

---

## ЛИТЕРАТУРА XIX в.

### Русская литература

УДК 821.161.1

МАНЬКОВСКИЙ А.В.<sup>1</sup> «ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ» (1881) И.С. ТУРГЕНЕВА : НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2022.01.08

*Аннотация.* В обзоре представлены наиболее значительные исследования последних лет о «Песни торжествующей любви» (1881) И.С. Тургенева. Основное внимание сосредоточено на работах, в которых с разных точек зрения анализируется мотив сна. Во многих из них текст «Песни...» рассматривается не сам по себе, а в составе всего цикла «таинственных повестей» или даже «малой прозы» Тургенева в целом. К исследованиям по онейропоэтике примыкают работы по синестетической поэтике, мифопоэтике и топике «таинственных повестей», в которых анализ «Песни...» занимает одно из центральных мест. Отдельно стоит работа Н.А. Ермаковой [4], посвященная проблеме финала повести.

*Ключевые слова:* И.С. Тургенев; «Песнь торжествующей любви»; «таинственные повести»; мотив сна; онейропоэтика; мифопоэтика; синестетическая поэтика; топика.

*Для цитирования:* Маньковский А.В. «Песнь торжествующей любви» (1881) И.С. Тургенева : новые прочтения. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2022. – № 1. – С. 114–131. DOI: 10.31249/lit/2022.01.08

---

<sup>1</sup> Маньковский Аркадий Владимирович – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

MANKOVSKY A.V. *The Song of Triumphant Love* (1881) by I.S. Turgenev: new interpretations. (Review).

*Abstract.* The review presents the most significant recent studies on the *Song of Triumphant Love* (1881) by I.S. Turgenev. The attention focuses on the works examining the motif of a dream from different angles. Some of the reviewed works consider the *Song* not as an individual work but as a part of the “mysterious stories” cycle or even in the context of Turgenev’s “minor prose” as a whole. The works in the vein of oneirological studies are close to the analysis of topoi in the “mysterious stories” and to the studies in synesthetic poetics and mythopoetics, for which the *Song* is an important focus of interest. Special consideration is given to the article of N.A. Ermakova [4], discussing the ending of the story.

*Keywords:* I.S. Turgenev; *Song of Triumphant Love*; «mysterious stories»; «dream» motif; oneiropoetics; mythopoetics; synesthetic poetics; topoi (topics).

*To cite this article:* Mankovsky, Arkadiy V. “*The Song of Triumphant Love* (1881) by I.S. Turgenev: new interpretations. (Review)”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 1, 2022, pp. 114–131. DOI: 10.31249/lit/2022.01.08

Практически ни одна из работ о «Песни торжествующей любви» (1881), как, впрочем, и о других «таинственных повестях» И.С. Тургенева, не обходится, в той или иной пропорции, без анализа мотива сна. При этом не только исследования по oneiroпозтике, но и по синестетической поэтике, мифопоэтике и топике «таинственных повестей» в большинстве своем так или иначе восходят к книге В.Н. Топорова «Странный Тургенев» (1998)<sup>1</sup>, со времени своего издания ставшей классической. «Снам и видениям» в «малой прозе» Тургенева посвящены кандидатская диссертация [1] и развивающая ее положения статья [2] О.В. Дедюхиной. В работе 2012 г. «Песнь...» анализируется в составе тех повестей и рассказов, где «грань между жизнью (явью) и сном оказывается

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Странный Тургенев (четыре главы). – Москва, 1998. – 192 с.

размытой, происходит смешение сна и действительности, философия “жизнь – сон” становится ключевой»; «жизнь уподобляется сну, а сон становится истинной жизнью» [2, с. 90]. По мнению исследовательницы, это происходит и с героиней повести Валерией, которая «в гипнотическом сне» открывает для себя «не только пугающие глубины собственного подсознания, но и возможность иной жизни», быть может, «более ценной и более реальной, чем ее прежнее безмятежное существование» [2, с. 91].

В диссертационной работе, третья глава которой («Онирический мир “таинственных повестей”») отведена разбору таких произведений, как «Призраки», «Сон», «Песнь торжествующей любви», «После смерти», О.В. Дедюхина характеризует «Песнь...» как рассказ «о мировом Хаосе, прорывающемся в микрокосм души человека через любовь, страсть» [1, с. 22]. Как и в других «таинственных повестях», Тургенев обращается здесь «к изображению некоторых особенностей человеческой психики, ведет речь о таких явлениях, как гипноз, сомнамбулизм», а «стилизация под старинную итальянскую новеллу <...> позволяет автору придать универсальный характер поставленным проблемам» [там же]. Согласно О.В. Дедюхиной, в образе Валерии «обнаруживается типологическое сходство с героиней повести “Фауст”, Верой Николаевной»: «блаженный сон» супружеской жизни Валерии и Фабия – это сон «прежде всего для Валерии, стихийная и страстная природа которой спала до вторичного появления Муция» [1, с. 22–23]. Любовь в повести изображается «как чувство стихийное, не подвластное доводам разума, не подчиняющееся нравственным законам, как власть, перед которой человек бессилен» [1, с. 23]. Новизна приема, по мнению исследовательницы, заключается в том, что сновидение (уже не в переносном, а в прямом значении, – то, которое описано в повести) предстает «следствием подсознательных стремлений героев»; форма сновидения «не типична для Тургенева: оба героя, Муций и Валерия, видят один и тот же сон, но по-разному воспринимают его. <...> По сравнению с другими снами тургеневских персонажей, данный сон отличается богатством колорита, причем голубой, золотой цвета, обычно символизирующие божественный, идеальный мир, розовый, часто ассоциирующийся

с молодостью, чистотой, сменяются в финале сна черным, здесь символизирующим низменное начало, темную сторону “я”, подсознательное» [1, с. 23]. О.В. Дедюхина утверждает, что «форма сна, подобная той, что мы находим в “Песни торжествующей любви”, встречается, например, в “Страшной мести” Н.В. Гоголя, сюжетная схема которой сходна с фабулой повести Тургенева»<sup>1</sup>, а также «в известном стихотворении М.Ю. Лермонтова “Сон”, в романе Л.Н. Толстого “Анна Каренина”» [1, с. 23–24].

С точки зрения мифопоэтики, и тоже в составе других «таинственных повестей», анализируется «Песнь...» в диссертационном исследовании К.В. Лазаревой [6]. «Если в “Призраках”, – пишет автор диссертации, – внимание сосредоточено на повторяемости истории, то в “Песни торжествующей любви” – на круговороте природной жизни и включенной в нее жизни человека в его родовой сущности» (отсюда – обилие «растительных» метафор в повести) [6, с. 11]. Самим сюжетом «Песни...» актуализируются «представления о циклическом времени»: «Ключевые события выстраиваются в направлении от смерти к рождению. Мотив ухода / возвращения, который в мифологической традиции является изоморфным мифологеме смерти / воскресения, реализуется в произведении как в форме непосредственных пространственных перемещений главного героя (Муция), так и метафорически» [6, с. 11–12]. Например, «трепет новой, зарождающейся жизни», который «почувствовала внутри себя» Валерия, когда «помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций»<sup>2</sup>, по мнению К.В. Лазаревой «можно понимать как символ возвращения / воскресения музыканта». Музыка «маркирует» здесь «начало нового цикла, возрождение, соотношенное с идеей вечного природного круговорота. Кроме того, потенциальная мифопоэтическая семантика сравнительных оборотов, используемых для сообщения об исчезновении героя, художественные детали, связанные с образом музыканта и традиционно выступающие в

---

<sup>1</sup> Ср.: А.М. Ремизов. Тридцать снов // Ремизов А.М. Собр. соч. – Москва, 2000–2003. – Т. 7. – С. 267–268.

<sup>2</sup> Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва, 1982. – Т. 10. – С. 66.

мировой культуре как символы плодородия или оплодотворения, – все это также способствует актуализации мотива смерти / возрождения, который в сильно трансформированном виде присутствует в повести» [6, с. 12].

Ряд существенных замечаний о «Песни...» встречается и в других разделах и главах диссертации. Так, иллюстрируя мысль о том, что «дом в художественном мире “таинственных повестей” оказывается не такой уж надежной защитой от хаоса иррациональных стихий» [6, с. 14], К.В. Лазарева, в частности, указывает, что в «Песни...» «окно становится символом мистической связи любовников» [6, с. 14–15], вообще же в повестях «фантастические / “таинственные” персонажи (Эллис, отец-барон с арапом, Муций с малайцем, Клара) связаны с чужим / пограничным пространством (локусом окна, порога, стены, угла), признаки которого часто несет в себе также пространство сновидений» [6, с. 15]. Отмечается, между прочим, что «сны, эксплицируя бессознательное героев, становятся средоточием и источником мифопоэтических мотивов и образов, которые могут быть соотнесены с архетипами, описанными К.Г. Юнгом (например, такими, как “анима”, “тень”))» [Там же]. Значимым представляется наблюдение, что «в сюжете сновидение выступает, как правило, в роли символической смерти – экзистенциальной, пороговой ситуации, в процессе проживания которой герой становится другим (Валерия в “Песни торжествующей любви”), своего рода “посвященным”, обретшим некое знание» [6, с. 19–20].

В подготовленной К.В. Лазаревой на основе диссертации монографии [7], в которой раздел о сновидениях расширен до отдельной главы [7, с. 125–160], подробно анализируется сон Валерии, разделенный с нею Муцием. «Убранство комнаты», приснившейся героине, «составляют такие элементы, которые характеризуют это пространство не как обычное, профанное, бытовое, а как сакральное, так как во многих культурах они являются атрибутами храмовой архитектуры» («отсутствие окон, “дымящиеся курильницы”, свод, резные столбы») [7, с. 147]. «Архетипической семантике центра», присутствующей в этом сне и способствующей его пониманию как «некоей сверхреальности», служит и

мотив «мистического брака»<sup>1</sup>, приурочиваемый некоторыми «архаическими ритуалами» к «наиболее сакральной точке пространства и времени»<sup>2</sup>; по мысли исследовательницы, «в роли такой сакральной точки в повести Тургенева, по-видимому, и выступает сновидение» [7, с. 147]. «Страшные» сны «маркируют начало нового этапа в судьбе героини», которой предстоит стать матерью. «С точки зрения аналитической психологии», добавляет К.В. Лазарева, «сны, главным героем которых становится агрессивный мужчина, насильник, хищник, рассматриваются как посылаемые бессознательным женщины тревожные сигналы о состоянии ее души» [7, с. 148], требующей перемен. Показательно, что «мотив безмятежной жизни реализуется в повести Тургенева также через сравнение со сном: до встречи с “таинственным” жизнь героев сопоставляется с “блаженным” сном, а период, омраченный вторжением в нее неведомого, ассоциируется со “страшными снами”» [7, с. 148–149].

В разделе диссертации, посвященном звуковым образам в «таинственных повестях», утверждается, что «персонажи, соотнесенные со сферой смерти и глубинных психических процессов, наделяются акустическими свойствами, а также пристрастиями и способностями, которые в народной демонологии приписываются связанной с загробным миром нечистой силе. Это – <...> немота (немой Малаец), любовь к музыке, пению, музыкальный талант (Муций <...>), который нередко осознается другими персонажами как источник загадочной власти над окружающими» [6, с. 18]. В «Песни...», где звуки музыки «возвещают о “новой, зарождающейся жизни”», «музыка соотносится также и со сферой смерти. В частности, архетипический мотив магической силы музыки, который в трансформированном виде присутствует в повести, помогает глубже раскрыть надличностную природу любви-страсти, в

---

<sup>1</sup> См.: Ильин В.Н. Тургенев – мистик и метапсихик // Литературная учеба. – 2000. – Кн. 3. – С. 163.

<sup>2</sup> См.: Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст : семантика и структура : сб. ст. – Москва, 1983. – С. 257.

творчестве Тургенева устойчиво соотносимую с гибелью» [6, с. 19]<sup>1</sup>.

Отвергая все прежние попытки исследователей определить творческий метод Тургенева в «таинственных повестях», в том числе и попытки В.Н. Топорова, и вообще «традиционный литературоцентристский подход» к ним, и опираясь лишь на труды классиков психоанализа (З. Фрейд, К.Г. Юнг), а также на работы их учеников (И. Якоби, Карен Хорни и др.), О.Г. Егоров делает попытку использовать «методологию психоанализа при анализе элементов бессознательного в изображении Тургенева» [3, с. 58] в «таинственных повестях», в том числе и в «Песни...». О.Г. Егоров утверждает, что «психоанализ» должен рассматриваться в «содружестве» «науки психологии... с литературоведением. Фольклорные и лингвистические элементы, если и имеют право присутствовать в подобном исследовании, должны быть подчинены главной, психологической задаче» [3, с. 59]. В «Песни...», как и в последней новелле Тургенева «Клара Милич (После смерти)» (1883), пишет О.Г. Егоров, «нашли наиболее полное выражение как новые взгляды их автора на природу человеческой души и динамику душевных процессов (отразившиеся в цикле “таинственных повестей” в целом. – А. М.), так и его интуитивные прозрения в области глубинной психологии, предвосхитившие важнейшие открытия научной психологии XX столетия» [там же]. В отличие от более поздней «Клары Милич», где в центре внимания оказываются «парапсихологические явления», главный сюжетно-тематический узел «Песни...» завязывается с помощью такого «феномена бессознательного», как сомнамбулизм, причем динамика «психического феномена» «направлена в сторону индивидуации» и обретения героем «психической целостности» [там же].

При всей простоте и «в известной мере» даже банальности фабулы («она представляет собой любовный треугольник») и правдоподобности («за исключением эпизода с оживлением покойника») всего повествования, «совсем в духе итальянской но-

---

<sup>1</sup> Теме музыки в «Песни...» посвящена отдельная статья того же автора, см.: Лазарева К.В. Образ музыки в «Песни торжествующей любви» И.С. Тургенева // Спасский вестник. – 2004. – № 11. – С. 99–104.

веллы Возрождения», в произведении, «безусловно, имеется второй план, на который указывает множество характерных деталей и который скрыт для непосвященного в тайны глубинной психологии» [3, с. 60]. Этот «внутренний, психологический план» «выражен в повести рядом общераспространенных символов бессознательного» [там же]. Вещий сон Валерии, по-видимому вызванный Муцием, как и ее последующие сомнамбулические состояния, «несет важную информацию о динамике психических процессов. <...> Он насыщен изобразительным символизмом. Главным символом сновидения является “просторная комната с низким сводом”, в которой “окон нет нигде”<sup>1</sup>. Комната служит символом мандалы» [3, с. 61]. Согласно определению К.-Г. Юнга, которое приводит О.Г. Егоров, «мандала – это всегда внутренний образ, который постепенно строится активным воображением в то время, когда нарушено психическое равновесие <...>»; она «означает не что иное, как психический центр личности» [цит. по: 3, с. 61]. Появление в сновидении символа мандалы «означает требование бессознательного сфокусировать внимание на центре личности <...>. В ситуации Валерии мандала служит символом психической трансформации» [3, с. 61]. Образ Муция в этом сне «символизирует анимус», по Юнгу – «мужской образ в бессознательном женщины, который заставляет ее либо переоценивать мужчину, либо защищаться от него» [цит. по: 3, с. 61]. Ситуация, в которой оказалась Валерия, «с одной стороны, грозит распадом (ее личности. – А.М.), с другой – духовным перерождением» [3, с. 62]. Процесс «расширения личности» (К.-Г. Юнг) «происходит в душевном мире Валерии на следующем этапе ее психической трансформации» – в том состоянии лунатизма (по Юнгу – «частный случай сомнамбулизма») [3, с. 62], когда «руки ее как будто ищут Муция»<sup>2</sup>; Муций символизирует здесь «внешние силы, которые притекают извне с целью изменения личности»: «Внутренняя потребность информации (очевидно, трансформации. – А. М.) назрела в глубинных истоках личности Валерии, и Муций с его внеш-

---

<sup>1</sup> Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 54.

<sup>2</sup> Там же. – С. 61.

ним воздействием в форме песни торжествующей любви завершил этот процесс» [3, с. 62]. По мнению О.Г. Егорова, «“трудности” трансформации (личности Валерии. – А. М.) в сюжетном действии повести выражаются в действиях супруга Валерии Фабия, который закалывает Муция» [там же]. «Сомнамбулическое состояние Валерии, – продолжает исследователь, – как это и принято в таких случаях, связывается с лунным светом, с Луной», которая в архетипической символике «воплощает женское начало», и ее соединение с солнцем, «как носителем начала мужского», означает, что «партнеры будут жить друг с другом долго и счастливо» [3, с. 62]. Это, как утверждает О.Г. Егоров, «акцентируется в финале повести», где сказано, что «супруги зажили прежней жизнью»<sup>1</sup> [3, с. 62]. «Процесс трансформации» личности героини подтверждается также и тем (еще один символ), что после отъезда Муция Фабий вновь «нашел в ее чертах то чистое выражение, мгновенное затмение которого так смутило его»<sup>2</sup>. Тот «трепет новой, зарождающейся жизни», который «почувствовала внутри себя»<sup>3</sup> Валерия, «с точки зрения внешней сюжетной линии... означает, что она скоро станет матерью. Во внутреннем же, глубинном плане это событие соответствует рождению в Валерии нового духовного человека, глубокой трансформации ее личности. Героиня пережила опыт перерождения в снах-символах процесса индивидуации» [3, с. 63].

В.В. Савельева в книге «Художественная гипнология и онейропозтика русских писателей» [9]<sup>4</sup>, развивающей, в частности, темы трудов В.Н. Топорова, уделяет внимание и «Песни...»<sup>5</sup>. Отталкиваясь от мнения В.Н. Топорова, который считает два сновидения, введенные Тургеневым в повесть, «ситуацией одного

---

<sup>1</sup> Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 66.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Книга была отреферирована Е.С. Заплатиной в: Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. Реферативный журнал. – 2015. – № 1. – С. 126–136; однако Тургеневу места в реферате практически не отведено.

<sup>5</sup> В разделе 7.2 «Топос “дверь” в сновидениях литературных персонажей», гл. VII «Сравнительная онейропозтика».

общего сна, видимого двумя людьми одновременно»<sup>1</sup>, и учитывая, что «это разделенное сновидение сначала пересказано автором от лица Валерии, а потом рассказано гостям<sup>2</sup> Муцием», исследовательница рассчитывает «увидеть смещение точек зрения сновидцев» и предполагает, что «это смещение прежде всего касается образа двери» [9, с. 414]. Во сне Валерии фигурирует «дверь, завешенная бархатным пологом»<sup>3</sup>, через которую в комнату ее сна входит Муций; последний же рассказывает, что во сне вошел в «просторную комнату <...> через дверь, завешенную пологом, а из другой двери, прямо напротив – появилась женщина»<sup>4</sup>, которую он любил когда-то. «Перед нами, – утверждает исследовательница, – зеркальный гипнотический сон, в который ведут две двери: через одну входит женщина, через вторую – мужчина. Одна дверь внешняя, другая – тайная, с пологом. Первая – из реального мира в мир магической комнаты, вторая – из мрака темной магии в освещенную “бледно-розовым светом” и пропитанную благовониями “полупрозрачную” комнату свидания. Симметрия дверей подчеркивает их зеркальность и амбивалентную символику. Дверь Валерии – граница между миром яви и сна, сознания и любопытства, скрытого желания. Дверь, завешенная пологом, – граница между миром осуществленного желания и мраком бессознательного» [9, с. 414]. И далее: «Двери стоят на пути, ведущем в мир темного эроса и подсознания Валерии» [там же]. В.В. Савельева обращает также внимание на то, что «двери сновидений соотносятся с реальной топографией пространства дома Фабия и павильона, где поселился Муций» [там же], отмечая все случаи упоминания дверей в повести: дверь, через которую выходит Муций в конце первого вечера и на которую с недоумением смотрит Валерия<sup>5</sup>; дверь из дома в сад, которую запирает Фабий, стремясь прервать гипноз<sup>6</sup>; «наруж-

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Странный Тургенев (четыре главы). – С. 166.

<sup>2</sup> Следует : хозяевам (Фабию и Валерии). – А.М.

<sup>3</sup> Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 54.

<sup>4</sup> Там же. – С. 55.

<sup>5</sup> Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 54.

<sup>6</sup> Там же. – С. 61.

ная дверь» в павильон<sup>1</sup>, куда входит Фабий после убийства Муция и на которую «повелительно указал» ему малаец<sup>2</sup>; «потаенная дверь» в тот же павильон<sup>3</sup>, через которую проникает Фабий, становясь свидетелем «ужасного зрелища оживления трупа» [9, с. 415]; наконец, та же наружная дверь в павильон, через которую, «часа три спустя»<sup>4</sup> выходит «оживший мертвец», навсегда покидая Феррару [там же]. «Настойчиво повторяющийся образ-топос, – резюмирует В.В. Савельева свои наблюдения, – позволяет соотнести сновидение и реальность и расширить символику двери. <...> Дверь становится символом границы двух миров: мира живых и мертвых, а немой малаец владеет тайным даром проникать через эту границу» [там же]. Исследовательница соотносит также «дверь с пологом» в повести с «пространственным образом» стихотворения в прозе «Порог» (1878), героиня которого оказывается перед выбором «между жизнью по эту или по ту сторону двери» [там же].

Анализу системы мотивов «таинственных повестей» в целом посвящена работа Е.В. Науменко [8], причем ведущим признан все тот же мотив сна, второстепенными – «мотив глаз» и мотив «змеиности / ядовитости»<sup>5</sup>, а факультативными – «восточные мотивы» и мотив обладания [8, с. 4–5]. Все они в том или ином виде присутствуют и в «Песни...» («мотив глаз», обычно связанный с женскими персонажами «таинственных повестей» и характеризующийся «черным цветом (глаз. – А. М.), неизменностью, проникновенностью (взгляда. – А. М.)» [8, с. 5], здесь в редуцированном виде передан мужскому персонажу – Муцию). Один из «смыслообразующих образов семантического “поля” мотива сна» – образ луны: «Яркая луна, ее таинственный свет влияют на героев (особенно, если те погружены в сон-явь), на состояние их души, руководят их

---

<sup>1</sup> Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 62.

<sup>2</sup> Там же. – С. 63.

<sup>3</sup> Там же. – С. 64.

<sup>4</sup> Там же. – С. 65.

<sup>5</sup> Термин использован диссертантом вслед за С.В. Гольцер, см.: Гольцер С.В. Онегинские мотивы в творчестве И.С. Тургенева: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Новосибирск, 2000. – С. 17.

поступками <...>. Отсюда образ луны оказывается связан с иным образом семантического “поля” мотива сна – образом смерти. В результате луна в большинстве случаев выступает зловещим светилом, власти которого нельзя не покориться», что демонстрирует и сюжет «Песни...» [8, с. 7–8]. «Так, луна подчиняет себе Валерию и Муция <...>, – поясняет исследовательница. – Именно ночное светило, взойдя на небо, пробуждает героев от сна и, погрузив в состояние сна-яви, ведет их навстречу друг другу, освещая им путь. Герои невольно отдаются ее власти, выполняют ее веления, превращаясь в молчаливых и покорных “слуг” луны. Иными словами, в “Песн<и> торжествующей любви” <...> луна выступает не только свидетелем происходящего, но становится участником разворачивающихся на страницах повести событий и, более того, их инициатором и руководителем» [8, с. 8].

Определяя мотив «змеиности / ядовитости» как «побочный», второстепенный, в сравнении с «мотивом глаз» – «устойчивым второстепенным», диссертант находит его лишь в четырех повестях цикла, в том числе и в «Песни...» [8, с. 12]. Если в «Призраках» (1864) и «Кларе Милич» он развивается благодаря взаимодействию «образов жала, яда и змеи», а в «Истории лейтенанта Ергунова» (1868) – «через реализацию образа “женщины-змеи”», то в «Песни...» «происходит соединение двух вышеназванных аспектов <...> и формирование на их основе третьего, специфика которого заключается в том, что в “Песн<и>” представлено новое преломление образа “женщины-змеи”: образ Природы-змеи, всеобщей матери-змеи» [8, с. 13], причем здесь, как и всюду, «развитие мотива змеиности / ядовитости идет за счет его взаимодействия с мотивом сна» [там же]. То же касается и «восточных мотивов»: «Именно с момента пересечения с ведущим мотивом цикла они утрачивают свою самостоятельность, попадают в подчинение к ведущему мотиву и в “союзе” с ним способствуют созданию <...> в “Песн<и> торжествующей любви” атмосферы тайны, одновременно ее разрушая» [8, с. 16]. Наконец, мотив обладания, значимый для развития одной из ведущих тем цикла – «темы власти одного человека над волей и сознанием другого» [там же], который представлен в «Призраках» «таким своим вари-

антом, как обладание душой и сознанием», в «Песни...», как и в рассказе «Сон» (1877), становится «реальным мотивом», т.е. «мотивом физического, телесного обладания» [8, с. 16].

В статье «“Таинственные повести” И.С. Тургенева в аспекте синестетической поэтики» [5] А.Г. Кожевникова отмечает, что «сложное ступенчатое обрамление “Песни торжествующей любви” с посвящением, эпиграфом из Шиллера и с указанием на старинную итальянскую рукопись как источник текста <...> актуализирует интерес к феномену таинственного и самой поэтике загадочного текста», а «говорящее жанрово-стилевое определение» [5, с. 102, 103] – «итальянское пастиччио»<sup>1</sup>, – как и в других «таинственных повестях» (все они имеют «схожую рамочную структуру» и «в той или иной степени представляют собой текст в тексте»<sup>2</sup>), кажется ей симптоматичным [5, с. 102]. Это определение обретает смысл в свете сопоставления «Песни...» с полотнами прерафаэлитов: Ф. Дикси («Гармония», 1877), Д.Г. Россетти («Святая Цецилия», 1857), Э. Бёрн-Джонса («Песнь любви», 1878), – произведенного в статье Е.А. Саламатовой «Тургенев и прерафаэлиты: творческие параллели»<sup>3</sup>, на которую опирается А.Г. Кожевникова. Значения (варианты перевода) термина «пастиччио» («пастиш») «в соотношении одновременно с заглавным словом “песнь” и с финалом повести»<sup>4</sup> дают, по мнению исследовательницы, «синестетический эффект» [5, с. 108]. «Генетический» код визуального начала, – развивает свою мысль А.Г. Кожевникова, – сохранился в

---

<sup>1</sup> В письме к М.М. Стасюлевичу от 11 (23) сентября 1881 г. См.: Муратов А.Б. Примечания [И.С. Тургенев. Песнь торжествующей любви] // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва : Наука, 1982. – Т. 10. – С. 414.

<sup>2</sup> В цикл «таинственных повестей», вслед комментаторам Полн. собр. соч. Тургенева в 30 т. (Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва, 1982. – Т. 9. – С. 467), А.Г. Кожевникова включает, кроме «Песни...», «Призраки», «Собаку» (1866), «Странную историю» (1870), «Сон» и «Клару Милич» [5, с. 102].

<sup>3</sup> Саламатова Е.А. «...он пишет свои персонажи как художник и поэт» : (Тургенев и прерафаэлиты : творческие параллели) // Спасский вестник. – 2016. – № 24. – С. 113–126.

<sup>4</sup> См.: Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 66.

образной структуре повести в виде нередких переходов звуковых и вкусовых впечатлений в зрительно-тактильные ощущения» («пряность и сладость ширазского вина подчеркнуты его особым золотисто-зеленоватым цветом и густой консистенцией; дуновение ветра уподобляется вливающейся в окно струе») [5, с. 108–109]. Еще значимее, по словам исследовательницы, то, что «центральная линия диалога музыкального и живописного искусства раскрывается чаще всего через поэтику визуализации слышимого», – таков «музыкальный экфрасис первого исполнения Муцием своей мелодии» [5, с. 109], которая «полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх», и которая «сияла и горела» «таким огнем, такой торжествующей радостью»<sup>1</sup>.

Попутно А.Г. Кожевникова замечает, что «неоднократно упоминаемые в повести змеи становятся пластическими проводниками ритма звучания», как «в сцене игры Муция на флейте», где «плоские головки ручных змей» создают «рисунок мелодии», или в сцене оживления трупа, где «волнообразные движения медных змеек, обвивающих кипящие чашки с мускусом, передают нарастающее напряжение немого малайца, творящего беззвучные заклинания» [5, с. 109]. Важно и то, что «уподобление манящих звуков живописно-пластическому образу змеи вызывает ассоциации со змеем-искусителем и с мотивом удушения, угнетения воли человека»: ожерелье, подаренное Муцием Валерии, «так и прильнуло к коже»<sup>2</sup>, «под действием колдовских чар» героиня «задыхается, а пробудившись от тяжелых кошмаров, начинает дышать глубоко и спокойно» [5, с. 109]. Согласно А.Г. Кожевниковой, «образ невидимых пут и связующих нитей возникает и в сцене последнего ночного свидания Муция и Валерии, и в сцене магического сеанса оживления Муция слугой-малайцем, поведение которого оказывается сродни манере кукловода» [там же]. «При этом само вторжение необъяснимого, – заключает разбор повести А.Г. Кожевникова, – маркировано особыми приглушенными “змеиными” звуками: свистом, тонким звоном, шорохом – в таком зву-

---

<sup>1</sup> Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 53.

<sup>2</sup> Там же. – С. 51.

чании слышится процесс прорезывания другого мира через вещественную и привычную ткань мира бытового» [5, с. 110].

Не потеряла актуальности работа Н.А. Ермаковой, освещающая проблему финала повести [4]. Начинает исследовательница, однако, с замечания по поводу заглавия, которое в контексте творчества Тургенева «выглядит почти парадоксально»: «Такой – “торжествующей” (“удовлетворенной”) – любви тургеневский мир не знает» [4, с. 177]. Известно, что текст повести существует в двух редакциях и что главные отличия между ними относятся как раз к финалу<sup>1</sup>. «Финалы обеих редакций совершенно по-разному разыгрывают сюжетный итог отношений внутри любовного “треугольника”» [4, с. 178]: если в первой редакции «повесть завершалась смертью Муция и Валерии и их соединением в смерти», то во второй – «автор сохраняет супружеский союз Валерии и Фабия, оставляя жизнь всем героям»; «формально вторая версия финала выглядит как возвращение к status quo (ситуации – до приезда Муция)» [там же]<sup>2</sup>. При этом «обе версии финала сохраняют структурно-смысловую константу – звучание мелодии», но в концепте первой редакции «мелодия возникала в финале нерукотворно, ниоткуда, приобретая статус силы и ценности высшего порядка»<sup>3</sup>, а во второй – «мелодия (опять-таки) непроизвольно рождается под пальцами Валерии, как несомненный и значимый “остаток” фантастических обстоятельств, пережитых и, казалось бы, преодоленных Фабием и его женой» («“остаток”, связанный с линией Муция») [4, с. 178, 179]. Существенно, что первоначальная версия финала не исчезает полностью, но «в отредактированном виде» перемещается «из финальной позиции всей повести на позицию “промежуточного финала”» – в конец главы IX<sup>4</sup>. При этом

---

<sup>1</sup> См.: Муратов А.Б. Примечания : [И.С. Тургенев. Песнь торжествующей любви] // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва, 1982. – Т. 9. – С. 413.

<sup>2</sup> Ср.: Муратов А.Б. Указ. соч. – С. 414.

<sup>3</sup> См.: Тургенев И.С. Конспект [первой редакции повести «Песнь торжествующей любви»] // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. – Москва, 1982. – Т. 10. – С. 384.

<sup>4</sup> См.: Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 61.

«перемена композиционного статуса ситуации сопровождалась утратой ею важных структурно-смысловых компонентов: из нее выведен факт смерти Валерии, “синхронный” смерти Муция, и звучание “Песни...”» [4, с. 178, 179].

Несколько отступая в сторону, Н.А. Ермакова замечает далее, что «творческая задача», которую, по-видимому, ставил перед собой Тургенев в «Песни...», «состояла в том, как, оставаясь самим собой, быть незаметным в тексте, дать истории развернуться в своей собственной логике» [4, с. 180], чему способствовала «установка на стиль “старинной итальянской рукописи”» [4, с. 179]. При такой установке происходит «переструктурирование авторской интенции», которая «получает единственную возможность репрезентации в тексте – через его структуру, соотношение элементов» [там же]. Очевидно, что «трудноопределимость семантики окончательного финала повести вполне соответствует природе самого текста», который «от начала до конца, но особенно – с момента возвращения Муция, производит впечатление калейдоскопической игры граней и ракурсов» [4, с. 180]. Не соглашаясь с Б.К. Зайцевым, пересказавшим сюжет «Песни...» в книге «Жизнь Тургенева»<sup>1</sup>, допустив ряд «неточностей», утверждавшим, например, что Муций, «изучив тайны магии и чародейства», «овладевает... нелюбящую его Валерией»<sup>2</sup>, Н.А. Ермакова указывает, что еще в конспекте первой редакции (1879 г.) «отношение Валерии к друзьям-соперникам, да и ее женская природа, заданы как неоднозначные» [4, с. 180], что сохранено и в тексте первой редакции; «двойственность героини пронизывает и весь окончательный текст» [4, с. 181]<sup>3</sup>. Печать этой двойственности лежит и на «финальном вопросе», «замершем» на устах героини («Что это значило? Неужели же...»<sup>4</sup>): «Долгожданное зачатие ребенка может быть мотивировано как “реальностью” страшных снов, так и совершен-

---

<sup>1</sup> Зайцев Б.К. Собр. соч. : в 5 т. – Москва, 1999. – Т. 5 : Жизнь Тургенева : романы-биограф. Лит. очерки. – 540 с.

<sup>2</sup> Зайцев Б.К. Указ. соч. – С. 168.

<sup>3</sup> Ср.: Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 48, 49–50, 53–54, 64, 66.

<sup>4</sup> Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви. – С. 66.

но иными реальными причинами (хотя “страшные сны”, как и недолгое, но драматическое присутствие Муция в жизни супругов, выглядят катализаторами, выводящими их отношения на иной уровень зрелости)» [4, с. 181]. Точно так же «сложно усмотреть целенаправленно волевое начало в действиях Муция» [4, с. 182], который якобы «уводит» Валерию «из спальни мужа в павильон в парке»<sup>1</sup>: «Если влиянию “тайных сил” подвержена Валерия, которая “как лунатик, безжизненно устремив прямо перед собою потускневшие глаза, протянув вперед руки, направляется к двери сада”, то и Муций в этой сцене не свободен от них» [4, с. 182]. Как и Е.В. Науменко, другие исследователи, Н.А. Ермакова обращает внимание на «фактор» лунного света, магия которого «проходит через все ночные сцены повести и действует фактически как самостоятельная “сила” и величина» – и не только поддерживает «атмосферу колдовского, иррационального», но и влияет на отношения героев: «сближая Муция и Валерию», «дистанцирует, отдаляет друг от друга Валерию и Фабия» («Мотив лунного света становится, таким образом, одним из способов компенсации ограничения, наложенного стилем повести на самопроявление авторского начала, – эквивалентом лиризма, инструментом авторской психопозтики») [4, с. 182, 183].

Опираясь на суждение П. Рикёра о том, что «незавершенность в известном смысле демонстрирует неразрешимость поставленной проблемы»<sup>2</sup>, исследовательница находит, что «текст повести оставляет впечатление напряженной попытки автора “разрешить” один из самых мучительных вопросов своей жизни и творчества: осуществить внутренний выбор между образами гармонически ясного чувства и жертвенной страсти» [4, с. 184]. Вынесенная в заглавие повести «финальная константа» – мелодия «Песни торжествующей любви» – становится «знаком всего сюжета», причем вряд ли может быть разрешен вопрос, «с кем из героев повести она соотносена»: «Задеты ею все героини, но пережить “удовлетворен-

---

<sup>1</sup> Зайцев Б.К. Указ. соч. – С. 168.

<sup>2</sup> Рикёр П. Время и рассказ. – Москва ; Санкт-Петербург, 2000. – Т. 2. – С. 30.

ную, торжествующую” любовь естественным порядком в рамках сюжета не дано никому» [4, с. 184].

### **Список литературы**

1. Дедюхина О.В. Сны и видения в повестях и рассказах И.С. Тургенева (проблемы мировоззрения и поэтики) : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Москва, 2006. – 30 с.
2. Дедюхина О.В. Философема «жизнь – сон» в поэтике И.С. Тургенева // Наука и образование. – 2012. – № 3. – С. 87–92.
3. Егоров О.Г. Психоаналитический метод в «Таинственных повестях» И.С. Тургенева // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2015. – № 3. – С. 57–66.
4. Ермакова Н.А. «Песнь торжествующей любви» И.С. Тургенева : логика «обратимости» финала // Поэтика финала : межвуз. сб. науч. трудов. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2009. – С. 177–186.
5. Кожевникова А.Г. «Таинственные повести» И.С. Тургенева в аспекте синестетической поэтики // И.С. Тургенев и время : сб. ст. – Томск : Изд. дом ТГУ, 2019. – С. 102–111. – (Русская классика : исследования и материалы ; вып. 9).
6. Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И.С. Тургенева : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Ульяновск, 2005. – 22 с.
7. Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И.С. Тургенева. – Ульяновск : УлГПУ, 2008. – 222 с.
8. Наumenko Е.В. Система мотивов «таинственных повестей» И.С. Тургенева : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – Псков, 2006. – 18 с.
9. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей : монография. – Алматы : Жазушы, 2013. – 520 с.