

ВОЗЛЮБЛЕННАЯ КАК ПРОЕКЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО СУБЪЕКТА: «ПРИЗРАКИ» И. ТУРГЕНЕВА И «НЕБЫВАЛАЯ» П. СОЛОВЬЕВОЙ

Е.В. Кузнецова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН;
Московский финансово-юридический университет (МФЮА), Москва, Россия;
katkuz1@mail.ru*

Аннотация: В статье проводится сопоставительный анализ «фантазии» И.С. Тургенева «Призраки» и повести П.С. Соловьевой «Небывалая» с точки зрения функций категории фемининного. Данные произведения обнаруживают как глубинные переключки в сюжете, так и пересечения на мотивно-образном уровне (мотивы небывалой любви и дежавю). Оба текста повествуют о встрече героя-творца с собственным подсознанием, объективированным в образе возлюбленной-призрака, который можно также интерпретировать как музу, вдохновительницу, медиума, проводника в подсознание или Другого в терминологии Ж. Лакана. В результате этой встречи происходит раскрытие творческих сил рассказчика (полет воображения) или создается новый креативный продукт (философский трактат). После завершения процесса видение исчезает, хотя и стремится к реализации во внешнем мире. Это доказывает, что фемининное в культуре является конструктом, порождением сознания маскулинного творца. Обе повести можно рассматривать как попытку исследования творческого процесса, авторефлексию. «Призраки» демонстрируют близость поздних «таинственных» произведений Тургенева литературе модернизма.

Ключевые слова: И. Тургенев; П. Соловьева; призрак; муза; фемининное; творческий субъект; подсознание

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-04-10

Для цитирования: Кузнецова Е.В. Возлюбленная как проекция творческого субъекта: «Призраки» И. Тургенева и «Небывалая» П. Соловьевой // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2025. № 4. С. 122–137.

THE BELOVED AS THE PROJECTION OF A CREATIVE SUBJECT: I. TURGENEV'S *GHOSTS* AND P. SOLOVIOVA'S *UNPRECEDENTED*

Ekaterina V. Kuznetsova

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences;
Moscow Financial Law University, Moscow, Russia; katkuz1@mail.ru*

Abstract: The article provides a comparative analysis of I.S. Turgenev's "fantasy" *Ghosts* and P.S. Soloviova's novel *Unprecedented* from the point of view of the functions of the category of the feminine. These works reveal both deep echoes in the plot and intersections at the motif-figurative level (motives of unprecedented love and déjà vu). Both texts tell about the meeting of the hero-creator with his own subconscious, objectified in the image of a beloved ghost, which can also be interpreted as a *muse*, *inspirer*, *medium*, *guide* to the subconscious or *Another* in the terminology of J. Lacan. As a result of this meeting, the creative powers of the narrator are revealed (a flight of imagination) or a new creative product is brought to life (a philosophical treatise). After the completion of the process, the vision disappeared, although it strives for embodiment, for realization in the outside world. This proves the statement that the feminine in culture is a construct, a product of the consciousness of the masculine creator. Both stories can be considered as an attempt to explore the creative process, a kind of self-reflection. It is based on the material of works of Russian Symbolism. The novel *Ghosts* demonstrates the proximity of Turgenev's late "mysterious" works to the literature of modernism.

Keywords: I. Turgenev; P. Soloviova; ghost; muse; feminine; creative subject; subconscious

For citation: Kuznetsova E.V. (2025) The Beloved as the Projection of a Creative Subject: I. Turgenev's *Ghosts* and P. Soloviova's *Unprecedented*. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 4, pp. 122–137.

Повесть И. Тургенева «Призраки» (1864) относится к циклу так называемых «таинственных повестей» — группе произведений, созданных им в последние годы жизни (начиная с «Довольно!» 1862 г. и заканчивая последней повестью «Клара Милич», 1883). Одним из первых их выделил и постарался обозначить их особенности Л.В. Пумпянский, назвав всего 11 произведений. При этом «Призраки» он поместил в число четырех текстов, «в которых сверхъестественное явление стоит в центре всего развивающегося действия» [Пумпянский 2000: 448–449]. В дальнейшем состав «таинственных повестей» исследователи определяли по-разному, но «Призраки» всегда входили в ядро этого неофициального цикла.

Современники были в недоумении по поводу этого произведения. Так, В.П. Боткин писал Тургеневу: «Я не говорю о прелести описаний

и картин, о воздушности колорита, — но эта летающая Эллис, — что она? Тут кроется какая-то аллегория... <...> Очевидно, что эта аллегория чего-то внутреннего, личного, тяжкого, глухого и неразрешенного <курсив мой. — Е.К.>» [Тургенев 1988: 64]. В отклике литературного критика П.В. Анненкова наиболее важным для нас является верно почувствованный личный смысл этого произведения: «Не фантазией следовало бы назвать вашу статью, а “Элегией”. Нет никакого сомнения, что в теперешнее время никто не даст себе труда уразуметь этого *автобиографического очерка*. Вряд ли даже найдет признание достоподобное и поэтическая его сторона, которая так меня “старого грешника” умилила в нем, а чтобы распознать тут историю художнической души с собственной своей творческой силой, и не ждите <курсив мой. — Е.К.>» [Тургенев 1988: 523–524].

Метафорический сюжет повести и странная природа центрального женского персонажа породили множество интерпретаций. В Эллис видели фольклорную фею (виллис) [Данилевский 2000: 68–73], образ певицы Полины Виардо, возлюбленной Тургенева [Топоров 1998; Зорин 2023], персонифицированный страх смерти [Батюто 1990] и т. д.

Высказывались также предположения, что Тургенев изобразил таким образом свою музу, а ее постепенная материализация по ходу развития сюжета отражает процесс жертвования реальной жизнью в пользу литературы: чем более нереальной становится жизнь автора, погруженного в выдуманный мир, тем более материальной — его муза [Ветринский 1920: 152–167]. Следовательно, все произведение следует рассматривать как попытку исследования творческого процесса, авторефлексию [Андреева 1904: 17–22]. Превалирование авторского сознания в наррации повести, по мнению Е.Г. Новиковой, выразилось «в своеобразной “редукции” героев “Призраков”» [Новикова 1986: 192]: все персонажи являются проекциями Автора, т. е. не обладают субъектностью в полной мере, но и не превращаются при этом в сугубо в риторические приемы, связующие повествование.

Данная трактовка представляется нам наиболее интересной и соответствующей признаниям Тургенева, отмечавшего в частной переписке, что в Эллис воплотились черты его собственной души: «Тут нет решительно никакой аллегории, я так же сам мало понимаю Эллис, как и ты. Это ряд каких-то душевных dissolving views — вызванных переходным и действительно тяжелым и темным состоянием моего Я» [Тургенев 1988: 232]. Автобиографизм не сводится к картинам внешних впечатлений от Европы и России. Речь идет о самопознании и условиях протекания творческого процесса. И важнейшей категорией для этого самопостижения является ка-

тегория фемининного, представленная в образе Эллис-призрака, мистической возлюбленной.

По мнению К. Эконен, художественные воплощения категории фемининного в модернистских текстах, то есть женские образы, как правило, являются *конструктами, символически выражающими подсознание творческого субъекта и процесс его взаимодействия с ним*. Фемининное, реализуясь в художественных произведениях в ряде метафор и образов (мифическая Эхо, женщина-призрак, Прекрасная Дама, царица и т. д.), выполняет важные *функции зеркала и музы* для созидющего субъекта, связанные со сферой его подсознания [Эконен 2011: 61–104]. При этом сам творец (фигура автора-повествователя), как правило, маскулинен. Контакт с подсознанием в подобных текстах метафорически реализуется через любовную связь героя (рассказчика) с носительницей женского начала, и без этого взаимодействия творческий субъект не может состояться, поверить в себя и создать что-либо. Но отношения с фемининным опасны, хтонические (танатические) силы подсознания могут погубить творца, лишит его рассудка или жизни. В данном утверждении мы можем видеть развитие романтического мотива безумия гения: «Сфера подсознания обладает многими гендерно-фемининными признаками: кроме воды, ее символизируют, например, *ночь, темнота или глубина*. С темнотой связана символика *луны, с глубиной — феномены смерти, рождения и (женской) сексуальности*. С сексуальностью ассоциируются инстинктивность, чувствительность и особенно характерное для символистов понятие стихийности. В глубинах души сознающему себя субъекту угрожают *демоны, вихри* и другие пугающие неизвестностью явления <курсив мой. — Е.К.>» [Эконен 2011: 66].

Эти положения финской исследовательницы можно применить к анализу не только модернистских произведений. Сюжет повести «Призраки» укладывается в подобную интерпретацию функций таинственной возлюбленной: сначала герой трижды слышит призыв прийти к старому дубу, а затем «отдается» загадочной и смутно знакомой ему Эллис, женщине-призраку, с которой он встречается лунной ночью на опушке леса. Отметим, что *ночь, луна, природа* — символы женского начала и метафорические образы сферы подсознания. Контакт с фемининностью осуществляется через сублимированный любовный акт, причем происходит гендерная инверсия: отдается женщине герой-повествователь, а не она ему. Прочитавшем этот необычный для русской прозы диалог:

— *Отдайся мне*, — снова прошелестело мне в ответ.

— *Отдаться тебе!* Но ты призрак — у тебя и тела нет. — Странное одушевление овладело мною. — Что, ты такое, дым, воздух, пар?

Отдаться тебе! Отвечай мне сперва, кто ты? Жила ли ты на земле? Откуда ты явилась?

— *Отдайся мне.* Я тебе зла не сделаю. Скажи только, два слова: *возьми меня.*

Я посмотрел на нее. «Что это она говорит? — подумал я. — Что это все значит? И как же *она возьмет меня?* Или попытаться?»

— Ну, хорошо, — произнес я вслух и неожиданно громко, словно кто сзади меня подтолкнул. — *Возьми меня!* <(курсив мой. — Е.К.)> [Тургенев 1962а: 7–8].

Мы не будем касаться связей сюжета «Призраков» с европейской романтической и фольклорной традицией, в частности, с сюжетом о мертвой невесте или вампирическим мифом, которые, безусловно, очевидны. Предметом нашего внимания является глубинная схема взаимоотношений мужского и женского, облеченная в фантастический антураж с элементами как сказочного, так и реалистического повествования. С психоаналитической точки зрения уступка героя настойчивым просьбам Эллис означает его *отказ от контроля сознания над подсознанием*: только так он может обрести свободу творчества. За это призрак дарит упоение полета и открытий, возможность увидеть разные места и эпохи, что можно трактовать как радость созидания (воображения), но затем Эллис исчезает под воздействием некой страшной силы, не успев обрести плоть.

«Темную тучу», которая напугала ее и прервала процесс превращения в живую женщину, некоторые исследователи рассматривают как персонификацию авторского страха небытия, одиночества, а также как образ судьбы и неминуемой смерти, которой подвластно всё и все [Муратов 1985]. Однако другие литературоведы справедливо отмечают связь самой Эллис с «темной тучей» и со смертью, которую она также олицетворяет [Полякова 2008: 214–225; Золотарев 2014: 185–186]. Но вполне допустимо интерпретировать данный образ и как темную сторону подсознания самого героя-повествователя, то есть еще одну ипостась его «Я». Если прекрасная женщина-Эллис олицетворяет творческую сторону его личности, то бесформенная «темная туча» является воплощением танатоса, разрушительной силы подсознания и влечения к смерти. Подобное расщепление в восприятии глубинных психических основ личности описывает также О.А. Ханзен-Лёве: иррациональный, пугающий подсознательный топос оценивается в художественных текстах и позитивно как «креативно-эротический», и негативно как деструктивный, «танатический» [Ханзен-Лёве 2003: 364].

Иными словами, погибает Эллис по воле самого повествователя, объективизированной в виде «изжелта-черной тучи», так как ее материализация грозит смертью уже ему самому. Процесс посте-

пенного поглощения рассказчика призраком описывается посредством мотива вампиризма — Эллис пьет жизненные силы своего визави, как «незлая пиявка» [Тургенев 1962а: 10], и утрачивает прозрачность, ей «нужна кровь героя, чтобы обрести телесность, а ему нужны ее объятия, чтобы избавиться от своей телесности и взлететь» [Полякова 2008: 224]. Л.В. Пумпянский верно отметил, что вампиризм у Тургенева всегда женский, и поместил Эллис в галерею вампиров европейской литературы, но упрекнул автора в легитимизации «позитивной таинственности» и «мистико-религиозных реликтов» [Пумпянский 2000: 456, 461], однако эти черты в его прозе можно рассматривать и как способ говорить о сложных психологических явлениях, которые позднее получили объяснение в терминах сознания и подсознания. Исчезновение призрака не спасает героя, и три ночи погружения в подсознание не проходят даром — его здоровье подорвано, и финал повествования намекает на его вероятную смерть.

Род деятельности рассказчика четко не обозначен, но изначально он представлялся Тургеневу художником, а все повествование должно было сводиться к описанию разных живописных полотен, увиденных в картинной галерее [Азадовский 1939: 123–154]. Таким образом, мы можем предполагать, что в главном герое воплощен образ *творческой личности*, а в Эллис — сложный, противоречивый образ *музы и созидательно-разрушительной стороны подсознания*.

На то, что фантастический элемент в повести Тургенева «связан с вторжением в подсознание человека», указывает Е.В. Скуднякова, однако полагает, что сознание это болезненное, перевозбужденное, расстроенное болезнью и нервами: «Введение фантастического — образа Эллис — дает проникнуть в болезненное сознание героя» [Скуднякова 2007: 213–214]. Но на наш взгляд, Тургенев стремился изобразить не героя с неустойчивой психикой, а творческую личность. Мотив дежавю, смутного ощущения того, что Эллис ему знакома, также говорит о том, что по сути, призрак — это сам рассказчик, его сила воображения, а вся повесть — художественное описание процесса погружения творца в свой внутренний мир: «Это была женщина с маленьким нерусским лицом. Иссера-беловатое, полупрозрачное, с едва означенными тенями, оно напоминало фигуры на алебастровой, изнутри освещенной вазе — и опять показалось мне знакомым <курсив мой. — Е.К.>» [Тургенев 1962а: 10].

Другая повесть Тургенева, «Довольно!», создававшаяся практически одновременно с «Призраками» в 1862 г., также свидетельствует в пользу подобной трактовки: ее автор-повествователь — художник, творческий субъект, обращающий свои предсмертные записки к некому адресату в женском лице. Размышления об искусстве

и максимально размытый женский образ в этих отрывках позволяют рассматривать этот текст как автоматарефлексивный, а адресата записок — как музу и еще одно воплощение фемининной части сознания рассказчика, близкого к личности биографического автора.

Приведем отрывок из «Довольно!», развивающий мысль о теснейшей, до неразличения, связи между художником и фемининностью в функции музы, зеркала и подсознания творческого субъекта:

<...> я чувствую, как бьется тонкая жилка в твоём нежном виске, я слышу, как ты живёшь, ты слышишь, как я живу, твоё улыбка рождается у меня на лице прежде, чем у тебя, ты отвечаешь безмолвно на мой безмолвный вопрос, твои мысли, мои мысли — как оба крыла одной и той же в лазури потонувшей птицы... <курсив мой. — Е.К.> [Тургенев 1962а: 32–33].

Повествователь Тургенева как бы постепенно осознаёт, что фемининное («возлюбленная») всегда рядом, всегда вместе с ним, так как является частью его самого.

Гипнотическую власть Эллис над рассказчиком можно расценивать как объективацию двух противонаправленных стремлений его собственной психики: расширить границы доступной ему действительности и проникнуть в непознаваемое (фаустовский мотив) или умереть, прервать тусклое существование (бегство рассказчика от реальности в экспозиции повести заявлено как его увлечение спиритизмом). Победа над призраком и его исчезновение на самом деле оказываются победой мнимой, так как вместе с Эллис исчезает и вся прелесть жизни и творчества.

«Таинственные повести» Тургенева не были по достоинству оценены его современниками. Однако сам писатель считал свои поздние произведения скорее аллегорическими и философскими. Он «именовал их “странными”, “фантастическими”, “полуфантастическими”, “полуфизиологическими”, но не для того, чтобы указать на своеобразный смысл, а для того, чтобы указать на своеобразие их содержания в сравнении с другими своими произведениями» [Цзян Минью 2016: 40]. К началу 1880-х гг. Тургенев ясно ощущал исчерпанность литературы прежней поры, что выразилось в необычной манере его поздних произведений и предшествовало возникновению модернистских веяний. Его художественные открытия нашли отражение в мистических новеллах начала XX в.

Созидательная сторона фемининности была исследована в повести П.С. Соловьевой «Небывалая» (1912), в которой рассматриваются отношения творческого маскулинного субъекта с собственным подсознанием в облике женщины. Главный герой, философ и публицист, автор популярных просветительских статей Александр Границын, в процессе работы над большим трактатом «О любви»

переживает «настоящий» роман с утонченной красавицей Софьей Кунде, которая помогает его работе, вдохновляет, создает нужный настрой, а потом неожиданно бесследно исчезает, как только статья завершена.

Начинается повесть Соловьевой как вполне реалистическое произведение: отношения героев развиваются с момента их случайной встречи в метель, следуют свидания дома у Софьи, поездка в Москву, посещение концерта, ссора. Постепенно автор намекает читателю, что с возлюбленной героя что-то не так, точнее, что-то не в порядке с самим Границыным. В результате Софья оказывается так же, как и в «Призраках», видением, галлюцинацией философа, воплощением его собственного творческого подсознания, без контакта с которым творец не может совершить креативное усилие. Он не способен перемещаться по воле воображения во времени и пространстве, как у Тургенева, или произвести интеллектуальный продукт, как у Соловьевой. Но как только фемининное выполнило свою роль — оно перестает существовать: «Когда Границын через несколько дней привез рукопись и сказал, что статья “О любви” окончена, Софья Александровна слегка побледнела. Александру Петровичу показалось, что она скорее испугалась, чем обрадовалась, и это смутило его» [Соловьева 1912: 124].

По мнению К. Эконен, «испуг Софии Кунде вызван тем, что с завершением статьи прекращается ее существование, зависящее от творческого субъекта и от творческого процесса» [Эконен 2011: 249]. Вскоре исчезают все следы материального существования Софии: ее дом в Петербурге, могила ее дочери в Москве, подаренная ей Границыну золотая цепочка. К финалу повести философ начинает прозревать, что «силою своей мечты вызвал ее к жизни» [Соловьева 1912: 147], и реалистическое повествование заменяется на «модернистское описание сознания Границына» [Эконен 2011: 250]. Отметим, что отчество Софьи — Александровна — говорит как бы о ее «принадлежности» главному герою — Александру Петровичу.

Соловьева, следуя за лирикой А. Блока, прежде всего, за символикой его цикла «Снежная маска», связывает образ фемининности в своей повести не с цветущей ночью юга или зеленой лесной опушкой, как Тургенев, а со снежной стихией северной России, с метелью, зимой. Ее Софья/София появляется в жизни Границына в декабре и исчезает примерно в начале марта, с наступлением весны.

В главном герое, очевидно, просматриваются черты знаменитого брата Соловьевой, философа Вл. Соловьева, автора философско-религиозной теории о Софии, Премудрости Божьей и Душе Мира, и трактата «Смысл любви» (1892–1894), раскрывающего высокое, религиозно-преображающее значение этого чувства. Как заметила

К. Эконен, «видение Софии Кунде философу Границыну» повторяет «некоторые моменты явления Вечной Женственности философу В. Соловьеву», запечатленные им в мистической поэме «Три свидания» (1898). И там, и там Софья/София описывается как реальная эмпирическая женщина, но в конце концов она оказывается «отражением “собственной души” творческого субъекта» [Эконен 2011: 250–251]. Можно сказать, что в облике прекрасной божественной Софии Соловьев воплотил свое понимание общения с музой и с собственным творческим подсознанием: «В его рукописях (особенно относящихся к 1870-м годам, до и после его поездки в египетскую пустыню) присутствует спиритическое автоматическое письмо. Это послания от его мистической возлюбленной Софии, написанные в основном по-французски (!) и измененным почерком» [Матич 2008: 78].

Однако в отличие от своего брата, Поликсена Соловьева никак не обозначает высший религиозный смысл своей Софьи, не наделяет ее какими-либо исключительными чертами и не указывает на ее связь с женской ипостасью Божественного начала. Можно сказать, что она усиливает *психоаналитический аспект женского образа-призрака*, раскрывая процесс взаимодействия творца со своей музой, а не смысловое содержание самой музыки.

В реалистическом облике Софьи Кунде можно увидеть черты важнейшей женщины в жизни Вл. Соловьева — Софьи Петровны Хитрово, его вдохновительницы и земной возлюбленной. О. Матич указывает также на важную роль в судьбе философа Софьи Мартыновой: «Отношения с Мартыновой были страстными и краткими (1891–1892), по времени они совпали с написанием “Смысла любви”» [Матич 2008: 82]. Возможно, в основу сюжета своей повести Соловьева положила именно эту романтическую историю, вдохновившую ее брата на создание своей «эротической утопии». Но она переосмысляет ее не в религиозно-утопическом русле, а в аспекте функций фемининного.

Конечно, в образе Софьи/Софии у Соловьевой заключается свой символический смысл, в нем «находит отражение тот философско-художественный комплекс идей, в центре которого, с одной стороны, онтологическая “обманчивость” “реального” мира и, с другой стороны, роль субъекта в создании такой обманчивости» [Эконен 2011: 251]. В этом плане «Небывалую» продуктивно сравнить с «Призраками» Тургенева, где реализуется тот же двойственный художественный механизм: автор оставляет на усмотрение читателя ответ на вопрос, насколько жизненны картины Рима, Парижа, Петербурга или Шварцвальда, увиденные его героем при помощи Эллис, а в какой мере они являются продуктом его творческой фантазии. Обманчивость предложенных описаний реального мира (то ли сон, то ли явь)

составляет ведущий художественный принцип поздних «мистических» произведений Тургенева, присущий также романтикам и подхваченный символистами.

И рассказчик Тургенева, и Границын встречаются с фемининностью в образе прекрасной женщины, находясь в измененном состоянии сознания: во сне (полусне) в момент душевного кризиса или в процессе напряженного размышления, творческого поиска. Появление в этой ситуации женского персонажа совершенно закономерно, так как «возлюбленная» в культуре является не только музой-вдохновительницей, но и *медиумом, проводником* в потустороннее и глубины подсознания субъекта, не обретая при этом сама субъектной позиции: «Для символистского дискурса характерно, что женщина/фемининное имеет медиумическое значение для творческого процесса, причем позиция творческого субъекта имплицитно содержит “объектность” музыки» [Эконен 2011: 255]. Вся повесть Соловьевой пронизана грустью, ощущением невозможности соединиться с Софьей, несмотря на остро переживаемое состояние любви, так как полноценной личностью она не обладает, являясь проекцией подсознания Границына.

Эллис и Софья — синтетические образы. Это и «другой» как объект идеальной, возвышенной, божественной любви, на что указывает символика имени Софьи/Софии, и темное, угрожающее, саморазрушительное начало, вытесняемое из сознания, и созидательная сторона личности художника-творца. Можно также интерпретировать эти образы как *малого другого* в терминологии Ж. Лакана — образы того, с кем субъект на стадии зеркала себя идентифицирует, чтобы осознать собственную целостность, то, что можно назвать воображаемой идентификацией с другим¹. Но можно сказать, что Эллис/Софья — это и Другой с большой буквы, или *большой Другой (Autre)* — тот, с кем субъект ведет постоянный под-сознательный диалог, адресат его речи, письма и желания².

¹ Расщепление «Я» на субъекта и воображаемого объекта Ж. Лакан описывает следующим образом: «Мое Я, — говорит Лакан, — ...это особый объект, внутри опыта данного субъекта присутствующий. Да, буквально так: мое Я представляет собой объект — объект, выполняющий определенную функцию, которую мы назовем здесь функцией воображаемой» [Лакан 1999: 68].

² «Стадия зеркала характеризует самосознание как результат первоначального отчуждения: структура “Я” формируется в тот момент, когда происходит присвоение внешнего (зеркального) образа в качестве гештальта, основы синтеза разрозненных психических переживаний. “Я”, “субъект”, впервые возникающий в момент “узнавания”, указывает не на себя, а вовне — с тех пор самостождественность находит свою опору во внешнем образе. <...> Таким образом, Другой является местом бессознательной речи, тем адресатом, к которому обращено желание» [Фатнева 2007: 58–59].

Весь текст Тургенева рождается под воздействием импульса от встречи с Эллис, обращен к ней и тем самым к самому себе. В случае с Соловьевой мы имеем дело с более сложной конструкцией: будучи женщиной-автором (не вполне полноценным творческим субъектом в культуре модерна), она не решается описать процесс взаимодействия с творческим подсознанием напрямую, от женского лица. Она создает фигуру посредника, маскулинный и традиционный образ философа Границына, и на него проецирует отношения «творец — муза». С точки зрения конструирования женского авторства повесть «Небывалая» интересна тем, что она создавалась в эпоху, когда вопрос о женской саморепрезентации в тексте был уже возможен, но Соловьева повторяет ту же схему, что и у Тургенева, — описывает мужчину-творца и процесс его взаимодействия с собственным подсознанием посредством «странной» любовной истории. Она не идет на эксперимент по переписыванию сюжета со сменой ролей: у молодой талантливой писательницы или художницы завязывается роман с красивым молодым человеком (или ей по ночам является таинственный лунный юноша), который оказывается плодом ее собственного воображения, но в результате этого романа рождается прекрасное произведение искусства. Фигуру женщины-творца Соловьева не создает, выступая в собственной лирике под маской маскулинного лирического субъекта, а в прозе как безличный повествователь.

Несмотря на различие места действия, времени и сюжетных ходов, две повести объединены общей матрицей: мужское начало конструирует идеальное женское, с помощью которого воплощает задуманное, а подойдя к опасной грани в этих отношениях, уничтожает свою музу. У обоих рассмотренных авторов женский персонаж стремится к обретению плоти и субъектности, но дематериализуется, исчезает, так как самостоятельной онтологической сущностью фемининное в традиционной культуре и художественно-философском дискурсе модерна не обладает: «Субъектной женской позиции данный дискурс не знает» [Эконен 2011: 255]. Женское начало непременно выступает как *комплементарное по отношению к мужскому началу и пассивное*, т. е. вдохновляющее на творение, но не имеющее собственных креативных сил: «В интересе творческого субъекта к женщине и к изображению женского тела соединяются *авторerefлексивное внимание к творческому процессу и сублимированное сексуальное желание* — влечение к женскому телу как к таковому. В обоих случаях “женщина” — объект творческого субъекта — остается только *пассивным объектом* рассмотрения, изображения или философствования» <курсив мой. — Е.К.> [Эконен 2011: 99]. Из этих представлений вытекают и ведущие архетипические объектные

образы фемининности, востребованные в культуре русского Серебряного века: муза, Галатея, Офелия, Беатриче, Лаура и т. д.

С одной стороны, возлюбленная как проекция подсознания абсолютно зависит от творящего субъекта, *конструируется им*, но с другой стороны, она же обладает гипнотической властью над своим создателем, пленяет его свободой и радостью созидания, а если он оказывается не способен совладать с собственной креативной силой, то он может умереть или сойти с ума. В повести Соловьевой содержится недвусмысленный намек на психическое расстройство Границына, усиливающееся после завершения его труда³. Обратим внимание на символику фамилии «Границын»: человек, находящийся в пограничном состоянии, или способный пересекать границы реального и ирреального.

Помимо глубинной общности смыслового содержания в «Небывалой» присутствуют два мотивно-тематических пересечения, имеющие прямые переклички с лейтмотивами тургеневских «Призраков». Во-первых, в момент знакомства Софья, особенно ее голос, кажется Границыну смутно знакомой, у него возникает ощущение, что он где-то ее видел [Соловьева 1912: 89, 90]. Это можно расценить как подсказку читателю, что герой встретился с самим собой, с креативной частью своего «Я» в женском облике. У Тургенева данный мотив дежавю выражен следующим образом: «Иногда мне опять казалось, что Эллис — *женщина, которую я когда-то знал*, — и я делал страшные усилия, чтобы припомнить, *где я ее видел...* <курсив мой — Е.К.>» [Тургенев 1962а: 28].

Во-вторых, Соловьева также стремится к разработке мотива небывалой, таинственной, исключительной, мистической любви, который воплощен в выборе многозначного заглавия повести («Небывалая»). Можно сказать, что это произведение о необычной страсти или о нереальной возлюбленной. По мнению Е.А. Калло, на протяжении всего творчества Соловьевой развивался мотив романтической любви, принадлежащей «сфере идеала» [Калло 1999: 52]. К. Эконен полагает, что «само название “Небывалая” дает ответ на вопрос об онтологическом статусе Софии Кунде, фемининной вдохновительницы гениального создания» [Эконен 2011: 251].

Соловьева также заимствует узнаваемую художественную деталь из другой фантастической повести Тургенева «Клара Милич» (1883) — подробное описание поцелуя с призраком, построенное на контрасте горячего и холодного. В финале тургеневского текста

³ Психическими расстройствами в большей или меньшей степени страдали многие значимые для П. Соловьевой творческие личности: Э. По, В. Гаршин, М. Врубель, Ф. Ницше, поэтому тема безумия гения была в начале XX века особенно актуальна в кругу символистов.

Аратов обменивается с призраком Клары страстным поцелуем и чувствует при этом ее горячие губы и «влажный холодок ее зубов» [Тургенев 1962б: 344]. В повести Соловьевой на последнем свидании Границын также осмеливается поцеловать Софью Александровну и при этом ощущает горячими губами «прикосновение ровных зубов, как будто целовал жемчуг» [Соловьева 1912: 140].

Соловьева наглядно демонстрирует то, что у Тургенева закодировано в метафорических и фантастических образах, а именно, представление о том, что категория фемининного, будучи важнейшей для творческого субъекта, сама по себе не существует, а является лишь его конструктом. Фемининность как сверхценность символического порядка порождается сознанием маскулинного субъекта, удовлетворяет его творческие чаяния или влечение к смерти, стремится к материализации, но неизбежно исчезает. Призрачная возлюбленная не может выйти из своего объектного положения и встать в субъектную позицию без уничтожения своего визави. Двух равноправных субъектов в дискурсе модернизма быть не может (как и в предшествующей ему традиционной патриархатной культуре).

Поздние фантастические повести Тургенева, посвященные исследованию «небывалой» любви (особенно «Призраки» и «Клара Милич»), за счет актуализации неоромантических мотивов и погружения в таинственные сферы психической жизни творческого субъекта перекинули мостик от литературы XIX в. к литературе русского символизма, к мистическим новеллам начала XX в., и были внимательно прочитаны следующим поколением писателей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азадовский М.К. Три редакции «Призраков» // Ученые записки ЛГУ. Сер. филолог. наук. 1939. № 20. вып. 1. С. 123–154.
2. Андреева А.А. «Призраки» как исповедь Ив.С. Тургенева // Вестник Европы. 1904. № 9. С. 17–22.
3. Батюто А.И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л., 1990.
4. Ветринский Ч. Муза-вампир // Творчество Тургенева: сб. ст. М., 1920. С. 152–167.
5. Данилевский Р.Ю. Что такое Эллис в самом деле? // Спасский вестник. 2000. № 6. С. 68–73.
6. Золотарев И.Л. Концепция фантастического в реализме русских писателей (30-е–90-е годы XIX века). Орел, 2014.
7. Зорин А. Женское пение, эрос и насилие в мире Л.Н. Толстого. Статья вторая. Полеты над миром // Новое литературное обозрение. 2023. № 3. С. 139–167.
8. Калло Е.А. Вступительная статья // «Sub rosa»: Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак. М., 1999. С. 3–61.
9. Лакан Ж. Семинары. Кн. II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М., 1999.

10. Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008.
11. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). Л., 1985.
12. Новикова Е.Г. Лирические повести И.С. Тургенева. «Призраки» и «Довольно» (К проблеме жанра) // Проблемы метода и жанра. Томск: Изд-во Томского университета, 1986. Вып. 12. С. 186–206.
13. Полякова А.А. Синтез философской сатиры и готики в «Призраках» // Готическая традиция в русской литературе. Под. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 214–225.
14. Пумпянский Л.В. Группа «таинственных повестей» // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 448–463.
15. Скуднякова Е.В. Роль фантастического и реального в сюжетно-композиционной организации повести И.С. Тургенева «Призраки» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 53. С. 211–215.
16. Соловьёва П. Тайная правда. СПб., 1912.
17. Топоров В.Н. Станный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.
18. Тургенев И.С.(а) Собрание сочинений: в 10 т., Т. 7. М.: Художественная литература, 1962.
19. Тургенев И.С.(б) Собрание сочинений: в 10 т., Т. 8. М.: Художественная литература, 1962.
20. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах: Письма в 18 т., Т. 5. М., 1988.
21. Фатнева О.В. О категории «Другой» в структурном психоанализе // Вестник Томского университета. 2007, № 302. С. 58–61.
22. Ханзен-Лёве О.А. Русский символизм: система поэтических мотивов: мифопоэтический символизм начала века. СПб., 2003.
23. Цзян Минъю. Мотивы «таинственных» повестей И.С. Тургенева // Науки о человеке: гуманитарные исследования. 2016. №4 (26). С. 36–40.
24. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М., 2011.

REFERENCES

1. Azadovskiy M.K. Tri redaktsii “Prizrakov” [Three versions of “Ghosts”]. *Uchenye zapiski LGU. Ser. filolog. nauk.* 1939, no 20. Issue 1. P. 123–154. (In Russ.)
2. Andreeva A.A. “Prizraki” kak ispoved’ Iv.S. Turgeneva [“Ghosts” as a confession by Ivan S. Turgenev]. *Vestnik Evropy.* 1904, no 9. P. 17–22. (In Russ.)
3. Batyuto A.I. *Tvorchestvo I.S. Turgeneva i kritiko-esteticheskaya mysl’ ego vremeni* [The work of I.S. Turgenev and the critical and aesthetic thought of his time]. Leningrad, Nauka Publ., 1990. 297 p. (In Russ.)
4. Vetrinskiy Ch. Muza-vampir [The Vampire Muse]. *Tvorchestvo Turgeneva: sb. st. [I.S. Turgenev’ Work: Collection of Articles]*. Moscow, Zadruga Publ., 1920. P. 152–167. (In Russ.)
5. Danilevskiy R.Yu. Chto takoe Ellis v samom dele? [What is Ellis really?]. *Spasskiy vestnik.* 2000. No 6. P. 68–73.
6. Zolotarev I.L. *Kontseptsiya fantasticheskogo v realizme russkikh pisateley (30-e–90-e gody XIX veka)* [The concept of the fantastic in the realism of Russian writers (30s–90s of the XIX century)]. Orel, PF “Kartush” Publ., 2014. 269 p. (In Russ.)
7. Zorin A. Zhenskoe penie, eros i nasilie v mire L.N. Tolstogo. Stat’ya vtoraya. Polety nad mirom [Female singing, eros and violence in the world of Leo Tolstoy. Article

- two. Flying over the world]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2023, no 3. P. 139–167. (In Russ.)
8. Kallo E.A. Vstupitel'naya stat'ya [Introductory article]. "Sub rosa": Adelaida Gertsyuk, Sofiya Parnok, Poliksena Solov'eva, Cherubina de Gabriak ["Sub rosa": Adelaida Gertsyuk, Sofiya Parnok, Poliksena Solov'eva, Cherubina de Gabriak]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1999. P. 3–61. (In Russ.)
 9. Lakan Zh. *Seminary. Kn. II: "Ya" v teorii Freyda i v tekhnike psikhooanaliza* [Seminars. Book II: "I" in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis]. Moscow, Gnozis; Logos Publ., 1999. 520 p. (In Russ.)
 10. Matich O. *Eroticheskaya utopiya: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii* [Erotic utopia: the decadent imagination in Russia's fin de Siècle]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 396 p. (In Russ.)
 11. Muratov A.B. Turgenev-novellist (1870–1880-e gody) [Turgenev-short story writer (1870–1880s)]. Leningrad, Izd-vo LGU Publ., 1985. 119 p. (In Russ.)
 12. Novikova E.G. Liricheskie povesti I.S. Turgeneva. "Prizraki" i "Dovol'no" (K probleme zhanra) [Lyrical stories by I.S. Turgenev. "Ghosts" and "Enough!" (On genre problem)], *Problemy metoda i zhanra*. Tomsk, Izd-vo Tomskogo universiteta Publ., 1986. Issue 12. P. 186–206. (In Russ.)
 13. Polyakova A.A. Sintez filosofskoy satiry i gotiki v "Prizrakakh" [Synthesis of philosophical satire and Gothic in "Ghosts"]. *Goticheskaya traditsiya v russkoy literature* [The Gothic Tradition in Russian Literature]. Pod. red. N.D. Tamarchenko. Moscow, RGGU Publ., 2008. P. 214–225. (In Russ.)
 14. Pumpianskii L.V. Gruppa "tainstvennykh povestei" [The "Mysterious Tales" Group]. Pumpianskii L.V. *Klassicheskaya traditsiya: Sobranie trudov po istorii russkoi literatury* [Classical Tradition: Collected Works on the History of Russian Literature]. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. P. 448–463. (In Russ.)
 15. Skudnyakova E.V. Rol' fantasticheskogo i real'nogo v syuzhetno-kompozitsionnoy organizatsii povesti I.S. Turgeneva "Prizraki" [The Role of the Fantastic and the Real in the Plot and Composition of I.S. Turgenev's story "Ghosts"]. *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena*. 2007. No 53. P. 211–215. (In Russ.)
 16. Solov'eva P. *Taynaya Pravda* [The Secret Truth]. St. Petersburg, Tv-vo M.O. Vol'f Publ., 1912. 147 p. (In Russ.)
 17. Toporov V.N. *Strannyi Turgenev (Chetyre glavy)* [Strange Turgenev (Four chapters)]. Moscow, PGGU Publ., 1998. 188 p. (In Russ.)
 18. Turgenev I.S.(a) *Sobranie sochineniy v 10 t., T. 7*. [Complete works in 10 vol., Vol. 7]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1962. (In Russ.)
 19. Turgenev I.S.(b) *Sobranie sochineniy v 10 t., T. 8*. [Complete works in 10 vol., Vol. 8]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1962. (In Russ.)
 20. Turgenev I.S. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem v tridsati tomakh: Pis'ma v 18 t.* [Complete works and letters in thirty volumes: Letters in 18 vols.], Vol. 5. Moscow, Nauka Publ., 1988. 640 p. (In Russ.)
 21. Fatneva O.V. O kategorii "Drugoy" v strukturnom psikhooanalize [On the Category of "Another" in Structural Psychoanalysis]. *Vestnik Tomskogo universiteta*. 2007. No 302. P. 58–61. (In Russ.)
 22. Hansen-Loeve O.A. *Russkiy simvolizm: sistema poeticheskikh motivov: mifopoeticheskiy simvolizm nachala veka* [Russian Symbolism: A System of Poetic Motifs: Mythopoetic Symbolism of the Beginning of the Century]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2003. 813 p. (In Russ.)
 23. Tszyan. Minyuy. Motivy "tainstvennykh" povestey I.S. Turgeneva [Motifs in I.S. Turgenev's "Mysterious" Novels]. *Nauki o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya*. 2016. No 4 (26). P. 36–40. (In Russ.)

24. Ekonen K. *Tvoret's, sub'ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simbolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. 2011. 304 p. (In Russ.)

Поступила в редакцию 11.11.2023

Принята к публикации 28.08.2024

Отредактирована 24.06.2025

Received 11.11.2023

Accepted 28.08.2024

Revised 24.06.2025

ОБ АВТОРЕ

Екатерина Валентиновна Кузнецова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН, преподаватель Московской финансово-юридической академии; katkuz1@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Ekaterina V. Kuznetsova — PhD, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow Financial Law University; katkuz1@mail.ru