

LITERARY AND ARTISTIC GARDENS OF TURGENEV'S ESTATE TEXT

Tangirova Gulnara Izzetovna

Teacher of the department of Russian Language and Literature

Chirchik State Pedagogical Institute of Tashkent Region

ABSTRACT

The article considers the possibility of differentiating the basic classifications of the concept in relation to the estate text. Firstly, its synthetic character, which consists in the fact that it contains the general functional indicators of any text, being a kind of projection for a list of passages. Secondly, it combines a certain reality reflected in the text, acquiring an abstract, allegorical concept. The third assessment of the text is its subject-pictorial and lexical list, which is developed and deepened in certain texts. And, finally, it contains an associative-significant cluster, which can be modernized in a number of texts.

Keywords: "estate text", Russian ethnic microcosm, Turgenev, character, prose writer, cluster, mise-en-scene, apologist, revolutionary, freethinker, defender, monarchist.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ САДЫ УСАДЕБНОГО ТЕКСТА ТУРГЕНЕВА

Тангилова Гульнара Иззетовна

преподаватель кафедры русского языка и литературы

Чирчикского государственного педагогического института

Ташкентской области

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается возможность дифференцировать базовые классификации концепта применительно к усадебному тексту. Во-первых, его синтетичность, состоящая в том, что он вмещает в себе общие функциональные показатели любого текста, являясь некой проекцией для перечня отрывков. Во-вторых, он объединяет определённую действительность, отражённую в тексте, приобретающую абстрактное, аллегорическое понятие. Третья оценка текста – его предметно-изобразительный и лексический перечень, который развёртывается и углубляется в определённых текстах. И, заключительная – он содержит в себе ассоциативно-значимый кластер, который может быть модернизирован в ряде текстов.

Ключевые слова: «усадебный текст», русский этнический микромир, Тургенев, персонаж, прозаик, кластер, мизансцена, апологет, революционер, вольнодумец, защитник, монархист.

ВВЕДЕНИЕ

В настоящий период в литературоведческих изысканиях довольно нередко принялись задействовать определение «усадебный текст». В литературоведении и культурологии

даже создано специальное исследовательское направление, связанное с изучением помещичьей усадьбы.

Рассматривается ее история, онтология, этика, макроэкономика, ее историко-культурные топосы и символы. Появилось некоторое количество основательных научных трудов о социокультурном генезисе русской усадьбы. Впервые, с позиций жанрово-композиционной организации усадебный текст стал изучать В.Г. Щукин, усовершенствовавший его функциональные компоненты и смысловой кластер. При этом он подчёркивал, что усадебный текст предусматривает непростую систему, которая «входит в взаимоотношения с соположенными первоисточниками культуры, – господской планировкой, приусадебным искусством, мелодией, кластером поведения» [9: 318].

Являясь местом действия в литературно-художественном сочинении, рисуемая литератором усадьба характеризовала его композицию, систему и повествовательную особенность. В связи с этим возможно обозначить в русской словесности такие усадебные жанры, как усадебный роман и усадебная повесть.

Последняя как жанр зародилась в эпоху романтизма, заимев окончательную определённость в «Евгении Онегине», а вернее в его помещичьих главах как неотъемлемая часть системы пушкинского романа. Максимального показателя своего совершенствования она достигла в произведениях И.С. Тургенева. Он выработал эксклюзивную структуру литературного конструирования русского этнического микромира, которая определяется усадебным интертекстом, в базовых своих особенностях уже созданным в предшествующей до него литературе.

Тургенев явился основателем многоступенчатого помещичьего сценария, закрепил его в жанре драмы, романа и повести, первым в словесности запечатлел ренессанс русских вилл с присущей им лирикой и философией сада. В.Н. Топоров в российском литературоведении вывел понятие определению «метатекст» применительно к тексту Петербурга, изучая его как «некий высококачественный сверхтекст, с которым соотносятся высочайшие подтексты и цели». Через этот нарратив литератор реализует «прорыв в область аллегорического и провиденциального».

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНАЛИЗ И МЕТОДОЛОГИЯ

Выстраивание стабильного помещичьего сценария в творчестве Тургенева случилось не тотчас. Ему понадобился долгий маршрут поиска, «проб и ошибок» до появления в печати романов «Рудин», а потом «Дворянского гнезда» и «Накануне», в которых в законченном облике продемонстрирован сюжет и метасюжет усадебного текста. Свои творческие поиски Тургенев реализовал в границах «среднего» жанра, начиная от повестей 1840-х гг. «Андрей Колосов» (1844) и «Бретера» (1846) и завершая повестями 1850-х гг. «Первая любовь» (1850), «Затишье» (1854) и «Фауст» (1856), в которых оттачивались многие композиционные аспекты его усадебного романа.

В данных повестях определённые обязанности выполняет изобразительный нарратив сада, который формирует приватное подпространство жизни персонажей, формирует помещичий концепт. Являясь многосоставной частью поэтического сценария, он актуализирует постоянную животворную флору, гарантирует метаморфозу запутанной структуры метафор и стихотворных средств. Но если в повести «Андрей Колосов» сад

является всего лишь местом аудиенций и объяснений персонажей, то уже в повести «Бретер» концепты парка вычисляют ее лирический сюжет, базовые высочайшие зениты, образуют социокультурное пространство усадьбы, в которой воспитывается Маша Перекатова – прародительница тургеневских девушек. В «Бретере» сад наделен своей философией и лирикой. Он противостоит вульгарной среде, объединяет чувствующих и переживающих персонажей, Машу Перекатову и Кистера, с живой и постоянно находящейся в движении флорой. Он же устраивает приватное пространство персонажей, представляется как многоаспектный текст, максимально насыщенный культурологическими символами. Так, одним из основополагающих знаков символов в повести рассматривается белоснежная озёрная лилия, символизирующая непорочность и невинность девушки. Вместе с тем срезанная клинком Лучкова головка лилии обозначает кровопролитную концовку между двумя персонажами – Лучковым и Кистером.

Впервые в этой повести персонаж проходит несколько искушений, которым публикатор подвергает его. Вскоре они станут общеобязательными для помещичьего романа. Это искушение искусством, склонностью персонажей к восприятию и пониманию изящности флоры. Но главное искушение – искушение поэзией влюблённости, которое не выдерживает служака Лучков.

Достижения в моделировании помещичьего эпизода, совершенные в повести «Бретер», Тургенев вскоре переместит в свои произведения. В особенности, в произведении «Рудин» определенным стадиям становления амурного сценария будут совпадать концепты парка и прилежащий к нему природный топос.

Значимая мизансцена рандеву Натальи Ласунской и Дмитрия Рудина возле Авдюхина пруда будет искусно оформлена писателем благодаря приобретенному им раннее изобразительному навыку отображения отношения персонажей «Бретера» (Лучкова и Кистера) на свидании.

В повести 1850 г. «Первая любовь» Тургенев тогда-то создаст сценарий, который определяется топосом дачного палисадника, расположенного в Нескучном саду, около Калужской заставы. В ней мы сталкиваемся с необычайной разновидностью организации литературного пространства текста – дачей, которая, начиная с 1850-х гг. все больше стала перенимать на себя «культурные функции» дворянского гнезда».

В этом сочинении Тургенева мы лицезрим палисадник в различные времена суток и возникновения природных стихий: цветник утренний и вечерний, сад закатный и солнечный, сад предрассветный и предвечерний, сад умиротворенный и в предгрозовую, так именуемую в народе воронью ночь. Различные состояния сада служат неким элегическим дуэтом деянию, отображают «радостное ощущение юной, клопочущей жизни» [7: VI, 306]. Но наиболее всего сад передает психоэмоциональное самочувствие шестнадцатилетнего Владимира, чувствующего благоговейное ощущение «первых обожаний любви» и ненависти, блаженства и уныния. После появления этой повести Тургенева резонно принялись нарекать певцом переживания первой влюблённости, характеризующегося как инстинктивная ненасытность межпланетной соразмерности или «роковая страсть, 222 которая делает невольником своего транслятора, полностью отдавшегося во власть первозданного Хаоса»

В тургеневских помещичьих повестях огромную функцию играют произведения искусства – речевого, художественного, пластического, музыкального, стилистического. В повестях 1850-х гг., прежде всего «Затишье», «Фауст», их функция чрезвычайно значима. Они являются некими отражениями ощущений и догадок персонажей, разъясняют их телодвижение и совершенствование, «в громадной степени активизируют их возникновение» [5: 19]. В «Первой любви» таким произведением рассматривается произведение А.С. Пушкина «На холмах Грузии», которое читает Зинаиде влюбленный в нее Владимир. В финальных строчках пушкинского текста героиня угадывает то положение лирического персонажа, которое свойственно ей самой, потому-то и ее ощущение возвышено до уровня произведения искусства.

В повести «Затишье» драматизм участи основного персонажа Марии Павловны автор высказывает через заявление к пушкинскому «Анчару», который пять раз звучит в тексте, делаясь его рефреном. Впервые в жизни высокая лирика всколыхнула душу девицы, стихи оказались созвучными ее идеям и ощущениям, в сжатом виде отразили их. Вместе с тем других персонажей стихи не растрогали. Люди заурядные не ощутили драматизма стихотворения, как, однако, не уяснили житейской трагедии Марии Павловны, которая уже разыгрывалась в «затишье».

Сцена чтения Марией Павловной произведения в лунном парке – одна из самых сентиментальных в этом сочинении. В ее изложении соединились воедино привлекательность летней полночи с ее благоуханной прохладой, высокая лирика Пушкина, мощное ощущение, волнующее душу героини.

В эпицентр паркового эпизода своей повести «Затишье» Тургенев вывел персонаж, которой еще не ведала русская словесность. В формировании ее облика он применяет множество культурных символов, при помощи которых он возносит ее до ранга высочайших персонажей общемировой цивилизации. Так, Веретьев именует Марью Павловну Герой, Медеей. Характеризуя портрет своего персонажа публикатор подчёркивает: «Сложена она была великолепно. Классический стихотворец уподобил бы ее Церере или Юноне». В «русской, равнинной красоте» Марьи Павловны прозаик раскрывает привлекательность древнегреческих жриц, изящность, которых древние эллины лицезрели в Гере, волоокой, темноглазой, высокой и статной.

Вместе с тем Марья Павловна еще не безупречный типаж тургеневской девушки, каким он будет продемонстрирован на страницах его произведения. Упрямая внимательность на собственной рефлексии лишает ее интереса к жизни. Она нелюбознательна, слаборазвита, неразговорчива, не ведает стихов, не вникает в искусство. Писатель примечает, что имелось в ее облике что-то «дикое, прелестное и туповатое, напоминавшее взгляд лани». Героиня принадлежит больше миру естественному, нежели миру культуры. Она обожает букеты цветов, огородничество, работает на земле. В этой связи не случайное ее единение с языческой богиней Церерой (Деметрой), богиней земледелия и скотоводства, «землей-матерью».

Интересно, что впервые Марья Павловна в особняк приходит из палисадника, где, по ее собственному подтверждению, она «сучья рубила и копала грядки». В ее портрете публикатор подчёркивает подробности, которые сближают ее с древнегреческой жрицей: это и «красные губы», и «смуглое лицо», и самая ярчайшая подробность – «зеленый листок»,

который спутался в ее «густых светло-русых волосах». Даже мелодии, которые напевает Марья Павловна («Хлопец сее жито» и «Гомин-гомин по диброве...») относятся к украинскому фольклору и посвящены сельскохозяйственной проблематике, то есть возносятся к митраизму Деметры.

Предназначение Марьи Павловны – все, что соединено с женским, естественным началом жизни: доброта, дом, продолжение рода. Привязанность целиком поработочает Марью Павловну со нечеловеческой силой, и она не в силах сопротивляться этому ощущению. Пушкинское стихотворение помогло героине осмыслить необъяснимую мощь влюбленности, которая трансформирует одного человека в невольника другого. В условиях русского захолустья, «затишья» Тургенев узрел беснующиеся страсти, аналогичные древнегреческой трагедии, увидел в провинциальной девице, героине помещичьего сценария, характерности Медеи, Клеопатры.

Новелла «Затишье» во многом можно рассматривать как пролог тургеневских помещичьих романов. В ней впервые, хотя и в свернутом виде, показан законченный усадебный сценарий с его инсталляцией, интрижкой, развязкой и концовкой, который станет традиционным для выдающихся романов прозаика. Под его законченностью понимается такая конструкция сюжетной системы, которую нельзя достроить или уменьшить, ввести новейшие компоненты или какие-либо устранить. Цветник как основной объединяющий, моделирующий компонент усадебного сценария наделен в этой повести несколькими значимыми функциями: историко-культурной; династической (маркирует внутрисемейный, дворянский быт, очерчивает родимые обители); нравственной (претворяет культурологические ароматы его хозяина, порождает высокие нравственные терзания у его постояльцев) и, наконец-таки, психологически вербальная регуляция (сад «читается» как книга сверхчувствительного наполнения, герои вступают в приватные взаимоотношения с палисадником, их треволения соотносятся или диссонируют с его самочувствием, а атрибутика цветов и деревьев осуществляет обязанность их персонифицированной оценки).

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЙ И ИХ АНАЛИЗ

Таким образом, в повестях 1840-1850-х гг. Тургенев разрабатывал наполнение и конфигурацию запутанного усадебного сценария, основным конструирующим компонентом которого рассматривается парк. Детальное изучение этих повестей разрешает заключить, что наличествует существенная разность между усадебным сценарием тургеневских повестей и романов. В повестях усадебный сюжет показан в свернутом виде, не всегда наличествуют все компоненты господского нарратива: цветник с его всевозможными дискурсами и окружающий его пейзаж, особняк, ландшафт, портрет. Антагонизм усадебных новелл в большинстве сведен к амурным перипетиям и отображает психоэмоциональные и морально-нравственные несоответствия жизни. Трудности социально-экономические, мировоззренческие, философско-экзистенциальные касаются в существенно меньшей мере. Посему цветники в повестях не обладают функцией продуцировать философско-идейный мятеж персонажей, связанный с убожеством индивидуума перед нетленной, но «равнодушной природой».

Героиня усадебной повести больше сконцентрирована на своих амурных переживаниях, персональном благополучии, фатальной чувственности. Ее мало заботят, как героиню тургеневских романов, принципы независимости, активного блага, истины, самоотречения, осознание влюблённости как повиновения моральному долгу и православному диктату послушания.

В усадебных повестях покамест отсутствует новейший тургеневский персонаж: апологет, революционер, вольнодумец, защитник, монархист, громоздящийся над захолустной средой, приход которого в усадьбу зарождает идейные, этические и теологические споры, а главное высочайшее ощущение внемной влюблённости у наставниц «дворянских гнезд». Вместе с тем сады и окружающие их пейзажи в этих повестях, как и в романах, служат этическим «материалом» для формирования усадебных жанров, формирует помещичий нарратив, формируют исключительную обстановку возвышенного лирического отношения к жизни, привязанности, искусству и привлекательности.

Возможно построить специфическую нить предметно-образного перечня метасюжета усадебного романа: пейзаж, цветник, особняк (часто дизайнерский кластер), декор, портрет (как настенные родовые портреты, так и истории жильцов усадьбы).

Сценарий усадебного романа имеет свою конкретную формулу. Экспозиция нередко описывает уникальность места и флоры, где происходит действие. Желательным сезоном рассматривается весна или лето, когда пробуждаются все феномены природы, и вертаются в дворянское гнездо его владельцы.

Завязка в усадебной повести чаще всего начинается в гостиной. Поначалу автор дает определение этой комнате, ее меблировки, декора, а потом грузит в ауру жизни постояльцев. Это может быть панорама общесемейного обеда, ланча, приезда визитёров и даже вечера, чем-то напоминающего салоны.

Интрига, как правило, начинается с визита персонажа, который прерывает темп вибрации времени постояльцев дома и расширяет, открывает пространство поместья, преображая палисадник и прилежащие к нему природные объекты. Персонажи тургеневских романов, как правило, прибывают в усадьбу из Москвы, Петербурга или даже из-за границы и тут застают девицу, героиню амурной истории. С прибытием персонажа из «вне» действие ускоряется и драматизируется, и все его основные перипетии отныне будут привязаны к этому персонажу, который займет центральное место в развитии действия. Зачастую таких персонажей, притягивающих на миссию главного, может быть два или несколько, как, равно, в романе «Накануне».

Для того чтобы персонаж занял предназначенное ему центральное место, ему необходимо пройти ряд испытаний. Это тестирование на просвещённость, эрудированность, мировоззренческий вкус, идейное испытание персонажа анализируют все постояльцы усадьбы, но основной арбитр – героиня усадебного романа, с присутствием которой соединено перемещение его сценария. Развитие деяния в усадебном романе и предполагает собой изложение аудиенций, пикантного единения персонажа и героини. Все это совершается в пространстве парка, парка во время прогулок, бесед, в периоды лицезрения и мировосприятия окружающего.

Первозданность сама по себе у Тургенева безучастна к индивидууму, потому она должна веселеть извне живыми чувственностями, нравственными терзаниями, чтобы потом стать

средством трансляции самых нежных и тайных тревожений персонажей. Так возобновляется тайность возникновения ощущения влюблённости. Герою приходится пройти самое сложное испытание – испытание любовью, в котором ему немыслимо спрятать свою нерешимость и немощность, ведь его поступки оцениваются рефлектирующей девицей.

Амурный сценарий в усадебном романе впоследствии теснит все нежелательные подтексты, делается главенствующим даже в сочинениях, где мировоззренческая сторона чрезвычайно могуча (как, скажем, в «Отцах и детях»). Самобытность его движения кроется в том, что он прочитывается не только на показателе происшествий, разговоров и монологов персонажей. В его действие включаются все социокультурные символы усадьбы, все ее топоры. Так, в гостинной случается аудиенция персонажей первого тургеневского романа. В пространстве парка прогрессирует их роман. Предгрозовое небо, грянувший неожиданно дождь, трепет листиков на деревцах передают беспокойство, которое обуяло Наталью Ласунскую накануне ее объяснения с Дмитрием Рудиным. Орошенный непогодой сад сформировывает исключительную обстановку чувственности.

Кульминация амурной истории персонажей романа случается в заброшенном полупустынном месте, около запущенного в течение тридцати лет Авдюхина пруда. Две громадные лиственницы мрачноватого оттенка, небогатая зелень, засохший и умерший дубовый лес предзнаменуют бедствие, предрекают развал любви персонажей, он, кажется, загодя уже предрешён этим символическим ландшафтом.

Сценарий усадебных романов неизменно заключает в себе музыкальную тему, которая приобретает свое совершенствование и психологически расцветивает не только единичные отрывки действия, но и характеризует аранжировку в целом. Как правило, в ее концепции лежит ритмический постулат организации аранжировки.

Музыкальный рефрен в романе составляет музыка любви. Ее благозвучие является высочайшим гребнем движения сценария. Эта мелодия любви формируется с помощью различных средств: посредством сентиментального ландшафта, чаще всего полуночного, с помощью лирики, мелодии, вокала, пения соловья, искусства ораторства. Ее может вызывать патриотическое или гражданское горение, брутальность и пылкость натуры главного персонажа. В «Дворянском гнезде» два таких зенита: внезапное ночное randevu персонажей в парке и изложение гениальной мелодии Лемма. Именно мелодия Лемма передает всю трепетность и волнение любви Лизы и Лаврецкого.

Сценарий помещичьего романа составляют лиро-трагедийные сцены, а его метасюжет вычисляет социокультурный микромир усадьбы, очерк история родни, клана ее хозяев, происшествия социальной и историко-культурной жизни страны. Потому читатель, переживая и анализируя его главные перипетии романа, должен выйти к рассуждению о обширном круге общественных, теологических, идейных и метафизических проблем мироздания.

Финалы усадебных романов трагичны или печальны, так как они не только подводят финал жизни персонажей, но и напоминают о извечных коллизиях мироздания: флоры и индивидуума, влюблённости и гибели, мятежа и послушания. Но порой, как в «Дворянском гнезде», в эпилоге может слышаться светлая пушкинская грусть с сюжетом обращения к юности, «племени младому, незнакомому».

Следует понять, что, невзирая на всеобщую фабульную канву, все четыре усадебных романа Тургенева не имеют рефренов. Их необычность характеризуют нечаянные изгибы действия, нравственные, моральные и богословские концепции, которыми мотивируются помыслы и идеи персонажей. В них нашли свое отображение не только основные периоды совершенствования русского социального самосознания (от немецкого идеализма до позитивизма и коммунизма), но и томительный поиск русской духовно-нравственной аристократией откликов на извечные вопросы мироздания.

Пятый роман «Дым» (1867) не уместается в традиционную систему тургеневского романа: в нем игнорируется классический усадебный сюжет, былой героини, а сад заявлен только в финале романа.

Меняется в нем и сам темперамент амурной истории, опутанной и связанной двумя идеологическими трактатами и идеологическим памфлетом. Это совершенно иная любовь, в ней утрачена окрылённость в минуты ее наибольшего возникновения, когда влюбленные ощущают свое тождество со всей безграничной вселенной, и им открывает свои объятия «равнодушная» до сих пор природа. Нрав этой привязанности образно очерчен заглавием романа. Любовь рисуется Тургеневым как хаотическая страсть, как порождение фатальных и загадочных сил природы. Дым, чад – это то положение души, которое переживает Литвинов. Страсть к Ирине разваливает его житейские замыслы, рождает эмоциональный беспорядок. Вся его жизнь показалась ему игрой смрада, подчиняющегося только мощи ветра, только неосознанному климатическому началу.

Отсутствие в «Дыме» палисадника растеривает привязанность персонажей произведения того природно-культурного микромира тургеневских романов, который полагал перспективу цельности индивидуума в мире, высокой безупречной влюблённости. Поэтому совершенно другую атрибутику могут обретать цветы и растения вне концепта палисадника. В этом сценарии наглядна предыстория с букетом гелиотропов, насчитывающая высочайшие гребни амурного сценария. Как известно, наименование растения связано с тем, что в течение полудня цветы гелиотропа поворачиваются вслед за светилом. Название состоит из двух греческих слов: Helios (Солнце) и tropein (вертеться). До нашего времени дошел древнегреческий миф о неразделённой влюблённости наяды Клитии к солнечному Гелиосу. Неприсязательная и безмолвная девица, дочь могущественного Океана, переживала сильнейшую страсть к богу солнечного диска, но он ее совсем не замечал. Совершенно потеряла разум Клития, силы покинули ее худенькое тело, она упала на твердь и возлежала недвижно.

Лишь по утрам, вдыхая аромат влажной росы, приподнимала она голову и весь день с тоской глядела на сверкающий облик Гелиоса. Иссохла наяда, исчерпались в ней жизненные силы, и переродилась она в бутон с нимбом любимейшего светила, который на протяжении всего дня поворачивает свою голову вслед светилу [11].

На языке цветков в общеевропейской культурной ментальности символика гелиотропа рассматривалась как знак верности в любви. В равной мере это было типично и для русской альбомной традиции, так как уже в начале XIX века испанские книжные руководства по языку цветов стали широко известны и русским образованным людям, особенно дамам.

Ни в каком ином тургеневском произведении сад не описывается так детально, как в романе «Новь» (1872), посвященном новому поколению русских интеллигентов –

народовольцам. Романист в нем словно неспешно расстаётся с парком, который, как уже было проговорено выше, был основным структурообразующим элементом его помещичьих романов. Он с нежностью живописует многие его локусы, в некоторых из них (конный двор, яблочный сад, сплетённые липовые аллеи, водоём) даже угадываются сады родового поместья прозаика Спасское-Лутовиново.

Читателю вслед за авторскими изложениями легко предпринять воображаемую экскурсию по этому «прадедовскому черноземному саду», поместью. Путём таких изложений автор вписывает биографию рода Сипягиных в историю России – от крепостнического XVIII века до 1860-х гг. XIX века, этапа демократических реформ и почвеннического движения. Биография рода продемонстрирована как смена хозяев поместья: от крепостников и екатерининских придворных, прадеда и деда Сипягина, потом его просвещенного отца, «агронома и дантиста», отстроившего в начале 20-х гг. XIX века «большой каменный дом» в стиле Александровского ампира, и, наконец-таки, теперешнего владельца палисадника, консервативного государственного функционера Бориса Андреевича Сипягина.

Усадьба Сипягиных, как и остальные усадьбы Екатерининского века, формировалась с прогнозом на столетия как недвижимость, переходящая по завещанию из поколения в поколение, и символизировала собой социокультурный имидж дворянской семьи, а вместе с тем и сформировавшуюся философию усадьбы как «приютного уголка», «золотого века», Аркадии. И все ее элементы служили этой концепции. Белые арки каменного особняка символизировали свет и непорочность, желтые стены помещения – «золотой век», зеленая крыша особняка вместе с окружающей зеленью садов и парков²³⁴ – уверенность и непреходящую жизнерадостность, сад, лужайки и клумбы – Елисейские поля [4: 102-114]. Писатель прерывает хронологию компонентов экспозиции создавшегося помещичьего сценария: сперва он дает нам изложение дизайна особняка, потом декора его гостиной, включая в нее литературно-художественные портреты супруги и сына Сипягина, и лишь потом живописует въезд в усадьбу: от большой дороги аккуратно к крылечку дома вела «длинная улочка стриженных елок». Детальное «представление» сада возобновляется с завязки помещичьего сюжета – возвращения в усадьбу главного персонажа романа Алексея Дмитриевича Нежданова.

Вместе с тем, следуя изменяющейся моде, цветник Сипягиных тоже видоизменялся. Если его главная половина более-менее соответствовала парку классицизма и голландского барокко, то примыкающие к ней части представляли собой садово-парковый романтический цветник, отворенный в «дикую» природу. В произведении такой палисадник гармонично переходит в березовую рощицу. Следует понять, что свидания Марианны с Неждановым, как и должно быть в усадебном романе, происходят сперва в романтическом палисаднике, на «небольшой поляне с раскидистой белоствольной березой посредине», а потом в березовой роще.

Кажется, экспозиция и завязка действия в «Нови» более-менее соответствует структуре усадебного романа: из Петербурга прибывает персонаж, непохожий на прочих постояльцев усадьбы. Он разрушает ритм и течение времени в обособленном культурном пространстве особняка и палисадника, увеличивает его посредством вхождения в него новейших концепций времени. Тут он встречает необычную девушку, начинаются совместные прогулки по парку, тайные встречи. Но на этом эти соответствия завершаются. Новейшее

время рождает новейших персонажей, обеспокоенных уже не нравственными и бытийными, а лишь общественными проблемами. На смену романтике первой влюблённости, несравненным певцом которой был в своих усадебных повестях и романах Тургенев, приходит героика революционного подвига, неистового стремления служить народу.

В отличие от былых «тургеневских девушек», Марианна не соприкасается с палисадником проникновенно, он не является средством ее характерологии, перестает быть отражением, высвечивающим ее ощущения, идеи, самочувствие. Безусловно, этого нельзя сказать о основном персонаже. Уже первое изложение сада публикатор дает как увиденное Алексеем Неждановым. Он способен воспринимать парк эстетически и днем и ночью, ощущать привлекательность его деревьев и цветов, упиваться щебетанием птиц. Парк не только врывается в приватное пространство персонажа, но и может являться стимулятором его духовно-нравственных впечатлений. Отсюда-то его беспрестанная амбивалентность: «Опрятный до скрупулёзности, высокомерный до гадливости, он пытался быть лицемерным и жёстким на словах; идеалист по природе, пылкий и благочестивый, отважный и несмелый в одно и то же время, он, как постыдного порока, смущался и этой робости своей, и своего благочестия и считал долгом смеяться над идеалами. Сердце он имел нежное и чуждался людей; легко озлоблялся – и никогда не помнил зла. Привязавшись к Марианне, с которой его сроднили общеевропейские общественные концепции и приватное пространство парка, Нежданов ощущает в своем сердце трепетность и сентиментальное беспокойство. Кажется, сама цветущая природа сада – «свежий аромат молодой травы, приятно облегчающий грудь», «белые ландыши в траве» [7: IX, 211] – формирует песенную обстановку, соответствующую первому романтическому ощущению юных персонажей. Как известно, символика ландыша на «языке цветов» обозначает непорочность и невинность молодой девицы, что связано с его нежнейшей белизной. Еще одно его значение: он выражает согласие юных людей вступить в брак.

Вместе с тем умонастроение Марианны морально противоречит эстетически вписанной флоре, героиня остерегается всякой сердечности и, очутившись вдвоём с молодым человеком, постоянно силится спрятать свое смятение. В неуместный момент, располагающий к приватным чувствам, она внезапно и резковато начинает толковать о местной церковноприходской гимназии, потом о своей решительности голову сложить за «всех притесненных, бедных, беспомощных на Руси» [7: IX, 211-212] и, вскоре, о своей несчастной судьбе. Разглагольствования Марианны порождают жалость в сердце Алексея Нежданова, он с нежностью притронулся к ее ладони. Но героиня внезапно отдернула свою руку: она не нуждается в соучастии, и вообще в ее понятии всякое порождение личных переживаний неуместно, нужно беспокоиться не о индивидуальном благополучии, а о страданиях и общественной бесчеловечности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В эпилоге романа Тургенев дает еще один внезапный поворот сценария в развитии взаимоотношений Нежданова и Марианны: они бегут из дома Сипягина, чтобы вдвоём «пойти в народ» и даже намереваются для этого втайне обручиться. Но для рефлектирующего, «раздвоенного» персонажа «хождение в народ» завершилось безверием

в всеобщее дело, что равносильно его разладу с Марианной, так как для нее брак мужчины и женщины нереален без этой веры. Осознавая, что он безвозвратно потерял Марианну, которая стала для него смыслом бытия на земле, Нежданов решил уйти из жизни, освободив тем самым свое место возле Марианны более сильному и уверенному Соломину. В романе эта сцена ухода внезапно запечатлена прозаиком опять посредством топоса парка, вернее, фабричного палисадника. Нежданов сводит счеты с жизнью под тенью «старой-престарой яблони» с искривленными сучьями, которые «поднимались кверху, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбленных рук». В конце дважды фигурирует эта яблоня и неспроста.

Она олицетворяет самого Нежданова, который изуродовал свою жизнь, упрятав себя в неширокое пространство социально-общественных идеологий, а его глубоко чувствующей и небедной впечатлительности, которая в произведении была открыта через поэтику парка, необходим был гигантский мир. В отличие от первых четырех романов Тургенева, «Дым» и «Новь» приобретают нехарактерную усадебному роману систему, в которых парк и его компоненты утрачивают многие свои подсистемы, что объясняется социокультурными пертурбациями в жизни России, возникновением новых героев в ее истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994.
2. Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М., 1997; Евангулова О.С. Художественная «вселенная» русской усадьбы. М., 2003; Дмитриева Е., Кушцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003; Архитектура русской усадьбы. М.: Наука, 1998; Мир русской усадьбы. Очерки. М.: Наука, 1995.240
3. Курляндская Г.Б. Всемирная гармония в творчестве Тургенева // Спасский вестник. № 12. Тула, 2005. С. 6–14.
4. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М., 1998.
5. Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю. И.С. Тургенев. «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети». М., 2005.
6. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.
7. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч. в 12 т. М., 1978–1986; Письма в 18 т. М., 1982–2013. Т. VI. С. 306. Далее при ссылке на произведения Тургенева том и страница указываются в тексте.
8. Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы). СПб., 2003.
9. Щукин В.Г. Усадебный текст русской литературы // Щукин В.Г. Российский гений просвещения. М., 2007.
10. Dubos C. Les Fleurs, idylles. Paris, 1808; Victorine M*** Les Fleurs, rêve allégorique. Paris, 1811; Delachénaye V. Abécédaire de Flore ou Langage des fleurs. Paris, 1811; Le Bouquet du sentiment, ou Allégorie des plantes et des couleurs. Paris, 1816.

11. Тангирова, Г. И. (2020). Интерактивное образование и его дидактические возможности. *Science and Education*, 1(Special Issue 3).
12. Тангирова, Г. И. (2021). Мифологические реминисценции в современной русской прозе (ПРОЗА АС ПЕТРУШЕВСКОЙ, Л. УЛИЦКОЙ, Н. БАЙТОВА). *Scientific progress*, 1(4).
13. Тангирова, Г. И. (2021). Развитие философской лирики на фоне русского романтизма. *Academic research in educational sciences*, 2(9), 851-857.