуры и будут рассмотрены нами.

4.1. Рассказчик-охотник в роли «динамического центра» произведения

Как указывалось выше, развитие событий в «Записках охотника» напрямую связано с рассказчиком – он ведет действие за собой, зовет читателя все дальше и дальше, перед его глазами все события выстраиваются в единый ряд. Постоянно путешествуя, рассказчик выступает «динамическим центром» книги, вокруг него развиваются все события. Подобным образом в книге сохраняется «единый угол зрения на разнородный материал»¹⁵⁷, который предоставляла русская действительность середины XIX века. Рассказчик, как правило, ведет повествование от первого лица, становится участником событий в большинстве очерков («Гамлет Щигровского уезда», «Бирюк», «Льгов» и мн.др.), а в рассказе «Мой сосед Радилов» он, сам того не желая, выступает «катализатором» решения сложной ситуации главных героев.

¹⁵⁶ Цит. по: Тиме Г.А. Указ. соч. С. 54.

¹⁵⁷ Шаталов С.Е. Указ. соч. С. 252.

Близость рассказчика сквозному герою становится одним из жанровых признаков книги рассказов. Помимо того, он выполняет и роль составителя сборника, решая, какой из сюжетов поместить в книгу, – на это указывает заголовок «Записки охотника». Данная функция рассказчика подтверждается финалом произведения, где он замечает, что скоро закончит свои заметки. Можно предположить, что Тургенев здесь пользуется предшествующим литературным опытом, отраженным как в «Повестях Белкина» А.С. Пушкина, так и в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. Произведения указанных циклов так же объединяет единый рассказчик или собиратель историй; к примеру, в случае с «Повестями Белкина» он может и не появляться в тексте, что не отменяет его существования¹⁵⁸.

Несомненно, рассказчик перенимает часть авторских черт: любовь к охоте, интерес к природе, к жизни крестьян. Автор сознательно нивелирует личность охотника, не возводит его в ранг сквозного героя, вводя, к примеру, связанную с ним сюжетную линию – ею вполне мог быть приезд из города барина-охотника на лето в родное поместье. Для Тургенева важно сместить акценты в книге рассказов с личности охотника на изображаемые им картины. К примеру, читатель лишь в одном из последних рассказов (очерке «Стучит!») узнает, что героя зовут Петр Петрович, так же, как и Каратаева.

Возможно, в уходе от сквозного героя Тургенев видел способ порвать с романтической традицией, в которой акценты в путешествующем герое смещены в обратную сторону: он смотрит вглубь себя, – тургеневский охотник, напротив, – вне, всматривается в каждую деталь окружающего мира. Так, исследователь С.М. Петров отмечает, что Тургенев мог видеть в сквозном герое «пережиток романтической школы»: «ему, как и другим авторам “физиологий”, хотелось дать картины жизни в их простоте и

¹⁵⁸ Об этом подробнее см. кн.: Дарвин М.Н., Тюпа В.Я. Указ. соч. С. 151–225 ; Хализев В.Е., Шешунова С.В. Повести Белкина А.С. Пушкина как цикл. М., 1989. С. 33–44.

непосредственности...»¹⁵⁹. В свою очередь, С.Е. Шаталов предполагал, что введение сквозного персонажа в текст и возможное приближение к жанру романа-путешествия, распространенного на рубеже XVIII-XIX веков, поменяло бы ракурсы произведения, поставило всех персонажей «в подчинение» ему¹⁶⁰, книга таким образом утратила бы объективность, ощущение живого развертывания жизни.

Подобное ощущение рождается через способность тургеневского рассказчика «самоудаляться» в произведении. Он выполняет свою основную функцию – вводит новых героев в книгу, дает им «право голоса», вслед за этим пытается самоустраниться. Помогает этому самоудалению отмеченная исследователями способность рассказчика к приобщению¹⁶¹: проникая в тот или иной мир, он пытается с ним слиться, «мимикрировать». Интересен пример экспозиции к рассказу «Бирюк». Попав в сильную грозу, герой решается спокойно переждать непогоду: «...Лошадь моя вязла, я не видел ни зги. Кое-как приютился я к широкому кусту. Сгорбившись и закутавши лицо, ожидал я терпеливо конца ненастья» [2, с. 155]. Мы видим, как рассказчик, подобно своим героям, пытается «вписаться в картину».

Охотник подмечает мельчайшие детали обстановки, в которой оказывается: «Я подошел к окну. Около господской усадьбы, стоявшей к улице задом, происходило, что обыкновенно происходит около господских усадеб: девки в полинялых ситцевых платьях шныряли взад и вперед; дворовые люди брели по грязи, останавливались и задумчиво чесали свои спины; привязанная лошадь десятского лениво махала хвостом и, высоко задравши морду, глодала забор... На крылечке темного и гнилого строения, вероятно бани, сидел дюжий парень с гитарой и не без удали напевал известный романс» («Контора») [2, с. 141]. По мнению А. Чудакова, он обладает уникальным восприятием, попадая в ту или иную ситуацию, он внимательнейшим образом слушает и смотрит вокруг. Исследователь

¹⁵⁹ Цит. по: Шаталов С.Е. Указ. соч. С. 266.

¹⁶⁰ Шаталов С.Е. Указ. соч. С. 265.

¹⁶¹ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. М., 1977. С. 16.

считает, что в произведениях Тургенева превалирует не сам факт или процесс, но феномен его восприятия повествователем¹⁶². В полной мере авторское субъективное начало проявляет себя лишь в описаниях природы, в остальной же части рассказов – охотник лишь «собиратель историй», он стоит наравне и с читателем, и со своими персонажами, ему неизвестно, как будет развиваться ситуация в каждом из очерков, что доказывает сюжет рассказов «Мой сосед Радилов», «Льгов», «Бирюк» и др.

Рассказывание историй провоцирует открытость и крайняя расположенность охотника к своим героям. Он обладает умением вызывать доверие у других персонажей¹⁶³, в любой ситуации готов начать диалог. Этот факт подтверждается, например, самой возможностью услышать историю уездного лекаря в одноименном очерке: «Странные дела случаются на свете: с иным человеком и долго живешь вместе, и в дружественных отношениях находишься, а ни разу не заговоришь с ним откровенно, от души; с другим же едва познакомиться успеешь – глядь, либо ты ему, либо он тебе, словно на исповеди всю подноготную проболтал. Не знаю, чем заслужил я доверенность моего нового приятеля, – только он ни с того ни с сего, как говорится, «взял» да и рассказал мне довольно замечательный случай» [2, с. 41]. В этом рассказе примечательным является несовпадение ракурсов охотника и второго рассказчика. Историю о бедном, но благородном семействе читатель слышит из уст провинциального лекаря Трифона, – он явно не может оценить тех романтически-возвышенных качеств, которыми обладала юная героиня Александра Андреевна. Вместе с тем охотнику, случайному собеседнику лекаря, понятна вся глубина и искренность этого возвышенного, романтического чувства героини, ее внезапного «полубредового», но страстного увлечения, так же как и ясен круг чтения молодой девушки.

¹⁶² Чудаков А.П. Тургенев: повествование–предметный мир–герой–сюжет // Слово–вещь–мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992. С. 90.

¹⁶³ Пospelов Г.Н. Указ. соч. С. 284.

Тургеневский рассказчик игнорирует социальные барьеры, как правило, ведет диалог со всеми героями на уровне «человек-человек». Примером обратным, показывающим четкую социальную дистанцию, являются герои рассказов «Два помещика», гости, приглашенные на званый обед в очерке «Гамлет Щигровского уезда». Причину подобной доверчивости Ю.В. Лебедев видит в том, что охотник не принимает светских условностей: «В книге Тургенева обычно проникновение в человека происходит не через будничные, социально ограниченные ситуации, а через минуты сердечных откровений... Тургеневский рассказчик обращается к человеку, минуя всяческие «приличия» и «условности»... Своим присутствием он как бы провоцирует непосредственные отношения между людьми»¹⁶⁴. Иронически-скептическое отношение рассказчика к светскому миру подтверждается в очерке «Гамлет Щигровского уезда»: «На одной из моих поездок получил я приглашение отобедать у богатого помещика и охотника, Александра Михайлыча Г***... Я надел фрак, без которого не советую никому выезжать даже на охоту, и отправился к Александру Михайлычу...» [2, с. 249]; «Кое-как дождался я вечера...» [2, с. 256]. Охотнику не доставляет радости светский прием, на котором поведение каждого гостя соразмерно его статусу и роли в обществе; куда интереснее ему вести диалог с Гамлетом Василием Васильевичем, попавшим под влияние философских идей, популярных в 30-е годы XIX века, не принимающим то общество, в которое он попал.

Через самоустранение рассказчик вводит в книгу множество разных голосов, в произведении возникает близкое романному ощущение «многоголосия». В процесс рассказывания постоянно вовлекаются новые герои произведения. Собственно основой сюжета каждого единичного очерка становятся истории того или иного персонажа, срабатывает принцип «рассказа в рассказе»: уездного лекаря Трифона («Уездный лекарь»), Петра Петровича Каратаева («Петр Петрович Каратаев»), Василия Васильевича

¹⁶⁴ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 18.

(«Гамлет Щигровского уезда»), Лукерьи («Живые мощи»), мельничихи Арины Тимофеевны («Ермолай и мельничиха») и т.д. Исследователи отмечают особый художественный слух Тургенева, его умение вводить чужую речь в текст. А. Чудаков указывал на то, что писатель «имел отчетливо выраженный вкус к разговорному, народному, старокнижному – и вообще необычному слову и охотно вводил его в свою прозу»¹⁶⁵.

В рассказах книги охотник избегает каких-либо обобщений, прямой оценки, показательной является сама ситуация, которая описывается. К примеру, в книгу включены эпизоды телесных наказаний крестьян в очерках «Бурмистр», «Два помещика»: «Между тем воздух затих совершенно. Лишь изредка ветер набегал струями и, в последний раз замирая около дома, донес до нашего слуха звук мерных и частых ударов, раздававшихся в направлении конюшни. Мардарий Аполлоныч... остановился, прислушался, кивнул головой, хлебнул и, ставя блюдечко на стол, произнес с добрейшей улыбкой и как бы невольно вторя ударам: «Чюки-чюки-чюк! Чюки-чюк! Чуки-чюк!» («Два помещика») [2, с. 170]. В обоих эпизодах наказываются дворовые, неправильно прислуживавшие за обедом. Выбранные охотником случаи были отнюдь не самыми жестокими. Показателен эпизод из жизни сельского дворянства, приводимый в пример профессором В.О. Ключевским: одна помещица не знала грамоты, «но каждый день, раскрыв книгу, все равно какую, читала наизусть, по памяти, акафист Божией Матери. Она была охотница до щей с бараниной, и когда кушала их, то велела сечь перед собой варившую их кухарку не потому, что она дурно варила, а так, для возбуждения аппетита»¹⁶⁶. Истории о жестоком обращении с крестьянами показаны в книге с искренним сочувствием (см. рассказы «Контора», «Бурмистр», «Малиновая вода», «Ермолай и мельничиха» и др.). Скорее целью рассказчика было не обличение существующего строя, но изображение его типичных картин. Полностью уверенный в своей правоте

¹⁶⁵ Чудаков А. Указ. соч. С. 74.

¹⁶⁶ Ключевский В.О. Избранные лекции курса «Русской истории». С. 641.

помещик Мардарий Аполлонович объясняет заведенный в поместье традиционный порядок фразой «Любай да наказует». Тем не менее, читатель-современник без труда мог уловить демократический, западнический пафос рассказов Тургенева¹⁶⁷, несомненно, он осознавал крепостное право как одну из форм рабства в собственной стране.

В книге рассказчик является «посредником» между героями очерков и читателем¹⁶⁸, именно его глазами последний смотрит на происходящее. При этом дистанция, существующая в книге между рассказчиком и его читателем, равна тому расстоянию, что разделяет героев очерков и охотника. Дистанция эта, если так можно выразиться, демократическая: и к читателю, и к героям рассказчик обращается на равных. В случае с героями-дворянами («Мой сосед Радилов», «Татьяна Борисовна и ее племянник» и др.) подобное поведение охотника обусловлено социальным положением, с крестьянскими персонажами нивелировать барьер до какой-то степени позволяет охотничий костюм барина, его искреннее желание узнать и понять жизнь героя; что не отменяет недоверчивого отношения к нему некоторых персонажей, (см. реакция Касьяна при встрече в рассказе «Касьян с Красивой Мечи»). По словам Ю.В. Лебедева, «на этой общей для барина и мужика основе и завязывается в книге Тургенева особый характер человеческих взаимоотношений, люди, с которыми встречается в своих охотничьих странствиях рассказчик, щедро с ним откровенны»¹⁶⁹ Рассказчик, надев костюм охотника, пытается скрыть свою принадлежность к привилегированному классу дворянства, стремится «выпасть из системы» и становится «странником, отказавшимся от части привилегий»¹⁷⁰.

А.И. Журавлева через мотив странничества проводит параллель между тургеневским рассказчиком и типом «лишнего человека»: «дворянский

¹⁶⁷ Об этом подробнее см. : Ковалев В.А. Указ. соч. С. 5–7 ; Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.-Л., 1962. С. 22.

¹⁶⁸ Посредником рассказчика назвал, например, В.В. Голубков. См.: Голубков В.В. Указ. соч. С. 24.

¹⁶⁹ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 17.

¹⁷⁰ Журавлева А.И. Указ. соч. С. 30.

«высокий герой» – лишний человек всегда имел этот оттенок артистизма и странничества, а чаще всего, и того, и другого вместе»¹⁷¹, – ставит его в один ряд с Чацким, Онегиным, Печориным, Райским. Сложным и неоднозначным кажется нам сравнение охотника с данными героями, так как в «Записках охотника» не показан прямой конфликт между рассказчиком и окружающим его обществом, скорее есть следствие этого конфликта – погружение в мир природы. Однако в книге охотник не только не находится в конфликте с окружающим его миром, но и, напротив, стремится познать его сущность, законы, не отделиться от него окончательно, но проникнуть в глубь жизненных процессов. Скорее охотник обнаруживает явную близость героям-романтикам из народа: в стремлении рассказчика окунуться в мир природы отражается такое же, как и у них, неумение «прижиться» в мире людей.

Странничество для охотника становится способом уйти от навязанных шаблонов социума, изображенных в героях очерков «Лебедянь» (князь Н. и его окружение), «Гамлет Щигровского уезда» (гости на званом обеде), «Два помещика» (образ генерал-майора Хвалынского); насколько легко рассказчик принимает костюм охотника, настолько же чужд ему фрак. Он позволяет рассказчику выйти на непосредственное, живое общение с другими персонажами. Странничество служит и для выполнения функциональной роли в книге – является способом вводить множество историй.

4.2. *Диалогичность тургеневского повествования в книге*

Ситуация рассказывания, присутствующая в большинстве очерков книги, распространяется и за пределы текста: процесс чтения «Записок» приравнивается к рассказыванию читателю определенной истории. Последний постоянно вовлекается в текст, в книге заявлен тип

¹⁷¹ Журавлева А.И. Там же.

эксплицитного читателя¹⁷², который принимает участие в диалоге. Подобная вовлеченность читателя в повествование принципиально важна для автора, создающего циклическое единство, так как целостное восприятие произведения происходит именно в сознании первого. Книга рассказов, содержащая черты цикла, предполагает открытость текста – не монолитность, но раздробленность его частей; эта открытость уже обуславливает диалог между повествователем и читателем, так как последний вынужден достраивать единство произведения. В результате характер отношений между повествователем и читателем по мере прочтения цикла меняется, происходит взаимное узнавание и сближение.

Вовлечение воспринимающего сознания в текст происходит буквально с первых строк книги: «Кому случилось из Болховского уезда перебираться в Жиздринский...» [2, с. 7], в следующем рассказе книги Тургенев будет обращаться к читателю напрямую: «Но может быть не все мои читатели знают, что такое тяга. Слушайте же, господа...» («Ермолай и мельничиха») [2, с. 19]. Писатель во многом заимствует пушкинскую свободную манеру обращения с читателем¹⁷³, в отношении последнего мелькают иронические нотки, позволенные в дружеском общении: «Но может быть, читателю уже наскучило сидеть со мною у однодворца Овсянникова, и потому я красноречиво умолкаю» («Однодворец Овсянников») [2, с. 74]. Рассказчик, ссылаясь на своего читателя, может вносить изменения в повествование: в приведенных выше примерах он вводит новую линию в сюжет рассказа и заканчивает его.

В книге охотник служит проводником между героями книги и читателем. Однако, учитывая его умение самоудаляться, и читатель, и

¹⁷² Деление на имплицитного (невключенного) и эксплицитного читателя (включенного) было введено немецкой школой рецептивной эстетики. См.: Хализев В.Е. Указ. соч. С. 353–354.

¹⁷³ О пушкинском читателе см.: Грехнев В.А. Диалог с читателем в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Т. IX. Л.: Наука, 1979. С. 100–109 ; Кошелев В.А. Читатель // Онегинская энциклопедия. Т. 2. М.: Русский путь, 2004. С. 700–702.

охотник на равных выступают слушателями рассказов Гамлета Василия Васильевича, уездного лекаря Трифона, Петра Петровича Каратаева, диалогов Степушки и Тумана («Малиновая вода»), Ермолая и мельничихи, Акулины и Виктора («Свидание»), рассказов мальчиков в «Бежином луге» и мн. др.

Как указывалось выше, Тургенев разрушал читательские ожидания современников, создаваемые заголовком «Записки охотника», – от иронических заметок охотника, рассказывания занимательных случаев, произошедших с ним, он уходит к зарисовке национальных характеров, познанию провинциальной жизни во всей ее широте.

Автор ориентируется на городского читателя, стремится рассказать об Орловской губернии, раскрыть красоту природы, поделиться теми чувствами, которые возникают в лесу, в поле. Несомненно, книга была рассчитана не только на охотников-любителей, но и на более широкую аудиторию (см. начало очерка «Лес и степь»), – что подтверждают подробные разъяснения охотничьих понятий, местных слов и выражений. Постепенно в «Записках» проступает образ читателя-современника, равного автору – образованного дворянина, вмещающего в себя любовь к русской природе, искренний интерес к человеческим характерам. В качестве идеального читателя можно предположить таких современников Тургенева, как П.В. Анненков, В.П. Боткин, Т.Н. Грановский и др. Сам автор признавался по этому поводу в одном из писем: «Я писал для того класса публики, к которому я принадлежу – начиная с “Записок охотника” и кончая “Отцами и детьми”»¹⁷⁴. Интересен и тот факт, что вплоть до революции существовало специальное издание «Записок охотника» для крестьян, в котором были опущены многие эпизоды, связанные с поэтическими описаниями природы¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Цит. по: Тиме Г.А. Указ. соч. С. 48.

¹⁷⁵ Там же.

Итак, книга была рассчитана на современника, равного рассказчику, способного увидеть актуальные для своего времени проблемы: помимо крепостного права, это были и философские кружки 30-х годов, и идейная борьба 40-50-х годов XIX века, смена поколений 30-х и 50-х годов, «романтиков» и «реалистов», и мн.др. По верному замечанию Г. Тиме, «“Записки охотника” предполагали мыслящего читателя-интеллигента, так как тургеневский конфликт зачастую носит скрытый характер»¹⁷⁶.

Читатель полноправно входит в текст книги, более того, по мере ее развития авторский и читательский взгляды сближаются, а в финальном очерке «Лес и степь» дистанция между ними пропадает. Предыдущий опыт прочтения рассказов произведения оценивается как совместный опыт. В финальном очерке автора и читателя связывают дружеские отношения, что позволяет первому полностью раскрыть свои чувства, а второму погрузиться в сознание рассказчика, глазами которого воспринимались все предыдущие картины книги. Ситуация рассказывания, выходящая за рамки текста в диалог между рассказчиком и читателем логически завершается, как завершается любая из рассказанных историй в книге, когда сначала происходит встреча с героем, затем рассказывание истории и, наконец, расхождение путей слушателя и рассказчика и расставание как новый этап пути. Книга заканчивается как свершившийся «акт рассказывания» буквального при знакомстве: «Прощайте читатель, желаю вам постоянного благополучия» [2, с. 360]. В финале рассказчик расстается с читателем – добрым знакомым, который знает и Орловскую губернию, и Касьяна, и Лукерью – всех и все, что близко автору.

4.3. *Лирические отступления автора-повествователя*

Деление на охотника – действующего героя и повествователя, близкого автору, в должной мере условно, так как в книге они соединены. Однако их

¹⁷⁶ Там же.

возможно различить: охотник действует, вводит новых героев в произведение, автор-повествователь проявляет себя в лирических отступлениях. В «Записках охотника» последние, как правило, связаны с размышлениями Тургенева о русской природе («Бежин луг», «Ермолай и мельничиха», «Касьян с Красивой Мечи» и др.), о жизни и смерти («Смерть», «Льгов», «Петр Петрович Каратаев», «Конец Чертопханова»), о старом и новом («Два помещика», «Однودворец Овсянников») и проч. Важно здесь отметить продолжение традиций эпической формы, связанных как с пушкинским «Евгением Онегиным», так и с «Мертвыми душами» Н.В. Гоголя, с произведениями, в которых авторские отступления образуют особую сюжетную линию.

В подобных эпизодах читатель не столько слышит голос рассказчика, сколько проникает в авторское сознание (см. эпизод в рассказе «Певцы», когда охотник во время пения-состязания видит чайку, летящую над морем). Сфера авторских лирических отступлений в книге, как правило, не связана или связана по касательной с фабулой рассказов; однако, выстаиваясь и суммируясь в общем содержании книги, она образует особый, близкий лирическому, сюжет. Речь здесь идет о перемене тональности рассказов. Первые очерки книги носят оптимистический характер, повествователь раскрывает для себя и для читателя крестьянский мир («Хорь и Калиныч»), красоту природы («Ермолай и мельничиха»), жизнь в провинции («Уездный лекарь»). Ракурс резко меняется во второй части цикла, что связано и с большей психологизацией рассказов, и с намерением проникнуть в самую глубь жизненных процессов. Начиная с рассказов, находящихся в центре книги – «Лебедянь», «Татьяна Борисовна и ее племянник» – она четко обозначается в следующих двух очерках – «Смерть» и «Певцы». В каждом последующем рассказе усиливается особое внутреннее напряжение, которое достигает кульминации в повести «Конец Чертопханова», изображающей трагедию сильной, яркой личности.

Авторское присутствие проявляется прежде всего в лирических отступлениях, посвященных теме природы. О.П. Ильинский считает природу «исходной точкой тургеневского романтического лиризма..., она собственно и есть этот лиризм в действии»¹⁷⁷. Начало теме положено во втором очерке книги, «Ермолай и мельничиха», продолжение – в рассказах «Малиновая вода», «Льгов», тема природы станет одной из основных в очерках «Бежин луг», «Касьян Красивой мечи», далее – в рассказах «Бирюк», «Свидание», снова выйдет на первый план в финальных очерках «Стучит!», «Лес и степь», – можно отметить, что в книге тема развивается волнообразно. Субъективно-лирическая линия по мере развития книги усиливается, в результате выливается в цикл стихотворений в прозе – финальный рассказ «Лес и степь».

Лирическое начало проявляется в нем в максимальной степени: очерк представляет собой «поток сознания», ряд авторских переживаний, вызванных картинами природы. Так, тема природы, начатая в очерке «Ермолай и мельничиха», всегда сопрягаемая с ее субъективным восприятием и развиваемая параллельно историям, рассказанным в очерках книги, приобретает полновесное звучание. Повествователь же полностью отдается во власть лирического ее восприятия. Здесь стоит указать на лирическую природу таланта Тургенева¹⁷⁸, – тяготение к рассказу от первого лица, к сказу как таковому, который «дает простор мысли и лиризму», «легче допускает импровизацию...»¹⁷⁹. Не случайно, Е.Ю. Журавлева считает именно образ лирического героя, возникающий в «Записках», основным структурообразующим элементом цикла¹⁸⁰.

В последнем очерке «Лес и степь» также раскрывается пространственная и временная удаленность повествователя от времени действия событий. Получает обоснование лирически-печальная тональность

¹⁷⁷ Ильинский О.П. Указ. соч. С. 33.

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Цит. по: Чудаков А.П. Указ. соч. С. 79.

¹⁸⁰ Журавлева А.И. Указ. соч. С. 31.

рассказов книги – повествователь находится вдалеке от столь любимых им мест, воссоздает картины Орловской губернии по памяти. Автор буквально проявляет себя, помещая эпиграф к рассказу из собственных сочинений. Весь цикл, равно как и образ охотника и его герои, становится лишь добрым воспоминанием повествователя о прежних временах. Последние строки рассказа заключают в себе именно его речь: «Однако, пора кончить. Кстати заговорил я о весне: весной легко расставаться, весной и счастливых тянет вдале» [2, с. 360], – обозначая тургеневское движение к «новой манере» и обращение к новому, желанному жанру, жанру романа.

Выводы по I главе:

Итак, в книге рассказов «Записки охотника» целостность произведения складывается из следующих находящихся во взаимодействии или соподчинении элементов: сквозной рассказчик, лейтмотивная структура книги, а также система персонажей, раскрывающая качества русского национального характера. Действие книги разворачивается на едином пространственно-временном фоне русской провинции середины XIX века. Сюжеты единичных рассказов вводит в книгу путешествующий охотник, являющийся «динамическим центром» книги, так как все события выстраиваются вокруг него. С рассказчиком же связаны центральные мотивы произведения – охоты, дороги, природы. Все они служат рамочным комплексом: открывают и завершают отдельные рассказы, сюжет которых строится вокруг построенных на смещении, странности характеров. При этом природа становится главной темой лирических отступлений автора-повествователя, тяготеет к «сольной партии» в книге, что отражается в построении книги – произведение завершает лирический очерк «Лес и степь». Читатель постепенно сближается с рассказчиком, погружаясь в его сознание в финальном очерке книги.

С помощью указанных элементов скрепляется «разомкнутое единство», совершается монтажное соединение отдельных картин в воспринимающем сознании. События книги выстраиваются в один ряд перед глазами читателя. В «Записках охотника» присутствует «волнообразное» раскрытие тем: чередуются крестьянский мир и мир усадьбы/города. В героях-крестьянах и помещиках подчеркиваются качества исконно русские, лежащие в основе национального характера. Целостное понимание характера невозможно без принятия русских пейзажей, раскрывающихся перед глазами рассказчика. «Русскость» раскрывается именно в *сопряжении* картин природы и характеров героев в книге.

Последовательность рассказов книги позволяет говорить об общем движении от мира социума к познанию законов природы, проникновению в ее таинственный и гармоничный мир. Внутренний сюжет носит скрытый характер и связан с усилением лирической линии в книге.

Глава II. НОВЫЙ УРОВЕНЬ СМЫСЛОВОГО ЕДИНСТВА В КНИГЕ РАССКАЗОВ «УАНЙСБУРГ, ОГАЙО» Ш. АНДЕРСОНА

§1. История восприятия книги рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева в США в конце XIX-начале XX вв.

Знакомство американских писателей с русской классической литературой началось именно с творчества И.С. Тургенева: первым произведением, переведенным и опубликованным в США, был роман «Отцы и дети». Интерес к писателю начал возрастать в конце 60-х годов, что было связано с переводом Юджином Скайлером (Eugene Schuler) романа «Отцы и дети» (1867 г.), уже в 70-х издаются романы «Дым» (Smoke, 1872), «Дворянское гнездо» (Liza), «Рудин» (Rudin), повесть «Вешние воды» (Torrents of Spring, 1873), роман «Новь» (Virgin Soil, 1877). Не случайно в связи с этим первый этап русско-американских литературных связей (конец 60-х – 70-е гг. XIX в.) смело был назван «англо-тургеновским»¹⁸¹.

Подробно исследованным является вопрос о восприятии американским читателем романов русского классика¹⁸², история же публикации «Записок охотника» в настоящее время остается малоизученной. Важно отметить тот факт, что отрывки из книги появились одновременно и в Европе, и в США. Первым опубликованным произведением Тургенева были рассказы из «Записок» в немецком переводе, появившиеся в воскресном приложении к немецкой газете «New Yorker Herold: Morgenblatt» – «New Yorker Revue»¹⁸³. Дата публикации устанавливается по письму А.И. Герцена к М.Н. Рейхель от 29-30 октября 1853 г., в котором Герцен сообщал о том, что в «Америке в

¹⁸¹ Милославская К.С. Тургенев в оценке своих американских современников // Литература США : сб. ст. / под ред. Л.Г. Андреева. М., 1973. С. 7.

¹⁸² См.: James H. Ivan Turgeneff // James H. French Poets and Novelists. London: Macmillan and Co, 1878. Pp. 269–321; 291–327 ; Gettman R.A. Turgenev in England and America. Urbana, 1941. 196 p. ; Howells W.D. European and American Masters. New York, 1963. 225 p.

¹⁸³ Николукин А.Н. Взаимосвязь литератур России и США. М., 1987. С. 78.

Revue немецком переведены Тургенева рассказы охотника»¹⁸⁴. Однако данный факт не имеет документального подтверждения, с большей степенью уверенности можно вести отсчет с 1854 года, когда отрывки из рассказов «Хорь и Калиныч», «Бурмистр», «Два помещика», «Певцы», «Бежин луг», переведенные на французский язык, появились в американских журналах «The Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science and Art» и «Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art»¹⁸⁵. Рассказы были перепечатаны из британского «Fraiser's Magazine» вместе с предисловием переводчика Э. Шаррьера под заголовком «Фотографии русской жизни» («Photographs of Russian Life»)¹⁸⁶.

Э. Шаррьер первым сравнил «Записки охотника» с «Хижиной дяди Тома» Г. Бичер-Стоу, которая вышла в том же 1852 году¹⁸⁷; при сопоставлении он указывал на то, что «Записки» – «та же “Хижина дяди Тома” только без крови и пороха»¹⁸⁸. Тургенев негативно относился к свободному переводу, сделанному Шаррьером, книга использовалась в политических целях и должна была служить иллюстрацией угнетенного положения крестьян в Российской Империи. Первые упоминания о «Записках» в США также носили социально-политический характер, что было обусловлено исторической ситуацией в 50-60-е гг. XIX в. – время Гражданской войны и Реформации Юга. В периодике в это время обнаруживается всего две статьи, в которых фигурирует имя Тургенева: Е. Робинсон (E. Robinson) «Рабство в России» («Slavery in Russia») (North American Review, 1856); «Крепостное право и законы об отмене крепостничества в России» («Serfdom and the Emancipation Laws in Russia»)

¹⁸⁴ Николукин А.Н. Указ. соч. С. 78.

¹⁸⁵ Болховитинов Н.Н. История США. Т. 1. М., 1983. С. 631.

¹⁸⁶ Цит. по: Феклин М.Б. The Beautiful Genius. Тургенев в Англии первые полвека. Н. Новгород, 2005. С. 15.

¹⁸⁷ Там же. С. 16.

¹⁸⁸ Цит. по: Болховитинов Н.Н. Указ. соч. С. 632.

(North American Review, 1867)¹⁸⁹, – как видим, обе они посвящены теме крепостного права в России. Подобный взгляд мог быть спровоцирован и перепечатанной статьей Шаррьера.

«Пик восприятия» творчества русского писателя пришелся на 70-е годы XIX века, главными пропагандистами его романов выступили ведущие американские (новоанглийские) литераторы Т.С. Перри, У.Д. Хоуэллс, Х.Боейсен, Дж. П. Лэтроп и, конечно же, Г.Джеймс. Тургенев стал для них образцом нового стиля, его творчество «представлялось золотой серединой между пресным многосюжетным английским романом и французской прозой, требующей... чрезмерного умственного напряжения»¹⁹⁰. Американские критики Тургенева, одновременно являвшиеся редакторами или сотрудниками национальных журналов, были обеспокоены как воспитанием вкуса читающей публики, так и формированием нового стиля американской литературы, в романах русского автора искали образец для подражания. По словам М.Б. Феклина, они видели в Тургеневе «наиболее приемлемую модель для самих американских писателей и удобный инструмент для формирования вкусов американских читателей»¹⁹¹.

По воспоминаниям У.Д. Хоуэллса, тогда молодые писатели буквально зачитывались Тургеневым: «В те дни на Атлантическом побережье все молодые писатели читали Тургенева. Этот русский писатель...открыл ему новый мир – и это был единственный реальный мир»¹⁹². Генри Джеймс, испытывавший влияние русского писателя на протяжении всего творческого пути, провозгласил его «романистом для романистов» («novelist for novelists»)¹⁹³ – подобный подход к творчеству русских как к определенной литературной школе будет сохранен и в начале XX века, в том числе в творчестве Андерсона.

¹⁸⁹ Korn D. Turgenev in Nineteenth Century America // Russian Review, Vol. 27, No. 4 (Oct., 1968). P. 463–464.

¹⁹⁰ Феклин М.Б. Указ. соч. С. 82.

¹⁹¹ Там же. С. 82.

¹⁹² Howells W.D. Op. cit. P. 41.

¹⁹³ См.: Gettman R.A. Op. cit. P. 131.

По всей вероятности, в середине XIX века в США Тургенев был более популярен, чем в Англии, на что указывает Роял Геттман, сравнивая количество опубликованных произведений автора в двух странах¹⁹⁴. Именно в Нью-Йорке Генри Холтом было выпущено первое зарубежное собрание сочинений Тургенева в восьми томах (1867-1885), о чем находим упоминание в письме самого автора к П.В. Анненкову от 26 января 1874 года, где он сообщает о неожиданном успехе, пришедшем к нему в Америке: «...Некий издатель Холт, который вот уже лет пять печатает переводы моих вещей. Так как между Россией и Америкой никакой литературной конвенции не существует, Холт не подумал попросить у меня никакого полномочия... вчера получаю от Холта письмо, в котором он сообщает, что сначала продажа моих вещей шла худо, но теперь он настолько получил от них барыша, что может выслать мне в виде вознаграждения 1000 франков»¹⁹⁵.

Волна всеобщего увлечения Тургеневым уже в 80-е годы заметно схлынула, писатель уступил позиции соотечественникам – Л.Н. Толстому (которого открыл для себя Хоуэллс), Ф.М. Достоевскому, Н.В. Гоголю, а в начале XX века список популярных в США русских авторов пополнился именами А.П. Чехова и М. Горького¹⁹⁶; однако влияние Тургенева не было полностью исчерпано, скорее оно прочно вошло в общий поток русской литературы, увлечение славянской культурой в начале XX века.

Р. Геттман отмечает, что после 1885 года в США русские романы, равно как и сама русская культура, были крайне популярны, называет этот период манией («craze») на все русское: в салонах звучала славянская музыка, в одну из зим существовала мода сервировать обеденные столы «à la russe»¹⁹⁷. В многотомной «Истории литературы США» отмечается, что новая волна увлечения русской культурой приходилась на первые десятилетия XX

¹⁹⁴ Gettman R.A. Op. cit. P. 37.

¹⁹⁵ Тургенев И.С. Указ. соч. Т. X. С. 425.

¹⁹⁶ История литературы США / под ред. Я.Н. Засурского. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. 5. С. 906.

¹⁹⁷ Gettman R.A. Op. cit. P. 110.

века¹⁹⁸. Более широкие хронологические рамки времени активного восприятия русской культуры указывает в своей статье Пол У. Миллер, называя период с 1890 по 1940 годы «периодом великого русского влияния»¹⁹⁹.

Итак, восприятие «Записок охотника» происходило под влиянием ранее изданных романов писателя, которые пользовались большой популярностью в 70-е гг. XIX в. Этот факт был связан с поздним появлением перевода. С уверенностью можно говорить о том, что *полный перевод* всей книги, выполненный Констанс Гарнетт, вошел в собрание сочинений, изданное в Нью-Йорке в 1906 году²⁰⁰. Позднее появление перевода тургеневской книги в США становится для нас принципиально важным – восприятие «Записок» отодвинулось к рубежу XIX-XX веков.

Появление перевода тургеневской книги рассказов в США совпало с этапом формирования национальной американской традиции. На рубеже веков поменялись «литературные акценты»: от Новой Англии движение происходило в сторону Среднего запада, который уже в начале XX века будет провозглашен «подлинной Америкой»²⁰¹. Исторические культурные процессы, происходившие в это время в США, обнаруживают сходство с Россией 40-50 гг., – в обоих случаях в литературе велись поиски национального характера. Новая национальная традиция противостояла традиции благопристойности («genteel literature»): Э.Ф. Осипова обозначает процессы, происходившие в это время как «бунт против условностей и разного рода эстетических ограничений, стремление к обновлению литературного языка, выработке новых художественных методов»²⁰².

¹⁹⁸ История литературы США / под ред. Я.Н. Засурского. Том 5. С. 906.

¹⁹⁹ Miller, Paul W., Willa Cather, Sherwood Anderson – and Ivan Turgenev // Ivan Turgenev. Ed. and with Intr. by Harold Bloom. Chelsea House Publishers, 2003. P. 207.

²⁰⁰ Цейтлин А.Г. Указ. соч. С. 429.

²⁰¹ Shortridge J.R. The Emergence of “Middle West” as an American regional Label. // Annals of the Association of American Geographers. Vol. 72. No. 2 (Jun., 1984). P. 216.

²⁰² История литературы США / под ред. Я.Н. Засурского. Т. 5. С. 905.

В новом контексте американских писателей привлекали не только методы изображения действительности в произведениях Тургенева, но и сам объект изображения – провинциальная жизнь. К примеру, Хемлин Гарленд, создавший вслед за «Записками охотника» книгу «Проезжие дороги», изображающую жизнь Среднего запада («Main Travelled Roads», 1896), положил начало региональной литературе, развивая мысль о том, что каждый писатель должен изображать хорошо известную ему местность²⁰³. Он обосновывал свою идею в трактате «Крушение идолов» (Crumbling Idols, 1894), где провозглашал децентрализацию культуры и призывал писателей в поисках национальных корней обратиться к изображению провинции: «Provincialism (that is to say, localism) is no ban to a national literature», – «Провинциальность не запрещает, не становится в пику национальной литературе»²⁰⁴. Была воспринята мысль об обращении писателя к собственным корням, собственной земле. М. Ландор отмечает, что «охотник вместе со своей аудиторией, как и рассказчик "Уайнсбурга", ищет ответы на вопросы времени в глубине гротескного сельского мира»²⁰⁵.

Андерсона часто относили к писателям-регионалистам, хотя сам автор отказывался от принадлежности к какому-либо региону и настаивал на общеамериканском (общемировом) обобщении в своих произведениях. Тем не менее невозможно отрицать тот факт, что детство и юность, проведенные на Среднем Западе, заложили фундаментальную основу для всего дальнейшего творчества Андерсона²⁰⁶.

Пытаясь обобщить мнения американских писателей, критиков середины XIX – начала XX века о Тургеневе, проследить этапы восприятия его произведений в США в указанный период, мы остановимся на тех

²⁰³ Spenser B.T. Sherwood Anderson: American Mythopoeist // American Literature. Vol. 41. No. 1. P. 25

²⁰⁴ Garland H. Crumbling Idols; twelve essays on art, 1894. [Электронный ресурс]. URL: <http://ia600202.us.archive.org/11/items/crumblingidols009340mbp/crumblingidols009340mbp.pdf> (дата обращения: 24.02.2014).

²⁰⁵ Ландор М. Указ. соч. С. 99.

²⁰⁶ Anderson D. Wanderers and Sojourners: Sherwood Anderson and the People of Winesburg // Twentieth Century Literature. 1977. Vol. 23. Febr. No. 1. P.32.

ключевых чертах, которые выделялись американскими читателями. Несомненно важной для нас будет фигура Генри Джеймса, который и в критических работах о Тургеневе²⁰⁷, и в своем творчестве, намечал пути от литературы века XIX к новым принципам изображения действительности (прием «точки зрения»), развитым уже в XX веке.

В статьях Т.С. Перри, У.Д. Хоуэллса чаще всего рассматривались романы Тургенева, хотя есть и упоминания о «Записках охотника». Однако, скорее всего, текст произведения критики полностью не читали, что было связано с поздним появлением перевода. Р. Геттман ссылается на одного из американских исследователей, который искренне сожалел, что перевод подобного произведения появился в то время, когда Тургенева на фоне его же соотечественников многие уже находили «неидентичным и искусственным» («un-Russian and arty»²⁰⁸). Этот факт провоцировал и неверное толкование творчества Тургенева, неполноту исследований. Наиболее объективной является позиция Г. Джеймса, который был знаком с «Записками» по немецким и французским переводам²⁰⁹.

Одним из недостатков романов Тургенева американские исследователи считали отсутствие духовного «стержня» в изображении нации, а также размытую моральную позицию автора, «его холодность по отношению к духовным проблемам» («coolness with regard to spiritual problems»)²¹⁰. Появление книги рассказов «Записки охотника» позволило решить данную проблему, стало фактором, «закрывающим» подобные претензии критиков. Генри Джеймс писал о том, что в произведении неразрывно соединены «моральное значение» («moral meaning») и форма («form»): «Нравственное содержание придает смысл форме, а форма подчеркивает нравственное

²⁰⁷ См.: James H. Ivan Turgénieff // French Poets and Novelists. London: Macmillan and Co, 1878. Pp. 269–321 ; 291–327; Джеймс Г. Иван Тургенев // Женский портрет. Сер. «Литературные памятники». М., Наука, 1984. С. 493–502; 507–530.

²⁰⁸ Gettman R.A. Turgenev in England and America. Urbana, 1941. P. 128.

²⁰⁹ Ibid. P. 71.

²¹⁰ Ibid. P. 121.

содержание»²¹¹. Книга рассказов в меньшей степени интересовала его в качестве документального источника, раскрывающего жизнь далекой России (что пыталось увидеть большинство западных читателей), скорее Джеймса привлекала поэтичность произведения, лирический стиль писателя, наиболее примечательными в этом смысле очерками он справедливо считал «Бежин луг» и «Певцы». Схожую точку зрения на «Записки» высказывал и Т.С. Перри. Он же первым обратил внимание на повествовательную манеру Тургенева – отметил невмешательство автора в произведение²¹². Впоследствии Джеймс использует данный прием в своем творчестве: сначала устранив «навязчивого автора» («intrusive author») из произведения, следующим этапом станет повествование с точки зрения какого-либо субъекта – воспринимающего сознания. Андерсон по-своему трактует проблему включенности автора, его повествователь иногда получает именование «наивного»²¹³, он подменяет всеведущего автора: писатель может вести игру с читателем, а его рассказчик может знать меньше, чем читатель (который должен воссоздать целостную картину, понять из суммы показанных фактов и часто недосказанных фраз), либо вступить с последним в диалог и вместе пытаться разобраться в ситуации (как в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо»).

Тургеневский способ изображения действительности назван и Г. Джеймсом, и У.Д. Хоуэллсом драматическим («dramatic fiction»). С устранением подробных описаний, «навязчивого автора» внимание сосредоточивается на персонаже, характер становится более «выпуклым», возрастает роль диалога, жеста, а также воспринимающего сознания. В понимании Хоуэллса именно этот метод позволял следовать «правде жизни» («the truth to life»²¹⁴). На протяжении книги рассказов «Записки охотника» в

²¹¹ Джеймс Г. Указ. соч. С. 498.

²¹² Gettman R.A. Op. cit. С. 48.

²¹³ См.: Somers Paul. P.Jr. Sherwood Anderson's Mastery of Narrative Distance // Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal. Sherwood Anderson Issue. Vol. 23. Febr., 1977. No. 1. P. 84.

²¹⁴ Gettman R.A. Op. cit. С. 60.

новом очерке перед читателем одна за другой раскрываются новые сцены. Задача художника – сделать сцену максимально характерной; тургеневский охотник лишь вводит в действие главных героев и, как правило, самоустраняется. При этом зачастую сцена насыщена драматическим напряжением (см. обед в рассказе «Мой сосед Радилов»). Можно предположить, что подтекст зарождается уже в «Записках», так как возникающая недосказанность – «оборванность» рассказов, равно как и «вырванность», «выхваченность» историй героев – всегда влечет за собой множество трактовок. Сюжет каждого из рассказов «Уайнсбурга» также развивается до ключевой сцены, полной максимального напряжения, когда «прорываются» желания гротескных героев; например, сцена на вокзале Уайнсбурга в рассказе «Чудак», когда Элмер Каули вместо того, чтобы сказать Уилларду желанные слова, просто набрасывается на ничего не понимающего героя с кулаками. Андерсон перенимает драматический метод – ядро его рассказов составляет не просто история гротеска, но всегда некая сцена, полная драматического напряжения («Руки», «Приключение», «Благопристойность», «Учительница» и др.).

Подобно тургеневским очеркам, центром каждого рассказа книги «Уайнсбург, Огайо» всегда является персонаж и связанная с ним история. Нацеленность на изображение героя, движение от сюжетных перипетий в сторону раскрытия характера было замечено американскими исследователями у Тургенева²¹⁵. Сюжетная ослабленность, отсутствие запутанной, сложной интриги (ср. новеллы Э. По, его «Рецензию на «Дважды рассказанные истории» Н. Готорна») стали ключевыми для творчества Андерсона, реформировавшего жанр короткого рассказа. Писатель называл интригу «ядовитой» («poison plot»), строил свои рассказы на событиях, которые «так и не происходят»: «В американской литературе, в написании рассказов, всегда господствовала идея о том, что рассказы должны выстраиваться вокруг сюжета, и это нелепое англо-саксонское представление

²¹⁵Ibidem. P. 47, 58, 131.

о том, что они должны обращать внимание на мораль, возвышать дух, воспитывать хороших граждан, и т.д. В разговоре с друзьями я назвал это «ядовитой интригой», так как идея сюжета, как мне казалось, отравляет все повествование» («There is a notion that ran through all story telling in America, that stories must be built about a plot and that absurd Anglo-Saxon notion that they must point moral, uplift people, make better citizens, etc., ect...Poison Plot I called it in conversation with my friends as the plot notion did seem to me to poison all story telling»)²¹⁶.

В центре каждого из тургеневских очерков стоят один или несколько персонажей, автор создает близкий психологическому портрет, подчеркивая те или иные черты характера своего героя. Странность и необычность, непохожесть на окружающих – те качества, которые выделяют в персонажах вслед за Тургеневым и Джеймс, и Андерсон. Писатели сходным образом описывают сам творческий процесс. Тургенев говорил о том, что сначала возникает некий смутный образ, уже вокруг него выстраивается окружение героя, сюжетная линия. Г. Джеймс поясняет в «Предисловии к роману «Женский портрет»»: «...Мне ясно, что в основе его <замысла> лежала отнюдь не хитросплетенная «интрига»..., а нечто совсем иное: представление о некоем характере, характере и облике привлекательной девушки, одной-единственной, вокруг которой предстояло выстроить все обычные элементы сюжета» и, разумеется, фона»²¹⁷. Схожий процесс описывается в первом эпизоде книги рассказов «Уайнсбург, Огайо»: к старому писателю в полусне приходили разные люди-видения и каждый из них обладал какой-либо одной чертой, правдой, сделавшей его гротеском – эти образы легли в основу его «Книги о гротескных людях». В результате от Тургенева к Андерсону намечается отказ сюжетной основы рассказа и путь к психологической коллизии.

²¹⁶ Цит. По: Fagin N.B. Sherwood Anderson: the Liberator of Our Short Story // The English Journal, Vol. 16, No. 4 (Apr., 1927). Pp. 271–279.

²¹⁷ Джеймс Г. Указ. соч. С. 82.

Неудивительно поэтому внимание писателей к разного рода человеческим странностям. Джеймс обращал внимание на то, что все герои Тургенева отличаются странными чертами: «Его персонажи всегда представляют собой только портреты; каждый из них имеет что-то особенное, что-то необычное, что-то, чего нет ни у одного из их соседей, что-то, что спасает их от неопределенности всеобщего»²¹⁸. Подобную нацеленность на изображение человеческого характера сохраняет Андерсон, его интересуют искаженные герои, герои-гротески, как пишет сам автор, испорченные какой-либо одной правдой.

В целом Андерсон двигался по намеченной предшественниками линии: художник должен опираться на собственный опыт, описывать конкретную местность, раскрывать хорошо знакомую ему действительность – для писателя подобной основой стали юношеские годы, проведенные в городке Клайд, штат Огайо, – однако преобразует ее в рамках новых представлений о сущности искусства, в дальнейшем воплотившихся в эстетике модернизма. Мир Уайнсбурга – созданная автором новая реальность, реальность художественного текста, живущая по своим законам. Его вымышленный город Уайнсбург существует только в сознании автора. Однако он сохраняет значимые детали каждого провинциального городка, так же как и действительные человеческие страхи, когда наивному читателю кажется: какие же тут гротески? – вполне обычная жизнь захолустного городка. Не случайно часть исследователей склонна видеть в Андерсоне исключительно последователя Т. Драйзера и М. Твена, нежели Г. Стайн²¹⁹.

²¹⁸ James H. Op. cit. P. 271. Данное качество отмечает и О.Ю. Анцыферова. См.: Анцыферова О.Ю. Генри Джеймс читает Тургенева: критика мастера // Российский и зарубежный читатель: национальное восприятие литературы: тез. XVIII междунар. конф. Рос. ассоц. преподавателей англ. лит. М., Лит. ин-т им. М. Горького, 2008. С. 10.

²¹⁹ См.: Chase C.B. Sherwood Anderson. N.Y., 1927. 84 p.; Иванник Л. К специфике новеллистического мастерства Ш. Андерсона в «Уайнсбург, Огайо» // Вопросы романтизма и реализма в зарубежной литературе. Днепропетровск, 1969. С. 120 – 136; Burbank R. Sherwood Anderson. Twayne Publ., N.Y., 1964. 159 p.; Развинова И.В. Жанровое своеобразие книги Ш. Андерсона «Уайнсбург, Огайо» // Реализм в зарубежных литературах XIX–XX веков. Вып. 4. Саратов, 1975. С. 76 – 97

Как отечественные, так и зарубежные исследователи, изучавшие «Уайнсбург, Огайо», называют «Записки охотника» И.С. Тургенева одним из источников книги американского писателя: подтверждение тому находим в работах И. Хоу, Б. Вебера, М. Каули, Ф. Ингрэма, М. Ландора, П. Миллера²²⁰. Однако, как правило, ученые останавливались на констатации самого факта влияния, ни один из авторов не рассматривает подробно связи между двумя произведениями. И. Хоу, к примеру, выделяет явные черты сходства между двумя произведениями: оба они являются романами, состоящими из отдельных очерков («novels, containing loosely bound but closely related sketches»); сами рассказы основаны более на лирических прозрениях, чем на драматическом действии; отдельные зарисовки в финале содержат «недосказанности» («bland understatements»), проливают авторскую иронию на происходящее²²¹. Не оставляет сомнений тот факт, что Андерсон был тесно знаком с творчеством Тургенева. М. Каули ссылается на его слова о том, что «никого из русских, кроме Тургенева, он не читал»²²². В библиотеке американского писателя хранилось полное собрание сочинений Тургенева в восьми томах, – наибольшее количество книг среди русских авторов²²³. Часто цитируется фраза из «Истории рассказчика», где писатель делится впечатлением о своем первом знакомстве с книгой Тургенева: «Однажды мне попались «Записки охотника» Тургенева. Не могу забыть, как дрожали мои руки, когда я переворачивал страницы. Я прочитал всю книгу залпом»²²⁴. Там же Андерсон указывает: «Если бы я был начинающим писателем, то учился бы не у ловких и безвкусных журнальных писак, а у подлинных мастеров, читал бы рассказы Чехова, такие книги как »Записки

²²⁰ Howe I. The Book of the Grotesque // The Achievement of Sherwood Anderson. Essays in Criticism. Ed. With and Introduction by Ray Lewis White. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966. P. 91 ; Weber B. Sherwood Anderson. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1964. P. 23 ; Каули М. Дом со многими окнами. М.: Прогресс, 1973. С. 102–115 ; Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Mouton, Paris, 1977. Pp. 13–26 ; Ландор М. Указ. соч. С. 75–106 ; Miller P.W. Op. cit. Pp. 205–215.

²²¹ Howe I. Op. cit. P. 91.

²²² Каули М. Указ. соч. С. 2.

²²³ Николукин А.Н. Указ. соч. С. 130.

²²⁴ Там же. С. 128–129.

охотника“ и им подобные»²²⁵. О пристальном чтении Андерсоном тургеневской книги говорит и одно из поздних писем молодому литератору из Мичигана Кероу де Фризу: «Чем больше вы станете читать ”Записки охотника“, тем больше вам даст эта книга. Незабываемые картины навсегда остаются в вашей памяти. И чем дольше вы думаете о них, тем совершеннее они вам представляются»²²⁶. Доказательством принадлежности Андерсона к «тургеневской школе» может служить и тот факт, что Э. Хемингуэй назвал свой роман-пародию на стиль Андерсона «Вешние воды» (1926), указывая напрямую на связь своего учителя с русской литературной школой.

Можно предположить, что циклическая форма книги рассказов – целого, но разбитого на отдельные рассказы, как нельзя лучше соответствовала художественному таланту Андерсона. Писатель признавался в том, что его творчество было спонтанно, подвержено некому импульсу; каждый из рассказов «писался сам», являлся результатом «внезапного порыва чувств», был «идеей, схваченной как единое целое, подобно яблоку, сорванному в саду». Андерсон признавался в том, что все его короткие рассказы были написаны «за один присест»: «Короткий рассказ – результат внезапной страсти. Это идея целиком схватываемого целого, как сорвали бы яблоко в саду. Все мои короткие рассказы написаны в один присест»²²⁷. Справедливости ради, стоит отметить, что У. Филиппс, подробно исследовавший рукописи «Уайнсбург, Огайо», развенчивает миф о спонтанности: Андерсон делал как предварительные наброски (в книгу вошли части незаконченного романа), так и основательно работал над языком и стилем своего произведения, тщательно подбирая, взвешивая каждое слово в уже готовой рукописи. Исследователь приходит к выводу, что

²²⁵ Там же. С. 128–129..

²²⁶ Там же. С. 129.

²²⁷ См.: Phillips W.L. How Sherwood Anderson Wrote Winesburg, Ohio // American Literature, Vol. 23, No. 1 (Mar., 1951). P. 19.

после того как «Андерсон срывал яблоко, он внимательнейшим образом рассматривал его» и «устранял минимальные неровности»²²⁸.

Ранние романы Андерсона («Сын Уинди Макферсона», «Марширующие люди») не нашли положительных отзывов критики. Писателю трудно давалась крупная эпическая форма, многие из его романов так и не были признаны, в то время как циклы рассказов обозначили новый этап в развитии американской литературы.

Б.Л. Эйхенбаум в своем исследовании отмечал: «В американской беллетристике культура сюжетной новеллы (“short story”) идет через весь XIX век, – конечно, не в виде мирной, последовательной эволюции, но с непрерывной разработкой разных возможностей этого жанра. Можно сказать, что историей жанра, который обозначается термином *short story*, исчерпывается если не история литературы, то история словесного искусства в Америке»²²⁹. В то время как в Европе активно развивался роман, национальным жанром в США стала «короткий рассказ», вклад в его развитие внесли В. Ирвинг, Н. Готорн, Э. По, М. Твен, О. Генри, Дж. Лондон. Стоит отметить тот факт, что для американской литературы этого периода привычным было составление тематических сборников рассказов, таких как «Книга эскизов» (1819), «Рассказы путешественника» (1824) В. Ирвинга, «Дважды рассказанные истории» (1837) Н. Готорна, «Гротески и арабески» (1840) Э. По. М. Твен начинал свой творческий путь как создатель сатирических рассказов, первые опыты составили сборник «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса» (1867).

Андерсон трансформировал как исходный малый жанр, так и циклическое образование. Тематика книги рассказов «Уайнсбург, Огайо», скорее всего, была подсказана «Антологией Спун-Ривер» Эдгара Ли Мастерса²³⁰, однако на жанровую форму, несомненно, повлияли «Записки

²²⁸ Ibidem. P. 24.

²²⁹ Эйхенбаум Б. Л. Литература: Теория. Критика. Полемка. Л., 1927. С. 187

²³⁰ См.: Stouck David. *Winesburg, Ohio as A Dance of Death* // American Literature. Vol. 48. No. 4 (Jan., 1977). P. 526.

охотника». Увиденные Андерсоном особенности тургеневской книги рассказов позволили ему сделать новый шаг – поднять целостность найденной жанровой формы на новый уровень.

§ 2. История создания книги рассказов «Уайнсбург, Огайо»

О замысле циклического единства говорит история создания произведения. После публикации первых романов «Сын Уинди Макферсона» (“Windy McPherson’s Son”, 1916) и «Марширующие люди» (“Marching Men”, 1917) Андерсона не покидала мысль о некой «ненаписанной до сих пор вещи», его мемуары содержат эпизод, в котором писатель рассказывает, что «у него на полке стояли книги с его именем на форзацах, однако его не отпускала мысль – он еще не написал чего-то значимого»²³¹. Писатель долгое время вынашивал замыслы нового романа (наброски были привезены из Элирии, штат Огайо, в Чикаго), который не был завершен до конца жизни²³². Однако вскоре традиционная форма романа была отвергнута, Андерсон, почерпнув идею сразу из трех циклов – прозаических: «Записки охотника» И.С. Тургенева, «Три жизни» Г. Стайн, – и поэтического: «Антология Спун-Ривер» Эдгара Ли Мастерса – нашел себя в новой жанровой форме. Материалы, предназначавшиеся для нового романа, частично вошли в «Уайнсбург, Огайо» и составили части цикла «Набожность».

Как и в случае с «Записками охотника», первые рассказы стали идейной основой для дальнейшего произведения. Речь идет об историях «Книга гротесков» (“The book of the Grotesque”) и «Руки» (“Hands”), которые содержат в себе «идейное зерно», развитое впоследствии в книге: образ героя-гротеска, мотив одиночества, фатальной разомкнутости людей, непонимания и невозможности высказать словами мысли и чувства и проч. Уолдо Франк в своем исследовании заметил, что первые три рассказа

²³¹ Цит. по: Phillips W.L. Op. cit. P. 7.

²³² В. Филлипс предполагает, что названием романа могло быть имя главного героя «Таблот Виттингем» (Tablot Whittingam). Ibidem. P. 11.

обозначают ключевые для книги мотивы: «Руки» говорят о потере способности использовать талант рук («loss of creativity in the use of the human body»), «Шарики из бумаги» – о неэффективности человеческой мысли, запрятанной в карманы в виде обрывков бумаги, «Мать» разворачивает обе темы, выявляет неспособность героини передать (to communicate) свою любовь сыну²³³. В свою очередь, Дэвид Д. Андерсон предлагает еще одну трактовку первых трех рассказов, выявляя мотив общей некоммуникабельности героев: «Руки» – неспособность передать чувство («the inability to communicate feeling»), «Шарики из бумаги» – «сообщить мысль» («the inability to communicate thought»), наконец «Мать» – неспособность «передать любовь» («the inability to communicate love»)²³⁴.

Первоначально рассказы так же, как и у Тургенева, выходили по отдельности, публиковались в журналах «Masses», «Little Review», «Seven Arts» по мере их создания. С большой долей уверенности можно сказать, что сюжетная линия была продумана автором заранее, по мере написания происходило достраивание «раздробленного романа». Сравнивая истории создания двух произведений, можно отметить, что единство тургеньевской книги выстраивалось в период расстановки рассказов уже после того, как они были написаны. В случае с Андерсоном – общая линия выстраивалась *в процессе написания рассказов* – развитие сюжета совпадает с последовательностью их создания. Так, в отдельном издании, первые и последние рассказы книги не меняли своего расположения, перестановки были лишь внутри произведения²³⁵. Помимо того, последние три рассказа («Смерть», «Прозрение», «Отъезд») были созданы после небольшого перерыва²³⁶.

²³³ Цит. по: Howe I. Op. cit. Pp. 96–97.

²³⁴ David D. Anderson. Sherwood Anderson's Moments of Insight // Critical Essays on Sherwood Anderson. G.K. Hall & Company. Boston, Mass. 1981. P. 160.

²³⁵ Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Mouton, Paris, 1977. P. 20.

²³⁶ Phillips W.L. Op. cit. P. 28.

В журнальных публикациях вслед за рассказами «Книга гротесков», «Руки», «Бумажные шарики» следовали истории «Тэнди» (“Tandy”), «Выпил» (“Drink”), образ подростка Уилларда появился позднее. В них заявлена одна из центральных тем американского романа – тема детства. Она станет центральной в американской литературе XX века, точкой отсчета будут названы романы М. Твена о приключениях Гекельберри Финна, в то время как образ ребенка получит символическое значение молодой, взрослеющей американской нации²³⁷. Как и Тургенев, Андерсон в своей книге претендовал на обобщение черт национального характера. Образ ребенка в данном случае ассоциируется и с молодостью национальной культуры. Андерсону в полной мере было свойственно «ощущение себя писателем страны, которая стоит на пороге рождения собственной культуры»²³⁸. Этот факт (как и новое, «среднезападное», ощущение самобытности) провоцировал отказ от литературных штампов, навешенных английским влиянием, и обращение к голосам собственной страны.

Данный этап развития литературы напрямую связывался писателем с «грубостью» языка, «безъязыкостью» культуры²³⁹. В своем эссе «Оправдание грубости» (1917) Андерсон говорит о том, что писатель «должен разделять с <людьми> грубое впечатление от жизни. Чтобы наши внуки могли создать школу американской литературы, которая была бы изысканной и насыщенной красками уже сама по себе, как нечто само собой разумеющееся. Поэтому я вместе со многими молодыми американцами пускаюсь в новые литературные поиски. Я уверен, что мы должны пройти этап грубого, неумелого американского письма перед тем, как прекрасный дар красоты и утонченности в прозе будет по праву принадлежать нам»²⁴⁰.

²³⁷ Carpenter Frederic I. The Adolescent in American Fiction // The English Journal. Vol. 46. No. 6 (Sept., 1957). Pp. 313–319.

²³⁸ Панова Ю.О. «Темный смех» белой Америки. III. Андерсон и американский примитив // Вопросы литературы. 2009. № 1. Янв.–февр. С. 225.

²³⁹ Anderson Sh. An Apology for Crudity // The Dial, Volume 63. Dial Publishing Co., Inc. New York. Novemb. 8, 1917. P. 438.

²⁴⁰ Ibid. P. 438.

Таким образом «изысканный стиль письма» напрямую связан со становлением культурного поля нации. Язык выступает средством для самовыражения нации, наличие собственного языка указывает на ее зрелость²⁴¹, в то время как грубость, намеренная «неуклюжесть» речи Андерсона – на процесс становления. О.Ю. Панова в связи с этим отмечает, что «бесформенность есть свойство американской жизни, находящейся в процессе становления... Америка – страна, которая стоит у начала своей истории, ей еще предстоит открыть себя, обрести свой язык»²⁴².

Именно поэтому автор скрупулезнейшим образом работал над собственным стилем, формировал среднезападную повествовательную манеру («Midwestern narrative style») и, шире, стиль американской литературы, развитый впоследствии в творчестве У. Фолкнера, Э. Хемингуэя. Цели, стоявшие перед Андерсоном, носили вполне конкретный характер, писатель полностью сознавал свою ответственность – быть голосом не только Среднего Запада, но и всей Америки в целом. Им отвергались литературные формы, «завезенные» из Европы: роман, традиционное строение короткого рассказа. В мемуарах Андерсон указывал: «Я даже иногда думал, что форма романа не подходит американскому писателю, что это форма, которая была ввезена»²⁴³. Наряду с другими представителями Чикагского Ренессанса (Флойд Делл, Эдгар Ли Мастерс, Карл Сэндбург и др.), он вел поиски голоса истинной Америки. Ирвинг Хоу называет эту тему «важнейшей для американской литературы, особенно для Среднего Запада конца XIX-начала XX века, когда борьба за речь означала поиски себя»²⁴⁴.

В ранних рассказах книги на первый план выдвигаются образы детей, здесь можно указать на влияние творчества М. Твена. В историях «Тэнди»,

²⁴¹ См.: Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 324.

²⁴² Панова Ю.О. «Темный смех» белой Америки. III. Андерсон и американский примитив // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 224.

²⁴³ Цит. По: David D. Anerson. Op. cit. P. 157.

²⁴⁴ Howe I. Introduction to Winesburg. Ohio. [Электронный ресурс]. URL: http://www.classicbookshelf.com/library/sherwood_anderson/winesburg_ohio/0/ (дата обращения: 25.02.2014).

«Выпил» центральными героями становятся дети Тэнди Хард и Том Фостер, в которых писатель раскрывает тему полного отсутствия любви, вернее, фатальной невозможности для детей получить столь желаемую и необходимую любовь родителей, «заброшенность» молодых героев. Центральная тема книги – взросление подростка Уилларда расширяется, в нее включаются судьбы героев-детей. В итоговом варианте книги рассказ «Тэнди» займет место в центре цикла; а история о юном Томе Фостере («Выпил») будет предшествовать последним трем рассказам («Смерть», «Прозрение», «Отъезд»), – автор расставляет их как акцентные точки в середине и в финале книги.

Значимым также является и расширение мини-цикла «Набожность» до четырех рассказов; в него были включены новеллы «Сдача» (Surrender) и «Ужас» (Terror), содержащие истории Луизы Бенли и Давида Харди и ранее выходившие по-отдельности.

Работа над книгой проходила в более сжатые сроки, чем у Тургенева, – от момента написания первого рассказа до публикации всего произведения прошло чуть более трех лет, основная часть рассказов создавалась в период с осени 1915 по весну 1916 года²⁴⁵. По мере их написания пространство Уайнсбурга расширялось: появлялись новые улицы, возникали герои, населяющие город. Автор соединяет все линии книги в единый узел: как каждая из улиц Уайнсбурга ведет к Главной улице (Main Street), так и все персонажи сходятся перед глазами Джорджа Уилларда. Уильям Филлипс отмечает, что «все улицы ведут друг к другу, и все ответвляются от Главной улицы, так же как и одно действие ведет к другому, и каждое имеет некоторое отношение к Джорджу Уилларду... Читая рассказы в порядке их построения, мы проникаем в воображаемый мир Андерсона, видим, как Андерсон следует по путям своего воображения»²⁴⁶. В то же время Уайнсбург постепенно обретает свои очертания как реальное поселение

²⁴⁵ Подробнее см.: Phillips W.L. Op. cit. Pp. 7–30.

²⁴⁶ Phillips W.L. Op. cit. P. 19.

(«becomes completed in its physical setting»), а жители его связываются друг с другом прочными нитями («the people of Winesburg become tangled in their relations to each other...»)²⁴⁷. Книга имеет свое развитие, единая сюжетная линия (связанная с этапами становления художника в широком смысле слова) проводится от первого рассказа цикла «Книга гротесков» до финального «Отъезд»²⁴⁸.

Создавая «Записки охотника», Тургенев скорее шел «методом проб и ошибок», существовало несколько программ книги, произведение вбирало новые рассказы, при этом некоторые замыслы были отвергнуты вовсе или преобразованы в другие очерки. Если русский писатель создавал «пестрое, калейдоскопическое единство», то Андерсон, несомненно, учитывал опыт предшественника, шел по пути «разрастания» мысли, развития и дополнения центральной идеи. Тургенев скорее «нащупывал путь», меняя первоначальные замыслы книги. Андерсон же, за исключением перестановки рассказов и редактирования текстов, дополнительной работы не проводил, новых произведений не добавлял. Писателем велась целенаправленная работа, им двигало намеренное желание создать эффект романного единства.

Тургенев уходит от закрытого финала в цикле, последние строки очерка «Лес и степь»: «Весной и счастливых тянет вдаль... Прощайте читатель», — оставляют ощущение «непрекращаемого движения», существовавшего на протяжении всей книги. Хотя сам Андерсон говорил об открытости своего произведения, его «новой свободе формы», сюжетная линия закрыта полностью, герой, пройдя определенные этапы инициации, не может вернуться в родной город. В финале «Записок охотника» взгляд тургеневского рассказчика устремлен вперед, Андерсон же вместе с главным героем смотрит назад, «его прошлое сразу же сжимается до размеров почтовой открытки»²⁴⁹. После «Записок» русский писатель к теме деревни не вернется, в то время как Андерсон не раз будет обращаться к излюбленному

²⁴⁷ Phillips W.L. Op. cit. P. 18–19.

²⁴⁸ Ingram F. Op. cit. P. 147.

²⁴⁹ Каули М. Указ. соч. С. 7.

образу (“A Story Teller’s Story” (1924), “Tar: Midwest Childhood” (1926), “Plays, Winesburg and Others” (1937), “Home Town” (1940) др.). Книга рассказов «Уайнсбург, Огайо» дважды закрыта, закольцована композиционно: завершена сюжетная линия, кроме того, в финале повторяется ситуация первого рассказа. Старый писатель в «Книге о гротескных людях» чувствует, что в нем живет «молодое начало», именно это «молодое» вызывает к жизни видения людей. Уиллард в рассказе «Отъезд» также содержит в себе будущее («background on which to paint the dreams of his manhood» – «фон, чтобы нарисовать на нем мечты взрослых лет» [3, с. 178]), он увозит с собой истории жителей города, которые станут опорой в избранном им писательском пути.

§ 3. Система рассказчиков в книге «Уайнсбург, Огайо» как средство создания «свободной формы»

В своих мемуарах Ш. Андерсон писал о том, что в «Уайнсбурге, Огайо» ставил целью достичь «новой свободы формы»: «What is wanted is a new looseness of form, and in Winesburg I had made my own form»²⁵⁰. «Новая свобода формы» предполагает уход от «прочной, монолитной формы» романа: в этот период не только Т.С. Элиот считал, что роман кончился вместе с Флобером и Генри Джеймсом. Как и писателями «потока сознания», Андерсоном руководило стремление воспроизвести в литературе подлинное течение жизни, но в поиске средств выражения он обратился не к «потoku сознания», а к «Запискам охотника» Тургенева.

Поиски новой художественной формы были, пожалуй, одной из главных творческих целей писателя, он признавался: «Я постоянно заставляю себя работать в экспериментальном поле. Я постоянно спрашиваю себя: “Что

²⁵⁰ Цит. по: Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. P. 148.

может быть еще сделано в прозе, чего еще никто не делал?»²⁵¹. Эти поиски совпали с формированием эстетики модернизма, периодом обостренного внимания к литературной форме, тексту был свойственен перенос акцентов со значения слов на их звучание и конструкцию предложения. Писателя интересовали языковые эксперименты Гертруды Стайн, в «Истории рассказчика» он признавался: именно она заставила его видеть слово отдельно от значения²⁵². Бром Вебер указывает на то, что Андерсон прошел школу Стайн, которая раскрыла для начинающего писателя возможности повествовательного стиля; в свою очередь, Андерсон «распознал ее отказ от привычного традиционного синтаксиса, пунктуации и произношения... как отказ от нежизнеспособного (deadness) привычного языка и ритма, литературы, основанной на традиции больше, чем на изображаемом объекте, свежей, произносимой речи (speech freshly articulated)»²⁵³.

Финальный эпизод книги рассказов выявляет сложную систему рассказчиков в «Уайнсбурге, Огайо». Если в «Записках» охотник совмещает в себе функции героя, участника событий и автора-повествователя, то Андерсон разделяет их. Его рассказчик видел книгу старого писателя, которая произвела на него неизгладимое впечатление, истории гротескных людей выслушивает Джордж Уиллард и описывает их в заметках в газете «Уайнсбургский орел». Старый писатель («Гротескные люди»), Джордж Уиллард, наконец, автор-повествователь — каждый из них может претендовать на роль центрального рассказчика в книге²⁵⁴, равно как и служит развитию главной сюжетной темы произведения — изображение пути художника, писателя.

²⁵¹ Цит. по: Stouck D. Sherwood Anderson and the Postmodern Novel // Contemporary Literature, XXVI, 3, 1985. P. 305.

²⁵² Anderson Sh. A Story Teller's Story: A Critical Text/ ed. Ray Lewis White. Cleveland: Press of Case Western Reserve Univ., 1968. P. 263.

²⁵³ См. Weber B. Sherwood Anderson. Pamphlets on American Writers. No. 43. Minneapolis, Univ. Of Minnesota Press, 1964. P. 21.

²⁵⁴ См.: Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. P. 156.

3.1. Старый писатель – создатель «книги гротесков»

Образ старого писателя появляется только в первом, открывающем цикл рассказе «Книга о гротескных людях» (The Book of the Grotesque). Он играет роль пролога и, наряду с посвящением матери («Посвящается памяти моей матери Эмме Смит Андерсон, чьи проницательные замечания о жизни впервые пробудили у меня стремление заглянуть за поверхность жизни»²⁵⁵), становится тем фундаментом, на котором строится все произведение. В первом рассказе автор открывает центральную для книги тему, тему творчества, а также вводит понятие «гротескные люди» и разъясняет его смысл.

Новым в произведении Андерсона был сам способ повествования: попытка соединить текст и процесс его создания. Через рассказывание истории автор пытается воспроизвести спонтанность, непринужденность, он может отвлечься, уйти от темы, вступить в диалог с читателем – так в книге акцент переносится с содержания на сам процесс творчества. Напомним, что диалог с читателем был свойственен и повествованию Тургенева. В «Книге о гротескных людях» речь идет и об источнике творчества, первоначальном импульсе (неких смутных образах), и о самом процессе написания книги (символически приравненного к созданию нового мира). Очевидно, автор делится своими чертами с героем–старым писателем. Поиски первоисточника творчества приводят к образам людей-видений, являющихся на границе между сном и явью. «Писателя в постели посещал сон, то есть не совсем сон. Где-то на полпути между явью и дремотой перед глазами возникали фигуры. Все они были нелепы... Час тянулась вереница нелепых людей перед глазами старика, а затем, хоть и тяжело ему это было, он вылезал из постели и садился записывать» («Книга о гротескных людях») [1, с. 23]. Андерсон в лекции «Мое представление о реализме» рассказывал: «После

²⁵⁵ Андерсон Ш. Избранное : пер. с англ. / сост. и предисл. М. Ландора. М.: Худож. лит., 1983. С. 21.

напряженной работы, ложаюсь в постель, я долгое время не могу заснуть. Нередко, как бы в полусне, я вижу лица людей, стопившихся возле моей постели... Все эти лица принадлежат людям, которые жаждут поведать миру о своей жизни и которых я до сих пор не жаловал вниманием»²⁵⁶. Итак, произведение строится вокруг одного центрального образа-характера, заметим, что и И.С. Тургенев говорил о схожем способе создания рассказов.

Тема творческой личности станет основным мотивом книги, составит сюжетную линию произведения; помимо сквозного персонажа Джорджа Уилларда, раскроется в рассказах «Шарики из бумаги» (доктор Рифи), «Философ» (доктор Персивал), «Одиночество» (художник Енох Робинсон), а также в таких персонажах, как Крыло Бидлбаум («Руки»), Уош Уильямс («Почтенные люди»)²⁵⁷. Каждый из них пробует себя в качестве писателя, художника, и этот шаг требует определенного рода смелости: сказать весомое слово – значит заявить о себе в мире Андерсона; при этом все они страдают от неумения высказать это слово, найти его. По мысли писателя, все герои в какой-то степени обречены на провал: за неумением вербализовать смыслы стоит невозможность это сделать – в новом мире слова утратили свое первоначальное значение. Позицию автора иллюстрирует эпиграф к книге «Новый завет» («New Testament», 1927): «Они говорят, и их губы произносят слышимые слова, но их внутренние голоса оказываются прерванными»²⁵⁸. Так, все слова, сказанные на улицах Уайнсбурга, носят характер пустой болтовни, это штампы, словесные формулы, давно утратившие содержание²⁵⁹, повествователь же вместе с Уиллардом ведет поиски настоящего слова. Дэвид Стоук считает, что уже в прозе Андерсона появляется тема утраты доверия к слову, неуверенности в

²⁵⁶ Цит. по: Каули М. Указ. соч. С. 2.

²⁵⁷ Последние двое раскрываются для Джорджа Уилларда в необычный, поэтический момент.

²⁵⁸ Anderson Sh. A New Testament. Boni and Liveright, 1927. P. 109. [Электронный ресурс]. URL: [http://books.google.ru/books?hl=ru&\(дата обращения: 24.02.2014\)](http://books.google.ru/books?hl=ru&(дата обращения: 24.02.2014)).

²⁵⁹ См.: Сапожникова Ю.Л. Художественно-языковая картина мира американской провинции: на материале сборника новелл Ш. Андерсона «Уайнсбург, Огайо» : дис. канд. филологич. наук. М., 2003. С. 128

том, что обычное слово может выразить состояние современного мира: «Реальность... так неудовлетворительна, или так экстраординарна, или так абсурдна, что общепринятый мимесис не является адекватным средством отражения сущности этого мира»²⁶⁰. Бром Вебер также указывает на то, что писатель не доверяет привычному языку («basic mistrust of language itself») и разделяет «разрушительную веру» в то, что «реальность всегда остаётся невыразимой»²⁶¹. Неуверенность по отношению к слову свойственна и героям, и самому повествователю. Он может быть недоволен словами, может считать их неудовлетворительными («unsatisfactory»), а его предложения порой кажутся «корявыми», неумелыми.

Старый писатель терпит полное поражение перед словом – он так и не решился напечатать свою книгу о гротескных людях. Однако именно она спровоцировала появление «Уайнсбурга», стала идейной основой для цикла. Известно, что повествователь видел книгу старого писателя, она произвела на него «неизгладимое впечатление»: «It was never published, but I saw it once and it made an indelible impression on my mind» [3, с.21]. В результате текст «Уайнсбург, Огайо» становится вторичным, это некое «впечатление» («impression») от той книги. Андерсон «прячет» смыслы, размывает их; основа его цикла – не воспоминания о родном городке Клайде или о жизни в чикагской комнате, но несуществующая книга вымышленного старого писателя. Мы видим намеренный уход автора от воссоздания некой реальной картины в мир воображения, фантазий²⁶². История «Книги гротесков» в первом рассказе говорит о том, что в самом произведении речь пойдет не о классическом, строго очерченном образе, но о некоем расплывчатом впечатлении, живущем в сознании старого писателя, повествователя и читателя.

²⁶⁰ Stouck D. Op. cit. P. 303.

²⁶¹ Weber B. Sherwood Anderson. Pamphlets on American Writers. P. 12.

²⁶² Сознательный уход Андерсона от канонов повествования не был увиден современниками, – это вызвало искреннее недоумение автора. См.: Ландор М. Школа Шервуда Андерсона // Вопросы литературы. 1969. № 12. С. 145.

Старый писатель «выплескивает» свои фантазии на бумагу, стараясь тем самым облегчить страдания приходящим к нему ночью людям. По мнению Андерсона, через творческий акт фантазии художника высвобождаются, в то время как вымышленные образы получают плоть и кровь. Вместе с Г. Стайн автор отстаивал обособленное, автономное от реальной действительности существование литературного текста. Художник создает свой мир, мир книги рассказов, который живет по законам художественного текста. Писатель утверждал, что "мир искусства, любого искусства, никогда не является реальным миром. Мир романа, рассказа это не мир реальности. Изображаемый предмет соотносится не с реальным миром, но с миром вне реальности»²⁶³. Так, фантазия (fancy) в книге становится фактом (fact)²⁶⁴. В первом рассказе мы видим эпизод творения мира, повествующий о существовании многих правд (truths). Он может быть смело приравнен к акту творения нового мира – воображаемого города Уайнсбурга где-то в Огайо.

Размышляя над процессом творчества, Андерсон прибегает к сравнению писателя с беременной женщиной. В данном случае автор используют двойную оппозицию: по возрастному (старый-молодой) и гендерному (мужчина-женщина) признакам. Старое тело писателя было ни на что не годно, он умирал, но в нем жило молодое начало («лежал он совсем тихо, тело у него было старое и проку от него было мало, но что-то внутри оставалось совсем молодым» [1, с. 22-23]), это молодое и вызывало видения людей. Творец подобен сосуду, вмещающему в себя духовное, в случае с Андерсоном, иррациональное начало, которое и провоцирует способность мечтать. Как часть темы творчества в книге регулярно будет возникать призыв довериться своему воображению.

²⁶³ Anderson Sh. A Writer's Conception of Realism. Olivet college, 1939. P. 20 [Электронный ресурс]. URL: http://books.google.ru/books/about/A_Writer_s_Conception_of_Realism.html?id (дата обращения: 24.02.2014).

²⁶⁴ Weber B. Sherwood Anderson. Pamphlets on American Writers. P. 7.

Является ли сам герой рассказа «Книга о гротескных людях» гротеском? Хотя повествователь отрицает принадлежность старого писателя к гротескному миру: «...Писатель сам рисковал превратиться в нелепого человека. Но не превратился... Молодое внутри его – вот что спасло старика» [1, с. 24], – он крайне близок этому типу образа. Одиночество, нелепость и чужаковатость свойственны в равной степени и ему, и остальным героям книги. Старый писатель так же является жертвой одной правды и боится быть не понятым²⁶⁵.

3.2. Повествователь и особенности стиля Андерсона

В первых двух рассказах повествователем ведутся наиболее явные, «трепетные поиски слова»²⁶⁶. Попытки описать состояние старого писателя оканчиваются полным провалом: «He was like a pregnant woman, only that the thing inside him was *not a baby but a youth*. No, it wasn't a youth, it was a woman, young and wearing a coat... *It is absurd*, you see, to try to tell what was inside the old writer... The thing to get at is *what the writer, or the young withing the writer, was thinking about*» (курсив мой – Е.М.) [3, с. 22]. Серию отрицающих друг друга предложений прерывает утверждение: «это абсурд... пытаться рассказать, что было внутри старого писателя» [1, с. 23]. В современном Андерсону литературном контексте с поисками слова был связан целый комплекс значений. Мы уже упоминали о том, что для Чикагского ренессанса 10-30 гг. XX в. в целом были характерны поиски собственного слова, писателями двигало намерение «дать голос улицам Чикаго» (близкое, к примеру, раннему В. Маяковскому). Для Андерсона были важны поиски исконного, «первобытного» значения слова, возвращение слову связи с миром материальности, прямого предметного значения.

²⁶⁵ См.: Stouck D. Sherwood Anderson and the Postmodern Novel. P. 312.

²⁶⁶ Ibidem. P. 315

Сохранение связи с «живой действительностью» проявляло себя, в том числе, через традиции устного рассказа, закрепившиеся в произведениях М. Твена. Автор стремился передать живую речь рассказчика с ее интонациями, паузами. В устной традиции проявляется и ориентация повествования на сиюминутность, попытка уловить само «течение жизни». По воспоминаниям У. Фолкнера сам Андерсон был непревзойденным рассказчиком²⁶⁷, это качество передалось ему по наследству от отца, Ирвина Андерсона. «Рассказывание истории» позволяет автору в повествовании ориентироваться на текущий момент времени, на процесс чтения – в чем проявляется подвижность, «текучесть» современного искусства. Устной речи свойственна спонтанность и отрывистость, резкое изменение ракурса или отступление от темы. Так же и Андерсон может остановиться на какой-то момент, увлечься темой, лишь потом, извинившись перед читателем, вернуться к рассказыванию: «Однако это не повесть о Уиндпитере Уинтерсе и не повесть о его сыне Хэле, который работал на ферме Уилса вместе с Реем Пирсоном. Это повесть о Рее. Тем не менее, чтобы вы могли понять суть, прежде необходимо кое-что рассказать о молодом Хэле» [1, с. 148]. И. Хоу пишет о том, что проза Андерсона передает и паузы, возникающие во время рассказывания, даже жесты рассказчика²⁶⁸.

Яркий образец устного стиля Андерсона содержит эссе «О писателе» («Being a Writer»)²⁶⁹, оно вмещает в себя нескольких историй и раскрывает отличительное свойство автора – он не резюмирует рассказанное, все выдуманные истории не содержат финала, они «выхвачены из действительности» и обрываются внезапно, предоставляя читателю право делать вывод.

Важнейшим условием при имитации спонтанной речи оставалось сохранение простого строя предложений, допустимым становилось

²⁶⁷ Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М., 1985. С. 42–48.

²⁶⁸ Howe I. Op. cit. P. 101.

²⁶⁹ Anderson Sh. Being a Writer // Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal. Sherwood Anderson Issue. Vol. 23. Febr., 1977. No. 1. Pp. 1–17.

присутствие лексических повторов. К примеру, в рассказе «Шарики из бумаги»: «Out of many of them he < Doctor Reefy > formed *a truth* that arose gigantic in his mind. *The truth* clouded the world» – «Маленькие мысли сливались в огромную правду, и она заполняла его целиком. Гигантское облако правды росло и обволакивало весь мир» («Шарики из бумаги») [1, с. 31]. В результате же подобные стремления приводили художника к созданию «кристально» стилистически выверенного ритмического текста. К примеру, в том же рассказе:

«The tall dark girl \came to see Doctor Reefy\
because she was in the family way\ and had become frightened.\
She was in that condition \
because of a series of circumstances \
also curious...» [3, с. 136] («Thinker»).

Пристальное внимание уделялось звучанию текста, так в указанном отрывке и особый ритм, и ниспадающая интонация, и созвучие согласных [s] и [z] создают ритмизованную прозу. Андерсон признавался, что именно Г. Стайн заставила его внимательнее прислушиваться к звучанию слова, пристально рассматривать каждое слово в отдельности, изучать его форму, текстуру: «She made him intimately aware of individual words, their shape, texture, and sound»²⁷⁰. По мнению Брома Вебера, совмещение «страха, трепета перед словом и любви к нему способствовали достижению безупречной стилистической чистоты текста»²⁷¹.

Заметим, поиски слова повествователем ведутся только в первых двух рассказах. Найдя в них свой, «примитивный», в чем-то «грубый» стиль, Андерсон продолжит «ровное» повествование. Как уже упоминалось выше, намеренная «грубость» писателя, так же как и поиски нужного слова и неуверенность в его способности передать смыслы, отражали позицию автора, ощущавшего себя на пороге рождения национальной культуры. В

²⁷⁰ Цит. по: Stouck D. Sherwood Anderson and the Postmodern Novel. P. 304.

²⁷¹ Weber B. Sherwood Anderson. Pamphlets on American Writers. No. 43. Minneapolis, Univ. Of Minnesota Press, 1964. P. 12.

эссе «Оправдание грубости» Андерсон пишет о том, что писатель должен отказаться от литературных штампов и всмотреться в действительность. Последняя, по его мнению, крайне несимпатична и груба, как и характеры самих американцев, совмещающие в себе особую наивность с той же самой грубостью, жесткостью. При этом автор выражает надежду на то, что со временем придет новое поколение, которое будет писать изысканным стилем²⁷².

Писатель говорил о том, что его творчество спонтанно, подвержено сиюминутному вдохновению, однако черновики Уайнсбурга, исследованные Уильямом Филлипсом, дают понять: писатель скрупулезнейшим образом работал над собственным стилем, сознательно «облегчал» фразы, приближал их к разговорной речи²⁷³. По сути, текст книги предназначен для декламирования вслух. Его стиль, как и в описаниях Тургенева, поэтичен, повествование подчинено размеренному, неторопливому ритму; вся книга наполнена созвучиями: «The stranger became silent and seemed overcome with sadness, but another blast from the whistle of the passenger engine aroused him» – [s] («Tandy»); «It was long and narrow and swung outward on a hinge like a door» – [o:], [ou] («The Strength of God»). Хотя повествователь несколько раз говорит о неумелости собственного стиля, ссылаясь на то, что «здесь нужен поэт»: «История рук Крыло Бидлбаума сама по себе заслуживает книги. Написать ее с сочувствием, и она откроет много удивительных прекрасных качеств в неприметных людях. Это – задача для поэта» [1, с. 26] («Руки»); «Быть может, наши пересуды побудят поэта рассказать сокровенную и чудную историю учителя, чьи руки были всего лишь трепетными вымпелами обетования» [1, с. 27] («Руки»), – скорее, перед нами образец намеренной игры с читателем.

Можно предположить, что писатель старается видеть поэзию и в «грубой действительности». Так, Л. Иванник говорит о лиризме

²⁷² Anderson Sh. An Apology for Crudity. Pp. 437–438.

²⁷³ Phillips W.L. Op. cit. P. 19.

произведения как одном из способов создания единства книги²⁷⁴. И.В. Развинова, в свою очередь, указывает на то, что лиризм проявляет себе через подтекст²⁷⁵. Автор достигает желаемой цели – видеть поэзию и в грубости (см. образы Уоша Вильямса в рассказе «Почтенные люди», братьев Бентли («Набожность, часть I»)). Принцип поэтизации опирается на понимание естественности, «жизненности» языка и слова в умении изображать «шероховатость», «необработанность» текущей жизни. Видение Андерсона олицетворяет собой образ маленьких, испорченных яблок («twisted little apples», «gnarled apples» – «грубые, шишковатые, испорченные яблоки»), которые растут осенью в садах Уайнсбурга, и лишь немногие знают их прекрасный, сочный вкус: «В ней своя прелесть, как в маленьких корявых яблоках, что растут в садах Уайнсбурга. Осенью идешь по садам, а под ногой земля затвердела от первых заморозков, яблоки уже почти собраны с деревьев. Их уложили в ящики и отправили в шумные города, и они попадут в квартиры, где много книг, журналов, мебели и людей. А на деревьях притаились маленькие корявые уродцы. Их не стали рвать... Надкусишь такое яблочко, а оно сладкое, сочное. В щербатом бочке оно скопило всю свою сладость. И ты спешишь от дерева к дереву, ступая по твердой корке тронутой морозом земли, и набиваешь карманы корявыми шишковатыми яблочками. Немногие знают, как они хороши» [1, с. 31] («Шарики из бумаги»).

В книге рассказов «Уайнсбург, Огайо» предложения без труда подчиняется делению на строфы, один абзац содержит законченную смысловую и интонационную фразу:

It was berry harvest time in Winesburg
and upon the station platform
men and boys loaded the boxes of red, fragrant berries

²⁷⁴ См.: Иванник Л. Указ. соч. С. 134.

²⁷⁵ Развинова И.В. Указ. соч. С. 82.

into two express cars that stood upon the siding.

A June moon was in the sky,
although in the west a storm threatened,
and no street lamps were lighted.
In the dim light

the figures of the men
standing upon the express truck
and pitching the boxes in at the doors of the cars
were but dimly discernible [З, с. 136] (Thinker)²⁷⁶.

Процесс погрузки ягод рабочими июньский ночью на уайнсбургском вокзале писатель превращает в музыкальное, ритуальное действие. Источником подобной поэтизации текста отчасти служит творчество Гертруды Стайн, однако проявляет себя и тургеневское влияние – его поэтические описания природы вполне могли служить образцом лирической прозы для Андерсона. На лиризм тургеневской прозы обращали внимание американские критики Тургенева (Т.С. Перри, У.Д. Хоуэллс, Г. Джеймс). Возможно, здесь сыграл свою роль и перевод Констанс Гарнетт, которой особенно хорошо удавались эпизоды, содержащие подобные описания²⁷⁷. Тургенев стремился сделать фразу максимально насыщенной и, при этом, лаконичной. Возможно, современному читателю его описания покажутся подробными, однако новой для его эпохи была невероятная эмоциональная наполненность каждой фразы (см. рассказ «Лес и степь»), эмоция

²⁷⁶ «В Уайнсбурге была пора сбора ягод: на платформе у запасного пути мужчины и подростки грузили в два багажных вагона ящики с душистыми красными ягодами. С запада заходила гроза, но июньская луна еще светила в небе, и уличных фонарей не зажгли. Фигуры людей, которые стояли на платформе и подавали ящики в двери вагонов, едва виднелись в тусклом свете». Андерсон Ш. Избранное: пер. с англ. / сост. и предисл. М. Ландора. М., 1983. С. 101

²⁷⁷ Как отмечает М.Б. Феклин, Констанс Гарнетт была отличным стилистом, а вот тургеневские диалоги удавались ей не так хорошо, возможно, потому, что она находила их менее интересными. См.: Феклин М.Б. The Beautiful Genius. Тургенев в Англии первые полвека. Н. Новгород, 2005. С. 70–71.

нераздельно следовала за каждой картиной; и уже в XX веке картина полностью утрачивает конкретные контуры, оставляя за собой лишь мимолётное впечатление, в то время как более лаконичный стиль Андерсона и Хемингуэя становится иногда «бесчувственным», – эмоция опускается в подтекст.

Лирическая составляющая рассказов Тургенева реализуется в попытке изобразить какой-либо момент (автор при этом максимально детален, может часами «рассматривать каплю росы»). Андерсон же создает целую «книгу мгновений», – именно так именовал «Уайнсбург» Макгольм Каули («писателем движет желание изобразить «мгновения, настолько безграничные во времени, что каждое вмещало в себя целую жизнь»²⁷⁸). Г. Стайн говорила о схожих преобразованиях времени в повествовании XX века, отрицала привычное движение времени и ввела специальное понятие «продолжительное настоящее»²⁷⁹. Подобный подход позволяет Андерсону создавать ощущение зыбкости, нестабильности течения жизни в тексте, так же, как и раздробленности, «расколотости» ее на отдельные моменты.

Возможно, данный прием был заимствован из картин импрессионистов, постимпрессионистов. О роли живописи в творчестве писателя рассуждает Фред Мэдден в статье «Экспрессионистские тона в прозе Андерсона»²⁸⁰. Известно, что Андерсона был тесно связан с группой чикагских художников, его родной брат Карл, сам будучи художником, держал писателя в курсе новых течений, существовавших в современном искусстве. Вместе они посетили выставку постимпрессионистов в Чикаго в 1914 году. Импрессионистические черты прозе Андерсона придает и нацеленность на изображение одного момента, и расплывчатость контуров. Именно импрессионисты отказались от смешивания красок, но стали накладывать один цвет рядом с другим. Автор в одном из писем сравнивает

²⁷⁸ Каули М. Указ. соч. С. 3.

²⁷⁹ Засурский Я.Н. Указ. соч. С. 14.

²⁸⁰ Madden F. Expressionist Contours in Sherwood Anderson's Fiction // The Midwest Quarterly. Summer 97. Vol. 38. P. 363.

слова с красками и говорит о том, что они должны ровно ложиться рядом друг с другом. Форрест Ингрэм, например, называет рассказы Андерсона «полуимпрессионистскими зарисовками»²⁸¹, среди отечественных исследователей на влияние художников данного направления указывал и С.М. Пинаев²⁸².

Повествовательный стиль Андерсона во многом совпадает с теми образцами импрессионизма в литературе, которые рассматривает британский писатель Форд Мэдокс Форд в своих работах «Об импрессионизме» (1914), «Развитие теории импрессионизма с Конрадом» (1924), «Литературная техника» (1935). Он был тесно знаком и с творчеством Тургенева – назвал его писателем более великим, чем Шекспир²⁸³ – Мопассана, Джеймса. По мнению Форда, «импрессионизм в прозе полностью основан на наблюдении за проявлениями человеческой психологии и регистрации сиюминутных образов»²⁸⁴, «настоящий импрессионист... никогда не решится передавать длинную речь своего героя слово в слово, а лишь попытается создать впечатление, производимое этой длинной речью»²⁸⁵. Импрессионистский стиль в литературе выражается и в стремлении наделить персонаж какой-либо одной, характерной чертой, и умением разрушить общую картину на фрагменты, чтобы впоследствии из них воссоздать целое²⁸⁶.

При этом в «воссоздании целого» принимает участие и читатель, что свойственно циклической форме. Рассказывание, как правило, предполагает собеседника. Как и в книге Тургенева, повествование Андерсона диалогично – читатель постоянно вовлекается в текст. Подобно «Запискам охотника», книга американского писателя рассчитана на заинтересованного читателя-современника, так же как и главный герой, выросшего в маленьком городке. Зачастую автор напрямую обращается к читателю: «И любопытно тут,

²⁸¹ Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. P. 143.

²⁸² Пинаев С.М. Указ. соч. С. 18.

²⁸³ Цит. по: Paul W. Miller. Op. cit. P. 207.

²⁸⁴ Феклин М.Б. Указ. соч. С. 144.

²⁸⁵ Там же. С. 145.

²⁸⁶ Феклин М.Б. Указ. соч. С. 148–150.

видите ли, то, какие фигуры проходили перед глазами писателя. Все они были нелепы» [1, с. 23] («Книга гротесков») – «*You see the interest in all this lies in the figures that went before the eyes of the writer. They were all grotesques*» [3, с. 23] («The book of the Grotesque»); «Если *вы жили* в больших городах и гуляли летним днем по зоопарку, *вам, наверно, доводилось видеть*, как моргает в углу железной клетки громадная нелепая обезьяна, создание с уродливыми, отвислыми, безволосыми подглазьями и ярко-багровым тылом. Эта обезьяна – форменное чудище. В безукоризненном ее уродстве есть даже какая-то извращенная красота» (курсив мой – *Е.М.*) («Почтенные люди») [1, с. 90]. Рассказывание также позволяет воссоздать «голос Америки», по-своему раскрыть проблему устной речи в тексте: когда повествование становится не только объективацией индивидуального голоса рассказчика, но «помещения» в текст общепринятой нормы устного языка²⁸⁷.

В короткой жанровой форме рассказывание истории должно происходить от первого лица, однако в «Уайнсбурге» создан «эффект подобного рассказывания»: повествование ведется от третьего лица (напомним, в большинстве рассказов Тургенева – от первого). Писатель находит равновесие между повествовательной манерой, свойственной малой жанровой форме (short story) (от первого лица) и романом (от третьего). Лишь в одном рассказе «Почтенные люди» (“Respectability”) проскальзывает авторское «я»; помимо того, журнальный вариант новеллы «Так и не сказанная неправда» (“Untold Lie”) содержал повествование от первого лица²⁸⁸. В избранной автором манере проявляется стремление приблизить книгу рассказов к целостности, типологически сходной с целостностью романной. Повествователь Андерсона в полной мере наделен чертами «всеведущего автора». Выдуманный мир автора становится реальным миром именно с помощью повествователя. Он является ключевым связующим

²⁸⁷ См.: Kenneth Broyles. “Let Me Play a While” Storytelling Characters and Voices in the Works of Mark Twain, William Faulkner, and Lee Smith. M.A., University of Richmond, 2005. P. 17.

²⁸⁸ Phillips W.L. Op. cit. P. 26.

элементом произведения, его голос ведет читателя книги, хотя порой повествование Андерсона кажется максимально «безликим».

Тургеневский рассказчик занимает позицию обозревателя, старается быть объективным в своих наблюдениях «за внешней стороной жизни» своих героев. Повествователь же в «Уайнсбург, Огайо», напротив, должен проникнуть в самую глубь сознания героев, вскрыть их подсознательные страхи и желания, на что читателю указывает эпиграф произведения: «заглянуть за поверхность жизнью» – «to see beneath the surface of lives» [3, с. 1]. Время, приравненное к процессу рассказывания, и пространство в книге – это время и пространство повествователя, которым он может свободно распоряжаться. Так, он вводит в книгу параллельное действие, прослеживая в рассказах «Божья Сила» ("The Strength of God") и учительница ("Teacher") одновременные движения нескольких персонажей: преподобного Кертиса Хартмана, учительницы Кейт Свифт и Джорджа Уилларда, приводит их в одну временную и пространственную точку – редакцию «Уайнсбургского орла» зимней снежной ночью. Все герои проходят путь от зарождения определенной мысли через ее развитие, затем внезапное прозрение («sudden passion») толкает их к Джорджу Уилларду. При этом ни один из них не может видеть полной картины, причинно-следственные связи восстанавливаются читателем.

Позиции повествователя по отношению к своим персонажам и у Тургенева, и у Андерсона имеют схожие черты: можно отметить искреннее сочувствие и «мягкую» иронию со стороны автора. Цикл последнего отличает то, что повествователь находится «над» вымышленным миром. Бром Вебер указывает: в «Уайнсбург, Огайо» «рассказчик старается освободиться от ограничений, навязанных ему как одному из гротесков Уайнсбурга»²⁸⁹.

²⁸⁹ Weber B. Sherwood Anderson. Pamphlets on American Writers. P. 24.

Писательская ирония, подробно исследованная в статье Пола П. Сомерса «Мастерство повествовательной техники Андерсона»²⁹⁰, в «Уайнсбурге, Огайо», встречается не столь часто (рассказы «Чудак», «Никто не узнает», «Человек с идеями», «Пробуждение»). Примером может служить первый эпизод в рассказе «Чудак». Повествователь полностью разделяет мнение города об Элмере Каули как о человеке со странностями: сначала он не смог вставить новые шнурки в ботинки, стал внимательно рассматривать большую дыру в носке, но отвлекся, увидев Джорджа Уилларда, и пошел по улице босиком, неся обувь в руках [1, с. 138]. Доля иронии присутствует и в отношении повествователя к главному герою Джорджу Уилларду, и к другому молодому персонажу, Сету Ричмонду («Пробуждение», «Мыслитель»).

Сочувствие имеет более сложный характер. Лирическое настроение, соединенное с легким оттенком грусти, придает всему повествованию авторская ностальгия. За гротескным, нелепым миром Андерсона стоит эпоха, казавшаяся писателю Золотым веком. Хотя Уайнсбург из пограничного поселка первопроходцев успел вырасти до размеров оживленного городка, чувствуется постепенная утрата связи между городом и окружающими фермами (см. историю семьи Каули в рассказе «Чудак») – он все еще содержит в себе приметы тихой, неторопливой провинциальной жизни. К ним относится и традиционная ярмарка («Прозрение»), ночной сторож, обходящий улицы («Учительница»), полоумный старик Турк Смоллет, катящий тележку по Главной улице и мн.др.

Точка зрения повествователя, пытающегося вскрыть сразу несколько временных пластов (80-90-е гг. XIX в., а в цикле «Набожность» – 60-е гг. XIX в.) удалена во времени и пространстве. Он смотрит на созданный им мир из Чикаго 20-х годов XX века, «эпохи процветания», оценивает Уайнсбург сквозь шум автомобилей, заводов, неудержимую погоню за прибылью,

²⁹⁰ Somers Paul. P. Jr. Sherwood Anderson's Mastery of Narrative Distance // Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal. Sherwood Anderson Issue. 1977. Vol. 23. No. 1. Pp. 84–94.

которой охвачен современный ему мир. Одно из авторских отступлений посвящено оценке современного этапа в истории: «Наступление промышленного века, сопровождаемое звоном и треском дел, пронзительный крик многомиллионных толп..., отправление и прибытие поездов, рост городов..., а теперь, в наши дни, нашествие автомобилей – все это внесло потрясающие перемены в жизнь и образ мыслей народа срединной Америки... Много из прежнего *дикого невежества*, в котором была и какая-то *прекрасная детская наивность*, исчезло навсегда» [1, с. 55] («Набожность», часть I) – «The coming of industrialism, attended by all the roar and rattle of affairs, the shrill cries of millions of new voices that have come among us from overseas, the going and coming of trains, the growth of cities... and now in these later days the coming of the automobiles has worked a tremendous change in the lives and in the habits of thought of our people of Mid-America... Much of the *old brutal ignorance* that had in it *also a kind of beautiful childlike innocence* is gone forever» [3, с. 70-71] («Godliness», part I) (курсив мой – Е.М.). Андерсон не принимал «механистичности» современного ему времени, машинную индустрию, «пронзительную» («shrill»), шумную, подвижную жизнь Чикаго, где каждый нацелен на преуспевание. В подобном ракурсе герои-неудачники становятся по-родственному близки повествователю, в книге проявляется искреннее сочувствие к ним, в то время как в образе Уайнсбурга проявляется определенная притягательность. Так же, как и в книге Тургенева, рассказы «Уайнсбург, Огайо» окрашены авторской ностальгией по давно ушедшим временам; в цикле часто встречается упоминание «о тех временах» («in those days»). Уайнсбург – мифологизированный маленький американский городок, воплощение ушедшего мира, по которому тоскует повествователь, он сохранил приметы аграрной эпохи – его окружают прекрасные поля, он олицетворяет неторопливую, степенную жизнь среднезападной провинции.

По мнению М. Ландора, особенность книги Андерсона состояла в том, что писатель переносил современные ему проблемы (фатальное одиночество,

невозможность был услышанным, подавление подсознательных желаний и др.), с которыми сталкивается человек, живя в мегаполисе, на жителей маленького провинциального городка²⁹¹. Возможно, отголоски современной автору жизни действительно присутствуют в Уайнсбурге, но скорее им двигало желание познать сущность человеческой природы – его провинциальный город претендует на обобщение мирового характера.

3.3. Роль сквозного героя в развитии сюжета

Как и в тургеневских «Записках охотника», в книге рассказов Андерсона повествователя и центрального героя связывает внутреннее родство, – сквозной герой «приближен», если не сказать «является частью» повествователя. В обоих случаях имеет место факт автобиографический: частично воспоминания о юных годах, переживаниях определенного возраста становятся основой образа Джорджа Уилларда. Тем не менее, если в книге Тургенева охотник не ведет за собой прямую сюжетную линию, то в «Уайнсбурге» она появляется и связывается с историей семьи Уиллардов; что, несомненно, делает единство книги более тесным, максимально приближает к романному.

Джордж Уиллард является третьим героем книги, претендующим на роль рассказчика. Его история – тот этап общего для книги жизненного пути писателя, который связан со становлением художника («nascent artist»)²⁹². Уиллард так же, как и повествователь, и старый писатель, пробует себя в творчестве – делает заметки о жителях города в газете «Уайнсбургский Орел». Обобщая характеры трех повествователей в книге, читатель получает полную картину жизненного пути писателя: его начало – молодой Уиллард, зрелый этап – повествователь, пожилой возраст – старый писатель. Тема

²⁹¹ См.: Ландор М. Школа Шервуда Андерсона // Вопросы литературы. 1969. № 12. С. 145.

²⁹² Stouck D. Op. cit. P. 311.

художника, таким образом, приобретает объемный характер, мы получаем представление о будущем сквозного героя.

Автор разделяет функции рассказчиков: если повествователь видит скрытые мысли и желания героев, то Джордж становится собеседником гротесков и выслушивает их истории. Именно ему, например, раскрывается красота Уоша Уильямса, «самого уродливого создания в городе», в рассказе «Почтенные люди»: «Молодому репортеру вдруг представилось, будто рядом, в темноте на шпалах сидит видный парень, черноволосый, с живыми черными глазами. Что-то почти прекрасное было в голосе уродливого Вильямса» [1, с. 93]; он же видит учительницу Кейт Свифт не в образе холодной статуи (как ее рисует повествователь), но теплой, живой, способной на чувство («Учительница»).

На протяжении цикла с Уиллардом повторяется ситуация, изображенная в «Книге о гротескных людях»: к нему приходят жители города в надежде поделиться своей сокровенной историей. Они жаждут понимания, хотят получить облегчение, освобождение от внутренней боли. Полное понимание гротесков молодым героем вряд ли возможно, однако его роль здесь, как и у старого писателя, – поведать истории гротескных людей миру. Свой неудачный жизненный опыт герои хотят передать Уилларду в надежде, что он не станет таким, как они. Сквозной герой, слушающий истории гротесков, уже отличается от них, в этом и есть залог его «инаковости», равно как и этап в становлении личности художника. Э. Фассел отмечает взаимное влияние: без историй гротесков невозможно становление Уилларда как писателя²⁹³.

Отношение жителей города к Уилларду двоякое. Одни видят в нем будущего писателя, способного сказать что-то миру – Элизабет Уиллард, Крыло Бидлбаум, Кейт Свифт, доктор Персивал и др. стараются помочь ему советом, поделиться житейской мудростью. Учительница Кейт Свифт одна

²⁹³ Fussel E. Winesburg. Ohio. Art and Isolation // The Achievement of Sherwood Anderson. Essays in Criticism. Ed. With and Introduction by Ray Lewis White. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966. P. 108.

из первых увидела в нем талант, она убеждает его трепетнее относиться к словам, ценить слово: «Если ты намерен стать писателем, нельзя баловаться словами... Лучше оставить мысль о писательстве, пока не будешь к этому подготовлен... Нельзя превращаться в словесного менялу. Научись узнавать, что думают люди, а не что говорят» [1, с.119-120]. Как и все подростки, Уиллард эгоистичен, мысленно сконцентрирован только на себе; например, смерть матери произошла «так не вовремя» для него – когда он был поглощен мечтами об Элен Уайт («Смерть»). Однако Джордж интуитивно чувствует: каждый из героев старается сказать ему нечто важное, а он пока не все может понять: «Я что-то упустил. Упустил, что мне пыталась сказать Кейт Свифт» [1, с. 121].

Для другой части жителей города Уиллард – успешный журналист, он всеобщий любимец, олицетворяющий общественное мнение Уайнсбурга. В глазах Элмера Каули молодой репортер «принадлежал городу, вмещал его типичные черты, представлял дух города» [1, с. 141] («belonged to the town, typified the town, represented in his person the spirit of the town» [3, с. 194]) («Чудак»). Для Каули сказать Уилларду, что он не желает быть больше чудачком, значит изменить мнение о себе всего города.

В случае с Уиллардом усвоение сказанных другими героями слов скорее происходит на подсознательном уровне. Андерсон не стремится приукрасить своего героя, последний смутно осознает как первую, так и вторую свою функцию. Он погружен в суматоху дел и весь день бегает по городу в поисках новостей для газеты. Ночью же им движут такие же смутные, полуоформившиеся желания, как и у всех гротескных персонажей. Сложные отношения с матерью, которая боится своего сына и не может «высказать ему свою любовь» («Мать»), толкают его сначала на поиски интимного опыта, лишь потом приходит понимание настоящей близости человека.

Однако Джорджу свойственна искренность (ему по-настоящему интересен каждый из жителей города) и наивность – два качества, которые,

по Андерсону, составляют основу творческой личности. Открытость окружающему миру и искренний интерес к историям жителей города роднят его с тургеневским охотником. Уиллард обладает той детской наивностью, которая позволяет художнику Еноху Робинсону (в рассказе «Одиночество») на картине видеть женщину, упавшую с лошади, за кустом бузины. Возможно, поэтому автору, обладавшему неординарным взглядом на роль художника в обществе, в произведении удалость избежать конфликта между социумом и писателем²⁹⁴. Мир Уайнсбурга – так же и мир главного героя, город, в котором он родился и вырос; Уиллард вмещает его в себя, вместе с отъездом он становится частью его воспоминаний, которые реализуются в речи повествователя.

Сюжет книги может быть обозначен как еще одна попытка автора уловить момент: на этот раз последний момент между молодостью, даже детством героя (вспомним его желание не быть «зеленым» в финальном рассказе) и взрослением. При этом о своем решении уехать Джордж говорит матери в одном из первых рассказов («Мать»), в дальнейшем происходит накопление героем внутреннего опыта («эмоциональное созревание»). Исследователи указывали на наличие внутреннего сюжета в «Уайнсбурге»²⁹⁵. Хотя тот факт, что первой историей об Уилларде становится шестой (!) по счету рассказ книги, обосновывал и обратное мнение – Ф. Ингрэм не признает Уилларда в качестве сквозного героя в произведении²⁹⁶.

Однако у Андерсона, так же как и у Тургенева, внутренняя связь между рассказами книги *настает* к ее финалу: три последних рассказа «Уайнсбурга» – «Смерть», «Прозрение», «Отъезд», – раскрывают итоговый этап жизни Уилларда в Уайнсбурге, «закольцовывают» произведение. Помимо того, Ингрэм не рассматривал в качестве второй связующей книгу тему пути художника, в которую включаются и рассказы до появления Уилларда. Сюжет у Андерсона связан с традиционно американской темой

²⁹⁴ Fussel E. Op. cit. P. 107/

²⁹⁵ Пинаев С.М. Указ. соч. С. 38.

²⁹⁶ Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. P. 165.

взросления юного героя, это взросление складывается из внутреннего *эмоционального* опыта – снова для Андерсона эмоция, чувство выдвигается на первый план. Джордж проходит через традиционные этапы: первая работа в газете «Уайнсбургский орел», попытки писать рассказы («Учительница»), первый сексуальный опыт («Никто не узнает»), опыт дружбы (Сет Ричмод, «Мыслитель») и любви (Элен Уайт, «Прозрение»), наконец, познание смерти (смерть матери Элизабет Уиллард в одноименном рассказе).

Интересен в этом плане рассказ «Пробуждение», указывающий на впечатлительность героя, развитое умение фантазировать. После чтения книг о Средневековых городах Уиллард ночью оказывается на пустыре, герой дает волю фантазии, у него возникает «чувство возвращения» в один из подобных городов, где он уже однажды бывал («forward with the curious feeling of one revisiting a place that had been a part of some former existence» [3, с. 184]). На пустыре на него нахлынули сильные чувства, от ощущения собственного «космического» величия ему захотелось произносить «сильные слова, полные смысла»: «Смерть, ночь, море, страх, красота» [1, с. 135]. Однако в тот же вечер после неудачного свидания герой, униженный, пробегает мимо пустыря, ругая себя и свою судьбу. Мотив пространства, освещенного человеческой фантазией, несколько раз возникающий в книге, явно заявляет о себе. Повествователь не столько иронизирует над своим героем (хотя доля иронии, конечно, присутствует), сколько поощряет его способность к фантазии.

Этот эпизод указывает на то, что и Уиллард обладает некоторыми гротескными чертами, ему внутренне близки жители города. Джорджу знакома проблема одиночества в своей семье: он не находит общего языка с родителями («Мать», «Смерть»), – терпит ряд любовных неудач, часто не может найти нужного слова и у него тоже «все идет не так» («Учительница», «Пробуждение»). Однако кардинальным образом героя от гротесков отличает способность к внутреннему развитию. Э. Фассел отмечает, что гротескам свойственна стагнация, все они застыли в определенный момент своего

развития²⁹⁷, и только характер Уилларда в книге меняется. За каждым из указанных выше этапов следует новая ступень. Причем повествователь не комментирует, не обобщает ее – книга движется дальше, мы можем «забыть» о Уилларде в цикле «Набожность», рассказе «Одиночество», но герой появится в «Почтенных людях», «Божьей силе», «Пробуждении».

Внутреннее движение произведения соединяется с обозначенным ранее героем желанием уехать из города. Каждый из этапов, от первого до последнего рассказов, составляет необходимый для начинающего писателя жизненный опыт. Для Андерсона понятие опыта связано с возможностью «посмотреть назад», в предпоследнем рассказе «Прозрение» герой чувствует себя по-новому: «настроение у него было такое, какое знакомо мужчинам и незнакомо мальчикам. Он чувствовал себя немолодым и слегка усталым. В нем пробуждались воспоминания» [1, с. 169].

Уиллард преодолевает границы Уайнсбурга, начинается новое движение героя (предположительно навстречу американской мечте), отъезд в большой город, но, кроме того, Джордж также преодолевает границы внешней и внутренней изоляции героев-гротесков. Отношения Элен Уайт и Джорджа – один из немногих примеров в книге, когда герои забывают об одиночестве и чувствуют настоящее единение друг с другом («Прозрение»). В рассказах до этого у Уилларда возникала потребность разделить то или иное впечатление с кем-либо, для него невозможен разговор с матерью, однако он чувствует потребность в другом человеке, в женщине: «Эх, если бы тут была женщина, я бы схватил ее за руку, и мы бежали бы, пока не выбились из сил, – подумал он. – Тогда мне стало бы легче» [1, с. 135] («Пробуждение»). В «Прозрении» и он, и Элен Уайт переживают схожие чувства во время городской ярмарки: их тяготит людская толпа, шум сотен голосов: Ей казалось, что весь мир заполнили бессмысленные люди – и говорят без умолку» [1, с. 173]. Найдя друг друга, они стараются сохранить момент молчания – искренней, настоящей близости; в результате,

²⁹⁷ Fussel E. Op. cit. P. 109.

физиологическая близость отвлекает их от единения, важным становится присутствие другого человека и совместное проживание определенного мгновения, и оба героя понимают это: «Наверху, в темноте две необыкновенно чувствительные человеческие песчинки прильнули друг к дружке и ждали. У обоих на уме было одно и то же. «Я пришел в это безлюдное место, и со мной рядом - другой человек» – вот суть того, что они чувствовали» [1, с.174-175]. Сквозной герой преодолевает главный барьер гротесков – одиночество; именно этот мотив одиночества является одним из центральных в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо».

§ 4. Эволюция центральных мотивов книги рассказов «Уайнсбург, Огайо»

Стремление Андерсона создать «новую свободу формы» («new looseness of form») проявляет себя на всех уровнях текста: сюжетном (отсутствие интриги), персонажном (отсутствие каких-либо связей, отношений между героями, но выстраивание их в один ряд перед лицом художника), даже тематическом (раскрытие жизни провинциального городка, сокрытой от широких глаз, проблем, спрятанных под поверхностью этой тихой жизни через пристальный интерес к бессознательным проявлениям человеческой психики). Из комплекса сети мотивов, связывающих в общее целое книгу рассказов и носящих сложный символично-мифологический характер, мы остановимся на трех указанных выше композиционных элементах.

Заметим, что существуют разные подходы к трактовке образов, созданных Андерсоном: они рассматриваются как символы (И. Хоу, Э. Фассел, Д. Стоук)²⁹⁸, архетипы (Девид Д. Андерсон)²⁹⁹, о мифологической

²⁹⁸ Howe I. The Book of the Grotesque. P. 101 ; Fussel E. Winesburg. Ohio. Art and Isolation. P. 105 ; Kazin, A. On native grounds. The Interpretation of Modern American Prose Literature. New York, cop. 1942. P. 61.

²⁹⁹ David D. Anderson. Op. cit. P. 155–170.

символике пишет О.Ю. Панова³⁰⁰, – в то же время они имеют полное право называться мифологемами, так как Андерсон в «Уайнсбург, Огайо» выступает творцом нового мифа.

4.1. Мотив гротеска и гротескные образы в книге

Образ гротеска заявлен в качестве центрального в первом рассказе книги «Книга о гротескных людях» («The Book of the Grotesque»), название новеллы может смело служить подзаголовком произведения, так как в дальнейшем каждый из рассказов будет раскрывать историю одного из персонажей данного типа. Слово «гротеск», как его употребляет Андерсон, имеет отдаленное отношение к разрабатывавшемуся романтиками понятию. Во внимание следует принимать скорее общеязыковое значение. В общеязыковом смысле Уэбстерский словарь определяет слово «гротеск» как стиль декоративного искусства, которому свойственно «искажение естественных черт в нелепые, уродливые или карикатурные»³⁰¹. Важно, что «гротескный», в отличие от прилагательного «уродливый», может нести позитивную функцию: «уродливый» является антонимом определению «красивый», в то время как «гротескный», по свидетельству словарной статьи в Уэбстерском словаре, является «совокупностью физической красоты / или дополнением к ней, представленной в материальном мире, но искаженной эстетическим восприятием или качествами, схожими с комическими в нашем сознании»³⁰².

Заметим, что некоторые критики упрекали Андерсона в излишнем интересе к ненормальным проявлениям человеческой психики, извращенном видении человеческой личности. Однако скорее писателем двигало

³⁰⁰ Панова Ю.О. Указ. соч. С. 221–240.

³⁰¹ Webster's New International Dictionary of the English Language. Springfield, Mass., 1931. P. 954.

³⁰² Webster's New International Dictionary of the English Language. Springfield, Mass., 1931. P. 954.

стремление видеть красоту и в искаженности, уродливости, о чем говорит, например, сравнение Уоша Уильямса в рассказе «Почтенные люди» с обезьяной в зоопарке: «...Громадная нелепая обезьяна, создание с уродливыми, отвислыми, безволосыми подглазьями и ярко-багровым тылом. Эта обезьяна – форменное чудище. *В безукоризненном ее уродстве есть даже какая-то извращенная красота*» [1, с. 90] – «... A huge, grotesque kind of monkey, a creature with ugly, sagging, hairless skin below his eyes and a bright purple underbody. This monkey is a true monster. *In the completeness of his ugliness he achieved a kind of perverted beauty*» (курсив мой – Е.М.) [3, с. 121].

Гротескный образ у Андерсона предполагает не только внешнюю «некрасивость», искаженность, но и внутреннюю, психическую деформацию, когда мельчайшее отклонение может спровоцировать крайнюю степень ущербности. Писатель изображает, насколько тонка грань между «нормальностью» и «гротескностью», одно событие может «выбить» человека, превратить его в сломанную, утратившую надежду личность. Так случилось с Уошем Уильямсом – героем, бывшим примерным мужем, но столкнувшимся с изменами жены («Почтенные люди») или с Алисой Хайдман, проводившей любимого в другой город («Приключение»), или с доктором Персивалом – после происшествия на главной улице он не мог отделаться от мысли, что его повесят на фонарном столбе («Философ»). Указанные герои – те, которых превратило в гротески некое событие или «антисобытие»³⁰³: «нечто не произошедшее», или, добавим, перевернувшее их жизнь. Часто гротескность указывает на некоторое «деформированное чувство» («misshapen feeling»³⁰⁴), когда в результате эмоциональной травмы образуется пустота, вакуум.

Жители города поглощены ежедневной рутиной дел, заметим, что дневная жизнь города почти не показана автором – есть упоминания о работе героев в поле, на вокзале, в магазинах и в общественных учреждениях

³⁰³ Термин С.М. Пинаева. См.: Пинаев С.М. Указ. соч. С. 18.

³⁰⁴ Howe I. The Book of the Grotesque. P. 96.

города, – но читателю она должна быть известна заранее. Причиной гротескности зачастую становится неспособность персонажа сделать решающий шаг, в нужный момент изменить привычный ход событий. В результате существование героев в Уайнсбурге напоминает медленное увядание; на определенном этапе они подчиняются неким общепринятым нормам: как Хел Уинтерс в рассказе «Так и не сказанная неправда» решает жениться, а Рей Пирсон бежит в надежде удержать его от этого поступка, Луиза Траньон или Элизабет Уиллард так же неосознанно выходят замуж и тем самым определяют свое дальнейшее безвольное существование. Образуется замкнутый круг – брак без любви рождает детей, не знающих настоящего чувства (Джесси Бентли – Луиза Харди – Давид Харди в цикле «Набожность») и постепенно выстраивается андерсоновский «мир, лишенный любви» («loveless world»). Енох Робинсон («Одиночество»), как и многие герои, пытавшийся решить проблему одиночества через создание семьи, тоже терпит неудачу. Он чувствует себя загнанным в угол, не находит понимания в семье, в результате оставляет жену и двоих детей. Герой становится иллюстрацией предельной степени изоляции, полного погружения в созданный им воображаемый мир в маленькой комнате в Нью-Йорке. Но и этот мир будет разрушен женщиной, которая вызвала в нем новое чувство. Он вынужден вернуться в Уайнсбург, чтобы доживать свой век в одиночестве. Сознательно переезжают в город, не испытывая надежд на будущее Уош Уильямс («Почтенные люди»), Крыло Бидлбаум («Руки»), доктор Персивал («Философ»). Все герои среднего возраста, которые кажутся стариками, остановились в одной точке, в них фактически нет жизни, они не живут, но доживают (Элизабет Уиллард, доктор Рифи, доктор Персивал, Алиса Хайдман и др.). Э. Фассел пишет о том, что «каждый из них навсегда «заморожен» где-то ниже уровня полного и подлинного развития»³⁰⁵. В свою очередь, И. Хоу указывает: все, что могло произойти в

³⁰⁵ Fussel E. Op. cit. P. 109.

их жизни, уже было: «... Nothing happens in Winesburg. For most of its figures it is too late for anything to happen...»³⁰⁶.

При этом повествователь не обвиняет ни одного из своих героев-неудачников. Привычные нормы общества и предлагаемые им пути: создание семьи, благоустроенная, тихая, неторопливая жизнь – обрекают героев на большее одиночество, вызывают «мучения нереализованности» и провоцируют разъединение. Вопреки формировавшемуся в первые десятилетия XX века имиджу жизнерадостной, всегда преуспевающей Америки писатель изображает общество неудачников, героев, потерпевших поражение во всех сферах жизни; даже при наличии таланта (Крыло Бидлбаум, «Руки») персонаж-гротеск априори не может его реализовать.

Свое видение данного образа Андерсон раскрывает в первом рассказе «Книга о гротескных людях». Каждый из героев поступает соразмерно своей индивидуальной правде («the truth»), служит только ей. В символическом эпизоде создания мира речь идет о существовании многих правд, и все они «были прекрасны», «...а потом набежали люди. Каждый, явившись, ухватывал какую-нибудь правду, а особенно сильные ухватывали по десятку. Правды и сделали людей нелепыми... Как только человек захватывал для себя одну из правд, нарекал ее своею и старался прожить по ней жизнь, он становился нелепым, а облюбленная правда – ложью» [2, с. 24]. Автор переворачивает смыслы: и правда, усиленная в несколько раз, становится ложью, а положительные качества персонажей – ни один из героев книги не может быть назван негативным – измененные схожим образом, составляют основу характера гротеска. Источник гротескного характера заключен и в самом способе создания подобного образа, когда одна характерная черта становилась приметой героя: усы отца Джорджа Тома Уилларда, пальцы доктора Рифи, руки Крыло Бидлбаума. Повествователь особое внимание

³⁰⁶ Howe I. The Book of the Grotesque. P. 95.

уделяет описанию рук своих героев³⁰⁷. Так же, как в ткани повествования Андерсон пытался передать устную речь вплоть до имитации жестов, жесты героев обладают особым значением. К примеру, Дэвид Д. Андерсон видит в движениях рук героев способ настоящей, спонтанной коммуникации³⁰⁸. В целом образ персонажа создается в импрессионистской манере – набрасывается ключевая, запоминающаяся деталь, вокруг нее строится дальнейшее повествование. В самом способе создания героя Андерсон, несомненно, отталкивался и от тургеневского опыта – в героях его книги зачастую одна черта составляет основу образа (к примеру, честность – Бирюк, рациональность – Хорь и т.д.). В образах же Чертопханова, карлика Касьяна, Лукерьи найденные черты усиливаются, рождают «странных» героев, героев-чудаков книги, в чем-то близких гротескам Андерсона.

Все гротески обречены на одиночество, это качество становится определяющим для образа данного типа. Причем Андерсон возводит его в высшую степень: речь идет не просто о замкнутости, но о полной внутренней и внешней изоляции героев³⁰⁹. Последняя проявляется в невозможности вырваться за границы Уайнсбурга, но и те, кто на время уезжает из города, не могут наладить социальные связи на новом месте: Енох Робинсон («Одиночество»), бабушка Тома Фостера («Выпил»), обречен на «вечное чудачество» Элмер Каули («Чудак»). Персонаж данного типа полностью замкнут на одной проблеме (правде), он не видит выхода для себя, к примеру, Алиса Хайдман смирилась, с тем, «что многие люди должны жить и умирать в одиночку, даже в Уайнсбурге» [1, с. 90], так же, как и не находит способа излить внутреннюю боль. Герои стремятся к Уилларду, однако рассказывание истории не приносит им освобождения, излечения

³⁰⁷ Подробно мотив жеста и, в частности рук, рассматривает Форрест Ингрэм. См. Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Pp. 185–192.

³⁰⁸ См.: David D. Anderson . Op. cit. P. 161.

³⁰⁹ «Внутренняя изоляция» – определение Э. Фассела. Fussel E. Winesburg. Ohio. Art and Isolation // The Achievement of Sherwood Anderson. Essays in Criticism. Ed. With and Introduction by Ray Lewis White. The university of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966. P. 109. О проблеме изоляции в «Уайнсбурге» пишет и Дэвид Д. Андерсон. См.: David D. Anderson. Op. cit. P. 158.

психологической травмы, а является примером мимолетного прозрения. Э. Фассел предполагает, что гротески вовсе не видят своих проблем (они слишком «вовлечены» в жизнь)³¹⁰. Скорее же они «слишком сконцентрированы на себе», мир гротеска – «сконцентрированный на себе самом мир, что и мешает пониманию других»³¹¹. Заметим, что сюжет рассказов цикла направлен именно на «внутреннее прозрение» героя, однако и понимание проблемы не становится шагом к ее решению, снова герои терпят крах.

Подобное состояние персонажей провоцирует «социальный, коммуникативный вакуум» в городе. И. Хоу констатирует: гротесками полностью утрачены социальные связи: они оторваны друг от друга, разобщены. Он употребляет слово «discontinuity»³¹². Исследователь считает, что Уиллард призван восстановить эти связи – герои не могут открыто общаться между собой, но все они стремятся к Джорджу. По мнению Хоу, Андерсон, изображая фатальное, непреодолимое одиночество, указывал на национальную черту: внешне прекрасная американская жизнь по сути своей злокачественна («...beneath the exteriors of our life the deformed exert dominion, that seeming health of our state derives from a deep malignancy. And Winesburg echoes with *American loneliness*, that loneliness which could once evoke Nigger Jim's chant of praise to the Mississippi pastoral but which has here become fearful and sour» («За поверхностью наших жизней стоит деформированная борьба за власть, кажущееся преуспевание наших штатов вытекает из глубокой злокачественности. И в «Уайнсбург, Огайо» отражается то *американское одиночество*, которое однажды пробудило негра Джима к хвалебной песне пасторальной Миссиссиппи, но которое здесь стало угрожающим и мрачным»)) (курсив мой – Е.М.)³¹³.

³¹⁰Fussel E. Op. cit. P. 109.

³¹¹David D. Anderson. Op. cit. P. 158.

³¹²Fussel E. Op. cit. P. 105.

³¹³Howe I. The Book of the Grotesque. P. 94.

Причина разобщенности героев кроется в невозможности сказать «весомое слово» (они вообще некоммуникабельны³¹⁴); все герои теряются в нужный момент и не находят слов, как мать Сета Ричмонда боится своего сына («Мыслитель»), Элизабет Уиллард так и не смогла сообщить Джорджу о спрятанных ею восьмистах долларах («Смерть»), и в неумении совершить поступок, как потерпел неудачу Рей Пирсон, когда бежал сказать Хелу Уинтерсу слова, которые могли бы изменить жизнь молодого героя («Так и не сказанная неправда»), Элмер Каули не может открыто заявить Уилларду на вокзале, что он не желает быть больше чудаком («Чудак»). Андерсон уравнивает оба действия в произведении: весомое слово для него и есть поступок.

Неудачливость (в мире Уайнсбурга категория удачи, удачного стечения обстоятельств отсутствует как таковая – у жителей города либо ничего не происходит, либо все происходит не так) провоцирует чудаковатость каждого из героев. Хотя чудаком в книге назвал лишь Элмер Каули в одноименном рассказе, но каждый из гротескных персонажей отличается странным поведением, авторская ирония состоит в том, что пресловутое общественное мнение (которое прикрепило ярлык чудачества к семье Каули) сформировано такими же героями. Можно лишь попытаться провести градацию среди них: первыми будут располагаться «явные» чудаки, герои, выделяющиеся слабоумием, – Турк Смоллет, старик Мук («Чудак»), вторым – городской чудаки Элмер Каули, который унаследовал это качество от отца, а вслед за ними все остальные герои.

Каждый из гротесков обозначает себя через странные действия, обладает характерной привычкой. Доктор Рифи пишет отрывки мыслей на клочках бумаги, а потом скручивает их в карманах в тугие шарики («Шарики из бумаги»). Кейт Свифт («Учительница»), так же, как и Джесси Бентли («Набожность»), не может усидеть дома в дождливую погоду или в метель; нечто невыразимое, но мучительное гонит их прочь из дома и обрекает на

³¹⁴ Каули М. Указ. соч. С. 8.

многочасовые прогулки. Героями движет не столько желание что-то понять, сколько провоцируемая внутренней тревогой невозможность усидеть на месте во время внезапно нахлынувшего состояния депрессии.

4.2. Характер «приключения» и «моментов прозрения» как сюжетная основа единичных рассказов книги

Нельзя говорить о том, что гротески не делают попыток изменить что-либо в своей жизни. При общем стремлении Андерсона к бессобытийности, в книге функционирует категория, альтернативная событию – категория «приключение» («adventure»). Каждый рассказ сосредоточен на подобном приключении, случае экстраординарном, выбивающемся из жизни гротеска. Например, «приключением» названо свидание Джорджа Уилларда с некрасивой девушкой Луизой Траньон в рассказе «Никто не узнает», во время которого молодой герой приобретает первый сексуальный опыт: «Джордж Уиллард затеял приключение...Он боялся, что приключение сорвется, что он струсит и повернет обратно» [1, с.47].

В стремлении уловить само течение жизни Андерсон отрицает событие как нечто возвышенно-торжественное, исключительно важное, следовательно, искусственное; но и приключение в привычном смысле слова, подразумевающее динамическую смену событий, картин, он тоже не принимает. Приключением для героев становится момент сильного эмоционального потрясения, который пытается запечатлеть повествователь.

Центральным приключением книги является история двадцатисемилетней Алисы Хайдман в одноименном рассказе («And then one night when it rained Alice had an adventure» [3, с. 119]). Провоцируемая чувством безысходного одиночества, доведенная до отчаяния, героиня обнаженной выбегает из дома под дождь: «Не задумавшись о том, что она собирается сделать, Алиса сбежала по темной лестнице и выскочила под дождь. Она остановилась на крохотной лужайке перед домом, ощущая кожей

холодный дождь, и ей до безумия захотелось пробежать нагишом по улицам. Ей казалось, что дождь произведет чудесное и животворное действие на ее тело. Много лет уже она не чувствовала себя такой молодой и смелой» [1, с.89]. Однако через несколько мгновений Алиса Хайдман осознает свое положение, к тому же навстречу ей движется полуглухой старик, а не желанный незнакомец; она «упала на землю и лежала, вздрагивая. Она вдруг осознала свой поступок и так испугалась, что, даже когда старик пропал из виду, не нашла в себе сил встать на ноги, а поползла к дому по траве на четвереньках» [1, с. 89]. Так, крахом для всех гротесков, оканчиваются попытки освободиться от условностей и выплеснуть свои скрытые желания.

В истории Алисы Хайдман автор четко обозначает тот миг, когда герой осознает свое реальное положение, момент потери вдохновения; то же самое происходит, например, с Уиллардом в рассказе «Пробуждение», с Реем Пирсоном в «Так и не сказанной неправде». Помимо данного типа мгновений, в «Уайнсбурге» намечаются и другие характерные эпизоды.

Первый из них – ощущение упущенного времени. Герои осознают, что секунду назад могло быть сказано весомое слово или совершено важное действие, но момент оказывается упущен, и изменить что-либо уже невозможно. Так происходит во время встречи Джорджа Уилларда с Кейт Свифт в редакции «Уайнсбургского орла» («Учительница») и на свидании Сэта Ричмода с Элен Уайт («Мыслитель»): «Элен растрогалась. Она положила руку на плечо Сета и, подставив ему лицо, потянула его голову к себе. Ею двигала искренняя нежность и скорбь о том, что какое-то *приключение*, к которому невнятно склоняла ночь, теперь уже никогда не осуществится. «Я, пожалуй, пойду», – сказала она, *бессильно уронив руку...* Сет смутился, и, пока он стоял и мешкал, девушка повернулась и убежала через дыру в изгороди. Сету захотелось кинуться вдогонку, но он только стоял и смотрел, смущенный и озадаченный ее поступком – как смущен и озадачен был всей жизнью города, откуда она явилась...» [1, с.105] (*курсив мой – Е.М.*). Героев посещает схожее желание, но ситуацию решает

нечаянный жест героини (она бессильно уронила руку), и единение распадается. Гротески наполнены ощущением несбывшегося чувства, так же как книга содержит в себе массу «несвершившихся событий».

Наконец, второй тип являют собой «моменты прозрения» («moments of insight»). Дэвид Д. Андерсон пишет о том, что «каждый из них задуман с целью обеспечить мимолетное, интуитивное, но точное впечатление о муках человеческого сердца»³¹⁵.

В серой жизни Уайнсбурга повествователь (иногда вместе с Уиллардом) пытается найти поэтические, красочные моменты, которые связаны с высвобождением эмоций героя из-под «внешней корки» («outer crust»): «Корка ее жизни, ее всегдашняя сдержанность и робость отлетали прочь, и она отдавалась любовным переживаниям», «Приключение» [1, с.84]. К примеру, на Кейт Свифт иногда на уроке находило вдохновение, с нее спадала холодность и строгость, и героиня чувствовала себя абсолютно счастливой: «In the schoolroom she was silent, cold, and stern, and yet in an odd way very close to her pupils. Once in a long while *something seemed to have come over her* and she was happy. All of the children in the schoolroom felt the effect of her happiness. For a time they did not work but sat back in their chairs and looked at her» (*курсив мой – Е.М.*) [3, с. 161].

Герои мучаются от невозможности высказать то смутное внутреннее чувство, что живет в них – вспомним старого писателя и живущее в нем молодое – однако они не способны «прорваться сквозь скорлупу, которая не дает им начать разговор с другими и является причиной непонимания и духовной трагедии»³¹⁶. В моменты прозрения герой ненадолго освобождается от этого панциря, тогда он дает волю фантазии, чувствует невиданную свободу, которая выражается и в непринужденной речи: так происходит с Крыло Бидлбаумом («Руки»), с Кейт Свифт («Учительница»), при этом слова персонажей обладают весомым смыслом, учительница говорит с Джорджем

³¹⁵ David D. Anderson. Op. cit. P. 167.

³¹⁶ Ibidem. P. 160.

со «страстной, пылкой серьезностью» – «passionate earnestness»: Кейт Свифт «говорила горячо и серьезно. Побуждение, которое выгнало ее из дому в метель, вылилось теперь в слова. Она ощущала подъем, как иногда перед детьми в школе» [1, с.120]. Пример схожего мгновения преображения, высвобождения «внутреннего прекрасного» находим в рассказе «Смерть»: доктор Рифи обнимает Элизабет Уиллард – «не изнуренную женщину сорока одного года, а красивую невинную девушку, каким-то чудом вырвавшуюся из кожуры изнуренного женского тела» [1, с. 165]. В этом эпизоде находим второй момент истинного единения двух героев.

Несомненно, одним из самых ярких моментов в книге является эпизод рассказа «Так и не сказанная неправда». Он содержит третий и последний эпизод, в котором гротески забывают об одиночестве: «Вокруг было огромное пустое поле, позади них тянулись аккуратные ряды кукурузных стожков, вдали вставали желто-красные холмы – и они уже не были двумя ко всему равнодушными работниками, а стали друг для друга живыми людьми. Хэл почувствовал это и, по своему обыкновению, засмеялся» [1, с. 149]. Под действием красоты окружающей природы достигается момент единения.

Способность увидеть и выделить значимый момент объединяет Андерсона и Тургенева. Однако по-разному раскрывается сущность моментов: у Тургенева, как правило, встречаем миг поэтический, зачастую связанный с восприятием рассказчиком природы, у Андерсона же – миг раскрывает сущность персонажей книги, но не характеризует повествователя.

4.3. *«Фрейдистские» мотивы как способ раскрытия внутренней жизни героев*

В своем стремлении проникнуть в глубину человеческой психики Андерсон обращается к сфере подсознания. Определение «фрейдизм»³¹⁷ используется в данном случае условно для обозначения повышенного

³¹⁷ Напомним, сам Андерсон не был подробно знаком с работами З. Фрейда.

интереса писателя к теме интимной жизни героев, так как именно неустроенность личной жизни рождает многие комплексы персонажей. Стоит отметить, что писатель не ставил перед собой задачи – указать на диагноз каждого из героев, повествованием движет искреннее сопереживание, сочувствие гротескам³¹⁸; так же как в книге напрямую не идет речь о социальной деформации.

«Заглянуть за поверхность жизней» для Андерсона значит и приоткрыть тайны интимной жизни своих героев. К примеру, психическая деформация гротесков может быть связана с навязчивыми страхами и нереализованными сексуальными желаниями. Неудачи в интимной жизни провоцируют отчаяние героев: юная Луиза Бентли случайно услышала, как одна сестер Харди обнималась со своим возлюбленным; мучаются от нереализованных сексуальных желаний Кейт Свифт («Учительница»), Алиса Хайдман («Приключение»), а преподобный Кертис Хартман полностью отдается «Божьей воле», которая повелевает ему каждый вечер смотреть на обнаженные плечи читающей учительницы («Божья Сила»), не говоря уже о Крыло Бидлбауме (несправедливо) уличенном в гомосексуализме («Руки»).

Гротески ищут человеческой близости, но интимные отношения не обозначают ее: не наполняют ту пустоту, что существует между ними, не сближают, а наоборот, разобщают героев. Последовательный путь от «нелюбви» к одиночеству и психическому расстройству проходит Луиза Бентли («Набожность, часть III «Сдача»), которая, родившись в семье неугомонного отца Джесси Бентли и задавленной им матери, «больше всего на свете хотела любви – и не получала ее». Детское желание героини подружиться хоть с кем-нибудь в доме друга отца, где она жила во время учебы в городской школе, толкает ее к Джону Харди, и в результате ее записка с обозначенным «желанием кого-либо любить и быть любимой» становится поводом для их интимной близости; «Луиза Бентли стала любовницей Джона Харди. Хотела она не этого, но именно в этом смысле он

³¹⁸ David D. Anderson. Op. cit. P. 160.

истолковал ее предложение, а сама она так стремилась достичь чего-то другого, что не стала сопротивляться» [1, с. 72]. Ориентиры гротесков сбиты, лишь немногие способны почувствовать настоящее единение с другим человеком.

Однако Элизабет Уиллард («Смерть») страстно желает достичь единения со смертью, автор называет ее состояние жаждой смерти («*hungering for death*»): «The sick woman spent the last few months of her life *hungering for death*. Along the road of death she went, seeking, *hungering*» [3, с. 228]. Андерсон соединяет главный человеческий страх с природным желанием. Смерть видится героине в образе молодого сильного мужчины, она готова утонуть в его объятиях: «Смерть представлялась ей в человеческом облике – то сильным черноволосым парнем, бегающим по холмам, то суровым, спокойным мужчиной, в рубцах и метинах жизненных невзгод. В темной комнате она выпрастывала руку из-под одеяла, протягивала ее и думала, что смерти нравится, когда живое само подает ей руку. «Потерпи, любимый, – шептала она. – Оставайся молодым и красивым и потерпи» [1, с.166].

В мире Андерсона смерть всегда фатальна и внезапна, подобна ярким мгновениям, рассмотренным выше. Доктору Рифи («Бумажные шарики») сопутствует смерть: через год после свадьбы умирает его молодая жена, так же как он не может помешать увяданию Элизабет Уиллард, в которую влюблен. Смерть становится продолжением мотива освобождения от невыносимой жизни: так происходит в истории Уиндпитера Уинтерса, который гнал что есть мочи свою лошадь и был сбит товарным поездом: «Они рассказывали, что старик Уиндпитер стоял на козлах и бешено ругал мчащийся на него локомотив, и что он прямо-таки завопил от радости, когда лошади, обезумев от непрерывных ударов кнута, рванулись вперед, навстречу верной гибели («*rushed straight ahead to certain death*»)... Какой мальчишка порой не жаждет умереть славной смертью вместо того, чтобы торговать в бакалейной лавочке, влача бесцветное существование?» [1, с.

148]. В данном эпизоде смерть становится «живее жизни», противопоставляет ей как серому, однообразному существованию («humdrum lives»). Кроме данного примера еще дважды героини «пытаются вырваться из жизни», загоняя лошадь: так происходит с Элизабет Уиллард («Смерть») и Лиузой Бентли («Набожность», часть III «Сдача»), дополняет мотив эпизод в рассказе «Одиночество»: Енох Робинсон видит на картине оборвавшуюся жизнь молодой женщины, которую сбросила лошадь.

Дэвид Стоук в статье «“Уайнсбург, Огайо” как танец смерти» доказывает, что для Андерсона существенным было понятие «живые мертвецы»; подобный тип являет собой «современный человек, отчужденный от творчества механизированным фабричным трудом и репрессивной пуританской этикой, загнанный в состояние живого мертвеца»³¹⁹. Писатель остро ощущал бездуховность и пустоту преуспевающего общества, которая скрывалась за «отлаженностью» и комфортом жизни. Лишь в одном рассказе книги проступает данная позиция автора: в новелле «Почтенные люди» («Respectability») жена телеграфиста происходила из подобной, почтенной семьи («Я просидел у них в гостиной два часа. Встретила меня ее мать, усадила. Дом у них обставлен модно. Почтенные, что называется, люди. В гостиной – плюшевые кресла, кушетка» [1, с. 94]) и слова Уоша Уильямса о своей жене «она мертвая, как все бабы, мертвая» становятся не просто эмоциями обозлившегося на весь мир человека, но и доказывают мысль о «живых мертвецах».

В гротесках отсутствует стремление к преуспеванию, они мертвы в своем одиночестве, отчаянии и неспособности к дальнейшему развитию. Важно отметить, что само понятие «гротеск» напрямую связано со смертью, увяданием, оно появилось в Средневековье: «grotte» именовали итальянские художники зарисовки развалин «Золотого дома» Нерона³²⁰. Уайнсбург может

³¹⁹ Stouck D. Winesburg. Ohio as A Dance of Death. P. 526.

³²⁰ Howe I. The Book of the Grotesque. P. 96.

быть смело назван городом руин надежд и желаний героев, он вполне может быть сравним с «мертвым городом».

§ 5. Хронотоп в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо»

Если в случае с тургеневской книгой рассказов мы остановились на определении пространственно-временные отношения, то в «Уайнсбург, Огайо» возникает хронотоп – единый, неделимый континуум, при этом, по М.М. Бахтину, временные отношения выдвигаются в хронотопе на первый план³²¹. Так, в «Записках охотника» общее пространство провинции разделяется, дробится на несколько частей, так и время в произведении включает в себя несколько разновидностей – актуальное время, историческое, лирические-вневременные отступления автора. В книге Андерсона представлен хронотоп, близкий романному, – все события сконцентрированы в едином месте, время отличается общими характерными признаками. Так, Андерсон, несмотря на декларируемую свободную форму, достигает нового, более тесного единства в своем произведении.

5.1. Город Уайнсбург: изображение мифологизированного пространства

Пространством книги рассказов становится «мертвый» город Уайнсбург, город, в котором время будто замерло в одном мгновении. Наряду со сквозным героем, единый хронотоп составляет целостность жанрово-циклического образования «книга рассказов», приближая цикл к жанру романа. Сквозной герой Джордж Уиллард может и не присутствовать в некоторых рассказах, в то время как город Уайнсбург становится постоянным фоном книги. Более того, вымышленный город буквально «вырастает» из страниц книги, постепенно складывается образ топоса, обладающего особой атмосферой-настроением («удушающая атмосфера»).

³²¹ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 235.

Интерес к провинциальному городу обусловлен не только биографией Андерсона, но и его склонностью к широкому обобщению символично-мифологического характера – жаждой проникнуть в самую суть, основу американской жизни. Писатель высказывал мысль о срединном положении маленького города между мегаполисом и природой, а в книге «Home Town» (1940) говорил о том, что подобный тип поселения является «хребтом страны»: «Небольшая община всегда была стержнем, позвоночником того живого организма, который мы называем Америкой, потому как она лежит между городами (в которых рождаются идеи) и землей (которая рождает силу)»³²². Значимым в выборе провинциальной темы становится и влияние Тургенева, обратившегося в «Записках охотника» к собственному опыту, темам и пространству, близким ему самому; через раскрытие «малых миров» показавшего положение социума в определенный исторический период.

Принципиальной для Андерсона становится тема исконной, родной земли. В своих произведениях ему важно сохранить и показать эту «связь с почвой», с родным местом. В книге «История рассказчика» («A Story Teller's Story») он подчеркивает: «Тургенев, Бальзак, Сервантес были глубоко погружены в почву, из которой они вышли» (« < Turgenev, Balzac, Cervantes > were deeply buried... in the soil out of which they had come»)³²³.

Через Среднезападные черты писатель указывает на общеамериканские признаки жизни, соединяя идеи, актуальные и для русского классика, и для Чикагского Ренессанса. Так, со временем создания книги совпали идеи о том, что именно среднезападные штаты США были основаны коренным, американским населением, продвигавшимся в глубь фронта, как указывает Джеймс Шортридж, «в 1915 году достигла пика идея о том, что Средний запад является воплощением истинной, подлинной Америки (the most American part of America)»³²⁴.

³²² Цит по: Spenser B.T. Op. cit. P. 10.

³²³ Ibidem. P. 26

³²⁴ Shortridge J.R. The Emergence of "Middle West" as an American regional Label. // Annals of the Association of American Geographers. Vol. 72. No. 2 (Jun., 1984). P. 216

Достаточно сложным является вопрос о принадлежности Андерсона к региональным писателям (или писателям местного колорита), автор не ставил перед собой цели рассказать о конкретном штате и его положении, напротив, присутствовали задачи более масштабного характера: описать любое американское поселение где бы то ни было (и шире – «разбитый человеческий социум»)³²⁵. Однако ему была близка мысль о том, что художник должен всегда полагаться на личный опыт, писать о той местности, которая ему хорошо знакома.

Истоки образа Уайнсбурга приводят исследователей в город Клайд, Огайо³²⁶ – место, в котором прошли юные годы писателя, однако нельзя говорить о точных прототипах. Писатель преобразует провинциальный город в рамках новой эстетики, создает не просто вымышленный мир, но новое мифологизированное пространство.

Город Уайнсбург³²⁷ становится обобщением многоуровневого характера: маленький провинциальный город (provincial small town) – самый распространенный тип поселения в США, но, кроме того, он вмещает в себя черты характерные для любого города где бы то ни было, всего мира в целом. Андерсон создает «микрокосм в макрокосме»³²⁸ – вселенную в миниатюре. Он оторван от всего окружающего мира, окружен бескрайними кукурузными полями, «выхвачен» из пространства и времени, удален в прошлое, в авторском понимании сравнимое с Золотым веком.

³²⁵ Сам Андерсон негативно относился к тем случаям, когда его приравнивали к писателям местного колорита. Не случайно, одно из исследований книги названо «Winesburg. Anywhere» («Уайнсбург. Где угодно»). Помимо того, исследователь Р.У. Эппл отмечает, что Андерсон «отрицал похожесть, видел корни проблем в человеческой природе, не в Среднем Западе, проблема, которую поднимал Андерсон, – неспособность людей общаться друг с другом» («He decried conformity, but he saw it rooted in human nature, not in the Midwest; the problem, Anderson argued, lies in the inability of human beings to connect with each other»). The American Midwest. Interpretive Encyclopedia. Indiana University Press, 2007. P. 45.

³²⁶ См.: Sullivan H. J. Winesburg. Revisited // The Antioch Review. 1960. Vol. 20, No. 2. Pp. 213-221.

³²⁷ Определение «мифический город» одним из первых использует Дэвид Д. Андерсон. См.: Anderson David D. Wanderers and Sojourners: Sherwood Anderson and the People of Winesburg // Twentieth Century Literature. 1977. Vol. 23. Febr. No. 1. P. 34

³²⁸ Сапожникова Ю.Л. Указ. соч. С. 85

Одним из ключевых образов становится уайнсбургский вокзал, приходом утреннего и вечернего поездов обозначается смена дня и ночи в городе. Однако вокзал в книге не становится отправной точкой для кого-либо из героев, кроме Уилларда; прибытие в Уайнсбург для гротесков означает тупик (Крыло Бидлбаум, Том Фостер и др.).

Город Андерсона не содержит конкретных, осязаемых контуров, создан по тому же, схожему с импрессионистическим принципу, что и портреты его героев. В книге есть указания на привычные городские строения: присутствуют вокзал, салун, аптека, гостиница «Новый дом Уилларда», дом Сета Ричмонда; однако все они разбросаны по городу, а их контуры размыты, едва видимы – так как почти все действие книги происходит ночью или вечером, часто в дождь, даже в метель. Единственное, что несколько фокусирует образ, – Главная улица (Main Street). Однако в провинции Андерсона даже на центральной улице отсутствует движение (в книге оно связано с дорогой, ведущей к полям вокруг города, см. рассказ «Руки»), единственное, но повторяющееся движение в книге – полоумный старик Турк Смоллетт, катящий свою тележку (Джордж, уезжая, будет вспоминать именно его). Кроме того, однажды на Главной улице случилось происшествие – лошадь сбила маленькую девочку («Мыслитель»).

Дневная жизнь города наполнена бессмысленными разговорами: на улицах, в салуне – герои перебрасываются ничего не значащими репликами, для Андерсона – это шум, мешающий понять течение жизни, заслоняющий истину героям. Освободиться от этого шума можно лишь ночью, когда наступает время тишины и можно окунуться в свои мысли. Именно в это время к героям-гротескам приходит понимание пустоты и бессмысленности их жизни, их захватывает «экзистенциальный кризис». Однако утром они спешат заняться привычными делами, а вечером мужчины собираются в салуне обсудить городские новости. К примеру, отец Тома Харди каждый день после ужина уходил в салун и, выходя из дома, напрочь забывал обо всем, что было сказано дочерям («Набожность», часть III «Сдача»).

Цикличность провинциального времени, о которой говорил М.М. Бахтин в статье «Формы времени и хронотопа в романе» в полной мере свойственна «Уайнсбургу»: «Время лишено поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни... День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изю дня в день повторяются одни и те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова... Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся... Это густое, липкое, ползущее в пространстве время»³²⁹. В городе нет событий, а есть только повторяющиеся «бытования». Показателен пример из рассказа «Мать»: Элизабет Уиллард, садясь перед окном, часто видела одну и ту же картину: «На пороге пекарни появлялся Эбнер Гроф. В руке он держал палку или пустую бутылку из-под молока. Эбнер уже давно вел войну с серой кошкой аптекаря Сильвестра Уэста... Кошка опять прошмыгнула в дверь пекарни, потом стремглав выскочила оттуда, а за нею, размахивая руками и бранясь, мчался сам пекарь... Как-то, наблюдая в одиночестве долгий и бесплодный приступ ярости Эбнера, Элизабет закрыла лицо своими узкими белыми ладонями и заплакала... Эта сцена с ужасающей наглядностью напоминала ей ее собственную жизнь» [1, с. 35]. Повторяемость одних и тех же ситуаций определяет их бессмысленность; так и Элизабет Уиллард, при виде картины ежедневной борьбы пекаря и кошки, осознает всю никчемность и бессодержательность собственной жизни.

Сложность созданного образа города состоит в том, что он и становится прямой проекцией сознания жителей, и влияет на дальнейшую судьбу гротесков – образуется замкнутый круг. По сути, хронотоп становится полноправным действующим лицом произведения. Он служит местом притяжения для героев, потерявших всякую надежду. Попав в него, гротески уже не могут вырваться, они подавлены окружающим пространством.

Андерсон напрямую соотносил понятие «мертвости» с отгороженностью героев за невидимыми стенами: «Страхи человека – это

³²⁹Бахтин М.М. Указ. соч. С. 396.

истории, с помощью которых они выстраивают стену смерти. Они умирают за этой стеной, и мы не знаем, что они мертвы. С невероятным усилием я поднимаюсь и перелезаю через свою собственную стену. И я вижу маленькие стены и мужчин и женщин, распростертых по земле, изуродованных и больных. Многие умирают. Воздух пропитан зловониями тех, кто уже умер»³³⁰. Проекцией состояния героев являются те эпизоды, где узость мышления персонажа и закрытость от жизни напрямую связаны с определениями окружающего их пространства. Герои живут в длинных и узких комнатах, часто в них есть только одно окно (старый писатель в «Книге о гротескных людях», комната Элизабет Уиллард («Мать»), колокольня пастора Кертиса («Божья Сила») и др.), а в рассказе «Одиночество» история комнаты едва ли не важнее истории главного героя Еноха Робинсона: «Комната, в которой молодой Робинсон жил в Нью-Йорке, выходила на Вашингтон-сквер и была узкой и длинной, точно коридор. Это необходимо твердо помнить. История Еноха, в сущности, гораздо больше история комнаты, чем история человека» [1, с.123] («The room... was *long and narrow like a hallway*. It is important to get that fixed in your mind. The story of Enoch is in fact the story of a room almost more than it is the story of a man» [3, с. 168]). Автор свободно переносит пространственные значения на жизнь героев, возникает понятие «the narrow life» («узкая жизнь»): « ...Alice, betrayed by her desire to have something beautiful come into *her rather narrow life*, also grew excited...» («Adventure») (курсив мой – Е.М.) [3, с. 112].

Герои постоянно натыкаются на стены, как в буквальном, так и в фигуральном смысле, «стены непонимания». Так, герой рассказа «Руки» Крыло Бидлбаум, «разговаривая с Джорджем Уиллардом... сжимал кулаки и стучал по столу или стенам дома. Это его успокаивало» («Руки») [1, с. 26]. Мать Джорджа Уилларда, Элизабет, пораженная какой-то странной болезнью, ходит по гостинице, «равнодушно глядя на выцветшие обои (wall-

³³⁰ Письмо Ш. Андерсона к М.Д. Финли, написанное во время работай над книгой рассказов (December 2, 1916). Цит. по: Stouck D. Winesburg. Ohio as A Dance of Death. P. 530.

рапер) и протертые ковры», а в момент душевного напряжения, когда силы покидают ее, цепляется за стены: «Она шла, тяжело дыша, то и дело прислоняясь к стене» [1, с. 35] («Мать»). Джордж Уиллард и Давид Бентли – оба имеют привычку отворачиваться к стене («to turn his face to the wall») и погружаться в свои мысли, отгораживаясь от всего: «Иногда он не мог найти убежища и совсем терялся. Он поворачивался лицом к дереву, а дома – к стене, зажимал глаза и старался ни о чем не думать» [1, с. 58] («Набожность», часть II).

Стены указывают на существование непреодолимого барьера в сознании героев. Так, у Еноха Робинсона возникло ощущение, что его «замуровывают в квартире»: «He began to feel choked and walled in by the life in the apartment» [3, с.172]. Луизе Бентли в цикле рассказов «Набожность» «казалось, что между нею и всеми остальными людьми на свете возведена стена» [1, с. 68]. Герой рассказа «Выпил» юный Том Фостер стоял «в тени стены жизни» [1, с. 154] («he stood in the shadow of the wall of life, was meant to stand in the shadow» [3, с. 212]), – он изначально, от рождения смотрит на жизнь со стороны, не принимая в ней участия.

Лишь однажды мы встречаемся с определением двери в широкую, свободную жизнь, открытое пространство. Перед смертью отец оставляет Элизабет сбереженные деньги и говорит ей о «широкой открытой двери», которая может появиться в ее жизни: «Some time it may prove to be a door, a great open door to you» [3, с.225] («Death»), однако восемьсот долларов, которые смогли бы резко изменить сюжет любой другой истории, в мире Андерсона тоже так и остаются замурованными в стене за кроватью³³¹.

Наиболее важным становится тот факт, что образ города связан с особым настроением, несет за собой определенную эмоцию. Во всем здесь чувствуется не просто провинциальная «захолустность», но особая заброшенность, захламленность и «никому не нужность». Автор

³³¹ Внимание на то, что в книге Андерсона «ружье так и не стреляет» обратил С.М. Пинаев. См.: Пинаев С.М. Указ. соч. С. 37.

подчеркивает бесцветность Уайнсбурга: мы видим пыльные улицы, заваленные мусором; часто встречаются слова и словосочетания *rubbish, pile of rubbish, useless, the dust from passing wagons, [hair was] full of dust, a little dusty street, [two guinea hens,] lay in the deep dust* и т.д. Характерный городской пейзаж открывает рассказ «Одиночество»: «Дом был выкрашен в бурый цвет, и бурые ставни на окнах, обращенных к дороге, всегда оставались закрытыми. Напротив дома нежились в глубокой пыли проселка куры и две цесарки» [1, с. 122] – заметим, и здесь всегда закрытые ставни окон указывают на «загороженность», отгороженность от жизни. Цвет обладает символическим значением в мире Андерсона: бесцветность обозначает безжизненность, – только солнце может наполнить красками тусклый город, как это происходит во время ярмарки, когда солнечные лучи заставляют «пылать цветом клубы пыли»: «*The dust rolled away over the fields and the departing sun set it ablaze with colors*» [3, с.233] (*курсив мой – Е.М.*) .

Ключевым, передающим настроение города, является эпизод из рассказа «Смерть»: «Лестница в кабинет доктора Рифи, над мануфактурным магазином «Париж» в квартале Хефнера, освещалась тускло. Над верхней площадкой, на кронштейне, висела лампа с закопченным стеклом... Наверху вы поворачивали направо и оказывались перед дверью доктора. По левую руку был темный коридор, заваленный рухлядью. Старые стулья, козлы, стремянки, порожние ящики дожидались в темноте, кому бы ободрать лодыжку...» [1, с. 160] («Смерть»). Коридор, куда сносят не нужный никому хлам, становится метафорой всей жизни Уайнсбурга.

Так же заброшена, обречена доживать свою бесцветную-бессобытийную жизнь мать Джорджа Уилларда Элизабет, которой казалось, что она сама выглядит такой же «обшарпанной и жалкой», как и ее гостиница, унаследованная от отца. Героиня и гостиница сливаются воедино в глазах мужа Элизабет Тома Уилларда: «Старый дом и его хозяйка казались ему чем-то гибнущим, обреченным... И не раз, быстро шагая по улице с видом решительным и деловым, щегольски одетый Том Уиллард вдруг

останавливался и боязливо оглядывался, словно опасаясь, что старый дом с живущей в нем женщиной гонится за ним по пятам» [1, с. 33]. Не уехав из города однажды, Элизабет определила свою жизнь: гостиница становится для непреодолимой «крепостью».

Пожалуй, одним из немногих «ярких пятен» в городской жизни для Андерсона является традиционная ярмарка. За внешним шумом, движением ярмарочного дня повествователь видит пустоту и бессодержательность, но вечером, когда все успокоится и схлынет шумящая, раздражающая и рассказчика, и его главных героев толпа, обнаруживается желанный миг. Только тогда наступает единение человека с миром вокруг: «Если вам случилось в ночь после ежегодной ярмарки посетить базарную площадь маленького городка на Среднем Западе, это останется у вас в памяти. Такого переживания не забыть... Жизнь хлестала через край. Все свербело и ерзало от переизбытка жизни – и вот ночь, и жизнь ушла. Тишина почти утрачивает. Прячешься за стволом дерева, стоишь молча, и, сколько есть у тебя способности к размышлению, – все идет в ход. Содрогаешься, думая о бессмысленности жизни, и в то же время, если здешний народ – это твой народ, любишь жизнь так, что слезы на глазах выступают («Прозрение») [1, с.174].

Заметим, что образ ярмарки присутствует в обеих исследуемых книгах рассказов: по-разному на героев действует ярмарочная толпа. Однако в «Прозрении» Андерсона возникает другой, схожий с тургеневским мотив – мотив таинственной ночи, темноты, расставляющей нужные акценты в понимании жизни; в результате возникает схожее с тургеневским ощущение гармонии мироздания (ср. рассказы «Бежин луг», «Певцы»).

5.2. *Оппозиция «природа – город» в книге*

Если город в книге рассказов связан с понятием бесцветности, мертвости, то природа у Андерсона ассоциируется с красочностью, с

жизнью. Подобное понимание природы находит истоки как в американской традиции (см. Э. Торо «Уолден или Жизнь в лесу», М. Твен «Приключения Г. Финна»), так и свойственно оно и циклу Тургенева, где природа вселяет особое вдохновение в художника.

Сложность взаимодействия между образами города и природы состоит в том, что выбранный Андерсоном для изображения исторический период – 80-е гг. XIX века, – время, когда маленький город еще не потерял связи с окружающей его природой. Действительно, книга открывается описанием дороги из Уайнсбурга к полям, где молодые парни и девушки собирают клубнику («Руки»). Эта дорога становится средоточием бурного движения в книге, доказывая существующую связь, зависимость горожан от окружающей природы – большинство жителей работает на близлежащих полях («Так и не сказанная неправда»); подтверждением тому служит и традиционная ярмарка («Прозрение»).

Однако автор сдвигает, накладывает друг на друга временные пласты, насыщая произведение проблемами, актуальными для начала XX века: когда закончен был этап индустриализации, наступил период развития крупных заводов, связь между городом и природой прервалась. В сознании Андерсона утверждается оппозиция этих двух образов.

Уайнсбург и расположенные вокруг него поля противопоставлены по всем свойствам: если город – закрытый, замкнутый, бесцветный, то природа – безграничная, прекрасная, яркая. Герои произведения часто смотрят в даль, которая кажется им безграничной: «He... *looked away across the fields*» [3, с. 204] («Он... поглядел вдаль за поля...»), «Так и не сказанная неправда»; «*Great open stretches of field and wood lay before him*» [3, с. 72] («Перед ним раскинулись огромные просторы полей и лесов», «Набожность, часть I» [1, с. 56]), «... *she could see the town and a long stretch of the fields*» [3, с. 116] («Она... нашла уединенное место, откуда был виден город, и просторные поля, и села» («Приключение»)) (курсив мой – Е.М.) [1, с. 87]. Образ тургеневской степи, бесконечной и безграничной, находит пересечение с

полем в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо». Причем в обоих случаях открытые пространства указывают на широкий, если не безграничный потенциал развития двух народов. Образ бескрайних кукурузных полей, равно как и бесконечного американского пространства, в произведении Андерсона укореняется как национальный символ.

Обширные пространства Среднего Запада традиционно связывались с теми бескрайними перспективами, что открывались для первых переселенцев. Андерсон частично сохраняет данное значение. Так, к герою цикла «Набожность» Джесси Бентли во время прогулки по окружающим его ферму полям, лесам приходит мысль о том, «что ему как истинному рабу Божьему должно принадлежать все пространство, по которому он прошел» («Набожность») [1, с. 56]. Джесси добился своих целей, скупая и осушая поля в округе, однако желание обладать («to possess») окружающим пространством вскоре обрело вид мании и вышло за рамки простого приобретения.

Окружающая город природа отчасти уравнивает его серость. Так же как и в «Записках охотника», прекрасный вид полей вызывает восторг у повествователя: «Весной, когда утихнут дожди, но жаркие летние дни еще не наступят, окрестности Уайнсбурга прекрасны» [1, с. 87]; в оригинальном тексте употребляется определение «*delightful*» – восхитительный, прелестный («Приключение»). В рассказе «Так и не сказанная неправда» красота природы оказывает неожиданное действие на героев: «Уже наступили сумерки, и вид, открывшийся перед ним, был исполнен удивительной прелести («the scene that lay before him was lovely»). Пологие холмы словно купались в красках («the low hills were washed with colour»), и даже кусты у изгороди казались невыразимо прекрасными» [1, с. 151] («*alive with beauty*» – буквально: «были оживлены красотой»). Так и герой Андерсона, старик Рей Пирсон, внезапно для себя почувствовал воодушевление и силу: «Если бы вы видели окрестности Уайнсбурга осенью, когда пологие холмы становятся желто-красными, вы поняли бы его чувства» («Так и не сказанная неправда»)

[1, с.149]. Однако природа по-разному взаимодействует с героями рассказов в двух книгах. У Тургенева пейзаж и персонаж сосуществуют параллельно, в случае с крестьянскими образами тесная связь с природой объясняет их способность чувствовать красоту. В «Уайнсбурге» природа, как правило, провоцирует, подталкивает героя к какому-либо поступку – как в указанном эпизоде, к бегу Рея Пирсона, выражавшему стремление что-либо изменить в жизни.

При этом в пейзажах Андерсон избегает детальности, не стремится тщательно прорисовывать картину, как Тургенев, но набрасывает общие контуры: буквальный перевод указанного выше отрывка: «*how the low hills are all splashed with yellows and red...*» [3, с. 204] – «холмы, покрытые оранжевыми и красными пятнами» [1, с. 149], – подобная манера напоминает картины импрессионистов.

Природа же здесь, в противопоставление мертвому городу, «оживленная красотой». Одухотворяющее действие природы испытывает на себе юный Давид Бентли («Набожность», часть IV «Ужас»): в городе герой постепенно замыкается в себе, на ферме же раскрывается, становится более общительным. За город стремятся герои книги в моменты душевных порывов, именно там, в многочасовых прогулках, находят они успокоение (Джордж Уиллард, Кейт Свифт, Элмер Каули, Джесси Бентли).

В результате Андерсон создает образ города, затерянного среди бескрайних, бесконечных кукурузных полей. «Вселенную в миниатюре», «микрокосм»³³² в книге составляют бесконечное среднезападное поле и маленький провинциальный город.

5.3. Представление о времени: провинциальное время, «продолжительное настоящее» и дискретное время

³³² Сапожникова Ю.Л. Указ. соч. С. 85

Шервуд Андерсон, вслед за Гертрудой Стайн, осознавал время как нечто отрывистое; так, в произведении нет постепенного развития событий, каждый из рассказов сосредоточен на отдельной временной точке. Автор пытался воссоздать «продолжительное настоящее». Стремление писателя уловить мгновение, обозначенное в работах ряда исследователей³³³, становится одним из признаков разорванности андерсоновского мира. Не случайно, в своей записной книжке автор пишет: «Мгновения, я замечаю только мгновения»³³⁴.

Форрест Ингрэм приходит к выводу о достаточно свободном отношении писателя ко времени: «Андерсон не беспокоился настолько о логической или хронологической последовательности»³³⁵. Исследователь находит явные несоответствия в указании возрастов героев в разных рассказах книги, подчеркивая, что на первый план выдвигается характеристика их внутреннего состояния. Добавим, что в случае с Джорджем Уиллардом автору важно уловить момент между юностью и взрослением писателя.

В городе Уайнсбурге время циклично. Действия горожан подчинены годовому и суточному циклам. Автор старательно подчеркивает связь города с землей, с полями – в книге используется близкое «ветхозаветному» время; наиболее ярко оно проявляет себя в цикле «Набожность», когда фермер Джесси Бентли во время своих многочасовых прогулок мысленно уносился к ветхозаветным временам. Каждому времени года сопутствует указание на связанный с ним вид полевых работ. Стоит отметить, что время действия большей части рассказов выпадает на осень. Экспозицией к рассказу «Учительница» становится типичная картина: «Снег пошел часов в десять утра, поднялся ветер и тучами гнал снег по Главной улице. Грязные проселки, сходявшиеся к городу, выровнял мороз, и кое-где грязь затянуло

³³³ См., например: Каули М. Указ. соч. С. 3 ; David D. Anderson. Sherwood Anderson's Moments of Insight. Pp. 155 – 171

³³⁴ Цит. по: Пинаев С.М. Указ. соч. С. 20.

³³⁵ Ingram F. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. P. 167.

льдом» [1, с. 115] («It had begun to snow about ten o'clock in the morning and a wind sprang up and blew the snow in clouds along Main Street. The frozen mud roads that led into town were *fairly smooth and in places ice covered the mud*» (курсив мой – Е.М.) [3, с.157] Характерный осенний пейзаж мы видим и в рассказе «Одиночество»: «В тот вечер, когда они встретились и разговорились, сеял дождь – мелкая октябрьская изморось. Год дозревал, и ночи следовало быть ясной, сиять полной луной в небе, покусывать легким морозцем, но все было по-другому. Шел дождь, и под фонарями Главной улицы поблескивали мелкие лужицы. Во мраке за Ярмарочной площадью с черных деревьев капала вода. Под деревьями мокрые листья облепили торчащие из земли корни. В огородах позади уайнсбургских домиков на земле валялась пожухлая картофельная ботва» [1, с. 127]. Осень приобретает традиционную символику увядания, но к тому же становится временем тишины, когда урожай собран, и герои могут задуматься о чем-то сокровенном. Как правило, в книге образы осени и ночи объединяются – именно в это время раздумья о собственной жизни приводят героев к депрессии, осознанию собственного никчемного положения, полного одиночества. Ирвинг Хоу отмечает, что «Уайнсбург... по большей части размещен в сумерках и темноте» («Winesburg is a book largely set in twilight and darkness»)³³⁶. Вместе с тем ночь становится «временем тишины», позволяет уйти от лишних разговоров, суматохи дня в собственные раздумья. Так, темное время суток в мире Андерсона «высветляет» смыслы. При свете луны Джордж Уиллард увидел в самом отвратительном герое книги Уоше Уильямсе прекрасного молодого парня (рассказ «Почтенные люди»). А старик Рей Пирсон под действием темноты («growing dark») и открывшейся ему красоты окружающей природы пережил «миг освобождения» от всех своих забот, в общем, неудавшейся, серой жизни и побежал, чтобы сказать молодому Хелу Уинтерсу – он никому ничего не должен: «В этот осенний вечер у Рея не хватало сил вынести красоту полей и холмов под

³³⁶ Howe I. Op. cit. P. 94.

Уайнсбургом. Только и всего. Она его подавляла. И вдруг он забыл, что он – тихий старый батрак, и, сбросив рваное пальто, побежал напрямик через поле. И на бегу он кричал, протестуя против своей жизни, против всякой жизни, против всего, что делает жизнь безобразной» («Так и не сказанная неправда») [1, с. 151].

Андерсон зачастую использует бинарные оппозиции: смерть-жизнь, свет-тьнь, красочность-бесцветность, осень-весна – они позволяют писателю следовать задуманной примитивной символике, провозглашенной в эссе «Оправдание грубости»³³⁷. Неудивительно появление образа весны в финальном рассказе, сопутствующего отъезду главного героя из города, – провозглашается начало новой жизни, нового пути: «Молодой Джордж Уиллард встал в *четыре часа утра. Был апрель*, только-только распускались почки» («Отъезд») (*курсив мой – Е.М.*) [1, с. 176].

Снова писатель указывает на один из характерных национальных образов – образ дороги, символизирующий постоянное стремление американцев к перемещению³³⁸. Отъезд Уилларда означает и начало типичного американского пути из маленького городка к мегаполису. Вместе с Дэвидом Андерсоном Уайнсбург можно назвать городом, ставшим точкой отправления всех героев писателя³³⁹.

Выводы по II главе:

Если у Тургенева провинция проявляет себя в нескольких частных пространствах, то у Андерсона в центре книги стоит провинциальный город – самый распространенный тип поселения в США. В обеих книгах через

³³⁷ Anderson Sherwood. An Apology for Crudity // The Dial, Vol. 63. Dial Publishing Co., Inc. New York. Nov. 8, 1917. Pp. 437–438.

³³⁸ Jon S. Lawry. The Arts of Winesburg and Bidwel. Ohio // Twentieth Century Literature. Vol. 23. Febr., 1977. No. 1. P. 56.

³³⁹ Anderson David D. Wanderers and Sojourners: Sherwood Anderson and the People of Winesburg // Twentieth Century Literature. 1977. Vol. 23. Febr. No. 1. P. 36.

изображение провинции раскрываются качества коренные, типично национальные.

Вместе с тем Тургенев пишет о проблемах, актуальных для своего времени, затрагивает ближайший временной пласт. Андерсон же удаляет свой городок во времени и пространстве, углубляет обобщение, возводя образ города в ранг мифологизированного. В образах Уайнсбурга и его жителей отражаются как черты тихой провинциальной жизни, признаки ушедшей навсегда аграрной эпохи, так и проблемы актуальные уже для начала XX века. От рассказа к рассказу город заполняет все пространство произведения, наделяется рядом черт – его отдаленность провоцирует заброшенность, а мирное существование перерастает в стагнацию, олицетворяющую отсутствие жизни. Единственным персонажем, способным к развитию, становится сквозной герой книги Джордж Уиллард. Как и у Тургенева, сквозной герой близок повествователю. Книга получает прямое сюжетное развитие, которое связано с эмоциональным взрослением героя. Вторым мотивом, за которым следует внутренний сюжет произведения, становится тема жизненного пути писателя, – в нее вписывается и первый рассказ книги, и эпиграф повествователя. В общем содержании произведения выстраивается цельный образ писателя: начало его пути в маленьком среднезападном городке (Уиллард), зрелость, выраженная в голосе повествователя, старость в образе старого писателя в первом рассказе книги.

Подобно «Запискам охотника», каждый из отдельных рассказов сосредоточен на истории одного героя. Схожа и сама ситуация, когда сквозной персонаж собирает, выслушивает истории других героев книги. В способе создания персонажа Андерсон ориентируется на Тургенева. По собственному признанию, Тургенев концентрировался на одном качестве своего героя, подробно его описывал, преувеличивая те или иные стороны. Герой-«гротеск» в книге рассказов «Уайнсбург, Огайо» – персонаж искаженный, автор делает акцент на некоем жизненном сломе. С персонажами связан и комплекс мотивов произведения: гротескность, одиночество,

нереализованные желания, «фрейдистские мотивы». Если у Тургенева мотивы прежде всего служат «рамой» книги, то книга в «Уайнсбург, Огайо» они указывают на систему образов, характеризуют внутреннюю жизнь провинциального среднезападного городка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В антологии короткого рассказа, изданной в Нью-Йорке в 1948 году, рассказ Тургенева «Ермолай и мельничиха» помещен первым: очевидно, что американцы рассматривают русского классика в качестве одного из основателей короткого рассказа. Андерсон, в свою очередь, открывает раздел американского short story XX века, за ним следуют ученики и последователи: У. Фолкнер, Э. Хемингуэй и др. Двух авторов объединяет стремление к реформированию жанровых канонов; можно сказать, они оба являлись основоположниками новой жанровой традиции в национальной литературе, и шире – в мировой. Форма, найденная в свое время Тургеневым, позволила Андерсону создать новый жанр на национальной основе. Писатель отвергал роман как нечто «занесенное», «завезенное извне», в то время как «short story» сохранял связь с исконным, народным рассказом жителей фронта и к началу XX века претендовал на звание национального жанра. Напомним, произведения В. Ирвинга, Н. Готорна, Э. По, М. Твена были связаны с расцветом короткого рассказа в XIX в. в США. Однако и в коротком рассказе Андерсон видел долю искусственности, не принимал положений, выдвинутых в свое время Э. По в «Рецензии на "Дважды рассказанные истории" Н. Готорна» о захватывающем сюжете, загадочной интриге, стремительной развязке рассказа. Писатель отвергал сюжетную основу короткого рассказа, он стремится передать само течение жизни, в которой, как правило, «ничего не происходит»; под влиянием Тургенева произведения Андерсона насыщаются подтекстом, внутренние, глубинные психологические проблемы обуславливают действия (или бездействие) героев.

Для Тургенева книга рассказов обозначила важный этап творческого пути, завершила поиски собственной манеры письма, индивидуального стиля, цикл стал формой переходной на пути к роману. Писатель ощущал сложность и уникальность созданного произведения, возможно, поэтому не

возвращался более к форме книги рассказов, но спустя двадцать лет продолжил работать над «Записками охотника», добавляя новые рассказы – очерки, раскрывающие тему русского национального характера.

«Пестрая» коллекция по мере тщательного выстраивания перерастает в новое циклическое единство. Смысловая и художественная целостность «Записок охотника» прослеживается на всех композиционных уровнях: тут и лейтмотивная структура произведения (включающая мотивы охоты, дороги и природы); система персонажей книги и способы их создания; пространственно-временные отношения; повествовательная организация текста. Эти композиционные элементы создают «вторичную целостность структуры» книги: пространственно-временные отношения раскрывают неоднородный провинциальный мир середины XIX века, лейтмотивы указывают на внутренний сюжет произведения. Рассказчик-охотник является «динамическим центром», ведущим за собой развитие последних. В книге выявляется сфера авторских лирических отступлений, сопряженных с мотивом природы, которые составляют основу лирического сюжета «Записок охотника».

Если Тургенев двигался от цикла рассказов к роману, то Ш. Андерсон, напротив, от романа к свободному единству. Американским читателем было отмечено умение Тургенева изображать национальный характер. Андерсон увидел «ключ» к его раскрытию – обращение к провинции, местности и темам, хорошо знакомым писателю. Принципиальной для американского писателя стала близость к родной земле, «погруженность в родную почву». Близкой ему оказалась и идея «калейдоскопического единства»: способность новой циклической формы передать общее содержание, равное романному, при сохранении «сиюминутности» повествования в каждом из рассказов.

Пристальное внимание Тургенева к человеческому характеру (уход от сюжетной основы рассказа в сторону изображения конфликта, зачастую скрытого) также реализует себя по-новому. В книге Андерсона в отношении к персонажу обнаруживается не просто стремление выявить какую-либо

определяющую черту, характерную для типа, но и попытка выявить скрытые, подсознательные мысли, страхи и желания героев. В результате писатель создает образ гротеска – «исковерканной», «странной» личности.

Американский писатель не только наследует, но и усиливает найденные жанровые черты, объединяющие цикл. Его повествование замкнуто пространством города Уайнсбург, обладающим ярко выраженной спецификой, он вводит в книгу сквозного героя Джорджа Уилларда, в связи с которым развивается сюжет произведения, делает «теснее» круг мотивов. Обращаясь к опыту Тургенева, Андерсон в «Уайнсбурге, Огайо» создает американскую альтернативу «европейской» жанровой форме – роману.

Книга рассказов как жанр обретает законченную форму в начале XX века, и этот факт нельзя назвать случайным. Книга рассказов, являясь синтетической формой, позволяет собрать «мир художественного произведения из осколков», заявить о такой проблеме XX века, как потеря связи людей друг с другом и с окружающим миром, ведущая к фатальной разобщенности, отсутствию целостной картины мира.

Список литературы

Художественные тексты

1. Андерсон, Ш. Избранное [Текст]: пер. с англ. / Ш. Андерсон ; сост. и предисловие М. Ландора. – М. : Худож. лит., 1983. – 527 с.
2. Тургенев, И.С. Полное собрание сочинений в тридцати томах [Текст]: в 12 т. Т. 3 : Записки охотника. / И.С. Тургенев – М. : Наука, 1979. – 526 с.
3. Anderson, Sh. Winesburg, Ohio / Intr. by Malcolm Cowley– New York: The Viking Press., 1964. – 247 p.

Теоретико-методологические работы

6. Афолина, Е.Ю. Поэтика авторского прозаического цикла : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Е.Ю. Афолина. – Тверь, 2005. – 22 с.
7. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : [моногр.] – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407.
8. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин ; сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
9. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский ; ред., вступ. ст. и прим. В.М. Жирмунского. – М. : ЛКИ, 2008. – 646 с.
10. Введение в литературоведение [Текст] : [учеб. пособ. для вузов] / Ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. школа, 2006. - 680 с.
11. Дарвин, М.Н. Проблема цикла в изучении лирики [Текст] : учеб. пособ./ М.Н. Дарвин. – Кемерово : изд-во Кемер. гос. ун-та, 1983. – 104 с.
12. Дарвин, М.Н. Изучение лирического цикла сегодня / М.Н. Дарвин // Вопросы литературы. – 1986. – № 10. – С. 220 – 230.
13. Дарвин, М.Н. Цикл / М.Н. Дарвин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: осн. понятия и термины / Л. В. Чернец [и др.]; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Академия, 1999. – С. 482 – 496.

14. Дарвин, М.Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы : автореф. дис. ... доктора филол. наук / М.Н. Дарвин. – Екатеринбург, 1996. – 43 с.
15. Дарвин, М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина : опыт изучения поэтики конвергент. сознания [Текст] / М.Н. Дарвин, В.И. Тюпа; Рос. акад. наук. ; Ин-т филологии. – Новосибирск : Наука, 2001. – 292 с.
16. Егорова, О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века : дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. / О.Г. Егорова. – Астрахань, 2004. – 529 с.
17. Жирмунский, В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур [Текст] / В.М. Жирмунский // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л. : Наука, 1979.- С. 383 – 403.
18. Лебедев Ю.В. Становление эпоса в русской литературе 1840-1860 гг. Проблемы циклизации : дис. ... докт. филолог. наук : 10.01.01 / Ю.В. Лебедев. – Л., 1979. – 180 с.
19. Лужановский, А.В. Рассказ в русской литературе 1820-х – 1850-х годов (становление жанра) : автореф. дис. ... докт. филол. наук. / А.В. Лужановский. – М., 1991. – 33 с.
20. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. — М. : НПК Интелвак, 2001. – 799 с.
21. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / под общ. ред. В.М. Кожевникова, Л.А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
22. Лихачев, Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74 – 87.
23. Ляпина, Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века [Текст] / Л.Е. Ляпина. – СПб. : НИИ химии СПбГУ, 1999. – 281 с.
24. Ляпина, Л.Е. Литературная циклизация (к истории изучения) / Л.Е. Ляпина // Русская литература. – 1998. – № 1. – С. 170 – 177.

25. Меркушов, С.Ф. Серия романов Д.М. Балашова «Государи Московские» как цикл : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / С.Ф. Меркушов. – Тверь, 2008. – 17 с.
26. Никандрова, О.В. Лирическая циклизация в аспекте исторической поэтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / О.В. Никандрова. – М., 2009. – 27 с.
27. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий [Текст] / гл. ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – 360 с.
28. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве [Текст]. – Л. : Наука, 1974. – 299 с.
29. Роднянская, И.Б. Художественное время и художественное пространство / И.Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Наука, 1987. – С. 487 – 489.
30. Сапогов, В.А. Поэтика лирического цикла А.А. Блока : автореф. дис. ... канд. филолог. наук / В.А. Сапогов. – М., 1967. – 25 с.
31. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика [Текст] / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
32. Тынянов, Ю.Н. Ода как ораторский жанр / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. – С. 227 – 252.
33. Тынянов, Ю.Н. Тютчев и Гейне / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 270 – 281.
34. Фоменко, И.В. Лирический цикл : становление жанра, поэтика [Текст] / И.В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. – 124 с.
35. Фоменко, И.В. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.08 / И.В. Фоменко. – М., 1990. – 31 с.
36. Фуникова, С.В. Жанровое своеобразие циклов предреформенного периода («Записки охотника» И.С. Тургенева и «Губернские очерки» М.Е. Салтыкова-Щедрина) : автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / С.В. Фуникова. – Елец, 2010. – 24 с.

37. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Академия, 2009. – 432 с.
38. Шайтанов, И.О. Компаративистика и/или поэтика: английские сюжеты глазами исторической поэтики [Текст] / И.О. Шайтанов. – М. : РГГУ, 2010. – 656 с.
39. Шкловский, В.Б. О теории прозы [Текст] / В.Б. Шкловский. – М. : Федерация, 1929. – 268 с.
40. Юрасова, Н.Г. Проблемы методологии анализа художественного времени / Н.Г. Юрасова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 3. – С. 253 – 258.
41. Янушкевич, А.С. Особенности прозаического цикла 30-х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.С. Янушкевич. – Томск, 1971. – 346 с.
42. Ingram, F.L. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in Literary Genre / F.L. Ingram. – The Hague-Paris: Mouton, 1971. — 234 p.
43. Mustard, H.M. The lyric cycle in German literature / H.M. Mustard – N.Y. : King's Crown Press, 1946. – 275 p.
44. O'Connor, Frank. The Lonely Voice. A Study of the Short Story / Frank O'Connor. – N.Y. : The World publishing company, 1962. – 219 p.

Исследования по истории и культурологии

45. Болховитинов, Н.Н. История США. [Текст]: Т.1 / Н.Н. Болховитинов. – М. : Наука, 1983. – 688 с.
46. Веселов, В.Р. Провинция и столица: противоречивость диалога / В.Р. Веселов // Роль провинции в становлении и развитии российской государственности : сб. науч. тр. Ч. 1. – Кострома, 2003. – С. 25 – 32.

47. Гулыга, А.В. Шеллинг [Текст] / А.В. Гулыга. – М. : Соратник, 1994. – 320 с.
48. Зайонц, Л.О. Провинция – опыт историографии / Л.О. Зайонц // Отечественные записки (Анатомия провинции). – 2006. – № 5. – С. 70 – 88.
49. Каганский, В. Россия. Провинция. Ландшафт / В. Каганский // Отечественные записки (Анатомия провинции). – 2006. – № 5. – С. 244 – 523.
50. Кириченко, Е.И., Щеболева, Е.Т. Русская провинция [Текст] / Е.И. Кириченко, Е.Т. Щеболева. – М. : Наш дом ; L'Age d'Homme, 1997. – 187 с.
51. Клубкова, Т.В., Клубков, П.А. Русский провинциальный город и стереотипы провинциальности / Т.В. Клубкова, П.А. Клубков // Русская провинция : текст – миф – реальность. – М., СПб. : изд-во Лань, 2000. – С. 20 – 30.
52. Ключевский, В.О. Избранные лекции курса «Русской истории» [Текст] / В.О. Ключевский. – Ростов н/Д : Феникс, 2002. – 671 с.
53. Ключевский, В.О. Лекции по русской истории [Текст]. Ч. 3 / В.О. Ключевский. – СПб. : Тип. В.О. Киршбаума, 1902. – 555 с.
54. Куприянов, А.И. Городская культура русской провинции. Конец XVIII — первая половина XIX века [Текст] / А. И. Куприянов. – М. : Новый хронограф, 2007. – 480 с.
55. Олейников, Д.И. История России с 1801 по 1917 гг.: курс лекций [Текст] / Д.И. Олейников. – М. : Дрофа, 2005. – 416 с.
56. Панченко, А.М. Русская история и культура: работы разных лет [Текст] / А.М. Панченко. – СПб. : Юна, 1999. – 520 с.
57. Русская идея [Текст] / сост. М.А. Маслин. – М. : Республика, 1992. – 496 с.
58. Русская провинция: миф—текст—реальность [Текст] / сост. А.Ф. Белоусов, Т.В. Цивьян. – М., СПб. : изд-во Лань, 2000. – 492 с.

59. Строганов, М. «А была ли провинция? Может, провинции-то и не было?» / М. Строганов // Отечественные записки (Анатомия провинции). – 2006. – № 5. – С. 238-242.
60. Чаадаев, П.Я. Сочинения [Текст] / П.Я. Чаадаев ; сост. и прим. В.Ю. Проскуриной. – М. : Правда, 1989. – 655 с.
61. Юдин, А. Концепты «провинция» и «регион» в современном русском языке / А. Юдин // Отечественные записки (Анатомия провинции). – 2006. – № 5. – С. 26 – 40.
62. The American Midwest. Interpretive Encyclopedia / Ed. by Richard Sisson, Christian Zacher, and Andrew Cayton. – Bloomington: Indiana University Press for Ohio State University, 2007. – 1892 p.

Исследования по творчеству И.С. Тургенева и русской литературе

63. Алексеев, М.П. Заглавие «Записки охотника» / М.П. Алексеев // Тургеневский сборник : материалы к полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. – Л. : Наука, 1969. – С. 210 – 218.
64. Алексеев, М.П. Мировое значение «Записок охотника» / М.П. Алексеев // «Записки охотника» И.С. Тургенева : статьи и материалы. – Орел : Орловская правда, 1955. – С. 36 – 117.
65. Альми, И.Л. Сuggestивность детали в стихотворениях А.А. Фета / И.Л. Альми // Внутренний строй литературного произведения. СПб. : Скифия, 2009. – С. 172 –188.
66. Альми, И.Л. О поэзии и прозе / И.Л. Альми. – СПб. : Скифия, 2002. – 527 с.
67. Анненков П.В. Замечательное десятилетие / П.В. Анненков // Литературные воспоминания / вступ. ст. В.И. Кулешова; комм. А.М. Долотовой [и др.]. – М. : Правда, 1989. – С. 111 – 352.

68. Батюто, А.И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени [Текст] / А.И. Батюто ; отв. ред. К.Д. Муратова. – Л. : Наука, 1990. – 299 с.
69. Батюто, А.И. Тургенев и Паскаль / А.И. Батюто // Русская литература. – 1964. – №1. – С. 153-162.
70. Белинский, В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года [Текст] / В.Г. Белинский // Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т.8. – М.: Худож. лит., 1982. – С. 337 – 412.
71. Беляева, И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева : дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / И.А. Беляева. – М., 2006. – 384 с.
72. Беляева, И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева [Текст] / И.А. Беляева. – М. : МПГУ, 2005. – 249 с.
73. Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии [Текст] / Н.Я. Берковский. – Л. : Худож. лит., 1973. – 568 с.
74. Библиотека И.С. Тургенева. Каталог. Книги на рус. яз. [Текст]. Ч. 1 / сост. и автор вступ. ст. Л.А. Балыкова. – Орел : изд-во ОГТРК, 1994. – 208 с.
75. Борзенко, С.Г. Тургенев и природа (Философские мотивы в письмах Тургенева) / С.Г. Борзенко // Вопросы русской литературы. Вып. 2. – Львов, 1976. – С. 31 –37.
76. Бурсов, Б.И. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы / Б.И. Бурсов // Русская литература. – Л., 1958. – № 3. – С. 57 –89.
77. Бялый, Г.А. Тургенев и русский реализм [Текст] / Г.А. Бялый. – М.-Л. : Сов. писатель, 1962. – 247 с.
78. Гапоненко, П.А. Природа и человек в творчестве Тургенева и Фета / П.А. Гапоненко // И.С. Тургенев и русская литература : восьмой межвуз. тургеневский сб. – Курск : КГПИ, 1980. – С. 3 – 21.

79. Голубков, В.В. Идеино-художественное единство «Записок охотника» / В.В. Голубков // Творчество И.С. Тургенева : сб. ст. – М. : Учпедгиз, 1959. – С. 20 – 32.
80. Громов, В.А. И.С. Тургенев – рассказчик и чтец «Записок охотника» / В.А. Громов // Третий межвуз. тургеневский сб. : [сб. ст.] / науч. ред. Г.Б. Курляндская. – Орел, 1971. – С. 203 – 221.
81. Громов, В.А. «Конец Чертопханова», «Живые мощи», «Стучит!» в цикле рассказов и очерков Тургенева / В.А. Громов // Творчество И.С. Тургенева: межвуз. сб. науч. тр. / науч. ред. Г.Б. Курляндская. – Курск : КГПИ, 1984. – С. 78 – 98.
82. Гулевич, Е.В. И. Тургенев в восприятии Джеймса / Е.В. Гулевич // Тургеневские чтения. Вып. 4. – М. : Русский путь, 2009. – С. 234 – 241.
83. Джеймс, Г. Иван Тургенев / Г. Джеймс // Женский портрет. Сер. Литературные памятники. – М. : Наука, 1984. – С. 493 – 502; 507 – 530.
84. Жирмунский, В.М. Гете в русской литературе [Текст] / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1982. – 558 с.
85. Журавлева, А.И. «Записки охотника» И.С. Тургенева : к проблеме целостности / А.И. Журавлева // Русская словесность. – 1997. – № 5. – С. 28 – 31.
86. Зайцев, Б.К. Жизнь Тургенева: лит. биография [Текст] / Б.К. Зайцев. – М. : Дружба народов, 2000. – 221 с.
87. И.А. Гончаров и И.С. Тургенев: по неизданным материалам Пушкинского дома [Текст] / предисл. и прим. Б.М. Энгельгардта. – Петербург : Академия, 1923. – 108 с.
88. И.С. Тургенев в современном мире [Текст] / отв. ред. С.Е. Шаталов. – М. : Наука, 1987. – 319 с.
89. И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения [Текст] : межвуз. сб. науч. тр. – Орел, 1991. – 166 с.
90. Иванова, Л.Н. Родине поклонитесь: по следам героев И.С. Тургенева [Текст] / Л.Н. Иванова. – М. : Машиностроение, 1993. – 240 с.

91. Ильинский, О.П. Двойственность эстетической позиции И.С. Тургенева / О. Ильинский // Записки русской академической группы в США. Т. XVI. [К 100-летию смерти И.С. Тургенева]. – New York : Monastery Press 1983. – С. 30 – 42.
92. Калашникова, И.А. «Храм» или «мастерская»: герои И. Тургенева в отношении к природе / И.А. Калашникова // Литература в школе. – 2011. – № 1. – С. 10 – 12.
93. Клеман, М.К. Иван Сергеевич Тургенев: очерк жизни и творчества [Текст] / М.К. Клеман. – Л. : Гослитиздат, 1936. – 224 с.
94. Клеман, М.К. Программы «Записок охотника» / М.К. Клеман // Ученые записки Ленинградского университета. Серия Филологические науки. Вып. 11. – 1941. – № 76. – С. 88 – 126.
95. Ковалев, В.А. «Записки охотника» И.С. Тургенева : вопросы генезиса [Текст] / В.А. Ковалев. – Л. : Наука, 1980. – 133 с.
96. Конышев, Е.М. К вопросу о художественном методе в «Записках охотника» И.С. Тургенева / Е.М. Конышев // Творчество И.С. Тургенева : проблемы метода и мировоззрения : межвуз. сб. науч. тр. – Орел : ОГПИ, 1991. – С. 117 – 125.
97. Критические разборы «Записок охотника» И.С. Тургенева [Текст]. – М. : Типография Вильде, 1910. – 171 с.
98. Кулакова, А.А. Мифопоэтика «Записок охотника» И.С. Тургенева: пространство и имя : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.А. Кулакова. – М., 2003. – 180 с.
99. Курляндская, Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста [Текст] / Г.Б. Курляндская. – Тула : Приокское книжное изд., 1972. – 344 с.
100. Лебедев, Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева [Текст] : пособ. для учителя / Ю.В. Лебедев. – М. : Просвещение, 1977. – 80 с.
101. Лебедев, Ю.В. Судьбы России в творческом наследии И.С. Тургенева, Ф.И. Тютчева, Н.С. Лескова [Текст] / Ю.В. Лебедев. – Орел : ОРЛИК и Ко, 2007. – 272 с.

102. Лихачев, Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст [Текст] / Д.С. Лихачев. – М. : Согласие, 1998. – 471 с.
103. Лотман, Л.М. Реализм русской литературы 60-х гг. XIX века [Текст] / Л.М. Лотман; Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). – Л. : Наука, 1974. – 348 с.
104. Лукина, В.А. Творческая история «Записок охотника» И.С. Тургенева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / В.А. Лукина. – СПб., 2006. – 26 с.
105. Малышева, Н.М. И.С. Тургенев в критике и литературоведении конца XIX-XX вв. : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.М. Малышева. – Ленинград, 1984. – 265 с.
106. Манн, Ю.В. В кружке Станкевича: историко-литературный очерк [Текст] / Ю.В. Манн. – М. : Дет. лит., 1983. – 319 с.
107. Манн, Ю.В. Динамика русского романтизма [Текст] / Ю.В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 1995. – 384 с.
108. Маркович, В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман [Текст] / В.М. Маркович. – Л. : изд-во Ленингр. ун-та, 1982. – 208 с.
109. Мериме, П. Статьи о русской литературе [Текст] / П. Мериме. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – 112 с.
110. Милославская, К.С. Тургенев в оценке своих американских современников / К.С. Милославская // Литература США : сб. ст. / под ред. Л.Г. Андреева. – М. : МГУ, 1973. – С. 3 –39.
111. Назарова, Л.Н. О пейзаже в «Записках охотника» И.С. Тургенева и в крестьянских рассказах И.А. Бунина конца 1890-х – начала 1910-х годов / Л.Н. Назарова // Поэтика и стилистика русской литературы : памяти акад. В.В. Виноградова. – Ленинград : Наука, 1971. – С. 253 – 262.
112. Николенко, М.П. И.С. Тургенев и Г. Джеймс в «доме со многими окнами» / М.П. Николенко // Вестник Самарской гуманитарной

- академии. Вып. «Философия. Филология». – 2010. – №1 (7). – С. 170 – 186.
113. Николюкин, А.Н. Взаимосвязи литератур России и США : Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка [Текст] / А.Н. Николюкин. – М. : Наука, 1987. – 351 с.
 114. Нохейль, Р. Тургенев и философские течения XIX в. / Р. Нойхель // И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения : межвуз. сб. науч. тр. – Орел, 1991. – С. 11 – 24.
 115. Одесская, М. «Ружьё и лира». Охотничий рассказ в русской литературе XIX в. / М. Одесская // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С. 239 – 252.
 116. Петрова, Л.М. Романтические элементы в художественной системе «Записок охотника» И.С. Тургенева / Л.М. Петрова // Творчество И.С. Тургенева : проблемы метода и мировоззрения : межвуз. сб. науч. тр. – Орел : ОГПИ, 1991. – С. 126 – 135.
 117. Пospelов, Г.Н. История русской литературы XIX в. [Текст]. Т. 2. / Г.Н. Пospelов. – М. : изд-во Моск. ун-та, 1962. – 622 с.
 118. Ребель, Г. «Гений меры»: Тургенев в русской культуре / Г. ребель // Вопросы литературы. – 2009. – № 6. – С. 305– 349.
 119. Рыбникова, М. Один из приемов композиции у Тургенева / М. Рыбникова // Творческий путь Тургенева: сб. ст. / под ред. Н. Л. Бродского. – Петроград: Сеятель, 1923. С. 103 – 106.
 120. Сарбаш, Л.Н. Типология повествования в прозе И.С. Тургенева [Текст] : конспект лекций по спецкурсу / Л. Н. Сарбаш. – Чебоксары : изд-во Чуваш. ун-та, 1993. – 28 с.
 121. Скокова, Л.И. Человек и природа в «Записках охотника» И.С. Тургенева / Л.И. Скокова // Вопросы литературы. – 2003. – № 6. – С. 339 – 347.

122. Скокова, Л.И. Диалог Тургенева с Руссо о природе и цивилизации / Л.И. Скокова // Спасский вестник. – 2004. – Вып. 10. – С. 28 – 58.
123. Творческий путь Тургенева [Текст] : сб. ст. / под ред. Н.Л. Бродского. – Петроград : Сеятель, 1923. – 819 с.
124. Тиме, Г.А. «Записки охотника» И.С. Тургенева и «Шварцвальдские деревенские рассказы» Б. Ауэрбаха (сравнительная типология жанра) / Г.А. Тиме // И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества : сб.ст. / отв. ред. Н.Н. Мостовская, Н.С. Никитина. – Ленинград : Наука, 1990. – С. 45 – 56.
125. Тиме, Г.А. О жанровых особенностях прозы И.С. Тургенева в свете сравнительной поэтики / Г.А. Тиме // И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения : межвуз. сб. науч. тр. – Орел : ОГПИ, 1991. – С. 22 – 32.
126. Тургенев и его время [Текст] : первый сборник. - М., Пг. : Государственное издательство, 1923. – 322 с.
127. Тургенев и русские писатели [Текст] : пятый межвузовский тургеньевский сборник / ред. Г.Б. Курляндская. – Курск : КГПИ, 1975. – 189 с.
128. Урнов, Д.М. Тургенев как представитель России и русской литературы на Западе / Д.М. Урнов // И.С. Тургенев в современном мире : сб. ст. – М. : Наука, 1987. – С. 267 – 276.
129. Урушев, Д. Иван Сергеевич Тургенев и русское старообрядчество / Д. Урушев // Страницы. – 2012. – Вып. 3. – С. 435 – 443.
130. Феклин, М.Б. The Beautiful Genius. Тургенев в Англии первые полвека [Текст] / М.Б. Феклин. – Н. Новгород : ННГУ, 2005. – 240 с.
131. Цейтлин, А.Г. Примечания / А.Г. Цейтлин // И.С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 3. Записки охотника. – М. : Наука, 1979. – С. 397 – 445.

132. Чернов, Н.М. Провинциальный Тургенев [Текст] / Н.М. Чернов. – М. : Центрполиграф, 2003. – 425 с.
133. Четвертый межвузовский тургеньевский сборник [Текст] / ред. Г.Б. Курляндская. – Орел : ОГПИ, 1975. – 312 с.
134. Чичерин, А.В. Тургенев и его стиль / А.В. Чичерин // Мастерство русских классиков. – М., 1969. – С. 124 – 152.
135. Чудаков, А.П. О поэтике Тургенева-прозаика / А.П. Чудаков // И.С. Тургенев в современном мире : сб. ст. – М. : Наука, 1987. – С. 240 – 267.
136. Чудаков, А.П. Тургенев : повествование – предметный мир – герой – сюжет / А.П. Чудаков // Слово – вещь – мир : от Пушкина до Толстого. – М. : Совр. писатель, 1992. – С. 70 – 93.
137. Шайтанов, И.О. Федор Иванович Тютчев : поэтическое открытие природы [Текст] / И.О. Шайтанов. – М. : изд-во МГУ, 2001. – 128 с.
138. Шаталов, С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева [Текст] / С.Е. Шаталов. – М. : Наука, 1979. – 312 с.
139. Шаталова, Л.С. "Записки охотника" И. С. Тургенева в историко-литературном контексте 1820-1880 гг. : (изображение народной жизни) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Л.С. Шаталова. – Москва, 1989. – 22 с.
140. Эйхенбаум, Б.М. О прозе [Текст] : сб. статей / Б.М. Эйхенбаум ; сост. и подгот. текста И. Ямпольского ; вступ. ст. Г. Бялого. – Л. : Худож. лит., 1969. – 504 с.
141. Энгельгардт, Н. Мелодика тургеньевской прозы (опты анализа и обобщения) / Н. Энгельгардт // Творческий путь Тургенева : сб. ст. / под ред. Н.Л. Бродского. – Петроград : Сеятель, 1923. – С. 15 – 61.
142. Янина, М.М. Художественная система «Записок охотника» : (система образов) / М.М. Янина // Жанр (эволюция и специфика) : сб. ст. – Кишинев : Штиинца, 1980. – С. 41 – 49.

143. Allen, E.C. Beyond Realism. Turgenev's Poetics of Secular Salvation / E.C. Allen. – Stanford (Calif.) : Stanford University Press, 1992. – 272 с.
144. Gettmann, R.A. Turgenev in England and America / R.A. Gettmann. – Urbana : University of Illinois Press, 1941. – 196 p.
145. Howells, W.D. European and American Masters / W.D. Howells. – New York : Collier Books, 1963. – 225 p.
146. Ivan Turgenev / Ed. and with Intr. by Harold Bloom. – Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2003. – 241 p.
147. James, H. Ivan Turgénieff / H. James // French Poets and Novelists. – London : Macmillan and Co, 1878. – Pp. 269 – 321.
148. James, H. Ivan Turgénieff / H. James // Partial Portraits. – London : Macmillan and Co, 1894. – Pp. 291 – 327.
149. Korn, David. Turgenev in Nineteenth Century America / David Korn // Russian Review. – 1968. – No. 4. – Pp. 461 – 467.
150. Turton, G. Turgenev in the Critical Outlook of Henry James / G. Turton // Ivan Turgenev / Ed. and with Intr. by Harold Bloom. – Philadelphia : Chelsea House Publishers, 2003. – Pp. 131 – 159.

Работы по Ш. Андерсону и зарубежной литературе

151. Абросимова, В.Н. Жанровое своеобразие книги Э. Хемингуэя "В наше время" (поэтика новеллистического цикла) : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / В.Н. Абросимова. – Москва, 1984. – 242 с.
152. Американская поэзия и проза XIX - начала XX века / сост., вступ. ст., коммент. О. И. Половинкиной. – М. : Дрофа, 2009. – 815 с.
153. Американский литературный Ренессанс XX века [Текст] / сост. С.М. Пинаев. – М. : Азбуковник, 2002. – 1001с.
154. Анастасьев, Н.А. Обновление традиции. Реализм XX века в противоборстве с модернизмом [Текст] / Н.А. Анастасьев. – М. : Сов. писатель, 1984. – 352 с.

155. Анцыферова, О.Ю. Генри Джеймс читает Тургенева : критика мастера / О.Ю. Анцыферова // Российский и зарубежный читатель : национальное восприятие литературы : тезисы XVIII междунар. конф. рос. асс. преп. англ. лит. – М. : Лит. ин-тут им. М. Горького, 2008. – С. 9 – 11.
156. Анцыферова, О.Ю. Русская литература и художественные искания американских писателей конца XIX века (Г. Джеймс, У.Д.Хоуэллс, С.Крейн) [Текст] / О.Ю. Анцыферова. – Иваново : ИвГУ, 2000. – 148 с.
157. Андерсон, Ш. Так приходит ваша минута : [письма молодым писателям] / Ш. Андерсон // Вопросы литературы. – 1965. – № 2. – С. 171 – 178.
158. Белов, С.Б. Поэтика новеллы Шервуда Андерсона : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / С.Б. Белов. – М., 1984. – 24 с.
159. Гайсмар, М. Шервуд Андерсон : последний из провинциалов / М. Гайсмар // Американские современники. – М. : Прогресс, 1976. – С. 68 – 121.
160. Гиленсон, Б.А. История литературы США [Текст] : учеб. пос. для студ. вузов / Б.А. Гиленсон. – М. : Академия, 2003. – 703 с.
161. Гиленсон, Б.А. История зарубежной литературы конца XIX - начала XX века [Текст] : практикум: учебн. пос. для студ. вузов / Б.А. Гиленсон. – М. : Академия, 2006. – 221 с.
162. Гиленсон, Б.А. Шервуд Андерсон / Б.А. Гиленсон // Зарубежные писатели. : библиогр. слов. в 2 ч. Ч. 1 / под ред. Н.П. Михальской. – М. : Дрофа, 2003. – С. 28 –30.
163. Засурский, Я.Н. Американская литература XX в. [Текст] / Я.Н. Засурский. – М. : изд-во МГУ, 1984. – 503 с.
164. Зверев, А.М. Модернизм в литературе США : формирование, эволюция, кризис [Текст] / А.М. Зверев. – М. : Наука, 1979. – 318 с.
165. Иванник, А.И. К специфике новеллистического мастерства Ш. Андерсона в «Уайнсбург. Огайо» / А.И. Иванник // Вопросы

- романтизма и реализма в зарубежной литературе : сб.ст. – Днепропетровск, 1969. – С. 120 – 136.
166. Иванник, А.И. Проблема взаимодействия романной и новеллистической форм в литературе критического реализма США в конце XIX - 1-й половине XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / А. И. Иванник. – Днепропетровск, 1977. – 16 с.
 167. История литературы США. [Текст]. Т. 5. – М. : Наследие : ИМЛИ РАН, 2009. – 991 с.
 168. История американской литературы / под ред. проф. Н.И. Самохвалова : учеб. пособие. Ч. 1. – М.: Просвещение, 1971. – 344 с.
 169. Каули, М. Дом со многими окнами [Текст] / М. Каули. – М. : Прогресс, 1973. – 327 с.
 170. Ландор, М.Б. Большая проза – из малой : (об одном становящемся жанре в XX веке) / М.Б. Ландор // Вопросы литературы. – 1982. – № 8. – С. 75 – 106.
 171. Ландор, М.Б. Школа Шервуда Андерсона / М.Б. Ландор // Вопросы литературы. – 1969. – № 12. – С. 141 – 172.
 172. Ландор, М.Б. Малая проза у своих границ : (западные рассказчики о традиции русского рассказа) / М.Б. Ландор // Вопросы литературы. – 1985. – № 8. – С. 64 – 95.
 173. Панова, Ю.О. «Темный смех» белой Америки : Ш. Андерсон и американский примитив / Ю.О. Панова // Вопросы литературы. – 2009. – № 1. – С. 221 – 240.
 174. Пинаев, С.М. Поэтика трагического в американской новеллистике конца XIX – начала XX в. [Текст] / С.М. Пинаев. – М. : изд-во РУДН, 1989. – 82 с.
 175. Половинкина, О.И. "Проблески небес": метафизический стиль в американской поэзии первой половины XX века: эволюция и рефлексия [Текст] / О.И. Половинкина. – М. : Прометей, 2005. – 206 с.

176. Развинова, И.В. Жанровое своеобразие книги Ш. Андерсона "Уайнсбург, Огайо" / И.В. Развинова // Реализм в зарубежных литературах XIX-XX веков. – Саратов : изд-во Саратовского ун-та, 1975. – Вып. 4. – С. 76 – 97.
177. Радько, Е.Б. Поиски новых форм в новеллистике Ш. Андерсона и традиция устного американского рассказа : дис. ... канд. филол. наук / Е.Б. Радько. – Иркутск, 1982. – 172с.
178. Сапожникова, Ю.Л. Художественно-языковая картина мира американской провинции : на материале сборника новелл Ш. Андерсона "Уайнсбург, Огайо" : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ю.Л. Сапожникова. – Москва, 2003. – 185 с.
179. Толмачев, В.М. Шервуд Андерсон / В.М. Толмачев // Писатели США : крат. Творч. биогр. – М. : Радуга, 1990. – С. 16 – 19.
180. Фолкнер, У. Статьи, речи, интервью, письма [Текст] / У. Фолкнер. – М : Радуга, 1985. – 488 с.
181. Якименко, Н.Л. Становление жанровой традиции "романа в рассказах" в американской прозе 10-40-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Н.Л. Якименко. – М., 1989. – 22 с.
182. Anderson, Maxwell. A Country Town / Maxwell Anderson // The Achievement of Sherwood Anderson. Essays in Criticism / Ed. with and Introduction by Ray Lewis White. – Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1966. – Pp. 86 – 88.
183. Anderson, David D. Sherwood Anderson : an Introduction and Interpretation / David D. Anderson. – New York : Holt, Rinehart and Winston, 1967. – 182 p.
184. Anderson, David D. Sherwood Anderson's Moments of Insight / David D. Anderson // David D. Anderson. Critical Essays on Sherwood Anderson. – Boston : G.K. Hall & Company, 1981. – Pp. 155 – 171.
185. Anderson, Sherwood. An Apology for Crudity / Sherwood Anderson // The Dial. – 1917. – Vol. 63. November 8. –Pp. 437 – 438.

186. Basset, Jon E. *Sherwood Anderson. An American Career* / Jon E. Basset. – Selinsgrove : Susquehanna University Press, 2006. – 146 p.
187. Broyles, Kenneth. "Let Me Play a While": Storytelling Characters and Voices in the Works of Mark Twain, William Faulkner, and Lee Smith: M.A. / Kenneth Broyles. – University of Richmond, 2005. – 247 p.
188. Burbank, Rex J. *Sherwood Anderson* / Rex J. Burbank. – New York : Twayne, 1964. – 159 p.
189. Carpenter, Frederic I. *The Adolescent in American Fiction* / Frederic I. Carpenter // *The English Journal*. – 1957. – Vol. 46. – No. 6. – Pp. 313 – 319.
190. Chase, Cleveland B. *Sherwood Anderson* / Cleveland B. Chase. – New York : Robert M. McBride, 1927. – 84 p.
191. Cowley, Malcolm. *Anderson's Lost Days of Innocence* / Malcolm Cowley // *The Achievement of Sherwood Anderson. Essays in Criticism* / Ed. with and Introduction by Ray Lewis White. – Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1966. – Pp. 224 – 230.
192. *Critical Essays on Sherwood Anderson* / Ed. David D. Anderson. – Boston, MA : G. K. Hall, 1981. – 302 p.
193. Derleth August. *Three Literary Men : a Memoir of Sinclair Lewis, Sherwood Anderson and Edgar Lee Masters* / August Derleth. – Candlelight Press, 1963. – 56 p.
194. Dunne Robert. *A New Book of the Grotesques : contemporary Approaches to Sherwood Anderson's Early Fiction* / Robert Dunne. – Kent State University Press, 2005. – 160 p.
195. Dunne, Robert. *Beyond Grotesqueness in Winesburg, Ohio* / Robert Dunne // *Midwest Quarterly*. – Winter, 1990. – Pp. 180 – 191.
196. Fagin, N.B. *Sherwood Anderson : the Liberator of Our Short Story* / N.B. Fagin // *The English Journal*. – 1927. – Vol. 16. – No. 4. – Pp. 271 – 279.

197. Fagin, Nathan Bryllion. The Phenomenon of Sherwood Anderson : a Study in American Life & Letters / Nathan Bryllion Fagin. – Baltimore, MD : Rossi-Bryn Company, 1927. – 156 p.
198. Fussel, E. Winesburg. Ohio. Art and Isolation / E. Fussel // The Achievement of Sherwood Anderson. Essays in Criticism / Ed. with and Introduction by Ray Lewis White. – Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1966. – Pp. 104 – 113.
199. Garland, H. Crumbling Idols; twelve essays on art, 1894. [Электронный ресурс] : <http://ia600202.us.archive.org/11/items/crumblingidols009340mbp/crumblingidols009340mbp.pdf>. (дата обращения : 27.08.13).
200. Haslam, Gerald. A Regional-Ripple Approach to American Literature / Gerald Haslam // The English Journal. – 1985. – No. 4. – Pp. 55 – 57.
201. Howe, I. Introduction to Winesburg. Ohio. [Электронный ресурс]: http://www.classicbookshelf.com/library/sherwood_anderson/winesburg_ohio/ (дата обращения: 27.08.13).
202. Howe, Irvin. The Book of the Grotesque / Irvin Howe // The Achievement of Sherwood Anderson. Essays in Criticism / Ed. with and Introduction by Ray Lewis White. – Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1966. – P. 90-101
203. Howe, Irving. Sherwood Anderson / Irving Howe. – New York : William Sloane, 1951. – 271 p.
204. Kazin, A. On Native Grounds. The Interpretation of Modern American Prose Literature / A. Kazin. – New York : Reynal & Hitchcock, cop. 1942 – 541 p.
205. Lawry, Jon S. The Arts of Winesburg and Bidwell. Ohio / Jon S. Lawry // Twentieth Century Literature. – 1977. – No. 1. – Pp. 53-66.
206. Letters of Sherwood Anderson / Ed. Jones Howard Mumford. – Boston : Little, Brown and Company, 1953. – 479 p.

207. Madden, Fred. Expressionist Contours in Sherwood Anderson's Fiction / Fred Madden // *The Midwest Quarterly*. – 1997. Vol. 38. – Issue 4. – Pp. 363 – 371.
208. Miller, P.W. Willa Cather, Sherwood Anderson – and Ivan Turgenev / P.W. Miller // *Ivan Turgenev* / Ed. by H. Bloom. – Chelsea House Publishers, 2003. – Pp. 205 – 215.
209. Phillips, W.L. How Sherwood Anderson Wrote *Winesburg, Ohio* / W.L. Phillips // *American Literature*. – 1951. – No. 1. – Pp. 7 – 30.
210. Rideout, Walter B. Sherwood Anderson : a Writer in America / Walter B. Rideout. – University of Wisconsin Press, 2005. – 528 p.
211. Sherwood Anderson : a Collection of Critical Essays / Ed. Walter Rideout. – Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall Inc, 1974. – 177 p.
212. Small, Judy Jo. A Reader's Guide to the Short Stories of Sherwood Anderson / Judy Jo Small. – G.K. Hall & Co, 1994. – 436 p.
213. Somers, Paul. P. Jr. Sherwood Anderson's Mastery of Narrative Distance / Paul. P. Somers Jr. // *Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal. Sherwood Anderson Issue*. – 1977. – Vol. 23. – No. 1. – Pp. 84 – 94.
214. Spenser, B.T. Sherwood Anderson : American Mythopoeist / B.T. Spenser // *Sherwood Anderson : a Collection of Critical Essays* / Ed. Walter Rideout. – Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall Inc, 1974. – Pp. 150-159.
215. Stouck, David. Sherwood Anderson and the Postmodern Novel / David Stouck // *Contemporary Literature*. – 1985. – Vol. XXVI. – 3. – P. 302 – 316.
216. Stouck, David. *Winesburg, Ohio* as A Dance of Death / David Stouck // *American Literature*. – 1977. – Vol. 48. – No. 4. – P. 525 – 542.
217. The Achievement of Sherwood Anderson. Essays in Criticism / Ed. with and Introduction by Ray Lewis White. – Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1966. – 270 p.

218. Weber, Brom. Sherwood Anderson. Pamphlets on American Writers. /
Brom Weber. – Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1964. No.
43. – 48 p.