

## **ЛИРИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В ПЬЕСЕ И.С.ТУРГЕНЕВА «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ»**

До середины 40-х годов XIX века И.С.Тургенев воспринимался как поэт. Вот строки из письма Ф.М.Достоевского к брату Михаилу от 16 ноября 1845 года: “На днях возвратился из Парижа поэт Тургенев (выделено мною – Н.З.)...”<sup>1</sup>. Однако, став известным прозаиком, Тургенев продолжал считаться мастером поэтического слова. Например, эссеист и поэт XIX в. С.А.Андреевский писал: “Тургенев был и оставался поэтом (выделено мной. – Н.З.)”<sup>2</sup>. Восприятие Тургенева в качестве поэта-лирика характерно не только для его современников. Так, Б.Эйхенбаум, например, утверждает, что “у Тургенева, вообще, один стиль – тот, который выработался и созрел в русской литературе (больше в поэзии, чем в прозе) (выделено мною – Н.З.) в результате борьбы и полемики 30-40-х годов”<sup>3</sup>. Следуя за Эйхенбаумом, Ю.Басихин хотя и говорит о явном приоритете романного начала в творчестве Тургенева, все же отмечает “взаимопроникновение поэзии и прозы”<sup>4</sup> в нем. Для этого исследователя Тургенев – прежде всего родоначальник русской “поэтической прозы”. Другой литературовед – Л.Озеров – убежден, что именно Тургенев “заставил всех нас думать над новыми возможностями русского поэтического слова на границе стиха и прозы”<sup>5</sup>.

Нельзя не заметить, что, несмотря на использование авторами схожей терминологии, приведенные выше высказывания расходятся на содержательном уровне, не являются тождественными по смыслу. Достоевскому Тургенев известен как автор лирических стихов и лиро-эпических поэм, поэтому он его называет поэтом. Между тем исследователи рубежа веков (Андреевский) и XX века (Эйхенбаум, Басихин, Озеров) уже могли судить о художественной манере Тургенева в целом и, следовательно, говорить о лиризации, поскольку тургеневская проза – особого рода: ее автор сумел перенести туда литературные приемы, выработанные им в раннем поэтическом творчестве, тем самым

сохранив верность этой лирической традиции как собственному мироощущению. Лирическая тенденция не обошла стороной и драматургию Тургенева, в которой также очевидна активная роль лирико-субъективного начала. Однако прежде чем обратиться к непосредственному рассмотрению лирического элемента в пьесе “Месяц в деревне”, следует сказать несколько слов о степени изученности драматургии Тургенева.

Драматургия Тургенева и по сей день остается недостаточно исследованной (в отличие от прозы). Драматургические опыты известного писателя в XIX веке воспринимались как нечто второстепенное, как промежуточный этап литературной деятельности автора, который попробовал свои силы и в стихах, и в драме, и, наконец, нашел себя в прозе. Современники, как теперь можно видеть, недооценивали тургеньевскую драматургию. Пьесам зачастую давались уничижительные характеристики, при этом автора упрекали в несценичности пьес, в отсутствии действия и характеров, в том, что его работы лишены серьезного содержания. Приведу несколько высказываний:

А.Н.Баженов: “. . .каждое лицо (в пьесе Тургенева “Нахлебник”. – Н.З.) жило на сцене полною жизнью, а вместе они, при всем том, как-то плохо вяжутся в одно целое”<sup>6</sup>.

Ф.А. Кони: “. . . г.Тургенев, человек с большим и решительным талантом” пустился “в этот род наскоро набросанных и незаконченных драматических картиночек”<sup>7</sup>.

Ф.М.Достоевский о “Холостяке”: “Комедия Тургенева непозволительно плоха. . . Я не узнал его в этой комедии. Никакой оригинальности: старая, торная дорога”<sup>8</sup>.

В отрицательной оценке пьес Тургенева сыграло свою роль и то, что театральная судьба произведений во многом складывалась неудачно: различные препятствия чинила цензура, а это вынуждало автора делать поправки, которые неизбежно приводили к искажению первоначального замысла. Так, к примеру, из комедии “Месяц в деревне” по требованию цензуры был изъят образ мужа Натальи Петровны, героиня же считалась вдовой, что неизбежно приводило к снятию на-

пряженности конфликта комедии. В образе же Беляева затушевывались признаки разночинного происхождения. Из пьесы “Где тонко, там и рвется” была удалена сказка о трех женихах царевны как порочащая правящий класс, а это, в свою очередь, лишало произведение необычайной лиричности и вело к обеднению психологической обусловленности характеров. Наконец, комедия “Нахлебник” считалась запрещенным литературным произведением (она была напечатана лишь в 1857 году, то есть спустя 9 лет с момента написания, а постановка была разрешена только в 1861 году и вновь запрещена в 1862 после первого выхода на сцену), так как даже после поправок, внесенных цензорами, несколько не ослабло впечатление от пьесы, дискредитирующей “барство дикое”.

Тургенев в драматургии значительно опередил свое время, поэтому “секрет театрального мастерства этого автора полвека оставался неразгаданным”<sup>9</sup>. Только появление драматургии А.Чехова заставило вернуться к тургеневским пьесам, взглянуть на них по-новому. Лишь в XX веке драматургия Тургенева могла быть оценена по достоинству. Приведу некоторые отзывы.

Аксенова Е.М.: “Тургенев явился драматургом-новатором, сыгравшим большую роль в развитии реалистического театра в 40-е годы. Создавая социально-психологические пьесы, Тургенев прокладывал дорогу к гениальным лирическим драмам Чехова”<sup>10</sup>.

Клеман М.К.: “Тургенев искал путей к обновлению русского театра”<sup>11</sup>.

Журавлева Л.С.: “В комедиях Тургенева удивительно органически сочеталась мягкая лирика с едкой сатирой”<sup>12</sup>.

Сарбаш Л.Н.: “Тургенев создает ряд драматических произведений... рисующих людей умственно изощренных и тонко чувствующих”<sup>13</sup>.

Муратов А.Б.: “Тургенев начал драматургическое освоение “недраматургического” материала... сделав столкновение эмоциональных состояний событийными”<sup>14</sup>.

Драматургии И.С.Тургенева в XX веке посвящено немало литературоведческих работ. В 1928 году вышла в свет работа Л.П.Гроссмана “Театр Тургенева”<sup>15</sup>, где автор, анализируя пьесы Тургенева, говорит

об их ориентированности на западноевропейские драматургические формы, в частности, речь идет о прямом заимствовании из творчества Альфреда де Мюссе, известного автора “драматических пословиц”. Данное мнение в 50-е годы опроверг Г.П.Бердников, борющийся с тем, кто утверждал западное влияние на русскую литературу. Однако этот исследователь оставил без внимания тургеневский подтекст, ибо считал, что некоторые моменты остаются загадкой “для зрителя, который оказывается никак и ничем... не подготовленным” с точки зрения событийности<sup>16</sup>. В 1940 году в сборнике научно-популярных очерков “Классики русской драмы” выходит статья М.К.Клемана о драматургии Тургенева, в ней литературовед, что важно, заявляет об экспериментальном характере драматического творчества Тургенева<sup>17</sup>. Несколько раньше, в 1938 году, опубликована книга Вл.И.Немировича-Данченко “Из прошлого”, в которой сделана попытка раскрыть проблему так называемой “несценичности” драматургических опытов Тургенева для традиции XIX века<sup>18</sup>.

Драматургия Тургенева не прошла мимо и диссертационных исследований. Так, Л.С.Журавлевой пьесы Тургенева рассматриваются как соединительное звено между театрами Пушкина и Гоголя, с одной стороны, и театрами Островского, Чехова, с другой<sup>19</sup>. Другим автором – Н.В.Климовой – также сделана попытка поместить драматургию Тургенева в историко-литературный контекст. Автор прослеживает линию “бедных людей” в пьесе “Нахлебник”, проводит параллель между образами Печорина (Лермонтов “Герой нашего времени”) и Горского (Тургенев “Где тонко, там и рвется”), тем самым затрагивая тему “лишних людей”, отмечает наличие темы обреченности дворянства в пьесе Тургенева “Месяц в деревне”. В данном диссертационном исследовании заходит речь и о глубоком психологизме, лиризме, свойственном Тургеневу-драматургу, его повышенном интересе к раскрытию переживаний героев<sup>20</sup>.

Появляются литературоведческие работы, посвященные анализу общих черт драматургии Тургенева и Островского<sup>21</sup>, Тургенева и Чехова<sup>22</sup>, проблеме многозначности слова в пьесах Тургенева<sup>23</sup>. Ис-

следование В.Фролова 1979 года заслуживает внимания с точки зрения исследования жанровой специфики тургеневских пьес, где, по мнению автора, “заметно слияние трех мотивов, порожденных авторской “установкой”: тонкого лиризма с драматизмом и с печальным, почти гоголевским комизмом”<sup>24</sup>. Современных авторов интересует, прежде всего, человеческая природа героев Тургенева, у которых “за грациозностью и светским изяществом скрываются подлинные трагические переживания”<sup>25</sup>, а значит, они обращают внимание на формы раскрытия внутреннего мира персонажей<sup>26</sup> и особенности драматургического конфликта<sup>27</sup>.

Очевидно, что интерес к пьесам Тургенева возник после того, как были изучены драматургические опыты его последователей – Островского и Чехова. Это дало повод считать драматургию Тургенева предшественницей “новой драмы”<sup>28</sup>. Творчество Тургенева-драматурга стало интересно не только литературоведам, но и искусствоведам. Так, например, диссертация А.Г.Колесникова (1996 г.) посвящена особой эстетической роли театра Тургенева в истории и теории искусства<sup>29</sup>. Таким образом, смена эстетических ориентиров, начавшаяся на рубеже веков, позволила вернуться к непризнанному в XIX веке драматургическому наследию Тургенева. Однако многие вопросы, касающиеся драматургии Тургенева, по сей день остаются недостаточно разработанными. Один из них – функция лирического компонента в пьесах Тургенева и влияние лирической доминанты на жанровую природу драматургических опытов Тургенева.

Вернемся к работе В.Фролова. Как справедливо пишет исследователь, самым “жизнестойким” в русской драматургии XIX века было “гоголевское” направление, которое “постоянно расширяло свои “плацдармы” в драматургической литературе, способствовало рождению новых жанровых форм”<sup>30</sup>. В.Фролов выстраивает целый ряд авторов (Гоголь – Тургенев – Сухово-Кобылин – Островский – Л.Толстой – Чехов), чье творчество в области драматургии связано “с поисками гибридных форм, возникающих на стыках, в слиянии различных внутрирядовых и родовых элементов”<sup>31</sup>. Кроме “тяги художников к гибридизации”, литературовед называет следующие черты, отличающие творческую манеру всех вышеперечисленных авторов:

- возрастание “роли повествовательных и лирических элементов: драма ищет “сотрудничества” с прозой и лирикой, в пьесах образуются “романные” ряды, а также ряды тончайшей лирики”;

- усиление “в драме значения трагического” и углубление “слияния сатиры с трагизмом”<sup>32</sup>.

Основоположником этих нововведений В.Фролов во многом считает Тургенева. Попытаемся найти области пересечения трех составляющих — лиризма, драматизма и комизма — в “Месяце в деревне” — одной из пьес Тургенева, в которой несомненно сильно лирическое начало. Проявляет оно себя внутри текста по-разному: в монологах и диалогах, представленных в виде словесных поединков; в создании автором повторяющихся ситуаций; в непосредственной соотнесенности переживаний персонажей с жизнью природы; на уровне организации художественного пространства; в непосредственном использовании Тургеневым песен, закономерно включенных автором в общий контекст. Однако новаторство Тургенева заключается в том, что в драматургическую ткань произведения проникают, органично переплетаясь друг с другом, эпические и лирические элементы. Их функцию можно сформулировать, воспользовавшись сравнением эпоса и лирики, сделанным еще Гегелем. Так, философ считает, что “в эпосе субъект вовлекает себя в объективное, а в лирической сфере чувство и рефлексия втягивают наличный мир в себя”<sup>33</sup>. Как это “вовлечение себя” и “втягивание в себя” “уживаются” в пьесе, как влияют на конфликт и его разрешение? Рассмотрим на конкретных примерах.

Эпическое начало, прежде всего, проявляется в постановке характеров героев, чей облик и внутреннее содержание осмысливаются в бытовом и социальном планах. Фабульно прочерченная интрига пьесы сводится к соперничеству зрелой замужней женщины и молоденькой неопытной девушки, а сюжетно эта схема наполняется психологической борьбой между чувством и долгом в душе у Натальи Петровны — с одной стороны, и, с другой стороны, пробуждением и становлением женского самосознания у Веры. При этом Наталья Петровна поставлена между мужем и другом дома, ее давней привязанностью, Ракитиным.

Героиня не в силах противиться новому чувству, да и в прежней жизни ей все не по душе: и то, что муж интересуется исключительно хозяйственными делами и “за все принимается с слишком большим жаром”<sup>34</sup>, и то, что Ракитин на протяжении нескольких лет играет роль верного паж, всегда со всеми соглашается и не способен противостоять ей, а уступчивость Ракитина раздражает Наталью Петровну.

Для выявления эпической тенденции в пьесе “Месяц в деревне”, на мой взгляд, следует сопоставить друг с другом образы Беляева и Ракитина. Сравнение этих героев позволит глубже понять авторский замысел в отношении героинь, ибо женские характеры ярче проявляют себя на фоне мужских, а точнее, во взаимодействии с ними.

Беляев и Ракитин представлены автором в качестве антиподов. Прежде всего, они относятся к разной социальной среде. К тому же, на страницах пьесы неоднократно подчеркивается принадлежность Михайлы Александровича, который на девять лет старше Беляева, к иному поколению. И дело вовсе не в возрасте, а в образе жизни, мировоззрении, мироощущении, наконец. Так, Наталья Петровна, объединяя себя с Ракитиным, заявляет, что Беляев не такой, как они. “О нем нельзя судить по тому, что ... наш брат сделал бы на его месте. Ведь он несколько на нас не похож”, – говорит главная героиня. Ее желание “познаться” [С.293] Беляевым продиктовано тем, что для нее этот человек, как, впрочем, и для Ракитина, что называется, “чужая душа – темный лес” [С.293]. Однако он ей действительно интересен, потому что заражает своей энергией всех и вся, и Ислаева не является исключением.

Беляев – человек дела. В этом его главное отличие от Ракитина. Нет такой минуты, когда молодой человек бездействует. Тургенев ни разу на протяжении всей пьесы не показал его в статичном положении: читателю трудно представить, чтобы Беляев сидел и играл в карты вместе с Анной Семеновной, Лизаветой Богдановной и Шаафом, невозможно вообразить героя, читающим вслух Наталье Петровне роман “Граф Монте-Кристо”, как это делает Ракитин (этими сценами открывается I действие пьесы). Беляев изображен Тургеневым в движении (об этом можно судить, вспомнив хотя бы монолог Веры, входящий в I действие пьесы).

Эпической заданностью отличается и образ Ракитина, данный персонаж предстает в пьесе другим, нежели Беляев. Этот человек силен не в действиях, а в рассуждениях. Он говорит, точно “кружево плетет” [С.290]. Михайла Александрович вообще не способен на необдуманные поступки, на внутренние душевные порывы. Винават ли он в этом? Думаю, нет. Ракитин – продукт своей среды. Не случайно в сцене, когда все решают идти на луг запускать змея (конец II действия), Наталья Петровна присоединяет его к обществу Лизаветы Богдановны, Шпигельского и Большинцова.

В пьесе “Месяц в деревне”, представляющей собой “гибридизацию” эпоса и лирики, есть примеры, если воспользоваться терминологией Б.Кормана, “рассказа о внесценических событиях”<sup>35</sup>, рассчитанных, прежде всего, на читателя и являющихся свойством эпической драмы. Таков, например, монолог доктора Шпигельского, включенный в I действие. Содержание данного высказывания никоим образом не влияет на развитие событийного ряда пьесы. То, что поведал Шпигельский, важно, прежде всего, для раскрытия “внутреннего” действия. На первый взгляд, история о сватовстве дочери Вереницына Платона Васильевича, очевидно, соседа Ислаевых, действительно кажется забавной, что отвечает просьбе Натальи Петровны рассказать “что-нибудь смешное” [С.294]. В ее основе – анекдотическая ситуация: невеста не может сделать выбора и отдать предпочтение одному из двух претендентов на роль жениха. (Кстати сказать, здесь напрашивается параллель с гоголевской “Женитьбой”, в которой Агафья Тихоновна также комично выглядит, так как не может выбрать суженого). Однако в соседстве с репликой Натальи Петровны – “Я в этом ничего удивительного не нахожу... Как будто нельзя двух людей разом любить?” [С.296] – монолог Шпигельского теряет в комическом эффекте. Фраза Ислаевой переводит действие в иную область – сферу душевных переживаний героини. Она так же, как и невеста Вереницына, оказывается, что называется, “меж двух огней”. Так, в данной сцене драматическое проникает в комическое. В связи с этим “рассказом о внесценическом событии” интересен образ самого Шпигельского. Здесь уже собствен-



но драматургический прием – использование автором так называемой “говорящей” фамилии – работает на создание “подводного течения” в пьесе, позволяет глубже раскрыть внутренний мир персонажей. Фамилия Шпигельский происходит от немецкого слова *spiegel*, что в переводе на русский язык означает “зеркало” и вполне применимо к данному персонажу. Как известно, свойство зеркала – давать отражение находящихся перед ним предметов. Такова функция образа Шпигельского в пьесе “Месяц в деревне”. Этот герой в курсе всего происходящего в доме Ислаевых, так как ему не откажешь в проницательности. Доктор разбирается в сердечных делах обитателей усадьбы, знает, к примеру, что “не одна болезнь отнимает аппетит” [С.359], предлагает Наталье Петровне устроить судьбу Верочки, выдав ее замуж за Большинцова. Он далеко не бескорыстен в участии в судьбах других, в его действиях прослеживается определенный расчет: доктор понимает, что его предложение выгодно Ислаевой (Наталья Петровна таким образом устранит соперницу), а он, если устроится свадьба Веры, получит от Большинцова тройку лошадей. В Шпигельском находят отражение, как в зеркале, тайные мысли других героев, их поступки.

Эпическое начало проявляет себя и в пространственной организации пьесы, что позволяет автору дать более точную и емкую “моральную характеристику литературных персонажей через соответствующий тип художественного пространства”<sup>36</sup>. В связи с этим представляется необходимым обратиться к статье Ю.М.Лотмана “Художественное пространство в прозе Гоголя”, где ученый попутно выделяет несколько типов героев у Л.Толстого. Среди них – “герои своего места”, которые даже если перемещаются в пространстве, как того требует сюжет, “несут вместе с собой и свойственный им locus”, и герои “открытого пространства”, способные на внутреннюю эволюцию<sup>37</sup>. К последним Лотман относит, например, Пьера Безухова (“Война и мир”), Константина Левина (“Анна Каренина”) и др. На мой взгляд, данную градацию можно применить и к героям пьесы Тургенева “Месяц в деревне”. Тургенев очень четко делит территорию (в этом наблюдается сближение с эпической драмой): он проводит параллель, с одной стороны, между “до-

мом”, который представляет собой замкнутое пространство, возведенное человеком и являющееся продуктом цивилизации, и “садом”, “лугом”, с другой, где преобладает поэтическое природное начало, требующее от героев искренности в поведении, естественности в проявлении чувств. Действующие лица строго подчинены данному пространственному разделению, и каждый ему соответствует. Не случайно для Анны Семеновны, матери Ислаева, любимое место отдыха – гостиная. Наталья Петровна ведет себя уверенней, чем где бы то ни было, в стенах своего дома. Беляев же, наоборот, там теряется и чувствует себя неудобно, держится скованно. Рассмотрев собственно драматические и эпические начала, следует сосредоточиться на лирическом компоненте пьесы “Месяц в деревне”.

Прежде всего, необходимо обратить внимание на поведение героев пьесы по отношению к природным явлениям, придающее комедии Тургенева лирическую окрашенность. Категории “ветер”, “гроза”, “дождь”, встречающиеся на страницах пьесы “Месяц в деревне”, играют вполне традиционную роль: они напрямую связаны с душевным состоянием героев и призваны подсказать читателю, что события, описанные в произведении, непременно приведут к разного рода переменам (нарушится привычный порядок вещей, произойдет смена настроения, изменится мировосприятие героев). Обратимся непосредственно к тексту.

Впервые мы встречаемся с этим в диалоге Натальи Петровны и Ракитина. Героиня сравнивает свое душевное состояние с тем, как “ходят... по небу тучки” [С.301] и в порыве откровенности восклицает: “Как хорошо в саду!.. Здравствуй, ветер. (Смеется.) Он словно ждал случая ворваться... (Оглядываясь.) Как он завладел всей комнатой... Теперь его не выгонишь...” [С.301]. В процитированном отрывке можно заметить, как сквозь реалистический психологизм просвечивает, проступает лирический элемент. Героиня наконец-то позволяет своим чувствам вырваться наружу. В этой сцене Наталья Петровна не похожа сама на себя, тем не менее, женщина, вдохновенно обращающаяся к ветру в середине I действия, и женщина, скупающая над романом “Граф Монте-Кристо” (этой сценой открывается I действие), – одно

и то же лицо. Лирический подтекст приведенного отрывка усиливается за счет того, что реплика Ислаевой звучит после объяснения Веры, почему Беляев “такой забавный”, почему с ним весело. Именно Алексей Николаевич вносит своим присутствием новое ощущение, доселе неизвестное Ислаевой, он как глоток свежего воздуха для обитателей “деревни”. Однако, о чем свидетельствует авторская ремарка “Оглядываюсь”, налицо и опасения Натальи Петровны, которая нарушает отведенное ей как “герою места” художественное пространство и оказывается в “саду”. Этим и обусловлена внутренняя раздвоенность героини в контексте произведения.

Со своей стороны, то обстоятельство, что грядут перемены, подтверждает и фраза Ракитина, носящая также лиризованный характер, где герой сравнивает Наталью Петровну с “вечером после грозы” [С.301]. Очевидно, что упоминание о грозе, которая “собиралась” – это указание на грядущие изменения в привычном укладе жизни Ислаевых и их окружения, ведь следует глубже понимать слова Ракитина, нежели как обычное предостережение, с каким он обращается к хозяйке дома. Прямое сближение душевного состояния Ислаевой с природными явлениями, к которому приходит Ракитин, позволяет автору расширить внутренние возможности героев, а значит, перевести их образы из социального плана в общечеловеческий. Читатель же, знакомясь с поэтическим восприятием мира персонажей, неизбежно переходит в трактовке их характеров от осуждения к сочувствию.

Наконец, в IV действии на смену лирически окрашенным мотивам “ветер” и “гроза” приходит другой – “дождь”. Как уже упоминалось выше, в усадьбе Ислаевых не произошло кардинальных качественных перемен, читателю бессмысленно рассчитывать на духовное возрождение героев, на то, что обитатели “деревни” предстанут уже в обновленном виде. Не случайно в монологе служанки Кати, открывающем V действие, соседствуют две фразы, которые как нельзя лучше показывают истинное положение дел: “Экая *тепльнь* сегодня! А, кажись, *дождик* накрапывает...” [С.358]. В сочетании выделенных мною слов также прослеживается лиризация. Безусловно, что обращение слова

“дождь” в уменьшительно-ласкательную форму осуществлено Тургеневым целенаправленно, а глагол “накрапывает” при этом указывает на определенную степень воздействия природных сил. Таким образом, помещая данное словосочетание в общий контекст, автор выходит на расширение художественного смысла. “Теплынь” – так метко (одним словом!) охарактеризована атмосфера дома Ислаевых, где, как может показаться, невозможны бурные проявления чувств. Не зря эта обстановка губительно действует на Беляева: ему “душно” там, поэтому “хочется на воздух” [С.391], и герой бежит отсюда. Накрапывающий дождик (параллель с Беляевым) не способен в корне изменить ситуацию – прибивается лишь верхний слой пыли, а внутренняя сущность жизни остается здесь неизменной. “Гроза” же, что “собиралась”, прошла мимо. Ислаева, хотя и попала под влияние Беляева, все же по своей душевной организации, по своему воспитанию ближе к “лагерю” Ракитина.

Лирическое начало пьесы в значительной степени проявляет себя в монологах действующих лиц. Достаточно воспроизвести монолог Веры, в котором она отчитывается перед своей благодетельницей о времяпрепровождении в саду: “Играли-с; бегали-с. Сперва мы смотрели, как плотину копают, а потом Алексей Николаич за белкой на дерево полез, высоко-высоко, и начал верхушку качать. . . Нам всем даже страшно стало. . .” [300]. Здесь можно проследить двойственное отношение автора к Беляеву и Верочке (и в этом необходимо отметить проявление лиризма): с одной стороны, в таком перечислении видов деятельности персонажа отчетливо видится ирония автора по отношению к Верочке, к ее восприятию поведения Беляева, с другой – подчеркивается сила, исходящая от молодого учителя, которая завораживает юную девушку. Монолог героини предельно эмоционален, что достигается за счет лирического компонента. Как же в реалистическую прозаическую речь проникает лирическое? Нанизывание глаголов действия (“играли-с”, “бегали-с”, “смотрели”, “полез”, “начал качать” и т.д. – всего в монологе Веры насчитывается 18 таких глаголов, относящихся к разным субъектам действия), четырехкратное повторение героиней наречия “потом” в столь небольшом участке речи придают ее моноло-

гу необычайную динамичность, лиризируют его. С помощью словосочетания “страшно стало”, в состав которого входит категория состояния “страшно”, автор пытается не столько воссоздать картину происходящего в саду, сколько передать чувства девушки, охватившие ее в тот момент, когда Беляев полез на дерево за белкой. Наконец, синтаксические конструкции, используемые Тургеневым, также усиливают лирическую заданность данного монолога. Речь Веры порывиста, поэтому изобилует многоточиями, у читателей возникает ощущение того, что эмоции переполняют героиню. Делясь впечатлениями от общения с Беляевым, она как будто заново переживает события дня. Так, ремарка “смеется сама”, которая следует за сообщением Веры о том, как смеялся молодой учитель, когда вскочил на спину корове, также свидетельствует об эмоциональном тоне ее высказывания. Таким образом, лирическая интонация, отчетливо прослеживаемая в монологе Верочки на разных уровнях (через лексику, синтаксис, наконец, с помощью авторского комментария в виде ремарки), не только наводит читателей на мысль, что героиня влюблена в Беляева, но и придает сцене живость и лирический динамизм. В IV действии перед читателем предстанет уже другая Вера – повзрослевшая. Она заявит Наталье Петровне, обманом выведавшей у нее признание в любви к Беляеву: “Да полноте же наконец... перестаньте!.. Полно вам говорить со мной, как с ребенком... Я женщина с сегодняшнего дня... Я такая же женщина, как вы” [С.370]. Как видим, и в этом случае психологические движения героини поддерживаются лирическими средствами.

По замыслу автора, хозяйке дома Наталье Петровне так же, как и Вере, понравился Беляев, обладатель “веселого взгляда” и “смелого выражения” [С.289.] лица. Итак, Тургенев создает такую ситуацию, когда две, в общем-то, разные женщины влюбляются в одного, а в итоге оказывается, что судьбы обеих похожи, так как в результате Наталья Петровна теряет поклонников и остается с мужем, а Верочка выходит замуж не по любви. С одной стороны, такая постановка конфликта свойственна, скорее, драме, чем комедии, поскольку женщины оказываются несчастны в своей любви. С другой – авторская позиция в данном

произведении не совпадает с мировосприятием героев, что наделяет конфликт иными чертами. Нет ничего общего в этой пьесе и с конфликтом эпическим, где автор ведет наблюдение за происходящим со стороны, извне. Конфликт в “Месяце в деревне” пронизывается не только умонастроением героев, но и, прежде всего, умонастроением концепированного автора. Данное обстоятельство позволяет говорить, что анализируемое драматическое произведение можно отнести к драме лирической. Лирический компонент, выявляемый в пьесе, подтверждает это.

Подобно тому, как Верочка рассказывает о Беляеве, в которого она влюблена, Ракитин рассказывает о чувствах Натальи Петровны, — их монологи удивительно похожи. Перемены, произошедшие с Ислаевой, достаточно красноречивы, они не остались незамеченными для Михайлы Александровича. Следует обратить внимание на тональность его высказывания: “Но вчера, после нашего разговора... и на этом лугу... если б вы могли себя видеть! Я не узнавал вас; вы словно другую стали. Вы смеялись, вы прыгали, вы резвились, как девочка, ваши глаза блестели, ваши щеки разгорелись, и с каким доверчивым любопытством, с каким радостным вниманием вы глядели на него, как вы улыбались... Вот даже теперь ваше лицо оживляется от одного воспоминания...” [С.337]. Лиризация достигается уже тем, что автор в монологе Ракитина словно нанизывает одно на другое слова “вы”, “ваши”, “с каким”, “как”. Снова наблюдается “нанизывание” глаголов, однако они выполняют иную функцию, чем в монологе Верочки, так как обозначают не столько физические действия, сколько душевное состояние героини, поэтому сосредотачивают читателей на внутреннем мире героини, ее переживаниях. Лирическая атмосфера усиливается за счет повторяющейся ситуации. Когда читатель знакомится с этим монологом, он волей-неволей проводит следующую ассоциацию: Наталья Петровна — это Верочка, но девятнадцатью годами старше. Безусловно, такое перевоплощение — не надолго, но не заметить его невозможно. Снова позиция автора истолковывается читателем двояко. С одной стороны, нам понятна его ирония: ведь героиня ведет себя и не по возрасту,

и не по своему статусу замужней женщины. С другой – эта прорния лиризована, поэтому снова концептированный автор уводит читателей от восприятия данной сцены как типичной для собственно драмы. Ведь “концептированный автор” не осуждает героиню, а оправдывает в глазах Ракитина (это видно из ответного монолога Натальи Петровны, которая объясняет свое поведение тем, что Беляев “заразил” ее “своею молодостью” [С.337.], а она, по собственному выражению Ислаевой, “никогда не была молода” [С.337]). Автор, проникаясь настроением героини, углубляет конфликт пьесы “Месяц в деревне” как лирической драмы. При этом он сочувствует и Ракитину, который в силу характера неспособен на внешние проявления чувств, грустит вместе с ним (в анализируемом диалоге применительно к данному персонажу Тургеневым дважды использованы ремарки “горько” и “вполголоса”, характеризующие душевное состояние и речь персонажа).

Как уже говорилось выше, эмоциональная реакция, определяемая мировоззрением автора, в котором обнаруживается “преобладание прямо-оценочной точки зрения” на изображаемые события, словно “затушевывает” социальный конфликт и выводит на первый план конфликт лирически окрашенный. Еще пример. В самом начале пьесы есть яркая деталь, содержащая лирический подтекст и объединяющая Ракитина и Ислаеву. Чтение вслух французского романа прерывается сначала Михайлой Александровичем, а потом Натальей Петровной на одной и той же фразе: “Monte-Cristo se redressa haletant . . .”, что в переводе звучит как “Монте-Кристо вскочил, прерывисто дыша . . .” [С.287,289]. Не случайно затем прозвучат слова Ракитина, что человек способен скрыть самые разные чувства, но только не скуку [С.289]. В соседстве с цитируемой строчкой из “Графа Монте-Кристо” рассуждения Михайлы Александровича неизбежно наводят читателей на мысль, что персонажи, участвующие в этой мизансцене, не только сами далеки от решительных действий и эмоциональных проявлений, но и не способны замечать внутреннюю жизнь других.

Повторяющаяся фраза из французского романа, кроме всего прочего, позволяет подготовить выход на авансцену другого персонажа –

студента Беляева. Ирония автора, лирически окрашенная, вновь дает о себе знать при сопоставлении двух деталей, позволяющих провести своеобразную параллель: “Монте-Кристо вскочил, прерывисто дыша...” [С.287,289] и Беляев “вскочил” на спину корове [С. 300]. Ироническое восприятие образа Беляева в контексте пьесы также смягчает драматизм конфликта. И Наталья Петровна, и Вера, влюбившись в Алексея Николаевича (к передаче их внутреннего состояния также применима конструкция “прерывисто дыша” – в этом снова выявляется авторский лирический подтекст), приписывают ему, скорее всего, качества Монте-Кристо (вспомним, например, восторженный монолог Верочки [С.300] и лестную портретную характеристику Беляева, данную Ислаевой в разговоре с Ракитиным [С.289]). При этом Тургенев, вводя в действие эпизод с коровой, с одной стороны, лишает своего героя романтического ореола, как бы “приземляет” его, что вызывает симпатию у читателей, а с другой – приводит пьесу к разрешению конфликта, не содержащего трагизма.

Выше уже говорилось о пространственной организации пьесы Тургенева. Как мы помним, в данном драматическом произведении пространство делится по эпическому принципу. Однако лирическое начало проявляет себя и на этом уровне. В сцене прощания Беляева с Верой выясняется, что стихия данного персонажа даже не “луг” и “сад”, а, как он сам в этом признается, “дорога” и “море”. Приведу цитату из монолога Алексея Николаевича. “. . . море так весело шумит, ветер так свежо дует. . . в лицо, что кровь невольно играет в. . . жилах. . .” [С.391]. Перед нами отрывок текста, исполненный лиризма. Поэтичность восприятия мира, субъективная оценка окружающей действительности свойственны Беляеву. С помощью архетипов, лирических по своему содержанию, Тургенев намекает читателям, какой будет дальнейшая судьба героя: очевидно, что его ждет нелегкий путь. (Кстати сказать, Беляев органично вписывается в ряд других тургеневских героев и его место рядом с Рудинным, Инсаровым, Базаровым, являющимися, если воспользоваться термином Ю.М.Лотмана, героями “открытого пространства”).



Что же Наталья Петровна? Она попыталась нарушить границы отведенного ей пространства, но, вторгнувшись на чужую территорию, не оказалась способной измениться внутренне, поэтому автор возвращает ее в “дом”, хотя усадьба Ислаевых в завершении пьесы представляется нам уже в ином качестве – там пусто, а значит, пусто и в душе героини. Подтверждением тому в финале пьесы служит сцена, также не лишенная влияния лирического элемента, когда от Натальи Петровны все бегут из “деревни”: здесь “душно” разночинцу Беляеву; “Я не останусь в этом доме. . . ни за что”, - решительно заявляет Вера; оскорбленный отношением Натальи Петровны, уезжает Ракигин; покидает усадьбу доктор Шпигельский, говоря “Мое присутствие здесь не требуется”; даже Лизавета Богдановна под занавес восклицает: “И я уезжаю”. В таком лексическом повторе, соотносимым с рефреном в стихотворном тексте, заключена явная лиризация. Комический эффект же возникает тогда, когда муж Натальи Петровны, констатируя факт их отъезда из усадьбы, произносит, недоумевая: “. . . все улепетывают, кто куда, как куропатки, а все потому, что честные люди. . .” [С.396]. Всеобщее бегство – это свидетельство всеобщего осуждения, которому, как очевидно для читателя, подверглась героиня. Однако “концептированный автор” не склонен ни к осуждению, ни к трагическому восприятию такого финального разрешения. Фраза “И я уезжаю”, произнесенная под занавес Лизаветой Богдановной, также переводит план действия из драмы в комедию. Эта реплика с последующей авторской ремаркой “Анна Семеновна с невыразимым изумлением глядит на нее. Лизавета Богдановна стоит перед ней, не поднимая глаз” [С.397] делают финал комическим и лирическим одновременно.

Кроме того, автор с целью лиризации текста включает в ткань произведения песни как элемент другой жанровой природы. В одном случае это лирическая песня “Не огонь горит, не смола кипит. . .”, которую поет служанка Катя, собирая малину в саду. Ее пение слышит и подхватывает Беляев, гуляющий с Верочкой. Совершенно очевидно, что любовная песня служит своеобразным сигналом для развертывания последующих событий. С момента ее звучания в пьесе у многих персонажей начнет “кипеть-гореть ретиво сердце” (С.311). Правда, отношение

автора ко всем любовным коллизиям (Наталья Петровна и Ракитин, Наталья Петровна и Беляев, Верочка и Беляев, Верочка и Большинцов, Шпигельский и Лизавета Богдановна) неоднозначное – кому-то он сочувствует, по поводу других иронизирует, расчетливость третьих сатирически высмеивает. Не случайно своеобразным итогом всех этих отношений звучит другая песня, взятая из польского фольклора “Жил-был у бабушки серенький козлик” (С.364-365). Что или кого подразумевает автор под “сереньким козликом”, которого съели волки? Трудно однозначно ответить на этот вопрос. Возможно, Шпигельский, исполняющий эту незатейливую песенку и пытающийся объяснить любопытной Лизавете Богдановне, чем закончились отношения Беляева и Веры, так иносказательно намекает на произошедшее в доме Ислаевых. У главных участников событий – Натальи Петровны, Ракитина, Беляева, Верочки – за этот “месяц в деревне” жизнь изменилась до неузнаваемости. Каждый из них пережил личную драму, все герои хоть раз побывали на месте “козлика”, другое дело, что обстоятельства (“волки”), их к этому приведшие, весьма различны. Так, с помощью иронии, носящей лиризованный характер, Тургенев позволяет нам почувствовать, насколько беспомощен и зависим человек от своего внутреннего “я”, но это не слабая сторона его природы, а неотъемлемая часть.

И.С.Тургенев лишил свою комедию яркой фабульно-мотивированной событийности, но от этого она ничуть не проигрывает. Да, пьеса не отличается роковыми стечениями обстоятельств, влияющих на ход действия. Однако все внимание автора сосредоточено на психологическом состоянии героев. А лирическое начало, столь отчетливо заявленное в драматическом произведении, активно и способствует не столько мотивировке поведения каждого из персонажей, сколько выявлению позиции автора, свойственной комедии, а не драме, оно создает особую тональность, помогает сосредоточиться на так называемом “внутреннем” действии, которое, по словам К.С.Станиславского, “заражает, захватывает нашу душу и владеет ею”<sup>39</sup>, тогда как “внешнее” способно лишь развлечь зрителя. В пьесе “Месяц в деревне” собственно драматическое сотрудничает с эпическим и лирическим. И надо заметить, что такой синтез с преобладанием лирического ком-

понента оказывается весьма плодотворным, обогащает тургеневскую комедию.

### **Примечания**

1. Цит. по: Басихин Ю.Ф. Поэмы Тургенева (Путь к роману). Саранск: Мордовск. книжн. изд-во, 1973. С.10.
2. Андреевский С.А. Тургенев // Андреевский С.А. Литературные очерки. Спб., 1913. С.234.
3. Эйхенбаум Б.М. Артистизм Тургенева // Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Л., 1929. С.94.
4. Басихин Ю.Ф. Поэмы Тургенева (Путь к роману). Саранск: Мордовск. книжн. изд-во, 1973. С.11.
5. Озеров Л. Лад и склад "Стихотворений в прозе" // Озеров Л. Русская речь. 1967. №4. С.9.
6. Баженов А.Н. Один из многих. Беседы о театре // Развлечение, 1862. №13. С.152-153.
7. Кони Ф.А. Русский театр в Петербурге // Пантеон. Пг., 1852. №1. С.10-11.
8. Достоевский Ф.М. Письма. М., Л., 1928. Т.1. С.128.
9. Патапенко С.Н. Драматургия Тургенева как предшественница "новой драмы" // Драматургические искания серебряного века: Межвуз. сб. научн. трудов. Вологда: Русь, 1997. С.61.
10. Аксенова Е.М. Драматургия И.С.Тургенева // Творчество И.С.Тургенева. Сб. статей. М.: Учпедгиз, 1959. С.186.
11. Клеман М.К. Тургенев И.С. // Классики русской драмы. Науч.-попул. очерки. М.; Л.: Искусство, 1940. С.161.
12. Журавлева Л.С. Драматургия И.С.Тургенева: Дис. канд. филол. наук. Саратов, 1952. С.229.
13. Сарбаш Л.Н. Проблема героя с рефлектирующим характером в комедии И.С.Тургенева "Где тонко, там и рвется" // Из истории русской и зарубежной литературы: Межвуз. сб. науч. трудов. Чебоксары, 1995. С.31.
14. Муратов А.Б. Тургенев и Чехов: "Завтрак у предводителя" и "Юбилей" // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В.М.Марковича. Спб, 1996. С.282.
15. Гроссман Л.П. Театр Тургенева // Гроссман Л.П. Собр. соч. М., 1928. Т.3.
16. Бердников Г.П. Над страницами русской классики. М., 1985. С.35.

17. Клеман М.К. Тургенев И.С. // Классики русской драмы: Научно-популярные очерки. М.; Л.: Искусство, 1940.
18. Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого. М., 1938.
19. Журавлева Л.С. Драматургия И.С.Тургенева: Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1952.
20. Климова Н.В. Мастерство И.С.Тургенева-драматурга: Дис. канд. филол. наук. М., 1960.
21. А.Н.Островский и литературно-театральное движение 19-20 веков. Л., 1974.
22. Указ. работы С.Н.Патапенко, Е.М.Аксеновой, А.Б.Муратова, а также Бердникова Г.П. Чехов-драматург: традиции и новаторство. М., 1981.
23. Борисова М.Б. Слово в драматургии И.С.Тургенева // Русская речь. 1968. №6.
24. Фролов В. Судьбы жанров драматургии. Анализ драматических жанров в России XX века. М., 1979.
25. Сарбаш Л.Н. Указ. соч.
26. Аксенова Е.М. Указ. соч.
27. Муратов А.Б. Указ. соч.
28. Патапенко С.Н. Указ. соч.
29. Колесников А.Г. Театрально-эстетические взгляды И.С.Тургенева и судьба его драматургии: Дис канд. искусствоведения. М., 1996.
30. Фролов В. Судьбы жанров драматургии: Анализ драматических жанров в России XX века. М., 1979. С.63.
31. Там же. С.62.
32. Там же. С.63.
33. Гегель Г.Ф. Соч.: В 14 т. Л., 1934-1958. Т.14.
34. Тургенев И.С. Месяц в деревне // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. М.: Наука, 1979. Т.2. В дальнейшем все цитаты из пьесы приводятся по данному изданию: арабскими цифрами указываются страницы непосредственно в тексте статьи.
35. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Содержательность форм в художественной литературе. Проблемы жанра. Межвуз. сб. Куйбышев, 1990. С.30
36. Лотман Ю.М. Художественное пространство Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования: История русской прозы, теория литературы. Спб: Искусство – Спб., 1997. С.625.
37. Там же.
38. Станиславский К.С. Беседы К.С.Станиславского в студии Большого театра в 1918-1922 гг. М.: Искусство, 1952.