

РОЛЬ И. С. ТУРГЕНЕВА В ФОРМИРОВАНИИ ПУШКИНСКОГО КАНОНА (на материале прозы 1840-х гг.)*

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА, ЕЛИЗАВЕТА ФОМИНА

В настоящей статье мы остановимся на интертекстуальности как одном из средств формирования литературного канона¹. Материалом для нас послужит ранняя проза И. С. Тургенева — младшего современника Пушкина, который был свидетелем начала складывания пушкинского канона и очень быстро стал активным участником этого процесса. Нас будет интересовать участие его ранних, во многом ученических, текстов в формировании канона и, одновременно, в становлении собственной прозы Тургенева. Кроме того, мы рассмотрим, как соотносятся с творческой практикой писателя его публичные декларации — синхронные и более поздние. Начнем с этого аспекта.

Начало занятия литературой у Тургенева совпало, с одной стороны, с тем моментом, когда Пушкин уже был провозглашен (в той или иной форме) «нашим всем». С другой, как хорошо известно, в 1835 г. Белинский, в будущем один из «канонизаторов» Пушкина, заявил о том, что поэт «уже свершил круг своей художественной деятельности» [Белинский: 284] — и это было еще самое мягкое из того, что было сказано им о закате пушкинского таланта. Важнее в это время для Белинского оказываются Лермонтов и Гоголь, поэтому вступление

* Статья написана в рамках гранта ЭНФ № 8471 «Формирование русского литературного канона».

¹ Мы ни в коей мере не претендуем на всестороннее освещение проблемы, требующей тщательного исследования. Настоящая статья — это скорее постановка вопроса на материале, с этой точки зрения почти не изученном.

Тургенева в литературу (этот процесс занял около 10 лет — почти все 1840-е гг.) совпало с канонизацией всех трех авторов. Отсюда и некоторая сложность в литературной ориентации Тургенева в 1840-е гг.

Несмотря на то, что он, как известно, всю жизнь клялся именем Пушкина, подчеркивал, что является его учеником, самые известные прямые *печатные* высказывания о поэте — «Литературные и житейские воспоминания», написанные и опубликованные в конце 1860-х гг., и пушкинская речь 1880-го г., — отражают взгляды зрелого Тургенева. Собственно, в обоих этих текстах известный и влиятельный писатель, выступает уже как творец канона, а точнее — регенератор и канонизатор концепции Белинского (в собственной огласовке, разумеется). Полемическое острие названных текстов было направлено против эстетики «новой школы» (что было вполне очевидно современникам); прагматика определяет и подход к Пушкину. Он связан с общим взглядом на литературу. Тургенев, в отличие от разночинской критики, видел механизм становления литературной традиции и норму литературной жизни в «поклонении авторитетам». Отсюда выдвижение имени Пушкина как знамени и его творчества как подлинного выражения национальной культуры. Отсюда же и утверждение его авторитета как исходной нормы: Пушкин был «для меня, как и для многих моих сверстников, чем-то вроде полубога» [Тургенев: XV, 12]. Тут же Тургенев все же вынужден признать, что и во времена его юности так было далеко не для всех: «Правду говоря, не на Пушкине средоточивалось внимание тогдашней публики...» [Там же: 16], и называет имена новых авторитетов — Лермонтова, Гоголя и Белинского.

«Литературные и житейские воспоминания» — текст в высшей степени «канонотворческий», но выстраивание иерархии далеко не всегда происходит здесь в форме прямых деклараций. В частности, мастерские портреты писателей, с которыми Тургенев встречался лично, становятся средством выражения скрытой оценки. И оказывается, что послепушкинские деятели — личности противоречивые и больные: «В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое...» [Там же:

80]; о Гоголе сказано: «“Какое ты умное, и странное, и больное существо!” — невольно думалось, глядя на него» [Тургенев: XV, 65]; в Белинском, несмотря на глубокую симпатию и буквально любовное отношение к нему, постоянно подчеркиваются нервозность и комплексы. А Пушкин на первой же странице текста предстает смеющимся, с белыми зубами и живыми, быстрыми глазами. И второе описание Пушкина, накануне смерти, когда «он казался не в духе» [Там же: 13], все же не затмевает и не должно затмить этого первого впечатления. Эпизод построен так, что «вина» за плохое настроение поэта как бы перекладывается на автора воспоминаний, который своим бесцеремонным вниманием вызвал у Пушкина «неприятное впечатление». Таким образом, абсолютность и цельность пушкинского авторитета получает в «Литературных и житейских воспоминаниях» подкрепление даже на уровне описания его внешности. Вряд ли следует оговаривать, что Тургенев во всех случаях стремится избегать идеализации — он был слишком умен, чтобы не понимать, насколько это может повредить его концепции. И у Пушкина он находит слабые, неудачные произведения (например, «Руслан и Людмила» и сказки), но это не отменяет общей тенденции.

Если теперь сравнить эти поздние тексты со статьей Тургенева 1845 г. «О современной русской литературе. Пушкин. — Лермонтов. — Гоголь», опубликованной анонимно на французском языке в журнале “Illustration”, то акценты окажутся расставленными несколько по-другому. Конечно, надо помнить, что статья была адресована западному читателю и, хотя получила одобрительную рецензию Белинского, широкому русскому читателю осталась тогда неизвестной. И все же это своего рода манифест, и нам важно будет сравнить его установки с художественной практикой Тургенева 1840-х гг.

Общая концепция выражена следующим образом: «Истинно национальная литература в России началась лишь с Александра Пушкина и насчитывает после него только два выдающихся таланта — Михаила Лермонтова и Николая Гоголя» [Лит. насл.: 282]. Однако, несмотря на высокие похвалы в адрес Пушкина, несмотря на высокую оценку Лермонтова как

его соперника в поэзии, главное место отведено Гоголю. О Пушкине говорится, что «его поэзия была только поэзией, так как ей недоставало определенной самобытности, она не в состоянии была оказывать непосредственное воздействие на своих современников» [Лит. насл.: 285]. Заслугу Пушкина Тургенев видит в том, что он *основал* русскую литературу. Но затем она стала развиваться по своим «естественным законам» уже благодаря Гоголю: «Гоголь произвел полный переворот в литературе своего отечества» [Там же: 286], — заключает Тургенев. Со ссылкой на «одного критика» (Белинского) Тургенев пишет: «Гоголь убил стихи и стихотворцев», т.е. именно Гоголя он считает родоначальником новой прозы.

В этом контексте следует рассматривать и переход самого Тургенева от поэтического творчества к прозе. Обратимся теперь к его ранним рассказам 1840-х гг. и посмотрим, насколько выстроенная им в статье система литературных приоритетов совпадает с его собственной художественной практикой.

При обращении к интересующей нас теме нельзя не поражаться тому, что ранняя проза Тургенева с точки зрения взаимодействия с пушкинским творчеством почти не рассматривалась исследователями. Даже на материале тургеневских романов на интертекстуальность обращалось мало внимания или не обращалось вовсе (см., например, работы: [Батюто 1972; Маркович 1982]²). И это при том, что Л. В. Пумпянский еще в 1920-е гг. в статье «Тургенев-новеллист» указывал на скрещение в тургеневской новеллистике новой западной прозаической традиции и «пушкинского и гоголевского наследия»³.

² Недавно вышедшая книга К. Кроо, лейтмотивом которой стало изучение онегинских аллюзий в «Рудине», лишь отчасти восполнила этот недостаток [Кроо 2008].

³ В этой же статье имеется и указание на воздействие пушкинского синтаксиса на повествовательную технику «Андрея Колосова» и на «прямое повторение онегинской ситуации в «Бретере» 1846 г. Кистер-Ленский и Лучков-Онегин» [Пумпянский: 443]. В другой статье Пумпянский подчеркивал, что «строжайше проведенной историчностью своих повествовательных произведений Тургенев

Тогда же Б. М. Эйхенбаум делает достаточно жесткое замечание о творческой манере Тургенева, который, по мнению ученого, лишь развивает стиль, созревший «в русской литературе (больше в поэзии, чем в прозе)» в 1830–40-е гг.: «Поэтому его произведения кажутся вторичными, построенными на какой-то другой литературе, более сырой и “натуральной” — как ее отделка или облицовка» [Эйхенбаум: 95, 96].

Тем не менее, серьезного исследования повестей и рассказов Тургенева с точки зрения интертекстуальных связей до сих пор не проводилось⁴. Среди отдельных попыток следует выделить статью Н. Д. Просековой «Пушкинские начала в “Записках охотника” И. С. Тургенева», в которой анализируются онегинские параллели в «Гамлете Щигровского уезда» (хотя акцент и тут сделан на тематических, а не на текстуальных переключках) [Просекова 1989], и анализ повести «Затишье» в статье Н. Н. Мостовской [Мостовская 1997].

Свой анализ мы начнем с «Трех портретов», тем более что над этим текстом писатель работал в том же 1845 г., что и над статьей «О современной русской литературе» [Тургенев: V, 85–114]. Появился рассказ в следующем году, зато в «Петербургском сборнике» — «манифестном» издании нового направления, окрещенного в ходе полемики вокруг него «натуральной школой». Исходя из этого, можно было ожидать рассказа в гоголевской манере (каковым вскоре стал «Петушков», написанный Тургеневым для «Современника» по прямому заказу круга Белинского именно как гоголевский [Там же: 133–

учился у великого учителя всей русской литературы», т.е. Пушкина [Там же: 404].

⁴ Нередким было лишь обращение к ранним поэтическим опытам — поэмам «Параша» и «Помещик». Однако пушкинские цитаты в них настолько очевидны, что не требуют отдельного анализа. Имеет смысл говорить о поэтической системе Тургенева *в целом* и о функции цитат в ней. Г. Б. Курляндская, интересовавшаяся этой темой и отстаивавшая оригинальность Тургенева-стихотворца, все же воспользовалась другим методом — выявлением тематического и типологического сходства, почти элиминировав рассмотрение текстуальных параллелей [Курляндская 1980].

177]). Однако такому ожиданию «Три портрета» явно не соответствовали.

Напомним, что представляет собой этот не самый известный тургеневский текст, построенный как рассказ в рассказе. Охотники собираются в доме Петра Лучинова, повествователь замечает на стене старинные портреты женщины и двух мужчин, один портрет проколот шпагой. Хозяин рассказывает трагическую историю своих предков. Его двоюродный дед, безнравственный, но обаятельный человек, обладал властью подчинять себе людей (явная отсылка к лермонтовскому Печорину, хотя понятно, что характеры не тождественны):

Вообразите себе человека, одаренного необыкновенной силой воли, страстного и расчетливого, терпеливого и смелого, скрытного до чрезвычайности и — по словам всех его современников — очаровательно, обаятельно любезного. В нем не было ни совести, ни доброты, ни честности, хотя никто же не мог назвать его положительно злым человеком. Он был самолюбив — но умел таить свое самолюбие и страстно любил независимость. Когда, бывало, Василий Иванович, улыбаясь, ласково прищурит черные глаза, когда захочет пленить кого-нибудь, говорят, невозможно ему было противиться — и даже люди, уверенные в сухости и холодности его души, не раз поддавались чарующему могуществу его влияния. Он усердно служил самому себе и других заставлял трудиться для своих же выгод, и всегда во всем успевал, потому что никогда не терял головы, не гнушался лести как средства и умел льстить [Тургенев: V, 91–92].

Лучинов решил украсть деньги из сундука своего отца с помощью слуги Юдича. После того, как преступление раскрылось, отец велит наказать слугу. Защищая его от побоев, Василий обнажает против отца шпагу. Через пару лет, вновь появившись в родительском поместье, он обольщает воспитанницу родителей, свою названную (а, возможно, и сводную) сестру Ольгу. Узнав о ее беременности, решает переложить грех на простодушного, недалекого, но честного и преданного жениха Ольги Павла Рогачева и требует от него немедленной женитьбы. Когда тот, поняв, в чем дело, отказывается, Василий заставляя его драться на дуэли и убивает. В знак отмще-

ния прокалывает его портрет и уезжает. Через два года, после смерти матери и Ольги, Лучинов возвращается домой парализованным и вскоре умирает на руках у Юдича.

Критики восприняли рассказ с некоторым недоумением и если и связывали с какой-то традицией, то с лермонтовской (А. Григорьев в 1850-е гг.) [Тургенев: V, 563]⁵. Имени Пушкина не назвал никто — даже Шевырев, который в краткой характеристике героя рассказа буквально указал на один из претекстов: «крадет деньги из мешков у скупого отца, потом обнажает на него шпагу», однако «Скупого рыцаря» так и не упомянул [Там же: 562].

Иван Андреевич держал все свои деньги в большом *кованом сундуке*, находившемся у него под изголовьем. Каждый вечер, ложась спать, Иван Андреевич при себе приказывал отпираться этот сундук, постукивал палкой поочередно по всем туго набитым мешкам, а по субботам сам с Юдичем развязывал мешки и тщательно пересчитывал деньги. Василий проведал о всех этих проделках и возгорел желанием потревожить заветный сундучок [Тургенев: V, 93].

Весь день минуты ждал, когда
сойду
В подвал мой тайный, к *верным*
сундукам

<...>

[Пушкин: VII, 110].

Украва ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет
[Там же: 112].

Однако трагизм пушкинского скупца контрастирует здесь с общим фоном, за счет чего ситуация воспринимается как явно сниженная, что усиливается и параллелью с «Недорослем»: «Покойник батюшка <...> челобитчиков принимал всегда, бывало, сидя на *железном сундуке*» [Фонвизин: 163].

Дальнейшее развитие ситуации прямо повторяет сюжет «Скупого рыцаря». Василий, не колеблясь, принимает «вызов» отца:

⁵ Связь текста с массовой русской прозой конца 1830 – начала 1840-х гг. еще нуждается в изучении.

— А! бунтовать! — простонал Иван Андреевич и, подняв палку, пошел на сына. Василий отскочил, схватился за рукоять шпаги и обнажил ее до половины [Тургенев: V, 95].

«Так подыми ж, и меч нас рассуди!»
(*Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает*)» [Пушкин: VII, 119].

Отец же не справляется с потрясением:

Страшно изменилось лицо Ивана Андреевича. Он зашатался, уронил палку и тяжело опустился на кресло, закрыв лицо обеими руками. Никто не шевелился, все стояли как вкопанные, не исключая Василья [Тургенев: V, 95].

Стоять я не могу... мои колени
Слабеют... душно!.. душно!..
<...>
Он умер. Боже!
[Пушкин: VII, 120].

Трагизм заключительной сцены у Пушкина усиливается смертью героя, тогда как скупец Тургенева умирает лишь два года спустя после конфликта с сыном. Таким образом драматический накал, присущий пушкинскому произведению, снимается, а облик героев и значение произошедшего события снижаются.

Однако взаимодействие с трагедией Пушкина в «Трех портретах» не исчерпывается воспроизведением схожих ситуаций. Более тонкая взаимосвязь выстраивается благодаря использованию в рассказе потенциальных сюжетов «Скупого рыцаря», неосуществленных у Пушкина: «Он <...> молодость свою проводит в буйстве, / В пороках низких <...> Хоть знаю то, что покушался он — Меня <...> / Обокрасть» [Пушкин: VII, 116, 118]. У Тургенева дается буквальная реализация домыслов барона: Василий «сорил деньгами», «Был вызван на дуэль одним оскорбленным мужем», обольстил сироту, украл деньги отца с помощью слуги.

Современная писателю критика, конечно, опознала прямую и заключенную в кавычки цитату из «Евгения Онегина» в самом начале рассказа как пушкинскую, однако взаимодействие

с чужим текстом как один из конструктивных принципов «Трех портретов» не был ею раскрыт.

Интертекстуальные переключки проявляются на разных уровнях текста и используются в разных функциях. Так, полифункциональна и уже упомянутая онегинская цитата. Она вмонтирована во фразу повествователя и отнесена к герою — рассказчику основной истории, Петру Федоровичу Лучинову:

Он был рожден «для жизни мирной, для деревенской тишины», то есть для ленивого, беспечного прозябания, которое, замечу в скобках, не лишено великих и неистощимых прелестей [Тургенев: V, 85].

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.
Досугам посвящаться невинным,
Брожу над озером пустынным,
И far niente мой закон.
Я каждым утром пробужден
Для сладкой неги и свободы:
Читаю мало, долго сплю,
Летучей славы не ловлю

[Пушкин: VI, гл. 1, LV].

На первый взгляд, цитата используется только в функции паремии, причем ее толкование — «то есть для ленивого, беспечного прозябания» — противоречит пушкинскому тексту, однако комментарий второго уровня («замечу в скобках...») его восстанавливает. На наш взгляд, функция цитаты, отсылающей к образу автора и к металитературному ироническому контексту романа в стихах, заключается в том, чтобы «поддержать» тургеневскую ироническую и, одновременно, амбивалентную характеристику Петра Лучинова. На сниженность героя намекают воплощенные в нем черты Дмитрия Ларина:

он с утра <...> до обеда и за обедом не покидал халата [Тургенев: V, 85–86].

А сам в халате ел и пил...

[Пушкин: VI, гл. 2, XXIV]

Но Петр Лучинов не сводится к «простому и доброму барину»: «Он принадлежал к числу тех людей, которые возбуждают в вас мысль, что они сами себе не знают цены, что под их наружным равнодушием скрываются сильные и великие стра-

сти...». Так что функция цитаты — это прояснение «второго плана» героя, о котором он сам не догадывается — того творческого начала в нем, которое реализуется в его рассказе о трех портретах.

Другая цитата из «Онегина», тоже появляющаяся в рамке «рассказа в рассказе», подобно первой, применяется как будто без всякой связи с пушкинским контекстом:

В сенцах мы прошли мимо
другого почтенного челове-
ка, занятого морожением
шампанского — «по строгим
правилам искусства» [Турге-
нев: V, 87].

«Но где же, — молвил с изумленьем
Зарецкий, — где ваш секундант?»
В дуэлях классик и педант,
Любил методу он из чувства,
И человека растянуть
Он позволял не как-нибудь,
Но в строгих правилах искусства,
По всем преданьям старины
[Пушкин: VI, гл. 6, XXVI].

Но, исходя из последующего повествования, она выполняет роль «символического предуведомления» [Шмид: 312] о кульминации рассказа — дуэли между Василием Лучиновым и женой героини.

Сцена дуэли у Тургенева демонстрирует другой способ использования интертекстуальности — *наложения претекстов* для получения нового художественного эффекта. Дуэль Василия Лучинова и Рогачева — это травестированное наложение друг на друга *трех* дуэлей из пушкинских произведений: «Евгения Онегина», «Выстрела» и «Капитанской дочки», причем с максимальным усилением присущей им «неканоничности» (нарушения дуэльного кодекса).

1) Дуэль Онегина и Ленского. Включение памяти претекста — присутствие слуги-француза Бурсье (рифма к Бопре из «Капитанской дочки»), которого Василий берет с собой на дуэль, хотя даже не пытается сделать из него секунданта (ср.: «Мой секундант? — сказал Евгений, — Вот он: мой друг, mon-sineur Guillot» — продолжение «предуведомительной» цитаты). Василий выступает в роли Ленского — дерется за честь Ольги: «Я сейчас еду к Рогачеву. Я заставлю его жениться сегодня же. Будьте уверены, я не позволю ему насмехаться над

нами...» [Тургенев: V, 108]. Однако на самом деле в «Трех портретах» адекват Ленского — это невинный, простодушный жених Ольги, а Василий — «развратитель», причем в буквальном смысле (вновь реализация пушкинского словесного образа — «...не потерплю, чтоб развратитель...»). Напомним, что причиной дуэли является беременность Ольги, которую Василий хочет «покрыть» женитьбой обманутого жениха.

2) К «Выстрелу» отсылает ряд деталей сцены дуэли, но в особенности проколотый портрет Рогачева:

Он молча поклонился ей, вынул шпагу и проколол, на месте сердца, портрет Павла Афанасьевича. Ольга вскрикнула и в беспамятстве упала на пол [Тургенев: V, 114].

<Сильвио> остановился в дверях, оглянулся на простреленную мною картину, выстрелил в нее, почти не целясь, и скрылся. Жена лежала в обмороке; люди не смели его остановить и с ужасом на него глядели; он вышел на крыльцо, кликнул ямщика и уехал, прежде, чем успел я опомниться [Пушкин: VIII, кн. 1, 74].

Однако эта отсылка ведет не только к «Выстрелу». Сцена имеет и более близкие по времени источники, и благодаря такой «полигенетичности» приобретает большую смысловую емкость. Напомним «Записки одного молодого человека» А. И. Герцена, опубликованные в «Отечественных записках» в 1840–1841 гг. и, в свою очередь, очевидным образом ориентированные на пушкинские тексты. Вот рассказ старушки-гувернантки:

...покойный муж ее <m-me Proveau> был каким-то метрдотелем в масонской ложе; как она раз зашла туда: все обтянуто черным сукном, а на столе лежит череп на двух шпагах... я дрожал, как осиновый лист, слушая ее. На стенах висят портреты, и, ежели кто изменит, стреляют в портрет, а оригинал падает мертвый, хотя бы он был за тридевять земель, в тридесятом государстве [Герцен: 52]⁶.

⁶ В изложении m-me Proveau трансформированный пушкинский эпизод приобретает налет сказочности, так же, как и следующий — о русском помещике, у которого в саду якобы разгулива-

Хотя Тургенев ничего не говорит о масонстве своего героя, он наделяет его почти мистической властью над людьми, таинственностью и необъяснимой жестокостью, тогда как поведение Сильвио подробно поясняется Пушкиным (героем движет уязвленное честолюбие и жажда мести). Дистанция между Василием и Сильвио слишком велика, поэтому добавляется еще одна призма — эпизод из «Записок одного молодого человека».

Дальнейшие переключки вновь связаны с Пушкиным. Роковую дуэль в «Выстреле» пытается остановить жена графа, в «Трех портретах» — слуги и старая няня Ефимовна. Здесь включаются также аллюзии на «Дубровского» (преданность слуг) и «Капитанскую дочку» (вмешательство Савельича):

Вдруг дверь растворилась, и старая няня Ефимовна, вся расстрепанная, ворвалась в комнату, упала перед Рогачевым на колени, схватила его за ноги... <...> «Да прикажи нам только, прикажи, мы его, озорника такого, шапками закидаем...» <...> В дверях показалось множество бледных и встревоженных лиц... <...> «А вы что стоите? Возьмите-ка незваного гостя под ручки да и выпроводите его вон из дому, чтобы духа его не было...» <...> «Ты с ума сошла, Ефимовна, ты меня позоришь, помилуй...»⁷ [Тургенев: V, 113].

Вдруг двери отворились, Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею. <...> Маша бросилась к его ногам. «Встань, Маша, стыдно! — закричал я в бешенстве» [Пушкин: VIII, кн. 1, 74].

«Отец ты наш, — кричали они <крестьяне Дубровского>, целуя ему руки, — <...> прикажи, государь, с судом мы управимся. Умрем, а не выдадим» [Там же: 180].

Я оглянулся и увидел Савельича, сбегавшего ко мне по нагорной тропинке... [Там же: 306].

3) Дуэль в «Трех портретах» — дуэль на шпагах, без секундантов, из-за женщины — содержит прямые аллюзии на поединок Швабрина и Гринева. Во-первых, к сюжету «Капитан-

ют медведи, и о том, как m-me Proveau приняла за медведя перодетого камердинера, за что его чуть не застрелили, — вариация на тему «Дубровского».

⁷ Ср. Еремеевна из «Недоросля», Егоровна из «Дубровского» и Савельич из «Капитанской дочки».

ской дочки» отсылают поспешность поединка и плохая подготовка одного из героев; параллелизм ситуаций усиливается текстуальным сходством:

Они вбежали оба в деревянную беседку <...>, заперлись и обнажили шпаги. Рогачев когда-то брал уроки в фехтовании, но теперь едва сумел выпасть как следует. Лезвия скрестились. Василий видимо играл шпагой Рогачева. Павел Афанасьевич задыхался, бледнел и с смятением глядел в лицо Лучинову [Тургенев: V, 113–114].

...мы остановились у самой реки и обнажили шпаги. Швабрин был искуснее меня, но я сильнее и смелее, и monsieur Бопре <...> дал мне несколько уроков в фехтовании, которыми я и воспользовался. <...> Долго мы не могли сделать друг другу никакого вреда; наконец, приметя, что Швабрин ослабевает, я стал с живостию на него наступать и загнал его почти в самую реку [Пушкин: VIII, кн. 1, 306].

Во-вторых, «цитируется» уже упоминавшееся вмешательство Савельича, ставшее в «Капитанское дочке» причиной ранения Гринева:

Между тем в саду раздавались крики; толпа народа бежала к беседке. Вдруг Рогачеву послышался раздирающий старческий вопль... он узнал голос отца. Афанасий Лукич <...> бежал впереди всех, отчаянно махая руками... Сильным и неожиданным поворотом клинка вышиб Василий шпагу из руки Павла Афанасьевича <...> Бедный Павел Афанасьевич упал мертвый: шпага Лучинова воткнулась ему в сердце... [Тургенев: V, 114].

Вдруг услышал я свое имя, громко произнесенное. Я оглянулся и увидел Савельича, сбегавшего ко мне по нагорной тропинке... В это самое время меня сильно кольнуло в грудь пониже правого плеча; я упал и лишился чувств [Пушкин: VIII, кн. 1, 306].

Функция этого претекста — усилить мотив предательского убийства, который у Пушкина намечен, но скрашен *happy end*'ом. У Тургенева он доведен до максимума, как и цинизм героя (ср. также переключку мотивов удаления героев из сто-

лицы: Василий сослан в деревню за дуэль, как Швабрин — в крепость; напомним и «адскую усмешку» Швабрин, и его клевету).

События, описанные в истории трех портретов, происходят в XVIII в. Колорит эпохи передан Тургеневым с опорой на произведения Пушкина, так или иначе связанные с этим временем. Активно использует Тургенев и пушкинские экфрасисы, причем детали внешности в портрете персонажа могут совмещать в себе черты разных пушкинских героев, либо, наоборот, внешние характеристики пушкинского персонажа распределяются между разными действующими лицами:

Ольга: «На среднем портрете изображена была женщина молодых лет, в белом платье с кружевными каемками, в высокой прическе восьмидесятых годов».

Рогачев: «Направо от нее, на совершенно черном фоне виднелось круглое и толстое лицо доброго русского помещика лет двадцати пяти, с низким и широким лбом, тупым носом и простодушной улыбкой. Французская напудренная прическа весьма не согласовалась с выражением его славянского лица. Живописец изобразил его в кафтане алого цвета с большими стразовыми пуговицами; в руке держал он какой-то небывалый цветок».

Василий: «На третьем портрете, писанном другою, более искусною рукою, был представлен человек лет тридцати, в зеленом мундире екатерининского времени, с красными отворотами, в белом камзоле, в тонком батистовом галстук. Одной рукой опирался он на трость с золотым набалдашником, другую заложил за камзол. Его смуглое худоща-

Портрет матери Дубровского: «Живописец представил ее облокоченною на перилы, в белом утреннем платье с алой розою в волосах» [Пушкин: VIII, кн. 1, 182].

«Пиковая дама»: «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездой; другою — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах» [Там же: 239–240].

вое лицо дышало дерзкою надменностью. Тонкие длинные брови почти срастались над черными, как смоль глазами; на бледных, едва заметных губах играла недобрая улыбка» [Тургенев: V, 88].

Портрет Рогачева сочетает детали мужского и женского портретов из пушкинских текстов (чем подчеркнут его мягкий характер), но более с мужским портретом из «Пиковой дамы» перекликается портрет Василия⁸. Пояснение к нему рассказчика содержит прямую цитату, которая вновь актуализирует онегинский подтекст:

Этот господин <...> гвардии сержант⁹, Василий Иванович Лучинов [Тургенев: V, 89]. Сей Грандисон был славный франт, Игрок и гвардии сержант [Пушкин: VI, гл. 2, XXX].

Так назван в «Евгении Онегине» легкомысленный возлюбленный матери Татьяны, черты характера которой отчасти переносятся и на Ольгу: «...при всех ее хороших качествах, она <Ольга> все-таки была порядочным дичком — и, пожалуй, в простоте сердца своего из собственных рук не раз наказывала какую-нибудь злополучную горничную...» [Тургенев: V, 98]; ср.: «Служанок била осердясь...» [Пушкин: VI, гл. 2, XXXII].

Микроцитаты актуализируют в подтексте «Трех портретов» судьбы этих пушкинских героев — «Грандисон» из романа в стихах благополучно дожил до старости и женил сына [Там же: гл. 7, XLI], а «старушка Ларина» вполне утешилась в браке со своим добродушным бригадиром, — и это подчеркивает контраст трагических судеб тургеневских персонажей. Добавим, что внешность и характер Рогачева недвусмысленно отсылают к Дмитрию Ларину:

⁸ Разумеется, у Тургенева описания гораздо более развернуты, т.к., в отличие от пушкинских текстов, у него они играют роль завязки.

⁹ Порядок слов тут значим, поскольку присутствует еще одна микроцитата — отсылка к первой главе «Капитанской дочки» — о несостоявшемся гвардейце Гриневе, — которая называется «Сердце гвардии».

толстое лицо доброго русского помещика [Тургенев: V, 88]. простой и добрый барин [Пушкин: VI, гл. 2, XXXVI],

и эта отсылка служит той же цели (благополучная жизнь и мирная кончина одного и разбитая жизнь и трагическая смерть другого).

Таким образом, «цитатны» не только сюжетные ситуации, но и характеры героев «Трех портретов», и при их создании Тургенев также прибегает к наложению, скрещиванию черт разных персонажей. В Рогачеве он скрестил черты Ларина и сниженные черты Ленского. Ольга являет собой сниженный вариант Татьяны Лариной — в сочетании с чертами матери Татьяны и ее сестры Ольги. От соименной ей пушкинской героини к тургеневской Ольге переходит функция измены жениху, роль возбудительницы дуэли и некоторая простоватость, хотя оценка, которую дает ей автор, неоднозначна. Амбивалентность привносится намеком на автохарактеристику героя из уже упомянутой повести Герцена:

Читать и писать она едва умела. Двадцать лет спустя русские девицы начали почитать романы вроде Походов маркиза Глаголя, Фанфана и Лолотты, Алексея, или хижины в лесу <...> но в семидесятых годах <...> наши деревенские красавицы не имели понятия обо всех этих усовершенствованиях [Тургенев: V, 97–98].

За книги принялся я скуки ради — само собою разумеется, не за учебные. Развившаяся охота к чтению выучила меня очень скоро по-французски и по-немецки и с тем вместе послужила вечным препятствием доучиться. Первая книга, которую я прочел соп атоге, была «Лолотта и Фанфан», вторая — «Алексис, или домик в лесу» [Герцен: 56].

Авторская ирония в описании «усовершенствований» как будто бы снимается в уже приводившейся нами характеристике («она все-таки была порядочным дичком — и, пожалуй, в простоте сердца своего...»), вытекающей из «непросвещенности» героини. Но отсылка к герценовской повести, направленной преимущественно на критику бытового сентиментализма и романтизма и призывающей к отказу от ложных авторитетов, расшатывает оппозицию «темнота — просвещение», делая образ Ольги амбивалентным (она — необразованный

дичок, но при этом ей чужда ложная сентиментальность и более утонченное варварство «деревенских красавиц» конца XVIII в.). В таком контексте и становится возможным соотношение Ольги с пушкинской Татьяной.

При всем различии, Ольга ориентирована на Татьяну своей выделенностью из окружающей среды, в частности, особым положением в семье, а также силой чувств, готовностью отдаться любви. Эта переключка — скорее тематическая, чем текстуальная, хотя микроцитаты присутствуют и здесь:

Она сидела боком у окна и задумчиво гладила полосатого котенка <...> На Ольге Ивановне было белое утреннее платье с короткими рукавами; ее голые, бледно-розовые, не вполне развитые плечи и руки дышали свежестью и здоровьем; <...> Ее тонкая и гибкая шея так мило подавалась вперед; так пленительно небрежно, так стыдливо отдыхал ее незатянутый стан, что Василий Иванович (большой знаток!) невольно остановился и загляделся» [Тургенев: V, 102].

<Ольга> не в состоянии была заснуть до зари и, тоскливо вздыхая, беспрестанно прикладывала горящие щеки к холодным подушкам или вставала, подходила к окну и пугливо и жадно глядела в темную даль. Василий наполнял каждое мгновение ее жизни, ни о ком другом она думать не могла [Там же: 104].

Задумчивость, ее подруга <...>
[Пушкин: VI, гл. 2, XXXVI].

Сорочка легкая спустилась
С ее прелестного плеча...
[Там же: гл. 3, XXXII]

Кто ей внушал и эту нежность,
И слов любезную небрежность?
[Там же: XXXI]

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход <...>
[Там же: гл. 2, XXVIII]

Увы! теперь и дни и ночи,
И жаркий одинокий сон,
Всё полно им; всё деве милой
Без умолку волшебной силой
Твердит о нем <...>
[Там же: гл. 3, VIII].

Тоска любви Татьяну гонит,
И в сад идет она грустить,
И вдруг недвижны очи клонит,
И лень ей далее ступить.
Приподнялася грудь, ланиты
Мгновенным пламенем покрыты,
Дыханье замерло в устах,
И в слухе шум, и блеск в очах...
[Там же: XVI]

Добавим, что статус Ольги в семействе Лучиновых, изображается благодаря уже рассматривавшемуся нами приему — буквальной реализации потенциального сюжета из «Евгения Онегина» («Она в семье своей родной / Казалась девочкой чужой»). В то же время, ипостась воспитанницы отсылает и к другим пушкинским героиням, в частности, к Лизе из «Пиковой дамы», что бросает и на образ Василия ответ Германна:

Однажды <...> он гулял по саду, перед домом, поднял голову — и увидел Ольгу Ивановну. Она сидела боком у окна <...> Василий Иванович <...> невольно остановился и загляделся. Ему вдруг пришло в голову, что не следует оставлять Ольгу Ивановну в ее первобытном невежестве <...> Ольга вскрикнула и вскочила <...> Василий Иванович с улыбкой удержал ее за руку... Ольга покраснела вся до ушей <...>

Василий не полюбил Ольгу <...> Он нашел себе занятие, поставил себе задачу и радовался радостью деятельного человека [Тургенев: V, 102–103].

...однажды Лизавета Ивановна, сидя под окошком за пяльцами, нечаянно взглянула на улицу, и увидела молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку <...> Между им и ею учредились безусловные сношения. <...> она <...> смотрела на него с каждым днем долее и долее. Молодой человек, казалось, был за то ей благодарен: она видела острым взором молодости, как быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякой раз, когда взоры их встречались. Через неделю она ему улыбнулась... <...>

Он остановился, и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь [Пушкин: VIII, кн. 1, 234–236].

Для Ольги имеется еще один важный претекст — «Бедная Лиза» Карамзина, он проявляется после «падения» героини, в описании ее состояния:

В Ольге исчезла, наконец, всякая самостоятельность, всякая воля <...> она даже не хотела противиться обаянию и с замирающим

Она <Лиза>, совершенно ему <Эрасту> отдавшись, им только жила и дышала, во всем, как агнец, повиновалась его воле и в удовольствии его полагала свое счастье. Она видела в

сердцем безусловно отда-
лась Василью <...> до того
потерялась, что даже в люб-
ви не находила блаженст-
ва <...> тоска ее грыз-
ла <...> [Тургенев: V, 104].

Ольга Ивановна начала ему
надоедать, и он уже не раз,
после неистового взрыва
страсти, поглядывал на нее,
как, бывало, на Рогаче-
ва [Там же: 105].

После завтрака предложил
он ей прогуляться с ним по
саду. Ольга пошла за Васи-
льем, как послушная овеч-
ка <...> Василий, с досто-
должным раскаянием, объ-
явил ей, что он тайно об-
венчан <...> начал ей дока-
зывать необходимость раз-
луки с ним и бракосочета-
ния с Рогачевым. <...> — Я
всё, всё устрою, — сказал
ей на прощанье Василий...
и в последний раз поцело-
вал ее похолодевшие ру-
ки... [Там же: 106–107].

Намек на Эраста, однако, дается сквозь призму характеров
Онегина и Печорина — в их отрицательной ипостаси. Неда-
ром критики увидели в Лучинове очередного «лишнего чело-
века», несмотря на принадлежность героя к XVIII в. Выписан
он, действительно, по модели «современного человека» из
седьмой главы «Евгения Онегина»:

даже люди, уверенные в сухо-
сти и холодности его ду-
ши <...>. Он усердно служил
самому себе... [Тургенев: V,
92].

нем перемену и часто говорила ему:
«Прежде бывал ты веселее, прежде
бывали мы покойнее и счастливее, и
прежде я не так боялась потерять лю-
бовь твою!» — Иногда, прощаясь с
ней, он говорил ей: «Завтра, Лиза, не
могу с тобою видаться: мне встрети-
лось важное дело», — и всякий раз
при сих словах Лиза вздыхала [Ка-
рамзин: 616].

<Эраст> взял ее за руку, привел в
свой кабинет, запер дверь и сказал ей:
«Лиза! Обстоятельства переменились;
я помолвил жениться; ты должна ос-
тавить меня в покое и для собствен-
ного своего спокойствия забыть ме-
ня. Я любил тебя и теперь люблю, то
есть желаю тебе всякого добра. Вот
сто рублей — возьми их, — он поло-
жил ей деньги в карман, — позволь
мне поцеловать тебя в последний
раз — и поди домой». — Прежде не-
жели Лиза могла опомниться, он вы-
вел ее из кабинета и сказал слуге:
«Проводи эту девушку со дво-
ра» [Там же: 619].

С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой, <...>
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом
[Пушкин: VI, гл. 7, XXII].

По степени интенсивности взаимодействия с пушкинскими текстами «Три портрета», пожалуй, выделяются среди прозы Тургенева 1840-х гг., хотя не только Пушкин здесь присутствует. Обратимся теперь к повести «Бретер», созданной в следующем, 1846 г., продолжающей разработку многих мотивов «Трех портретов» и основанной на сходных, хотя и несколько более изощренных интертекстуальных приемах.

В повести Авдею Лучкову — нелюдимому офицеру со славой дуэлиста — противостоит мечтательный и наивный немец Кистер, только что поступивший в полк. Несмотря на нетипичные для офицера качества, он быстро завоевывает расположение товарищей; бретер же провоцирует его на дуэль, но после поединка между ними завязывается дружба. Кистер влюбляется в дочь соседского помещика Машу¹⁰, но она сначала проявляет интерес к «загадочному» Авдею. Идеальный Кистер, не способный к анализу прихотливых извивов девичьей фантазии, принимает любопытство за любовь и решает пожертвовать собой ради счастья друга. Маша назначает Авдею свидание, где обнаруживается его необразованность и грубость. Героиня тут же отдает предпочтение Кистеру, назначается день свадьбы. Но мстительный Лучков повторно вызывает немца на дуэль и убивает его.

Критикой было сразу отмечено влияние Лермонтова — мысль о близости Лучкова Грушницкому и Печорину высказывалась Ап. Григорьевым, В. А. Дружининым, В. П. Боткиным. Все они видели в «Бретёре» обличительный пафос, направленный на дискредитацию печоринского типа (см.: [Тургенев: V, 555–558]). Поводом к такой оценке стали тематические и текстуальные переклички с лермонтовским романом. Одна из наиболее «лермонтовских» сцен — пародийное свидание главной героини с Авдеем:

« — Извините меня, — начал он как бы шутя, — но позвольте, с моей стороны, узнать, что вы думаете обо мне, чувст-
« — Вы молчите? — продолжала она <Мери>: — вы, может быть,

¹⁰ Заметим, что Маша (имя совпадает с именем героини в «Выстреле») — вариант имени Мери.

вуете ли какое-нибудь... этакое... расположение к моей особе? «Боже мой, как он неловок!» — сказала про себя Маша <...> — Марья Сергеевна, — заговорил он опять резким и странным голосом, — вы теперь знаете мои чувства, знаете, зачем я желал вас видеть <...> Скажите же и вы мне, наконец, чего я могу надеяться <...> Авдей схватил ее за руку. — Итак, вы меня любите! — воскликнул он. Маша вся похолодела от испуга. Она не думала признаваться Авдею в любви; она сама еще наверное не знала, любит ли она его» [Тургенев: V, 67–68].

хотите, чтоб я первая сказала вам, что я вас люблю... Я молчал... — Хотите ли этого? — продолжала она <...> — Зачем? — отвечал я, пожав плечами» [Лермонтов: 286].

С помощью образа Маши проводится линия дискредитации «бытового» романтизма. Она, в отличие от влюбленной Мери, быстро понимает, с каким человеком имеет дело, и отказывается от своих романтических фантазий. Между тем, самоутверждение за счет готовности убить сближает тургеневского героя, скорее, с дуэлянтом Пушкина, чем с Печориным.

На значимость «Выстрела» в концепции повести указывает сходное описание полкового общества, элементы характеристики Лучкова и повторный поединок, который происходит после счастливого поворота в судьбе соперника (женитьбы у Пушкина и помолвки у Тургенева). Сама сцена поединка выстраивается по принципу наложения двух дуэлей — из «Выстрела» и «Евгения Онегина»:

Кистер с беззаботным видом прохаживался взад и вперед, помахивая сорванной веткою; Авдей стоял неподвижно, скрестя руки и нахмурия брови. Наступило решительное мгновение. «Начинайте, господа!» Кистер быстро подошел к барьеру но не успел ступить еще пяти шагов, как Авдей выстрелил.

...я <Сильвио> глядел на него жадно, стараясь уловить хотя одну тень беспокойства... Он стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни <...> Его равнодушие взбесило меня [Пушкин: VIII, кн. 1, 70].

«Что ж, начинать?» — Начнем, пожалуй <...>

На «пушкинское» прочтение образа Кистера настраивают и заключенные автором в кавычки цитаты из «Евгения Онегина». «Наклонность ко “всему прекрасному”» отсылает к отповеди Онегина (как бы характеристика «от противного», намек на «усредненность» Кистера). «Идеальность» же подается вне иронического контекста, но выделение кавычками недвусмысленно отсылает к известным строкам и вносит оттенок сниженности в облик героя, что отчасти подтверждается и последующим пояснением («то есть бескорыстно и добродушно занятых мечтами...»).

Намек на сниженность содержится и в описании квартиры Кистера, где бюсты Шиллера и Гете занимают место среди других «вещиц», привезенных с собой («дешевенькие обои, коврики, полочки и т.д. <...> В углу находилась полочка для книг с бюстами Шиллера и Гете» [Тургенев: V, 37–38]), хотя его, несомненно, «оправдывает» то, что он не поэт и в Геттингене не учился. Несмотря на это, он начитан и готов перевести другу Шиллера и Клейста:

глаза доброго немца сверкали
благородной радостью сочувствия,
когда он читал Авдею любимые
страницы из Шиллера [Тургенев: V, 46].

«Позволь, я переведу тебе несколько строк». И Кистер с жаром переводил <«Идиллию» Клейста>, а Лучков <...> слушал внимательно <...> многого не понимал вовсе, иное понимал криво [Там же: 40].

При свечке, Шиллера открыл
[Пушкин: VI, гл. 6, XX].

Под небом Шиллера и Гете
Их поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем
[Там же: гл. 2, IX].

Поэт в жару своих суждений
Читал, забывшись, между тем
Отрывки северных поэм,
И снисходительный Евгений,
Хоть их немного понимал,
Прилежно юноше внимал
[Там же: XVI].

Ироническое изображение Ленского у Пушкина отбрасывает тень и на Кистера, но для Тургенева важнее подчеркнуть трагизм своего персонажа: Кистера волнует, перефразируя Пушкина, «ко благу чистая любовь», но «славы сладкое мученье» ему чуждо. Его мечты о браке не выходят за пределы «обык-

новенного удела» — ср. признание в преддуэльном письме к матери:

Спешу поделиться с вами большой радостью: я женюсь <...> Я намерен выйти в отставку, поселиться в деревне и заняться хозяйством. У старика Перекатова четыреста душ в отличном состоянии [Тургенев: V, 76].

Он весел был. Чрез две недели Назначен был счастливый срок <...>

[Пушкин: VI, гл. 4, L].

А может быть и то: поэта Обыкновенный ждал удел

(и т.д.)

[Там же: гл. 6, XXXVIII].

Но именно гармония между духовным уровнем героя и его намерениями заставляет воспринимать финал повести «Бретер» как трагический, тогда как трагизм смерти Ленского отчасти снят авторскими рассуждениями о его возможной «обыкновенной» судьбе («В деревне счастлив и рогат...») и описанием скоропалительного замужества его невесты. У Тургенева повесть кончается лаконичной фразой: «Маша... жива до сих пор», что заставляет предполагать совсем иную модель поведения героини.

Не будем больше умножать примеры — интенсивное взаимодействие с пушкинскими текстами в ранней прозе Тургенева очевидно. Но гораздо важнее, на наш взгляд, что Тургенев использует те же приемы интертекстуальности, что и Пушкин при обновлении русской прозы в начале 1830-х гг. — такие, как реализация скрытых возможностей словесной формулы, образа, сюжета и др. Тургенев ищет в прозе свой путь и явственно чувствует, что одна гоголевская модель, несмотря на ее продуктивность, авторитетность и привлекательность, недостаточна. Внешне он позиционирует себя в 1840-е гг. как адепт «натуральной школы». Однако его рассказы и повести этого периода свидетельствуют о том, что в творческой практике Тургеневу, пожалуй, важнее пушкинская традиция. Точнее — важна традиция в целом, та традиция, которая объединяла, а не разделяла имена трех великих предшественников (ср. приводившееся нами выше суждение Б. М. Эйхенбаума). В настоящей статье мы не коснулись Гоголя, но его «следы» тоже

имеются (Рогачев / Акакий Акакиевич, мотивы «Гараса Бульбы» в «Жиде»). Недаром в «Литературных и житейских воспоминаниях» Тургенев, говоря об эпохе 1830–40-х гг., не называет ее ни пушкинской, ни гоголевской, а говорит об эпохе «памятной в истории нашего духовного развития... С тех пор прошло с лишком тридцать лет, но мы все еще живем под веянием и в тени того, что началось тогда; мы еще не произвели ничего равносильного» [Тургенев: XIV, 15].

Литературный канон утверждается и закрепляется не только в декларациях, но и в творческой практике, и интертекстуальность является важным компонентом исследования путей его формирования. Канонические тексты — это те, которые становятся органической частью языка литературы. Именно так — как к материалу литературного строительства — относился Тургенев к творчеству Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Он делал взаимодействие с этим материалом и знаковым, и естественным одновременно. Разумеется, не он один. И поскольку основные пушкинские тексты (если говорить именно о *пушкинском* корпусе) вошли в плоть и кровь русской литературы, продолжали жить в ней и способствовать ее обновлению, они стали каноном — постоянно подвергавшимся и подвергающимся ревизии, но продолжающим оставаться «нашим всем».

ЛИТЕРАТУРА

- Батюто: *Батюто А.* К вопросу о традициях Грибоедова и Пушкина в творчестве Тургенева-романиста // Батюто А. Тургенев-романист. Л., 1972.
- Белинский: *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. I.
- Герцен: *Герцен А. И.* Записки одного молодого человека // Герцен А. И. Сочинения: В 9 т. М., 1955. Т. I.
- Карамзин: *Карамзин Н. М.* Избр. соч.: В 2 т. Л., 1964. Т. I.
- Кроо: *Кроо К.* Интертекстуальная поэтика романа И. С. Тургенева «Рудин». СПб., 2008.
- Курляндская: *Курляндская Г. Б.* Тургенев и Пушкин // Курляндская Г. Б. И. С. Тургенев и русская литература. М., 1980.

- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1937. Т. V.
- Лит. насл.: *Тургенев И. С.* О современной русской литературе. — Пушкин. — Лермонтов. — Гоголь // Литературное наследство. М., 1964. Т. 73. Кн. 1.
- Маркович: *Маркович В. М.* И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982.
- Мостовская: *Мостовская Н. Н.* «Пушкинское» в творчестве Тургенева // Русская литература. 1997. № 1.
- Просекова: *Просекова Н. Д.* Пушкинские начала в «Записках охотника» И. С. Тургенева // А. С. Пушкин. Проблемы творчества, текстологии, восприятия. Калинин, 1989.
- Пумпянский: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- Тургенев: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т.: Сочинения: В 15 т. М.; Л., 1960–1968.
- Шмид: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.
- Фонвизин: *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. I.
- Эйхенбаум: *Эйхенбаум Б. М.* Артистизм Тургенева // Эйхенбаум Б. М. Мой современник. Маршрут в бессмертие. М., 2001.