

## Turgenev a symbolisti

Anton Repoň, FHV UMB, Banská Bystrica, [repon.anton@umb.sk](mailto:repon.anton@umb.sk)

**Ключовé slová:** symbolizmus, kríza symbolizmu, dekadencia, D. S. Merežkovskij, A.

Volynskij, V. J. Briusov, impresionizmus, adogmatizmus a tolerancia, západníctvo

**Ключевые слова:** символизм, «кризис» символизма, декаденция, Д. С. Мережковский, А. Волынский, В. Я. Брюсов, импрессионизм, адогматизм и терпимость, западничество

«Мы ленивы и нелюбопытны». За треть столетия какими только пустяками не занимались, а мимо такого явления русского духа, как Тургенев, прошли без внимания: ни одного научного исследования, критического издания, исчерпывающей биографии, ни даже полного собрания писем. Мы проглядели Тургенева. <...> Кое-что сказано о Л. Толстом и Достоевском, а о Тургеневе, кроме общих мест, ничего. Да, мы ленивы и нелюбопытны».

*D. S. Merežkovskij*

V tomto článku sa zameriame na históriu prijatia turgenevovského kultúrno-psychologického obrazu a jeho tvorby v ruskej symbolistickej kritike z obdobia ruského symbolizmu (1890-e roky) až po obdobie „symbolistickej krízy“ (1908-1911). Prijatie Turgeneva budeme analyzovať v širšom historickom a literárnom kontexte na pozadí literárnych a kritických textov nesymbolistickej orientácie, ktoré boli napísané približne v rovnakom čase, a dotýkajú sa našej problematiky.

Začiatky ruského symbolizmu sú tradične späté s vydaním knihy D. S. Merežkovského «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1893). Ako je všeobecne známe, v tejto práci Merežkovskij vysoko hodnotí jednotlivých spisovateľov ruskej klasickej literatúry 19. storočia, hovorí o „nedostatku „literatúry“ v Rusku“, nevidí spätosť a prepojenie medzi literárnymi javmi v historickej perspektíve v jednotlivých literárnych obdobiach. Na základe takéhoto hodnotenia ruskej literatúry Merežkovskij podrobuje analýze každého konkrétneho autora: rozoberá jeho tvorbu ako priamy prejav „roztrieštenia“ literárneho života. Podľa slov Merežkovského nielen pre ruskú klasiku ako celok, ale i pre jednotlivcov - literátov je príznačná nejednotnosť, neúplnosť, nesystematickosť. Tak napríklad náboženské hľadania v tvorbe Tolstého sa nezhodujú s estetikou románov v jeho ranej tvorbe. Dostojevského „útek z kultúry“ je v priamom protiklade s jeho novátorstvom v oblasti umeleckého psychologizmu. Tvorba Turgeneva, v porovnaní so spomenutými autormi, je v práci Merežkovského vystavená detailnej analýze. Kritik upozorňuje na žánrovú pestrosť v tvorbe Turgeneva, avšak táto osobitosť je hodnotená negatívne. Merežkovskij sa domnieva, že centrálné žánrové kontrasty v tvorbe Turgeneva (romány a „malá próza“) majú len umelecký charakter. Romány Turgeneva – sú podľa kritika – produkty „sociálnej objednávky“, výsledok podriadenia sa „utilitárnej“, mimoestetickéj tendencii v literatúre. Áno, je pravda, že Turgenev písal svoje romány na módné spoločenské témy, na takzvané „pálčivé otázky súčasnosti“ (Merežkovskij, 1994; s. 175). „Malá próza“ Turgeneva je chápaná ako zmysluplná protiváha k schematickým, tendenčným románom, v ktorých Turgenev „uteká“ pred riešením desivých javov v reálnom živote.

Merežkovskij si váži Turgeneva-umelca predovšetkým ako tvorcu *impresionistického štýlu* reprezentujúceho nové umelecké hodnoty, ktoré sa však nespájajú s prácou spisovateľa ako celku. (Tamtiež; s. 177). V prácach iných ruských spisovateľov 19. storočia

Merežkovskij nachádza iné elementy, prvky, ktoré chýbajú v tvorbe Turgeneva a je ich potrebné pripojiť k „novej“ literatúre spolu s turgenevovským „impresionizmom“. Napríklad Gončarov, na rozdiel od Turgeneva, vytvára symbolistické charaktery, ale Dostojevskij a Tolstoj do svojich románov vkladajú „nový mystický obsah“. Merežkovskij dokonca tvrdí, že tvorba všetkých veľikánov ruskej literatúry je viac alebo menej neuvedomelá a v tvorbe Turgeneva dosahuje svoj vrchol. (Tamtiež; s. 177).

Úplne inú koncepciu turgenevovského kultúrno-psychologického a estetického obrazu nachádzame v poznámke Merežkovského «Памяти Тургенева», ktorá bola uverejnená v roku 1893 (Merežkovskij 1893). Pohľad na Turgeneva sa typologicky zhoduje s pohľadom na Goetheho, ktorého tvorba a vykreslenie skutočnosti v tom čase pre Merežkovského predstavuje gnozeologickú normu. V spomenutej poznámke Merežkovskij nachádza prednosti v tvorbe Turgeneva – ide o „harmóniu“, ktorá sa prejavuje v spisovateľovej tvorbe (spojenie „estétstva“ a „verejnosti“). Koniec textu diametrálne mení uhol pohľadu na Turgenevovu tvorbu: Turgenev je oceňovaný z pozície historickosti (kategória „večnosti“), a nie z úzko historického chápania epochy fin de siècle.

Ak v spomenutých dvoch prácach Merežkovského pozorujeme nejednoznačný názor na obraz spisovateľa, potom hodnotenie Turgeneva v cykle literárno-kritických článkov Merežkovského — «Вечные спутники» (1897) je jednoznačné. Turgenev nepatrí do plejády ruských spisovateľov, ktorému by Merežkovskij venoval aspoň jeden článok. Z tridsiatich literárno-kritických článkov, ktoré sa ocitli v prvom vydaní knihy «Вечные спутники», osem je venovaných analýze prác antických a západoeurópskych autorov (Daphnis a Chloe, Marcus Aurelius, Calderon, Cervantes, Montagne, Flaubert, Ibsen) a štyri analýze tvorby ruských autorov (Dostojevskij, Gončarov, Majkov, Puškin). Hlavná charakteristika umeleckého a analytického prijatia súčasnosti antickými a európskymi autormi podľa Merežkovského boli adogmatizmus ako odmietanie, neuznávanie dogiem (inokedy asystematickosť) a tolerancia, tak ideová, ako i estetická.

Pre ruských spisovateľov, o ktorých píše Merežkovskij v «Вечных спутниках», tolerancia predstavuje spontánne vznikajúci jav. Napríklad v tvorbe Gončarova kultúrna tolerancia sa dotýka pomerne úzkeho okruhu javov, v ktorých Gončarov v svojich románoch zobrazuje predstaviteľov šľachty a raznočincov. Za etický a estetický ideál považuje šľachtickú kultúru, avšak „objektívnosť“ jeho tvorivého spôsobu stanovuje aj priznanie „cudzej“ spravodlivosti. V poézii Majkova tolerancia sa prejavuje ako rovnocenná láska k dvom polohám kultúrneho života – „pohanstvu“ a „kresťanstvu“. V tvorbe Dostojevského Merežkovskij sleduje adogmatický vzťah ku kresťanskej etike (neznalosť hraníc medzi dobrom a zlom), ale v tvorbe Puškina adogmatizmus a tolerancia prevládajú v rovnakej miere ako prejav nevedomého impulzu (o „symbolistickom Puškinovi“ pozri: Minc, 1987).

Oceniť turgenevovské „krajinomalby sveta“, ktoré sa hojne vyskytujú v knihe «О причинах упадка...», a taktiež v poznámke «Памяти Тургенева», narušili by celistvosť knihy «Вечные спутники». Merežkovskij spochybňuje myšlienku „európanstva“, (európska spolupatričnosť, jej vedomie, pozn. autora) t.zn. adogmatizmu ako charakteristiku myslenia, ideovej a etickej tolerancie, ktoré umožňujú uznávať zákony kultúrnej spolupatričnosti aj v ruskom kultúrnom kontexte. Turgeneva vo «Вечных спутниках» označuje za predstaviteľa „krajností“ estetického uvedomenia, „umeleckého nihilistu“ a dokonca ho vyhlasuje za „nepriateľa kultúry“. (Merežkovskij, 1995; s. 538–539).

Ako je všeobecne známe, „európanstvo“ (biografické a umelecké zaradenia Turgeneva do európskeho a kultúrneho procesu, a taktiež západníctvo ako charakteristika jeho ideologickej pozície) už počas niekoľkých desiatok rokov je jednou z hlavných charakteristík Turgeneva vo vedomí ruských spisovateľov a čitateľov, nezávisle od pozitívnych konotácií, ktorými sa vyznačuje toto označenie. Merežkovského výklad tohto termínu, ako i negatívne chápanie turgenevovského európanstva sa nám dnes javí ako čudné, nepravdivé

a jednostranné. Turgenev nikdy nepracoval na vypracovaní si svojho vlastného pohľadu na svet, o založení svojej vlastnej „sekty“ alebo školy. Už v mladosti prijal názory západníkov, ktorí v tom období predstavovali pre jeho mladý vek niečo živé a cielené. Na týchto pozíciách zotrval až do konca života. Avšak nebol západníkom v prvotnom, starom slova zmysle, v chápaní absolútneho zbožňovania európskej kultúry, bez toho, aby nevidel vnútorné protiklady na celospoločenskej úrovni. L. V. Pumpjanskij poznamenáva: «связь творчества Тургенева с западной литературой не есть связь отдельного писателя с другими отдельными писателями чужих литератур, а непрерывная связь с общим движением главных западных литератур <...> от Ж. Санд к Мопассану, от Вальтера Скотта к Флоберу, от Гете к Шопенгауэру. Эта систематичность связи является одной из главных особенностей развития Тургенева (в отличие от Толстого)»; (Pumpjanskij 1940; s. 96).

Na základe kritických článkov iných symbolistických literátov 1890-ych rokov, pozrime sa, do akej miery je v týchto otázkach Merežkovskij originálny.

V recenzii na Merežkovského prácu «О причинах упадка...» A. Volynskij, redaktor časopisu (sympatizujúceho so symbolizmom a orientujúci sa na filozofickú kritiku) «Северный вестник», nesúhlasí s vyjadreniami Merežkovského na proces rozvoja ruskej literatúry 19. storočia. Volynskij sa domnieva, že v rozvoji ruskej literatúry 19. storočia sa prejavil zákonitý proces, ktorý má svoju jasnú kontinuitu. Proces „estetickosti“ sa začal u Puškina a nebol prerušený; prerušili ho najmä predstavitelia radikálnej kritiky v 1860-ych rokoch a najmä Turgenev. (Volynskij 1900; s. 257).

Volynskij ďalej tvrdí, že v pamätnej reči Turgeneva k Puškinovi roku 1880, Turgenev nesprávne poukázal na zmenu orientácie ruskej literatúry 1860-ych rokov (od Puškina k Nekrasovovi): «Тургенев политиканствовал и ради компромисса, ради гражданственного эффекта, ради мнимой исторической справедливости, бросал в публику блестящие слова — с пышным, но фальшивым содержанием» (Volynskij 1893; s. 114). Volynskij, podobne ako Merežkovskij, vyhlasuje, že Turgenev sa nezúčastnil v koordinácii literárneho procesu, ale naopak, spôsobil prehĺbenie chaosu v ruskom kultúrnom živote (porovnajme: Merežkovski používa spojenie „nepriateľ kultúry“). V neskoršom článku «Русская комедия» Volynskij už nie je taký kritický vo vzťahu k Turgenevovi, Turgeneva však predstavuje ako spisovateľa, ktorý stelesňuje špecificky ruský typ umeleckého myslenia založený na intuícii a nie na intelektu, vo väčšej miere vracajúceho sa k minulosti a nie k budúcnosti ruskej kultúry.: «...русский талант, в чем бы он не проявлялся, живет и насыщается непосредственными, гармоническими напевами сердца <...> русский ум не может угнаться за русскою душою...» (Volynskij 1990; s. 257).

Lea Piľd (súčasný ruský turgeneológ) vo svojich monografických prácach o ruských symbolistoch a ruských klasikoch si často kladie otázku, odkiaľ pramena literárne zdroje, ktoré podávajú negatívny, často skreslený pohľad na tvorbu Turgeneva. Vo svojej práci «Тургенев в восприятии русских символистов» nachádza odpoveď. V prvom rade sú to ohlasy na tvorbu Turgeneva u západoeurópskych kritikov, ktoré ruský čitateľ dobre pozná už po prvom vydaní knihy «Иностранная критика о Тургеневе» (1884). Mnohí autori článkov v tejto knihe charakterizujú Turgeneva ako umelca, ktorý v sebe stelesňuje črty „nezrelého“ slovanského národa. Za základnú charakteristiku jeho textov a svetónázoru považujú „amorfnosť“, „neurčitosť“, „nejasnosť“, „povrchnosť“. Napríklad v Spomienkach Alphonsa Daudeta čítame: «Славянский туман носится над всеми его творениями, стусшеывает их резкости, даже речь его проникается им» (*Иностранная критика о Тургеневе*; s. 207). Nemecký literát Heinrich Julian Schmidt hovorí o antipsychologizme (s podobnými názormi sa stretávame aj u predstaviteľov ruskej «почвеннической» kritiky (A. Grigorjev, N. Strachov)), ako o dôsledku „odtrhnutosti“ ruskej inteligencie od „ľudu“. (Tamtiež; s.15). Z Denníka bratov Julesa a Edmonda de Goncourtovcov, ktorý bol vydaný

v 1890-ych rokoch v časopise «Северный вестник», nachádzame podobné názornu na Turgeneva-umelca: «Тургенев — и это неоспоримо — говорил превосходно, но как писатель он ниже своей репутации. Я не стану оскорблять его, предлагая судить о нем по рассказу “Вешние воды”. Да, он пейзажист, замечательный живописец *лесной глуши*, но как живописец *человечности* он мелок» (Goncourt; s. 165).

Tendencia „odlúčenia sa“, „odklonu“ od Turgeneva je badateľnejšia s publikovaním prvých symbolistických literárnych prác. Literárni kritici, ktorí nepatrili k symbolistickému prúdu, sa dištancujú od novátorských snáh dekadentov a odvolávajú sa nielen na francúzsku tradíciu, ale i na Turgeneva. Takáto orientácia sa výrazne prejavuje hlavne v recenziách na prvé Baľmontove zbierky.

Kritik «Русского богатства» píše: «С легкой или, вернее, с тяжелой руки Тургенева у нас многие повадились писать стихотворения в прозе, забывая, что для этого надо быть Тургеньевым. Трудно найти другого писателя, у которого мысль ясная и глубокая, грациозные, красивые образы, изящный, колоритный язык так взаимно гармонировали бы, как у Тургенева. В стихотворениях в прозе Тургенев равно *художник* и *мыслитель*, каждый из его поэтических афоризмов заключает в себе глубокую, ясную мысль. У Бальмонта мысли нет. В стихотворениях в прозе бессмыслица Бальмонта выступает в своей безобразной наготе» (Russkoje bogatstvo; s. 15). Orientácia ruských symbolistov na tradičné formy rozprávania a neúspešné pokusy experimentácie s turgenevovskými textami takisto vyvolávajú ironickú reakciu z tábora kritikov. Turgenev ako skutočný talent umeleckého slova a novátor sa stavia do ostrého protikladu k dekadentom. V článku «Новые течения в современной литературе» А. Скабиčevskij (mimochodom, vždy bez prehnáných emócií hlásiaci sa k Turgenevovi) píše: «Присоедините к мистико-фантастическому и эксцентрическому началу значительную дозу пессимизма <...> и вы согласитесь, что наши символисты имеют некоторое право считать Тургенева солидарным с известными принципами их школы» (Skabičevskij; s. 931).

Postrehli sme zaujímavú skutočnosť. Celá plejáda symbolistických autorov 1890-ych rokov, ktorí priamo nadväzujú na turgenevovské literárne tradície, meno Turgeneva vo svojich literárno-kritických článkoch nespomínajú. V 1890-ych rokoch okrem Baľmonta (ktorý na Turgeneva ako autora, v mnohom predznamenaávajúceho evolúciu ruského symbolizmu, poukázal až v roku 1918, — pozri.: [Baľmont; 1923]), v oblasti rytmickej prózy experimentoval A. Belyj. Skutočnosť, že turgenevovské básne v próze boli pre neho jedným z inšpiračných zdrojov, Belyj ironicky spomína v liste Ivanovovi-Razumnikovi roku 1927 (pozri: Lavrov; 1991 a; s. 8).

Turgenev bol literárnym vzorom aj pre I. Annenského. Turgenevov vplyv vidieť v Annenského práci «Стихотворения в прозе», ktoré sa nedočkali uverejnenia za spisovateľovho života. Annenskij vo svojich kritických článkoch sa o tomto fakte nezmieňuje a tak sa táto skutočnosť do biografie Annenského nedostala. Poetika básní v próze mala vplyv aj na štruktúru prvého románu F. Sologuba Ťažké sny («Тяжелые сны», 1894), o čom opäť neexistuje žiadna publikovaná autorská poznámka. Je očividné, že predstaviteľom rodiaceho sa symbolizmu bolo takticky nevýhodné spomínať, resp. odvolávať sa na Turgeneva. Okrem toho, na prelome storočia sa vyhrocuje napätie medzi „estétmi“ 80-ych a 90-ych rokov a symbolistami. „Estétov“ (I. Jasinskij, S. Andrejevskij, K. Slučevskij) so symbolistami zblížovalo vytvorenie „sebestačného“ umenia; na rozdiel od symbolistov „estéti“ požadovali v umení dodržiavať principiálnu nestrannosť. Spomenutí autori – „estéti“ – jednoznačne pokladali Turgeneva takmer za hlavného a jediného predstaviteľa súčasného umenia. S. Andrejevskij napísal: «Тургенев «исторический», Тургенев — чуткий отразитель известной общественной эпохи — уже исследован вдоль и поперек <...> Но Тургенев «вечный», Тургенев-поэт — не встретил еще должного изучения и объяснения, не

заслужил еще подобающего поклонения и восторга...» (Andrejevskij; 1902; s. 316). „Estéti“ trvali na tom, aby štúdiom textov Turgeneva prebiehalo nezávisle od jeho biografie, od „mýtov“, ktoré vznikli ešte za života spisovateľa a opäť sa aktivizovali, dopĺňali novými detailmi v myšliach čitateľov a literátov najmä v súvislosti s vydaním Turgenovej práce «Первые собрания писем» (1884).

„Sémantické jadro“ týchto mýtov viedlo k nasledujúcim postrehom: a) Turgenev je spisovateľ, ktorý svojou podstatou je „čistý“ umelec, ale prečo potom píše svoje práce na „spoločenské“ témy; b) Turgenev je ruský spisovateľ, ale prečo žije za hranicami svojej vlasti a píše tam svoje práce. Takýmto spôsobom sa vytváral mýtus ako formulácia dvoch paradoxných tvrdení a snáh odpovedať na tieto tvrdenia. Postupne sa sformovali dve vysvetlenia: Turgenev je „domýšľavý“ človek, naháňa sa za literárnou slávou a ruská kultúra je mu ľahostajná; Turgenev je človek slabého charakteru a je poplatný spoločenskej objednávke. V obidvoch prípadoch je Turgenev charakterizovaný ako človek „neúprimný“ a „dvojtvárný“. Takéto charakteristiky dominujú v ruskej literárnej konzervatívnej a národnickej kritike 1870-ych rokov (Suvorin, Strachov, Michajlovskij). Najostrejšie sa tento mýtus o Turgenevovi prejavuje v románe Dostojevského Besy ako paródia na Turgeneva. O „dvojtvárnosti“ Turgeneva sa začína opäť písať najmä po vydaní spomenutej práce Turgeneva, kedy vychádza najavo skutočnosť, že o mnohých blízkych i menej blízkych spisovateľoch mal Turgenev iný názor a mienku ako sa sami domnievali.

Tak napríklad žurnalista a sympatizant Turgeneva D. Averkiev vo svojom Denníku («Дневник писателя») píše: «Тургенева даже упрекали в двоедушии, в том, что он иначе отзывался в глаза, чем за глаза» (Averkiev; II; s. 63–66). Atmosféra fám a klebiet okolo Turgeneva na prelome storočí bolo spojená aj s nedostatkom dokumentárnych biografických materiálov. Ako sme už spomenuli, práca «Первое собрание писем» vyšla s početnými poznámkami a zachytávala len malú časť z epistoriálneho dedičstva Turgeneva. Navyše práci chýbala vydavateľská koncepcia. Ako správne poznamenáva M. Aleksejev, osobný život a literárne pôsobenie Turgeneva v zahraničí na začiatku 20. storočia bolo úplne neprebádané (Aleksejev; s. 107–111).

Na začiatku 20. storočia záujem o tvorbu Turgeneva u literárnych kritikov rôznej ideologickej orientácie prudko upadá. Pre symbolistov, ktorí vstupujú do literatúry na prelome storočí (A. Blok, A. Belyj, Vjač. Ivanov) je Turgenev málo príťažlivý a aktuálny najmä svojimi kultúrnymi utópiami. V roku 1903 (20. rokov od smrti Turgeneva) vychádza množstvo článkov, ktoré spája spoločná téza o „neznalosti“, „neprebádanosti“ Turgeneva. Niektorí autori sa snažia objasniť túto skutočnosť veľkým časovým odstupom medzi „turgenevskou“ epochou a súčasnosťou (pozri napr.: Solovjov; 1903; s. 1118, Vocianovskij; s. 9). O to viac, že začiatkom storočia turgenevská próza sa stala literárnym obrazom pre mnohých začínajúcich autorov vrátane symbolistických prozaikov. Ako prvú treba spomenúť Z. Gippius, ktorá debutovala začiatkom 90-ych rokov, a takisto i A. Rezimova, ktorého tvorba nesie známky vplyvu Turgeneva: «...да и кто из нас, писателей второго ... полета, трудящихся и трудившихся, не грешен этим грехом — “под Тургенева”» (Rezimov; s. 195).

Briusov - nadšenec literárneho epigonizmu – na prelome storočí sa zamýšľala nad posolstvom Turgeneva v spojitosti s procesom vzniku ruského symbolizmu. Uvedomujúc si pozíciu hlavného organizátora nového literárneho smeru, básnik sa podujal preanalýzovať tie umelecké prostriedky v turgenevovej tvorbe a kultúrnom správaní, ktoré, podľa jeho názoru, «устарели». Svoju pozornosť upriamuje najmä na problematiku „Turgenev a masový čitateľ“. Briusov, ktorý nesúhlasí s nadšeným vzťahom Z. Gippius k Taliansku, v jednom zo svojich listov z roku 1902 jej píše: «А Италию, если нужно видеть, то лишь затем, чтобы убедиться, что она нам более не нужна. Такое же чувство, как когда меня уверяют, что Тургенев прекрасный писатель. Но что же мне с ним делать? Италия

безмерно прекраснее Тургенева, но и с ней мне делать нечего, ни с Липпи, ни с Боттичелли, ни даже с Тинторетто и Беллини» (Briusov; 1994; s. 295). Briusov, obracajúc sa k Z. Gippius, tak reaguje na kolektívny názor («меня уверяют», «что Тургенев прекрасный писатель»), ktorý pripisuje tvorbe Turgeneva prívlastok „prekrásny“. V programovom článku «Ключи тайн» (1904, prvé číslo «Весы»), Briusov protesuje proti „kráse“ ako dominantnej charakteristike umenia. V tomto článku sa objavuje meno Turgeneva ako najvýraznejšieho tvorcu estetického obrazu sveta, ktorý definuje umenie pomocou kategórie „krásna“: «С беспощадной прямою выразил эти мысли наш Тургенев. “У искусства нет цели, кроме самого искусства”, писал Briusov. Fetovi napísal ešte dôraznejšie: “Не бесполезное искусство есть дрянь, бесполезность есть именно алмаз его лица”. Когда же сторонников этих взглядов спрашивали: что же соединяет в один класс создания, признаваемые ими художественными, почему и картины Рафаэля, и стихи Байрона, и мелодии Моцарта — все это искусство, что общего между ними? Они отвечали — красота!» (Briusov VI; s. 83). Krása v chápaní Briusova znamená synonymum pokoja, nehybnosti, zotrvačnosti: «Как бы ни были безупречны формы сонаты, как бы ни было прекрасно лицо мраморного бюста, но если за этими звуками, за этим мрамором нет ничего, — что меня повлечет к ним? Человеческий дух не может примириться с покоем» (Тамтиёз; s. 86).

Briusov samozrejme vedel, že čitatelia obdivovali Turgenevove práce za ich „krásu“, bez ohľadu ich ideologické, filozofické alebo politické názory, úroveň dosiahnutého vzdelania alebo intelektu. Začiatkom 20. storočia najmä na túto osobitosť turgenevovských textov, na turgenevovskú „estetickosť“ poukazovali literárni kritici a vedci s rôznou ideologickou a estetickou orientáciou. Mnohí z nich sa špeciálne odvolávajú na čitateľskú recenziu. Pozrime sa na niektoré citáty: «Я спрашиваю себя: за что я люблю, за что Россия любит Тургенева? <...> В его повествовании есть неуловимая прелесть, в речи — певучесть, которая *убаюкивает* <...>. Тургенев искал *успокоения*, какого мы безотчетно ищем в прошлом. В произведениях Тургенева — “только *гармоническое* журчанье струй”. <...> Он лирик, а лирика — “*умеренное движение духа*”» (Geršenzon 1919; s. 125); «Общество всегда относилось к Тургеневу ровно. Любило его. <...> Всякому из этого общества, склонного к романтическим чувствам, случалось пережить или хотелось пережить такую историю, как история Санина и Джеммы, Валерии и Муция, Клары и Аратова. Конечно, пережить не так, чтоб отравиться, как Клара, или умереть, как Аратов, а чтоб <...> испытать романтические чувства...» (Nikolajev; s. 183); «Сколько красоты! <...> Такое широкое, всеобъемлющее чувство красоты, отливающее тысячью нежнейших оттенков в волнении ждущего любви сердца». Posledný citát patrí F. I. Buslajevovi, jednému zo zakladateľov mytologickej školy v literárnej vede a špecialistovi v oblasti starej ruskej literatúry.

Spolu s Briusovom zamyslime sa a polemizujme, prečo sa čitateľ znova a znova vracia k turgenevovským textom. Čitateľ veľmi silno prežíva text, avšak Briusov sa domnieva, že sa neprejavuje čitateľská tvorivá spoluúčasť. Archívne materiály S. Gindina dokladujú, že Briusov v mnohých svojich teoretických prácach 90-ych rokov rozpracovával myšlienku o spoluúčasti čitateľa a spisovateľa v procese vzniku symbolického textu. (Gindin; s. 123).

Nepochybné, ani jeden zo spisovateľov plejády „géniov a talentov“ 19. storočia sa nemohol porovnávať s Turgenevom v oblasti estetického vplyvu na čitateľa. Tento vplyv podľa názoru ruských kritikov ako i samotného Briusova nespočíva v aktivizácii čitateľa, ale v uspokojení a harmonizácii čitateľského uvedomenia. Briusov upozorňuje, že ruský čitateľ nie je ešte pripravený pochopiť nové tendencie v umení, ktoré smerujú nielen k vytvoreniu „textov umenia“, ale i „textov života“. Hybným mechanizmom pre „texty života“ je „vášeň“, a nie „láska“ – štruktúrna dominanta ruského klasického románu. V článku «Страсть» (1904) Briusov presne rozhraničuje sémantiku slov „láska“ a „vášeň“: «*Любовь* — чувство в ряду

других чувств, возвышенных и низких, сестра ненависти и дружбы, чувства чести и властолюбия» (Briusov 1904; s. 25). «Страсть — прежде всего тайна <...> Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша “голубая тюрьма” (вселенная)» (Tamtiež). Klasici ruskej literatúry neuspokojujú Briusova práve tým, že vo svojich románach nezobrazujú vášeň: «Искусство прошлого никогда не находило для изображения страсти той же силы, как для изображения любви <...> Наши русские писатели всегда сторонились в страсти от ее основной стихии, принимая ее отражения в любви <...> Таково отношение к страсти Тургенева и Толстого» (Tamtiež; s.26).

Podľa Briusova práve „vášeň“, a nie „láska“ prekonáva vnútornú ohraničenosť osobnosti: «...и будет лишь полнота ощущений, в которых все утонет, все перестанет быть, и прямо очам нашего истинного “я” откроется бесконечность» (Tamtiež; s. 23). Turgenevovskí hrdinovia (a spolu s nimi aj čitatelia turgenevovských románov), prežívajúci „lásku“, sú vo svojom konaní potom jednofarební. Turgenevovské charaktery spravili „šablónu“ nielen z románu, ale i z ľudí, ktorí ich čítajú (Tamtiež; s. 24).

Briusov neprijal Turgeneva ešte z iného dôvodu. Príčinou, ako sme spomenuli vyššie, sú názory vedúceho predstaviteľa symbolizmu na smerovanie rozvoja ruskej prózy. Aktivita Briusova v tomto smere vzrastá práve preto, lebo mnohí spisovatelia, často veľmi schopní, talentovaní, vzdelaní, hlásiaci sa k novému umeniu, vo svojich prozaických prácach sa stále orientovali na štylistiku a tematiku turgenevovských poviedok a románov. «Писать теперь, как это делают Криницкий, Рафалович и Голиков, по трафаретам Тургенева, это все равно, что в век скорострельных ружей выступать против врага с рогатиной и пращой» (Briusov; 1991 b; s. 368). Negatívnu reakciu Briusova vyvolávajú aj snahy Z. Gippius písať prózu v duchu turgenevovskej poetiky. Próza Turgeneva v očiach Briusova je próza ako výdobytok masovej literatúry a literárnych epigónov (Tamtiež; s. 390).

Ešte v 90-ych rokoch Briusov hovorí: «<...> у меня нет формы. Я не могу писать так, как писал Тургенев, Мопассан, Толстой. Я считаю нашу форму романа рядом условностей, рядом разнообразных трафаретов. Мне смешно водить за ниточки своих марионеток, заставлять их делать различные движения, чтобы только читатели вывели из этого: а значит у него (у героя) вот такой характер» (Briusov; 1991; s. 314). Z uvedeného vyplýva, že pre Briusova v tomto období hlavným štruktúrnym elementom v prozaickom diele (románe) bol *charakter*. Charaktery, tak ako boli vykreslené v ruskom a západoeurópskom románe (najmä v románach Tolstého a Turgeneva) ho neuspokojujú, pretože im chýba vnútorná dynamika. Románoví hrdinovia sú vytvorení pre čitateľa a presne definovaní do typológií: kladný a záporný hrdina, resp. aktívny a pasívny hrdina.

Usudzujeme, že Turgenev bol pre Briusova dôležitý ako latentný, skrytý organizátor a koordinátor evolúcie ruskej poézie. Briusov bol jediný symbolistický kritik, ktorý explicitoval túto funkciu Turgeneva v ruskej kultúre 19. storočia a vedome či nevedome označil Turgeneva ako predchodcu „nového“ umenia poukazujúceho na globálnu organizáciu kultúrneho procesu. Týmto spôsobom Briusov povedal to, o čom mlčali iní zvestovatelia „nového“ umenia – Merežkovskij a Volynskij. Avšak na pozadí celej literárno-kritickej činnosti Briusova tohto obdobia turgenevovské materiály majú okrajový charakter (tak v kvantitatívnom, ako i funkcionálnom aspekte). V tejto súvislosti poukazujeme na ďalšiu skutočnosť, že najmä vďaka Turgenevovi v 1850-ych rokoch ( v období dominancie prózy a neaktuálnosti poézie) uzreli svetlo sveta práce súčasných básnikov, ktoré neboli úplne ocenené ruskou literárnou kritikou – Baratynského, Ťutčeva a Feta (pozri napr.: Lotman; 1977). Tieto fakty sú o to významnejšie, že všetci traja autori boli „staršími“ symbolistami zaradení medzi predchodcov symbolizmu, ale Turgenev – redaktor a vydavateľ ruských básnikov - sa stáva objektom bádateľského záujmu až začiatkom 1920-ych rokov (Blagoj; 1923). V poznámke «О собрании сочинений Ф. И. Тютчева», vydané v Ruskom archíve za

rok 1898 (Briusov; 1898), Briusov spomína vydanie spomenutej práce Ťutčeva, avšak o Turgenevovi a jeho iniciatíve pri vydaní zbierky sa nezmiňuje.

Napriek rôznym estetickým názorom Merežkovského, Volynského a Briusova spájala snaha o prekonanie uzavretosti ruskej kultúry, „zeurópsťiť“ ruské kultúrne uvedomenie a zároveň predstaviť svoju činnosť v literárnej a čitateľskej oblasti ako vysoko novátorskú. Za svojho predchodcu v tejto oblasti preto vyhlasujú Puškina a nie Turgeneva, pretože „európanstvo“ Puškina predstavuje v ich uvedomení začiatkové štádium ruskej a európskej kultúry. Okrem toho, tvorba Puškina, ktorú „starší“ symbolisti prijali cez prizmu kultúrneho mýtu Dostojevského (Puškinova «всечеловечность», «всемирность») umožňovala pokračovať v priamej realizácii začatého procesu. Turgenev, hlboko prepojený s európskym literárnym procesom nie iba umelecky, ale i biograficky, ktorého niektoré európske krajiny považovali za najlepšieho ruského spisovateľa a dokonca najlepšieho spisovateľa Európy, predstavoval pre symbolistov akoby zbytočné prepojenie: na pozadí Turgeneva ich novátorstvo strácalo svoj jasný charakter: javilo sa sčasti opakovaním už objaveného.

Literárna stratégia symbolistov sa odhaľuje a je zrejmé, prečo Turgeneva začiatkom storočia interpretujú ako neaktuálneho spisovateľa pre súčasnosť. V. V. Rozanov v jubilejnom článku roku 1903 výrazne uviedol tento zmyslový zámer: «Имя Тургенева без вражды, без полемики, без ясных причин, тихо замерло в сознании живущего сейчас поколения. Мало кого называли так редко, как его, в литературе, в беседах истекших двух десятилетий. Конечно, печаталась всякая записочка, подписанная его именем; никакое воспоминание о нем не получало отказа в печатном станке. Но это все знаки академического почтения. Тургенев вошел в то безмолвие исторического почитания, где так тихо как в могильном склепе. Его статуя поставлена в пантеон русской славы, поставлена видно и вечно; ее созерцают, но с нею не переговариваются ни о чем живом живые люди» (Rozanov; 1995; s. 138).

Metafory, spojené so sémantikou smrti a beznádeje, výstižne vykresľujú kultúrnu prázdnotu, v ktorom sa ocitlo umelecké dedičstvo Turgeneva. Môžeme sa domnievať, že titulok článku I. Annenského o Turgenevovi - «Умиравший Тургенев», (1905, súčasť práce «Книга отражений», 1906), nielen modeluje fabulu a obsah kritického esee, no zároveň ide o metaforu, ktorá charakterizuje recepciu Turgeneva v súčasnej literárnej kritike.

Annenského článok sa venuje poslednej poviedke Turgeneva Klára Miličová. V tomto texte Annenského zaujíma najmä obraz hlavných hrdinov (Aratov a Klára Miličová), ktorých analyzuje ako symboly. Veľká časť štúdie je venovaná Aratovi, ktorý mu pripadá ako psychologický dvojník Turgeneva; ale i obrazom, symbolizujúcim *ja* súčasného inteligenta. Pre Annenského je cenné, aké umelecké postupy používa Turgenev v procese zmeny duchovného sveta inteligenta 70-ych rokov. Klára, podobne ako Aratov, symbolizuje kolektívne (ale i individuálne) *ja* súčasného človečenstva: «А Клара? В ней тоже мое я, но здесь уже не реализм настоящего, т.е. жизни, сделавшей свое дело, а несомненность жизни, которая была, но в сопоставлении с настоящим кажется призраком» (Tamtiež; s. 40). Annenskij o Turgenevovi poznamenáva, že Turgenev, zvyknutý uvažovať v kategóriách existujúcich filozofických systémov, ktoré učili o poznateľnosti a usporiadateľnosti sveta (filozofický idealizmus 40-ych rokov, pozitivizmus), v poslednom období tvorby sa postupne z jeho myslenia vytráca ostrosť a vôľa v existenciu. Uvedomuje si (Turgenev), že svet vôbec nie je harmonický a nie je poznateľný, pretože krása v ňom nie je stotožnená. Annenskij zmysel Prekrásneho vidí v túžbe po Krásne (pozri: Piľd; 1995).

V tejto súvislosti Annenskij vidí v Turgenevovi spisovateľa, ktorý očakáva príchod „nového“ umenia a poukazuje na jeho psychologické dôvody. Merežkovskij a hlavne Briusov poukazovali na antipsychologizmus Turgeneva, povrchnosť v zobrazovaní vnútorného sveta hrdinov. Túto myšlienku rozpracovával aj J. Ajchenvaľd, kritik, metodologický prepojený na symbolistov (Ajchenvaľd; s. 259). Avšak v článku Annenského jasne vidieť paralely s inými



symbolistickými kritikmi: Annenskij vidí u neskorého Turgeneva znehodnotenie jeho umeleckého myslenia.

V období krízy symbolizmu (v dobe „создания автометаописаний направления“, rekapitulácie dosiahnutých výsledkov, transformácie charakteru kultúrnych utópií) vzťah k literárnej tradícii sa mení. Autori, ktorí v dobe rozkvetu estetických a náboženských utópií sa považovali za výlučných predchodcov symbolizmu (Puškin, Dostojevskij, Tolstoj, Ťutčev) ustupujú do úzadia a vystriedali ich iní spisovatelia (Lermontov, Nekrasov, Apollon Grigorjev, Turgenev). Chceme upozorniť, že „mladší“ symbolisti (A. Blok a A. Belyj) sa k tejto téme vyjadrujú až teraz (A. Blok sa tejto téme venuje v práci «Записанные книжки», v listoch a korešpondencii a A. Belyj v románe «Серебряный голубь» (1909). Literárno-kritické poznámky o Turgenevovi tak u Bloka, ako i u Belého sa nezachovali.

V publicistických a literárno-kritických článkoch 1900-ych rokov turgenevovskému estetickému obrazu sveta sa pripisuje množstvo charakteristík, ktoré majú podobnosť s filozofickými koncepciami francúzskeho mysliteľa a filozofa Henri Bergsona.

Myšlienky Bergsona v tomto období v Rusku sa stávajú veľmi populárne. Merežkovskij považuje Bergsona za takmer jediného súčasného európskeho mysliteľa, s ktorého názorovým smerovaním súhlasí. Henri Bergson bol francúzsky filozof, predstaviteľ intuitivizmu a filozofie života. V Bergsonovom myslení sú živé najmä motívy Platónovej filozofie, neskorého Schellinga, Schopenhauera a samozrejme francúzska filozofická tradícia. Základným pojmom Bergsonovej filozofie je pojem čistého, nehmotného plynutia ako prvopočiatku všetkého jestvujúceho. Hmota, čas, pohyb sú rozličnými formami prejavu tohto pôvodného plynutia. Poznanie plynutia je prístupné iba intuícii, čiže aktu poznania zhodného s aktom, ktorým sa rodí skutočnosť. Na evolučnom procese akcentuje Bergson jeho tvorivostnú stránku a interpretuje ju vitalisticky. Skutočnosť je podľa Bergsona tvorivý proces, ktorý v každom novom časovom okamihu prináša novosť, nevymedziteľnú a nepochopiteľnú z minulých skúseností a daností.

Merežkovskij nesúhlasí s názormi Turgeneva a Dostojevského na problematiku času. «Не потому ли революция наша не удалась, что слишком было много в ней русской чрезмерности, мало европейской меры, слишком много Л. Толстого и Достоевского, мало Тургенева» (Merežkovskij; 1994; s. 431); «Тургенев едва ли не единственный после Пушкина *гений меры* и, следовательно, гений культуры. Ибо что такое культура, как не *измерение*, накопление и сохранение ценностей» (Tamtiež).

Tvorba Turgeneva, v súlade s predstavami Merežkovského o mesaášskom osude ruskej inteligencie, teraz nadobúda nábožensko-mystickú interpretáciu: «Нам казалось, что Тургенев — безбожник, что он покончил навсегда с религией вообще и с христианством, в частности...»; «По отношению к христианству не лицо Л. Толстого и Достоевского, наших богоискателей, а лицо “безбожного” Тургенева есть лицо всей русской интеллигенции, да, пожалуй, и всей западноевропейской культуры» (Tamtiež; s. 436).

Turgenevského Krista z rovnomennej básne v próze Merežkovskij nazval „pozemským Kristom“. V systéme náboženských symbolov Merežkovského takéto chápanie je späté so symbolom „tela: «...Христос в миру, неузнанный, неназванный Жених человеческой плоти, всемирной культуры, ибо без него культура — не живая плоть, а живые мощи, или мертвое тело — падаль. Этого-то Жениха, грядущего в мир, увидела в своем вешнем сне влюбленная муза Тургенева» (Tamtiež).

V neskoršom článku «Поэт Вечной Женственности» (Merežkovskij; 1917; s. 65–79) Merežковской hovorí o „erotickej utópii“ Turgeneva a považuje ho za bezprostredného predchodcu VI. Solovjeva a jeho nástupcov – symbolistov: «От Петра и Пушкина <...> к Толстому и Достоевскому <...> идет линия нашего мужества, явная, дневная; а ночная — тайная линия женственности — от Лермонтова к Тургеневу <...> от

прошлого к будущему — от Тургенева поэта к Вл. Соловьеву пророку, а от него и к нам» (Tamtiež; s. 69).

V súlade s novou Merežkovského interpretáciou tvorby neskorého Turgeneva, kritik ide ešte ďalej: vyhlasuje Turgeneva za predchodcu svetovej náboženskej syntézy – „neokresťanskej“ kultúry. Táto interpretácia je viditeľne spojená s Dostojevského chápaním „ruského európanstva“, hoci sám Dostojevskij spájal svoje predstavy o celosvetovom človečenstve, celosvetovom miere ruskej kultúry s Puškinom, a nie s Turgenevom.

Názory Sergeja Solovjeva na tvorbu Turgeneva sa v mnohom zhodujú s názormi Merežkovského: Turgenev - «христианский» писатель, наряду с Гоголем (и в противовес Достоевскому и Толстому), он является предшественником будущего религиозного синтеза: «Если в центре христианства поставить Магдалину, то Достоевский ближе к христианству, но если поставить девственность и смирение Девы Назарета, то ближе к христианству Тургенев. Мой лозунг был бы: за Гоголем и Тургеньевым и прочь от Толстого и Достоевского» (РГБ. Ф. 190. Карт. 55. Ед. хр. 6. Л. 1).

V predsluve k tretej knihe básní «Цветник царевны» (Solovjev; 1913; XII–XV) S. M. Solovjev vytvára vlastnú koncepciu „slovanskej renesancie“ (nábožensko-kultúrna syntéza, ktorá v sebe spája „mladú“ ruskú a „zrelú“ západnú kultúru), analyzuje Turgeneva ako umelca, v tvorbe ktorého sa kombinujú dva princípy: „kresťanský“, charakterizujúci „mladý“ ruský národ (umeleckú náboženskú realizáciu Solovjev nachádza v obraze Lízy, hrdinke Šľachtického hniezda) a „svetský“, estetický princíp ruskej kultúry, ktorého korene nachádza už u Puškina.

Rozanov pokračuje v šľapajach Merežkovského a S. M. Solovjeva. Neskorú tvorbu Turgeneva spája s myšlienkami ruského mesiášstva. V článku «Возле “русской идеи”...» Rozanov píše, že západní čitatelia hľadajú v ruskej literatúre „ženský“ začiatok ako nejaký protipól k európskemu „mužskému“ začiatku: «...европейцы <...> увлекаются именно “женственностью” в нас... Ее ищут у Тургенева, у Толстого...»; «Западным людям русская литература открыла эру нового нравственного миропорядка <...> Минувший год в Наугейме мне пришлось не самому слышать, но через третье лицо услышать рассказ о том необыкновенном и исцеляющем действии, какое русская литература производит на иностранцев, на американцев, немцев, англичан “в несчастии”, в “ломке жизни”, в “крушившейся судьбе <...> Я не знаю, что у нее... Она постоянно печальна. Подолгу и часто она говорит со мной о русской литературе, больше всего о Тургеньеве. Она знает мельчайшие его вещи, знает незаметные его афоризмы. И вот, как Тургеньев смотрит на жизнь и на человека — это неизъяснимо ее волнует, привлекает и, видимо, ее утешает, успокаивает» (Rozanov; 1989; s. 322–323).

V záujme „jednoduchého“ (demokratického) čitateľa k „ženským“ obrazom v ruskej literatúre (a najmä k turgenevovským obrazom) Rozanov vidí symptómy budúcej syntézy ruskej a západnej kultúry, pričom aktívny, urýchľujúci začiatok v tomto procese pripisuje ruskej literatúre: «Вот действие русской литературы: оно многозначительно не по отзывам западной критики, не по шумной ее славе <...>, а по неосознательному, по не учитываемому нигде и никем сродству с душой простого читателя...»; «“Добродетели” с русских, конечно, странно спрашивать <...> Но вот что есть всегда на Руси: отзывчивость» (Tamtiež; s. 323).

V období krízy symbolizmu na „západníctvo“ Turgeneva sa nazerá z iného zorného uhla, poukazuje sa na iné príčiny a redukuje sa. Dostojevského paródia bola počas celej evolúcie nového literárneho smeru pre symbolizmus jedna z najväznejších textov - kódov, ktoré dešifrovali tvorbu Turgeneva. Na konci tohto obdobia sa ukázalo, že súčasníci prijímajú estetické normy Turgeneva ako vklad do rozvoja modernistickej literatúry. Turgenevovským textom sa pripisuje vysoká etická hodnota ako protiváha k amoralizmu dekadentov. Skutočný strach pred „umeleckými nihilistami“ (Merežkovskij v 90. rokoch tak nazval Turgeneva)

nedovolil symbolistom reálne prehodnotiť svoj vzťah k Turgenevovi a „rehabilitovať“ jeho estetický svet.

### Zoznam literatúry

- АЛЕКСЕЕВ, М. П.: Письма И. С. Тургенева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Письма: В 18 т. Т. 1. С. 9–115.
- БИЛИНКИС, Й. С.: *Картины жизни и история*. Вопросы литературы 1964, №5.
- ЭИХЕНБАУМ, Б.: *Артистизм Тургенева // Мой современник*. Л., 1929. С. 93–100.
- ФИШЕР, В. М.: *Повесть и роман Тургенева*. Москва 1920.
- ГИНДИН, С. И.: *Представления о путях развития языка русской поэзии в канун XX века // Вопросы языкознания*. 1989. № 6. С. 120–132.
- ГРЕЧИШКИН, ЛАВРОВ,: *Брюсов о Тургеневе / Публ. и вст. статья С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Тургенев и его современники*. Л., 1977. С. 170–190.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, И.: *Поэты и прозаики. Статьи русских писателей XIX — нач. XX в.* Л., 1986. С. 275–310.
- КЕЛЬДЫШ, В. А.: *Русский реализм начала XX в.* М., 1975.
- КЛЕЙМАН, Л.: *Сологуб и Тургенев // Клейман Л. Ранняя проза Федора Сологуба*. Ann Arbor, 1983. С. 11–17.
- ЛАВРОВ, А. В.: *Блок и Арцыбашев // Ал. Блок и революция 1905 года*. Блоковский сборник VIII. Тарту, 1988. С. 51–71.
- ЛЕБЕДЕВ, Ю. В.: *Тургенев*. Москва, Молодая гвардия 1990.
- ЛОТМАН, Л. М.: *Тургенев и Фет // Тургенев и его современники*. Л., 1977. С. 25–47.
- МИХАЙЛОВСКИЙ, н. К.: *Литературная критика и воспоминания*, М. 1995.
- МИНЦ, З. Г.: *Об эволюции русского символизма. (К постановке проблемы) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века*. Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. С. 7–25.
- МИНЦ, З. Г.: *У истоков «символистского Пушкина» // Пушкинские чтения в Тарту*. Таллинн, 1987. С. 72–76.
- МИНЦ, З. Г.: *К изучению периода «кризиса символизма» (1907–1911) // Учен. зап. Тартуского ун-та*. 1990. Вып. 881. Блоковский сборник. X. С. 3–20.
- Неизвестный Брюсов* (публикации и републикации). Ереван: Лингва 2005. ISBN 99930-79-66-9.
- RAŠTEKOVÁ, S.: *Moderné inšpirácie ruskej literatúry*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV 2006. ISBN 80-224-0921-9.
- ПИЛЬД, Л.: *Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е годы)*. Тарту, 1999.
- ПИЛЬД, Л.: *И. Ф. Анненский — интерпретатор Тургенева // Русская культура XX века: метрополия и диаспора*. Блоковский сборник XIII. Тарту, 1996. С. 63–74.
- ПИЛЬД, Л.: *Мережковский и Тургенев // Русская литература*. 1998. № 1. С. 19–34.
- ПИЛЬД, Л.: *Зинаида Гиппиус и Иван Тургенев // Блоковский сборник XIV. К 70-летию З. Г. Минц*. Тарту, 1998. С. 86–119.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В.: *Тургенев и Запад // И. С. Тургенев*. Материалы и исследования. Орел, 1940. С. 90–106.
- Русский символизм и мировая культура: Сборник научных трудов*. /Под. ред. Л.А. Сугай; М.: ГАСК, 2004. Вып. 2.

### Абстракт

Творчество Тургенева становится актуальным для ряда символистских авторов в периоды наибольшей внутренней неоднородности символизма — в первую очередь, в период становления направления (1890-е гг.) и в эпоху его «кризиса». В период

господства в символизме эстетических и религиозных утопий (нач. 1900-х гг.) тургеневская проблематика и поэтика субъективно незначимы даже для тех, кто обращался к ним в эпоху «старшего символизма». Тургеневская тема на уровне оценок в литературно-критических и художественных текстах имеет в творчестве русских символистов периферийный характер. Последняя особенность свидетельствует о субъективном стремлении новаторов (прежде всего символистов «старшего» поколения) отмежеваться от непосредственного предшественника в русской литературе и о стремлении «младших» символистов (в первую очередь, Блока и, в определенном отношении, А. Белого) освободиться от дворянского комплекса социальной вины.

Тургенев с «периферии» литературного процесса перемещается в ее центр, из «забытого» классика превращается в актуально воспринимаемого современника, в первую очередь, в глазах литераторов постсимволистской ориентации. Произведения позднего Тургенева, которые хронологически лишь немного опережают литературную деятельность пресимволистов, тоже были «забыты» представителями «нового искусства», однако это «забывание», как мы попытались показать, имело, скорее, сконструированный, искусственный характер.

В действительности в русском символизме, уже начиная с 1890-х гг., происходило активное освоение поэтики произведений позднего Тургенева. Очевидно, например, что ритмическая проза А. Белого и ритмизованная проза Ф. Сологуба одним из своих непосредственных источников имеет стихотворения в прозе Тургенева, а стилизации и условно-фантастические повести Брюсова — тургеневские стилизации и «таинственные» повести.

Уже эти очевидные факты говорят о том, что возникновение «нового искусства» в России не носило скачкообразного, «взрывного» характера. Эволюция от одного литературного направления к другому (от реализма к символизму) протекала, по-видимому, в гораздо более медленных, плавных формах, чем это принято до сих пор считать в научной традиции.