



ФАНТАСТИКА КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ В «ТАИНСТВЕННЫХ ПОВЕСТЯХ» И.С. ТУРГЕНЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА ПОВЕСТЕЙ «ФАУСТ», «ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ» И «КЛАРА МИЛИЧ»)

© 2024 г. М.К. Кшондзер

Литературное общество «Арион», Любек, Германия

Аннотация: Категория фантастического как особого жанра в литературе и искусстве не имеет характерных границ и определяется в современном литературоведении неоднозначно, в зависимости от исследуемого материала и временных рамок. Ю.В. Манн считает фантастическое «условной условностью» в литературе, берущей свои истоки в мифологическом сознании древних, а впоследствии приобретающей черты так называемой «завуалированной фантастики». «Таинственные повести» И.С. Тургенева представляют собой образец именно такой формы художественной условности, при которой особое внимание уделяется психологической мотивации персонажей, сосуществованию рационального и иррационального в характерах и судьбах героев, взаимодействию мира реального с миром вымышленным. В этой связи фантастика используется не как самоцель, а как «намеренная художественная условность», способствующая раскрытию идейно-художественного замысла автора. В статье на материале анализа повестей «Фауст», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» прослеживается архетип трагической любви в контексте симбиоза фантастики и реальности, создающих неповторимую картину авторского мировидения.

Ключевые слова: рациональное, иррациональное, художественная условность, архетип трагической любви, мистика, фантастика.

Об авторе: Мария Карловна Кшондзер — доктор филологических наук, руководитель литературного общества «Арион», Bürgerhaus Vorwerk Falkenfeld, Эльмар-Лимберг пл., д. 6, 23554 г. Любек, Германия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0125-7820>

E-mail: mkkshondzer@googlemail.com

Для цитирования: Кшондзер М.К. Фантастика как форма художественной условности в «таинственных повестях» И.С. Тургенева (на материале анализа повестей «Фауст», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич») // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 121–135. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-121-135>

Категория фантастического как особого жанра в культуре не имеет строго очерченных границ и характеризуется в современном литературоведении неоднозначно, в зависимости от исследуемого материала и временных рамок. По мнению большинства исследователей, «фантастическое в литературе и искусстве в целом понимается как вид (форма) художественной условности (художественной образности), основанной на таинственном, то есть на чем-то непознанном, непонятном или несвойственном той первичной реальности, которая нашла отражение в реальности художественной — в литературном произведении» [10, с. 11]. В этом контексте можно рассматривать фантастическое начало как категорию поэтики, «<...> с помощью которой воплощаются образы объективной действительности и действительности воображаемой» [10, с. 11]. Ю.В. Манн определяет фантастическое как «условную условность» в литературе, берущую свои истоки в мифологическом сознании древних, а впоследствии приобретающую черты так называемой «завуалированной фантастики» (М.Ю. Лермонтов «Маскарад», Н.В. Гоголь «Вечера на хуторе близ Диканьки»), где фантастическое выступает как странное совпадение, предчувствие, предзнаменование [4, с. 202]. Данный тип фантастического свойственен переходному периоду от романтизма к реализму. Так называемые «таинственные повести» И.С. Тургенева представляют собой образец именно такой формы художественной условности, при которой особое внимание уделяется психологической мотивации персонажей, сосуществованию рационального и иррационального в характерах и судьбах героев, взаимодействию мира реального с миром вымышленным.

Поздний период творчества И.С. Тургенева представляет особый интерес для анализа данной проблематики, именно в этот переходный для России период (окончание Крымской войны и смерть Нико-

лая I) обострились личные переживания писателя, на фоне которых отчетливо проявились поиски новых форм отражения действительности. Интерес к проблемам современности, всегда характерный для творческой манеры И.С. Тургенева, в поздних произведениях отразился своеобразно, он как бы уходит от решения актуальных вопросов и обращается к таким ситуациям, «которые позволили бы ему подойти к воспроизведению неустойчивости, шаткости, изменчивости как формы быта, так и психики отдельной личности» [1, с. 457]. Не случайно поздние повести Тургенева принято называть «таинственными», так как в них автор пытался объяснить новые веяния эпохи с позиций внутреннего психологического мира отдельной личности. По справедливому мнению А.Б. Муратова, 70–80-е гг. XIX в. — это то время, когда происходило смещение «некогда непреложных нравственных понятий» и человек ощущал «непрочность своего существования, подверженного многочисленным случайностям», что «обостряло интерес к коренным вопросам бытия, к вопросам жизни и смерти» [6, с. 102].

Сам И.С. Тургенев не объединял «таинственные повести» под одним названием, их объединил Л.В. Пумпянский, однако до сих пор не существует канонического списка произведений, в которых так или иначе присутствует мистическое и иррациональное начало. Нас в данной работе интересует воплощение архетипа трагической любви в контексте симбиоза фантастики и реальности, создающих неповторимую картину авторского мировидения. В этой связи для анализа выбраны три повести, в которых трагическая любовь является сюжетообразующим стержнем, определяющим особенности художественной структуры и поэтики автора: «Фауст», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич». Выбор произведений не случаен: во всех трех повестях мистическое, иррациональное начало непосредственно связано с мировоззренческими установками автора, поиски новых форм отражаются как на уровне сюжета и композиции, так и на основе глубинного психологического проникновения в особый тип личности героев. Архетип трагической любви, являющийся лейтмотивом анализируемых повестей, позволяет выявить в них оригинальный тип образности, совмещающий в себе художественную условность и объективную реальность.

Повесть «Фауст» можно рассматривать как одну из ранних попыток включения мистических мотивов в сюжет произведения. Ее относят к так называемым «таинственным повестям», имея в виду иррациональное начало, связанное с образом матери Веры Ельцовой, сыгравшей столь драматическую роль в судьбе дочери. Однако

фантастическая составляющая является не самоцелью для Тургенева, а скорее лишь одним из способов проникновения в глубины человеческой психики и стремлением разобраться в непостижимых тайнах бытия. Пытаясь объяснить причины смерти Веры Ельцовой, рассказчик (а, следовательно, и сам автор) рассуждает о «непонятном вмешательстве мертвого в дела живых» и приходит к выводу, что судьба человека незримо связана с судьбой его предков и что «нужно смириться и преклонить головы перед Неведомым» [12, т. 5, с. 128]. Образ матери главной героини, несомненно, самый таинственный и в то же время самый прямолинейный образ повести, непосредственно связанный с мистической составляющей произведения.

Повесть представляет собой «рассказ в девяти письмах». Повествование ведется от лица рассказчика, история которого в чем-то перекликается с судьбой самого Тургенева, однако «характер художественной трансформации биографических фактов и философских представлений Тургенева в “Фаусте” носит достаточно опосредованный характер: наряду с тем, что писатель относится к персонажам рассказа как единомышленник, он и во многом полемизирует с ними» [9, с. 167–168]. О внутреннем состоянии автора в период написания «Фауста» можно судить по его письму к М.Н. Толстой от 25 декабря 1856 г.: «Мне было горько стареться, не изведав полного счастья — и не свив себе покойного гнезда. Душа во мне была еще молода и рвалась и тосковала; а ум, охлажденный опытом, изредка поддаваясь ее порывам, вымещал на ней свою слабость горечью и иронией <...> “Фауст” был написан на переломе, на повороте жизни — вся душа вспыхнула последним огнем воспоминаний, надежд, молодости <...> Очень меня радует, что Вам понравился “Фауст”, и то, что Вы говорите о двойном человеке во мне — весьма справедливо, только Вы, быть может, не знаете причины этой двойственности» [12, т. 3, с. 170].

Как видно из этого письма, Тургенев «определяет свою психологическую “двойственность” как коллизию ума и души» [9]. В связи с этим возникает тема Фауста, которая становится психологическим центром повести и критерием оценки героев.

Эпистолярный жанр позволяет герою проанализировать свое состояние, признаться самому себе, что в его прошлой жизни отсутствовала любовь, и это — психологический центр повествования, позволяющий автору раскрыть его основную идею. Увлечение Верой Ельцовой в молодости не было для героя настоящим глубоким чувством, это поняла мать Веры, отказавшись выдать дочь замуж за Павла Александровича. Для понимания основной идеи повести очень важен

разговор матери с героем, когда она в ответ на его слова о надломленности поколения говорит: «Надламывать себя не для чего <...> надо всего себя переломить или уж не трогать» [12, т. 5, с. 99]. Мать Веры при всей своей приверженности строгой системе воспитания, основным принципом которой было умение выбрать в жизни «или полезное, или приятное», поняла, что в герое нет той силы страсти, того надлома, который способен дать счастье ее дочери, а может принести только разочарование и гибель. Обычно старшую Ельцову характеризуют как холодную и расчетливую женщину, воспитавшую дочь только на разумных началах и пытавшуюся оградить ее от сильных чувств и эмоций, в том числе и от поэзии и искусства, которые способны вызвать глубокие страсти. Однако внимательное прочтение повести позволяет понять истинные причины такого поведения матери и воспринять ее образ в несколько ином ракурсе. Тургенев не случайно подробно описывает историю жизни Ельцовой-старшей, мать которой, итальянку по происхождению, на второй день после родов убил бывший жених, а мужа застрелил товарищ на охоте. Отец г-жи Ельцовой после смерти жены стал интересоваться кабалистикой, считал, что можно вызывать умерших. Портретные характеристики отца и матери Ельцовой-старшей позволяют понять истоки тех противоречий и трагических страстей, которые терзали ее всю жизнь и от которых она пыталась уберечь дочь.

Упрямство и склонность к мистике отца, страстность и неуправляемость матери, роковая смерть мужа — все это сформировало характер матери Веры и определило ее отношение к действительности. В разговоре с героем — рассказчиком она признается, что боится «тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу» [12, т. 5, с. 98]. Властный характер матери, сложившийся в результате внутренней борьбы и преодоления бурных страстей и эмоций, сильно воздействовал на ее дочь, которая получила в наследство от своих предков страстную натуру, впечатлительность, умение скрывать свои чувства и подавлять эмоции. Мать сознательно ограждала Веру от искусства и поэзии, так как они могли вызывать сильные чувства, которые приводят к гибели. Эйфория любви, по Тургеневу, неизбежно оканчивается трагедией. Предчувствие беды не оставляло рассказчика, он понимал, что коллизия будет иметь трагический конец. Смерть Веры была предначертана судьбой ее предков, таинственной ролью матери, которая и унесла ее в могилу, почувствовав, что не смогла уберечь дочь от пагубной страсти. Смерть героини, с одной стороны, обусловлена ее метаниями между чувством и долгом, а в то же время является результатом

мистической связи с матерью, которая и после смерти имеет над ней сильную власть.

Если в повести «Фауст» иррациональное начало только вскользь прослеживается в идейно-тематической и композиционной структуре, то в более поздних произведениях, посвященных теме трагической любви, мотивы фантастического и непознаваемого выдвигаются на первый план. Повесть «Песнь торжествующей любви», опубликованная в 1881 г., написана в жанре стилизации под итальянскую новеллу. Сам Тургенев назвал жанр «пастиччио», т. е. подражательная живопись, и подчеркивал «фантастический» характер произведения. Автор даже называет мнимый письменный источник повести, тем самым как бы отстраняясь от собственных оценок и вводя читателя в атмосферу Италии XVI в.

Современники отмечали удивительную поэтичность произведения, называя его маленьким шедевром по форме и по стилю, отмечая необыкновенно удачное слияние «самого глубокого реализма с самым странным фантастическим содержанием» [12, т. 10, с. 417]. В основе повести лежит идея неосознанного чувства, основанного на гипнозе и на подчинении воли, любви, возникающей стихийно, вопреки рассудку. Тургенев увлекался модными в то время проблемами магнетизма, гипноза, связанными с естественно-научным эмпиризмом и позитивизмом, стирающим грани между физическими и психическими явлениями. В этой связи сюжет, с одной стороны, предполагал изображение таинственных, необъяснимых явлений, а, с другой стороны, позволял автору провести тонкий психологический анализ, при котором фантастический элемент мотивирует и углубляет поступки героев и их эмоциональные проявления. По мнению критика Л.А. Полонского, которое Тургенев считал наиболее близким к его замыслу, «фантастика “Песни” не является простым украшением стиля; в ней нашла свое выражение “общечеловеческая мысль”, что естественность безотчетного проявления чувства есть одна из самых несомненных закономерностей жизни. Человек всегда испытывает возможность иного, вовсе не безмятежного, не “клятвенного”, но неотразимого, иногда преступного, ломающего жизнь счастья» [12, т. 10, с. 420].

Архетип трагической любви присутствует во всем творчестве Тургенева, варьируясь в различных антиномах: любовь-преступление, любовь-страдание, любовь-рок. Это объясняется личной судьбой автора, его драматическими отношениями с Полиной Виардо. Сам Тургенев воспринимал любовь как колдовство и верил во власть кодунов над людьми.

В повести «Песнь торжествующей любви» это понятие наполняется новыми красками, приобретая характер чувственной любви не по необходимости, а по велению сердца, любви, побеждающей смерть. В контексте творчества Тургенева тема «торжествующей любви» кажется несколько неожиданной, это попытка рассмотреть возможность счастливой, удовлетворенной любви. Однако вся структура и смысловая нагрузка повести свидетельствуют о том, что истинное торжество благополучной любви в тургеневском мире невозможно. В координатах художественной условности тургеневской поэтики «настоящая жизнь начинается для человека только на уровне страсти. <...> жертвенное самозабвение роднит страсть с высшими проявлениями духовности. Однако столь же очевидно, что страсть лишена их неотъемлемого отличительного признака, которым является свобода: в повести Тургенева человек, охваченный страстью, возвышается над собой невольно и в известном смысле даже подневольно. Возвышение оборачивается порабощением; такая связь представлена у Тургенева неизбежной. Достигая в страсти истинной полноты бытия, человек расплачивается за это страданием и гибелью — такая связь у Тургенева тоже неизбежна» [5, с. 279]. Пытаясь найти гармонический баланс между светлым чувством и жертвенной страстью, Тургенев делает попытку изображения счастливой любви, приведшей к зарождению новой жизни, однако драматизм и даже трагизм ситуации отчетливо ощущаются на протяжении всей повести и углубляются ее фантастической составляющей. Б.К. Зайцев очень точно определил суть внутреннего конфликта, положенного в основу повести: «Если за долгую жизнь скопляется вглуби чувство томления — не оно ли толкает фантазию?» [3, с. 168].

Валерия на протяжении повести претерпевает эволюцию: из скромной девушки, ведущей уединенный образ жизни и не стремившейся к глубоким страстям и потрясениям, она постепенно превращается в страстную натуру, ощутившую в себе неведомые чувства, веяние какой-то новой жизни, пугающей, страшной и в то же время манящей и удивительно привлекательной. В первоначальной редакции повесть заканчивается смертью Муция и Валерии, а в окончательном варианте такой финал является возможным, но не осуществленным: Валерия не только не умирает, но и становится носителем новой зарождающейся жизни. Однако такой финал оставляет читателя неудовлетворенным и представляется несколько искусственным, так как чувство, возникшее у Валерии к Муцию, — следствие насильственного подчинения воли путем гипноза и необъяснимых иррациональных сил. Автор сознательно уходит от прямых сюжетных пово-

рогов, подчеркивая некоторую таинственность и неоднозначность происходящего.

Особую смысловую нагрузку в повести несут сны Валерии, которые являются как бы мостом между реальностью и мистикой и во многом приоткрывают внутренние, неосознанные движения ее души. По справедливому мнению современных исследователей позднего творчества И.С. Тургенева, «мотив сна во всех случаях (даже когда он оказывается порожден другими соприродными ему элементами) занимает доминантное, определяющее положение в рамках системы мотивов “таинственных повестей”, поскольку он, являясь цементирующим эпическим мотивом, не только входит в состав сюжета (последнее отличает и второстепенные и факультативные мотивы), но организует сюжет, скрывая в себе значения, определяющие его содержание» [7]. В этой связи сны Валерии наглядно иллюстрируют ту внутреннюю борьбу со своими чувствами и ощущениями, которую наяву героиня даже не пытается осознать и проанализировать. Первый сон Валерии в первоначальной редакции представлен несколько иначе, чем в окончательном варианте. Если в первой редакции в отношении Муция к Валерии превалируют самодовольство и грубость, то в каноническом тексте насильственность действий Муция сглажена: «Входит Муций. Он кланяется, раскрывает объятие, смеется... Его жесткие руки обвивают стан Валерии; его сухие губы обожгли ее всю... Она падает навзничь, на подушки» [12, т. 10, с. 54]. Во сне Валерия явственно ощущает то, что подсознательно ее волновало, но не могло обрести конкретное выражение. Сон выявляет подлинную суть чувства героини, которое, как стихия, овладевает ее воображением и «торжествует в мире ее грез». Муций тоже только во сне осознает, что его прежнее чувство вспыхнуло с новой силой. Сила любви такова, что она побеждает разум и волю, это преступная любовь, не приносящая подлинного счастья. Финал повести в первоначальной редакции был трагическим, но Тургенев решил в окончательном тексте по-другому расставить акценты и попытаться закончить повесть на оптимистической ноте. Однако зарождение новой жизни в Валерии воспринимается в контексте повести как нечто иррациональное, не вполне объяснимое и таинственное. Фантастический антураж позволяет неоднозначно толковать роль финальной константы — мелодии «Песни торжествующей любви», «при этом вопрос, с кем из героев повести она соотносена, вряд ли может быть разрешен. Задеты ею все герои, но пережить “удовлетворенную, торжествующую” любовь естественным порядком в рамках сюжета не дано никому» [2].

Тема трагической любви, трансформированной в безумную любовь к мертвой женщине, развивается Тургеневым в повести 1883 г. «Клара Милич» («После смерти»). Если «Песнь торжествующей любви» выполнена в форме стилизации и не лишена сказочного антуража, то в основе сюжета «Клары Милич» лежит реальная история любви Владимира Дмитриевича Аленицына, магистра зоологии, к молодой певице Евлалии Кадминой, покончившей жизнь самоубийством. После смерти певицы любовь Аленицына превратилась в форму психоза. Тургенев был знаком с Аленицыным и очень интересовался этим «психологическим фактом». В письме к Ж.А. Полонской от 20 декабря 1881 г. он упоминал о возможности написания «полуфантастического рассказа» в духе Эдгара По. Действительно, есть некоторое сходство между новеллами Э. По и повестью Тургенева, однако у Эдгара По фантастика превалирует над реальностью, а у Тургенева возникает особый жанр, существующий на стыке мистики и реальности. Первоначальное название повести — «После смерти» — полностью соответствует замыслу автора, в центре его внимания психологический факт посмертной влюбленности героя, приводящей его самого к трагическому концу.

В определенной мере идейно-тематическая направленность повести продолжает линию «Песни торжествующей любви». Это было замечено уже современниками Тургенева. Так, критик П.О. Морозов считал, что «любовь Аратова к Кларе, вполне осознанная им только после утраты этой женщины, до сих пор любимой бессознательно, — то же торжествующее чувство, всецело захватывающее человека, с каким мы встретились в первой новелле» [12, т. 10, с. 431]. Ряд критиков находит общность «Клары Милич» с «Фаустом» в контексте воздействия на человека таинственных сил, не подвластных разуму. Однако последняя повесть Тургенева выделяется среди остальных «таинственных» повестей своим глубоким психологизмом, тончайшим проникновением в глубины сознания и подсознания героя, а также отсутствием четкой грани между реальностью и мистикой.

Главным приемом художественной условности, позволяющим писателю создавать некое двоемирие восприятия действительности, служат сны и видения героя. Как уже отмечалось при анализе «Песни торжествующей любви», мотив сна в «таинственных повестях» является «неким центром, объединяющим все присутствующие в произведениях цикла мотивы <...> что позволяет ему, с одной стороны, инициировать и определять путь развития второстепенных и факультативных мотивов, способствуя их наделению присущей ему семантикой; с другой — растворяться в подчиненных ему мотивах, вбирая

в собственное семантическое поле образы их семантических полей, и, тем самым, получать новое звучание и возможность собственного дальнейшего развития» [7]. В повести «Клара Милич» способность переживать промежуточное состояние сна-яви, сна-видения прослеживается на примере судьбы Якова Аратова, представляющего собой особый тип «нетронутого» героя с чистой душой, богатым внутренним миром и склонностью к мистическому восприятию действительности. Интерес ко всему таинственному подчеркивается в характере Аратова с самого начала повести: «Он верил, что существуют в природе и душе человеческой тайны, которые можно иногда прозревать, но постигнуть — невозможно, верил в присутствие некоторых сил и веяний, иногда благосклонных, но чаще враждебных» [12, т. 10, с. 69].

Эта характеристика как бы предопределяет всю дальнейшую судьбу героя. Прослеживая возникновение и развитие чувства Аратова к Кларе, Тургенев с психологической достоверностью показывает, как помимо своей воли герой оказывается в ее власти. В описании состояния героя Тургенев верен своей трактовке любви: Аратов не понимает, что с ним происходит, чувствует какое-то насилие над собой, пытается сопротивляться возникающему чувству, внушает себе, что эта странная девушка «интересовала его с психологической точки зрения, как нечто вроде загадки, над разрешением которой стоило бы поломать голову» [12, т. 10, с. 91]. Постепенное осознание своего чувства происходит именно в снах и видениях, которые иллюстрируют стирание границ между особым состоянием сознания героя и условной реальностью. В этом плане интересны наблюдения О.В. Федониной о двух различных онирических формах проявления ирреального в повести — снах и видениях: «Если сон подразумевает <...> заведомую отнесенность к подсознанию героя-сновидца, то структура видения, напротив, предполагает, что потустороннее предстает как вполне возможное в действительности. Обе эти формы могут быть одновременно представлены в произведении, составляя единую систему и определенным образом соотносясь друг с другом» [11].

Первый сон Аратова после смерти Клары обнажает внутренние мотивы состояния Аратова, заставляет его признать самому себе в любви к ней и в трагической обреченности этого чувства. Второй сон уже явно предвещает скорую гибель, дает соединение «зловещего ощущения близости чего-то иррационально-враждебного и злого с рельефным образом-символом» [8, с. 83] Реальная обстановка дома, именина, озера, сада перемежается с мрачными предчувствиями Аратова, и, действительно, он видит во сне Клару, подносящую к губам

склянку с ядом. После этого сна герой понимает, что соединиться с любимой он сможет только после смерти, и тогда наступает видение, которое можно трактовать как мистическое присутствие потусторонних сил и одновременно как бред воспаленного сознания Аратова: «Клара, — так начал он, — если ты точно здесь, если ты меня слышишь — явись! Если эта власть, которую я чувствую над собой, точно твоя власть — явись!.. если ты знаешь, что после твоей смерти полюбил тебя страстно, неотразимо, если не хочешь, чтобы я сошел с ума, — явись, Клара!» [12, т. 10, с. 112–113]. Наконец Аратов увидел Клару, она повернула к нему свое лицо, «и радостная, торжествующая улыбка раскрыла ее губы» [12, т. 10, с. 113].

Целую Клару, Аратов чувствует «влажный холодок ее зубов». Видение героя как бы провоцирует читателя на восприятие повествования в двух ипостасях — реальной и фантастической. Присутствие мистического элемента придает повести особый драматизм и логически приближает к трагической развязке, которая воспринимается героем как счастье соединения с любимой, пусть даже после смерти:

Бледное лицо его дышало упоением безмерного счастья... Но как же дальше? Ведь вместе жить нам нельзя же? Стало быть, мне придется умереть, чтобы быть вместе с нею?

Ну так что же? Умереть — так умереть. Смерть теперь не страшит меня нисколько. Напротив, только так и там я буду счастлив, как не был счастлив в жизни... как и она не была... [12, т. 10, с. 115].

Таким образом, анализ фантастической составляющей повестей И.С. Тургенева «Фауст», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» позволяет утверждать, что И.С. Тургенев создал такую форму художественной условности, при которой особое внимание уделяется психологической мотивации персонажей, сосуществованию рационального и иррационального в характерах и судьбах героев, взаимодействию мира реального с миром вымышленным. В этой связи фантастика используется не как самоцель, а как художественная условность, способствующая раскрытию замысла автора. Способы изображения и композиционное построение повестей принципиально отличаются друг от друга. «Фауст» построен как рассказ в девяти письмах, повествование ведется от лица рассказчика, история трагической любви изображена как коллизия чувства и долга. В «Песни торжествующей любви» движущей силой сюжета является преступная страсть, возникающая как результат гипнотического воздействия и подавляющая волю героини. В «Кларе Милич» Тургенев про-

должает изучать тему насильственного подчинения воли, усиливая драматизм любовной коллизии темой посмертной влюбленности и гибели героя. Взяв за основу реальную историю трагической любви к мертвой женщине, Тургенев создал подлинный художественный шедевр, в котором мистика и реальность сосуществуют в особой форме образности, совмещающей в себе художественную условность и реальную действительность. Коллизия любовного сюжета развивается в контексте симбиоза фантастики и реальности, а фантастическое начало выявляет глубинные мотивы поступков героев и помогает проникнуть в тайны творческой лаборатории И.С. Тургенева.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. Долгополов Л.К., Туниманов В.А., Прозоров В.В. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / под ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1973. 565 с.
2. Ермакова Н.А. «Песнь торжествующей любви» И.С. Тургенева: логика «обратимости» финала. URL: <https://refdb.ru/look/2525978.html> (дата обращения: 30.10.2023).
3. Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 5: Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. 543 с.
4. Манн Ю.В. Эволюция гоголевской фантастики // Манн Ю.В. К истории русского романтизма: сб. ст. М.: Наука, 1973. С. 219–258.
5. Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях Тургенева 1850-х годов // Маркович В.М. Избранные работы. СПб.: Ломоносовъ, 2008. С. 275–292. (Серия «Вечные спутники»).
6. Муратов А.Б. Тургенев-новелист (1870–1880-е годы). Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. 120 с.
7. Науменко Е.В. Система мотивов «таинственных повестей» И.С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2006. 19 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/sistema-motivov-tainstvennykh-rovestei-turgeneva> (дата обращения: 01.11.2023).
8. Петровский М.А. Таинственное у Тургенева // Петровский М.А. Творчество Тургенева: сб. ст. / под ред. И.Н. Розанова, Ю.М. Соколова. М.: Задруга, 1920. С. 70–97.
9. Пильд Л. Рассказ И.С. Тургенева «Фауст» (семантика эпитафии) // «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту: Tartu Ulikooli Kirjastus, 1995. С. 167–177.

10. Скуднякова Е.В. Фантастическое в поэтике «таинственных повестей» И.С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2009. 23 с.
11. Федунина О.В. Функции снов и видений в «Кларе Милич» И.С. Тургенева (специфика сюжета и жанровая традиция) // Новый филологический вестник. 2008. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-snov-i-videniy-v-klare-milich-i-s-turgeneva-spetsifika-syuzheta-i-zhanrovaya-traditsiya> (дата обращения: 30.10.2023).

Источники

12. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1978–2018.

FICTION AS A FORM OF ARTISTIC CONVENTION IN THE “MYSTERIOUS STORIES” BY I.S. TURGENEV (BASED ON THE ANALYSIS OF THE STORIES “FAUST”, “THE SONG OF TRIUMPHANT LOVE” AND “CLARA MILIC”)

© 2024. Maria K. Kshondzer

Litarery Society “Arion”, Lübeck, Germany

Abstract: The category of the fantastic as a special genre in literature and art has no definite boundaries and is defined in modern literary criticism ambiguously, depending on the material under study and the time frame. Yu.V. Mann defines the fantastic as a “conditional conventionality” in literature, taking its origins in the mythological consciousness of the ancients, and subsequently acquiring the features of the so-called “veiled fantasy”. “Mysterious stories” by I.S. Turgenev are an example of just such a form of artistic convention, in which special attention is paid to the psychological motivation of the characters, the coexistence of the rational and the irrational in the characters and destinies of the heroes, the interaction of the real world with the fictional world. In this regard, fantasy is used not as an end in itself, but as “intentional artistic conventionality”, contributing to the disclosure of the ideological and artistic intention of the author. In the article, based on the analysis of the stories “Faust”, “The Song of Triumphant Love” and “Clara Milic”, the archetype of tragic love is traced in the context of the symbiosis of fantasy and reality, creating a unique picture of the author’s worldview.

Keywords: rational, irrational, artistic convention, tragic love archetype, mysticism, fantasy.

Information about the author: Maria K. Kshondzer, DSc in Philology, Head of the Literary Society “Arion”, Bürgerhaus Vorwerk Falkenfeld, Elmar-Limberg-Platz, 6, 23554 Lübeck, Germany.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0125-7820>

E-mail: mkkshondzer@googlemail.com

For citation: Kshondzer, M.K. “Fiction as a Form of Artistic Convention in the ‘Mysterious Stories’ by I.S. Turgenev (Based on the Analysis of the Stories ‘Faust’, ‘The Song of Triumphant Love’ and ‘Clara Milic’).” *Codex manuscriptus*, issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 121–135. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2024-4-121-135>

REFERENCES

1. Dolgoplov, L.K., and V.A. Tunimanov, and B.B. Prozorov. *Russkaia povest' XIX veka. Istoriia i problematika zhanra* [Russian Story of the 19th Century. History and Problems of the Genre], ed. by B.S. Meilakha. Leningrad, Nauka Publ., 1973. 565 p. (In Russ.).
2. Ermakova, N.A. “Pesn' torzhestvuiushchei liubvi” I.S. Turgeneva: logika “obratimosti” finala [“The Song of Triumphant Love” of I.S. Turgenev: the Logic of the “Reversibility” of the Finale]. Available at: <https://refdb.ru/look/2525978.html> (Accessed 30 October 2023). (In Russ.)
3. Zaitsev, B.K. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], vol. 5: Zhizn' Turgeneva: Romany-biografii. Literaturnye ocherki [Turgenev's Life: Novels-Biographies. Literary Essays]. Moscow, Russkaia kniga Publ., 1999. 543 p. (In Russ.)
4. Mann, Iu.V. “Evolutsiia gogolevskoi fantastiki” [“The Evolution of Gogol's Fiction”]. Mann, Iu.V. *K istorii russkogo romantizma: sbornik statei* [On the History of Russian Romanticism: a Collection of Articles]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 219–258. (In Russ.)
5. Markovich, V.M. “O ‘tragicheskom znachenii liubvi’ v povestiakh Turgeneva 1850-kh godov” [“On the ‘Tragic Meaning of Love’ in Turgenev's Stories of the 1850s”]. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. St. Petersburg, Lomonosov Publ., 2008, pp. 275–292. (Series “Vechnye sputniki”). (In Russ.)
6. Muratov, A.B. *Turgenev-novellist (1870–1880-e gody)* [Turgenev the Novelist (1870–1880s)]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1985. 120 p. (In Russ.)
7. Naumenko, E.V. *Sistema motivov “tainstvennykh povestei” I.S. Turgeneva* [The System of Motives of the “Mysterious Stories” of I.S. Turgenev: PhD the-

- sis, summary]. Pskov, 2006. 19 p. (In Russ.) Available at: <https://www.dissercat.com/content/sistema-motivov-tainstvennykh-povestei-turgeneva> (Accessed 1 November 2023).
8. Petrovskii, M.A. "Tainstvennoe u Turgeneva" ["Mysterious in Turgenev"]. Petrovskii, M.A. *Tvorchestvo Turgeneva: sbornik statei* [Turgenev's Work: a Collection of Articles], ed. by I.N. Rozanova, Iu.M. Sokolova. Moscow, Zadruga Publ., 1920, pp. 70–97. (In Russ.)
 9. Pil'd, L. "Rasskaz I.S. Turgeneva 'Faust' (semantika epigrafa)" ["The Story of I.S. Turgenev 'Faust' (Semantics of the Epigraph)"]. "Svoe" i "chuzhoe" v literature i kul'ture kul'ture ["Us" and "Them" in Literature and Culture]. Tartu, Tartu Ulikooli Kirjastus Publ., 1995, pp. 167–177 (In Russ.)
 10. Skudniakova, E.V. *Fantasticheskoe v poetike "tainstvennykh povestei" I.S. Turgeneva* [Fantastic in the Poetics of "Mysterious Stories" by I.S. Turgenev: PhD thesis, summary]. Saransk, 2009. 23 p. (In Russ.)
 11. Fedunina, O.V. "Funktsii snov i videnii v 'Klare Milich' I.S. Turgeneva (spetsifika siuzheta i zhanrovaia traditsiia)" ["Functions of Dreams and Visions in 'Clara Milich' by I.S. Turgenev"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1, 2008. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-snov-i-videniy-v-klare-milich-i-s-turgeneva-spetsifika-syuzheta-i-zhanrovaya-traditsiya> (Accessed 30 October 2023). (In Russ.)