

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА-ЧИТАЛЬНЯ ИМЕНИ И. С. ТУРГЕНЕВА

ТУРГЕНЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

10



Москва
Виртуальная галерея
2023

УДК 82(091) Тургенев И. С.
ББК 83. 3(2)
Т87

Составитель, научный редактор – Е. Г. Петраш

Концепция художественного оформления
серии «Тургеневские чтения» Ф. В. Домогацкого.

На обложке: **И. С. Тургенев.** Бюст М. М. Антокольского. 1880.

В оформлении сборника использованы заставки
из издания «Типы из «Записок охотника» И. С. Тургенева
в силуэтах Елиз. Бем». СПб. 1883.

Т87 Тургеневские чтения. [Вып.] 10 / Московская государственная библиотека-читальня имени И. С. Тургенева; сост. : Е. Г. Петраш; науч. ред. Е. Г. Петраш. — Москва:, 2023. — 363, [1] с. : ил. — Рез. англ. — Библиогр. в конце ст. — ISBN 978-5-6049144-3-4

Сборник включает доклады Международной научной конференции, посвященной 200-летию величайшего русского поэта-лирика, переводчика Афанасия Афанасиевича Фета. Конференция «К 200-летию А. А. Фета: Фауст в русской и мировой литературе» была организована по инициативе Московской государственной библиотеки-читальни им. И. С. Тургенева в сотрудничестве с ИМЛИ РАН (научная лаборатория «Rossika: Русская литература в мировом культурном контексте»), МГУ им М. В. Ломоносова (кафедра истории русской литературы филологического факультета) и Тургеневским обществом в Москве (ТОМ) и прошла 2–3 ноября 2020 г. В статьях российских и зарубежных исследователей освещаются разнообразные аспекты поэтики Фета и его переводческой деятельности, проблемы взаимоотношений Фета с современниками и в частности, с Тургеневым, восприятие Фета в XX и XXI столетиях. Сборник адресован исследователям русской и зарубежной литературы, а также широкому кругу любителей русской словесности.

ISBN 978-5-6049144-3-4



9

785604914434

© ГБУК г. Москвы «Библиотека-читальня
им. И. С. Тургенева», составление, 2023
© Авторы статей. 2023

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 5

ТУРГЕНЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2020

**К 200-летию А. А. Фета: Фауст в русской
и мировой литературе 9**

О. В. Горчанина

Дружба без границ? К истории отношений А. Фета и И. Тургенева 11

С. А. Макарова

Звуковая картина мира в поэтическом творчестве А. А. Фета
и И. С. Тургенева: от слова к музыке 25

К. В. Сарычева

Литературная позиция Фета в его ранних переводах од Горация 59

О. Б. Кафанова

А. А. Фет – переводчик французской лирики
(Ламартин, Беранже, Мюссе)..... 79

В. А. Доманский

Н. Г. Чернышевский и А. А. Фет: литературно-критический дискурс 113

Ю. Д. Бурмистрова

Переводческие принципы И. С. Тургенева и А. А. Фета
(на материале сцены из «Фауста» И. В. Гёте)..... 143

О. В. Разумовская

«И я в Аркадии!» (культурный и литературный контекст
эпиграфа к «Итальянскому путешествию» Гёте) 167

С. В. Панов

Фауст в прагматической деконструкции Просвещения у Гёте:
машины, желания, театральная форма, жанровое мышление 191

И. А. Беляева

Тургенев, Фет и «идеалы явлений невозможности»:
к вопросу о рецепции второй части «Фауста» Гёте..... 227

К. Фурман

Тургенев и Гёте: «Фауст» Тургенева как анти-Фауст 241

Т. Е. Коробкина

Фаустовские мотивы в позднем творчестве Тургенева 261

MISCELLANIA	277
<i>Г. Л. Медынцева</i>	
«Охотничья тема» в тургеневской коллекции Литературного музея.....	279
К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. ФЕТА	310
Стихотворения отечественных поэтов, посвященные Афанасию Фету	310
Один день из жизни Аполлона Майкова, или Поэтический венок в его честь. К 200-летию со дня рождения поэта <i>Публикации подготовлены С. О. Хохловым</i>	337
ПРИЛОЖЕНИЕ	345
Программа Международной научной конференции «Тургеневские чтения – 2020 «К 200-летию А. А. Фета: Фауст в русской и мировой литературе»	
	347
IN MEMORIAM	
<i>Т. Е. Коробкина</i>	
Памяти Готфрида Кратца	357
<i>Ю. П. Мелентьева</i>	
Ушел из жизни Готфрид Кратц	361

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

«К 200-летию А. А. Фета: Фауст в русской и мировой литературе» – название Международной научной конференции, которая состоялась 2–3 ноября 2020 г. Научное сообщество не могло обойти вниманием двухсотлетний юбилей величайшего русского поэта-лирика, переводчика Афанасия Афанасиевича Фета.

Конференция была организована по инициативе Московской государственной библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева в сотрудничестве с ИМЛИ РАН (научная лаборатория «Rossika: Русская литература в мировом культурном контексте»), МГУ им. М.В. Ломоносова (кафедра истории русской литературы филологического факультета) и Тургеневского общества в Москве, члены которой активно сотрудничают с Тургеневской библиотекой.

Данная конференция прошла в формате онлайн с учетом действующих санитарных условий при пандемии на платформе Тургеневской библиотеки. За два рабочих дня было прослушано 29 докладов. Формат онлайн позволил расширить и географию аудитории. В работе научного форума приняли участие ученые из разных городов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Томска, Мытищ; из зарубежных городов: Брюссель. Монс. Свои доклады представили как маститые ученые,

так и молодые специалисты из научной лаборатории Rossica ИМЛИ им. А. М. Горького РАН.

Формат онлайн-конференции позволил присоединиться и слушателям, в числе которых были российские и зарубежные преподаватели русской и зарубежной литературы, ученые-литературоведы (Бельгия, Канада, Франция), ученые-литературоведы и просто любители и знатоки творчества Фета и Тургенева. Времени, предложенного на обсуждение докладов, было достаточно и на вопросы докладчикам (отметим активность слушателей), поэтому то и дело разгорались дискуссии о месте творчества А. А. Фета в истории русской литературы и культуры, о значении его лирического дара, которому отдали должное как музыканты-профессионалы, так и композиторы-любители. Созданное композиторами музыкальное обрамление стихов Фета только углубило понимание того, насколько поэт чувствовал и рисовал чудесные картины природы. Для того, чтобы и участники научного собрания почувствовали уникальный лирический дар поэта, сотрудники библиотеки подготовили «музыкальные паузы», которые создавали атмосферу причастности к фетовским звуковым картинам мира.

Большое внимание было уделено поэтическому таланту А. Фета, его умению передать образность поэтического пространства, воссоздать звуковую

картину мира словами – все эти достоинства поэта отмечались в докладах тех участников, которые рассуждали о поэтике в искусстве юбиляра. Были затронуты и вопросы рецепции, связанные с лирикой Фета, не только в XIX веке, но и в современной литературе (в творчестве Н. А. Чаева и А. М. Голова).

Безусловно, состоялся разговор и о даре А. Фета – переводчика, который, имея немецкие корни, с ранних лет переводил Гейне, Гёте. Название конференции указывает на особый вклад в русскую литературу полного перевода «Фауста» Гёте Фетом, поэтом и переводчиком. Восприятие трагедии «Фауста» в России, вопросы ее рецепции, межкультурный диалог немецкой и русской литературы привлекли внимание многих докладчиков. Данный диалог продлился в сообщениях о Фете – переводчике А. Шопенгауэра. Он первый перевел на русский язык философский труд А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», стремясь быть предельно точным к оригинальному тексту. На конференции было уделено внимание не только знаменитым философским переводам Фета, но и его переводам таких поэтов как Гораций, Гейне, Беранже, Ламартина, Мюссе и других известных поэтов. Интерес к Гёте, к переводческой деятельности объединяло А. А. Фета с И. С. Тургеневым. Их творческие и личные

отношения стали также предметом обсуждения участников конференции.

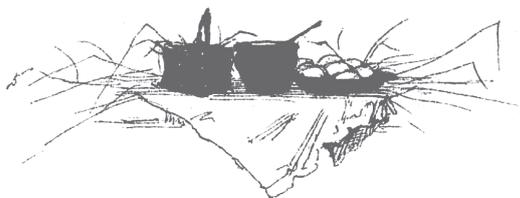
Десятый сборник «Тургеневских чтений» включает материалы Международной научной конференции 2020 года, посвященной 200-летию со дня рождения замечательного поэта Афанасия Афанасиевича Фета. По традиции в Приложении опубликована программа конференции, которая отражает тематическое разнообразие докладов. В разделе MISCELLANEA можно познакомиться с подборкой стихов, посвященных А. Фету, любителем и знатоком русской поэзии, коллекционером, членом Тургеневского общества в Москве Сергеем Олеговичем Хохловым.

С. О. Хохлов напомнил научному сообществу также о 200-летнем юбилее А. Майкова, предложив публикацию: «Один день из жизни Аполлона Майкова, или Поэтический венок в его честь. К 200-летию со дня рождения поэта».

В этот раздел вошел и материал Г. Л. Медынцевой, научным сотрудником, заведующей сектором истории музея научно-исследовательского отдела Государственного литературного музея (ГМИИРЛИ им. В. И. Даля), «Охотничья тема» в тургеневской коллекции Литературного музея». Этот материал выходит за рамки тем конференций, тем не менее заслуживает публикации и включения в научный оборот «Тургеневских чтений».

ТУРГЕНЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2020

**К 200-ЛЕТИЮ А. А. ФЕТА:
ФАУСТ В РУССКОЙ И МИРОВОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**



О. В. Горчанина

Исследовательский центр
им. Ивана Тургенева (CITELE)
Университет г. Монс UMONS, Бельгия

ТУРГЕНЕВ И ФЕТ: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ ВМЕСТЕ

**TURGENEV AND FET: THIRTY YEARS
TOGETHER**

Аннотация: Статья ставит перед собой цель проследить и проанализировать сложную хронологию отношений Ивана Тургенева и Афанасия Фета – от дружбы до взаимной неприязни, а также, не игнорируя общеизвестные факты, вызвавшие разлад между двумя литераторами, выяснить глубинные причины их взаимного отдаления, носящие скорее культурный характер.

Ключевые слова: Иван Тургенев, Афанасий Фет, хронология отношений, культурная идентичность.

Abstract. This article aims to explore the complex chronology of the relationship between Ivan Turgenev and Afanasy Fet, from their friendship to their mutual dislike, and, without ignoring the well-known facts which caused the rift between the two literary figures, to explore the underlying reasons for their separation, which are of a rather cultural nature.

Key words: Ivan Turgenev, Afanasy Fet, chronology of the relationship, cultural identity

История отношений, которые связывали Ивана Тургенева и Афанасия Фета, хорошо известна, о ней много писалось в разные годы¹, и традиционно в ней выделяется несколько этапов, нашедших отражение в переписке двух литераторов.

Первый этап – знакомство в июне 1853 года и сближение Тургенева с Фетом во второй половине 1850-х гг. вплоть до самого начала 1860-х гг. Эта эпоха отмечена частыми встречами писателя и поэта, которые часто охотятся вместе и ведут совместную работу: Тургенев берет Фета под свое

литературное крыло, выступая одновременно в роли советчика, редактора, рецензента. Письма автора «Записок охотника» к поэту, местами выдержанные в несколько покровительственном тоне (там, где Тургенев анализирует поэтические опыты Фета), все же полны прежде всего искренних дружеских чувств, проникнуты обоюдным доверием². Тургенев и Фет пересекаются в Спасском, в Степановке, в Петербурге. Когда в 1856 году Тургенев получает наконец разрешение выехать за границу, география их встреч расширяется. В 1856 году Иван Сергеевич даже представляет Фета чете Виардо в Куртавнеле – тоже своего рода доказательство его дружеских чувств к поэту. В 1857 году Тургенев выступает шафером Фета на его свадьбе.

Теплые отношения между Тургеневым и Фетом длятся около десяти лет. Затем, ближе к 1863 году, переписка между ними несколько затихает. Наступает следующий этап в их отношениях: 60-е годы, отмеченные постепенным обоюдным отдалением и охлаждением на протяжении еще десяти лет. Считается, что это произошло на фоне растущего консерватизма взглядов Фета³.

Разрыв отношений происходит в 1874 году, положив начало новому витку в истории их знакомства. В последующие еще десять лет то Тургенев, то Фет предпринимают порой попытки

возобновить переписку и воскресить некогда теплую дружбу, но прошлое вернуть не удастся.

Более тридцати лет знакомства, треть из них – тесная дружба, братские отношения. В этой связи нельзя не вспомнить строки из воспоминаний Фета, касающиеся его первых впечатлений от встречи с Тургеневым в 1853 году: «Мы встретились с самой искренней взаимной симпатией, которой со временем пришлось разрастись в задушевную приязнь». И действительно, многое объединяло Тургенева и Фета в начале 50-х гг. : они сверстники (Иван Тургенев родился в 1818 году, а Афансий Фет – в 1820 г.) и земляки. Оба мастера русской словесности, пусть русское слово по-разному звучит у Фета и у Тургенева, но любовь к русскому языку несомненно выступила объединяющей силой в их отношениях. Оба питают любовь к литературе, причем не только русской, но и античной. Фет – переводчик древних авторов, его переводы из Горация особенно ценил Тургенев, большой поклонник античности. И Тургенев, и Фет – заядлые спорщики, как вспоминал об этом впоследствии сам Фет⁴. Споры двух литераторов порой выливались в бурное выяснение отношений, как это произошло, к примеру, в Куртавнеле в 1856 году, когда спорщики до смерти напугали своими криками хозяев замка чету Виардо и их домочадцев⁵. И наконец – оба страстные охотники и собачники,

недаром эти две темы, наряду с поэзией, являются едва ли не доминирующими в их переписке. Другими словами, причин для сближения Тургенева с Фетом было предостаточно.

Но и поводов для разногласий нашлось, увы, немало десять лет спустя после их знакомства. У Тургенева и Фета были очень разные взгляды на творчество: Фет выступал за интуитивное выражение литературной и поэтической мысли, Тургенев же признавал лишь одно: истину, правдивость в искусстве – позиции пусть и не взаимоисключающие, но все же довольно разные, что нередко вызвало эпистолярные прения между друзьями. Но все же не эстетические и даже не методологические разногласия поставили под вопрос их взаимную дружбу, а скорее ряд внешних факторов, которые медленно, но верно подтачивали некогда доверительные отношения. Вспомним 1861 год и небезызвестный эпизод ссоры Тургенева с Толстым. Фет стал невольным свидетелем этого конфликта, пытался выступить посредником между сторонами, и в результате ему немало досталось от Льва Толстого, что создало некоторую неловкость в отношениях друзей. Еще одна неприятная история произошла в 1863 году, когда Фет долго не высылал долгожданные деньги Тургеневу, который тогда очень в них нуждался, да к тому же и потерял значительную сумму из-за нерасторопности

и непрактичности «лирического поэта» Фета, не сумевшего вовремя обменять вверенный ему Тургеневым вексель. Тургенев имел неосторожность поведать об этом обстоятельстве нескольким общим друзьям, что дошло до ведома поэта и задело его чувства. Наконец, в известном конфликте Ивана Сергеевича с дядей Николаем Николаевичем в 1867 году, в котором Тургеневу досталась нелицеприятная, хоть и «праведная» роль, Фет без особых колебаний принял сторону Николаевича. И таких «охлаждающих» отношения эпизодов было довольно много.

Еще один культурно-идеологический аспект (назовем его так) этого вопроса не мог не наложить совершенно определенный отпечаток на развитие отношений между Тургеневым и Фетом. Дружба Тургенева с Фетом завязалась во второй половине 1850-х. Это время отмечено не только ссылкой писателя в Спасское. Напомним, что после трехлетнего пребывания в Европе (1847–1850 гг.), когда Тургенев подумывал об эмиграции, он все же вернулся в Россию, где пробыл в общей сложности шесть лет беспрерывно (1850–1856). Это последнее длительное пребывание писателя на Родине. Тургенев с головой погружается в русскую действительность, как когда-то давно – еще в студенческие годы – окунался в «германское море». Этот отрезок времени был насыщен различного рода

событиями: смерть Гоголя, тюремное заключение Тургенева, последовавшая за ним полуторагодовая ссылка в Спасское. Смерть Гоголя заставляет Тургенева осознать роль, которую он как литератор призван сыграть в судьбе не только молодой русской литературы, но и всего отечества. Затем, во время ссылки, Тургенев, по его собственному признанию⁶, открывает для себя те стороны русского быта, которые ускользали ранее от его внимания, он как бы заново открывает для себя родной край, максимально приближаясь к собственным корням. Длительное пребывание на родине усиливает патриотические чувства в нем, особенно в годы Крымской войны и осады Севастополя. Не зря вторая половина 1850-х гг. отмечена также и неким сближением Тургенева со славянофильскими кругами, идеям которых симпатизировал и Афанасий Фет, — чем не точка соприкосновения?

Перелом в отношениях двух литераторов, как отмечалось выше, наступает начиная с 1863 года и постепенно усугубляется в течение последующих десяти лет. Этот период времени также знаменует собой важные перемены в жизни писателя, который покидает Россию, обустривается в Бадене. Новая европейская страница открывается в его жизни и в его мировоззрении. По разным причинам писатель все реже появляется на родине, развивающиеся в России события

после реформы 1861 года не вселяют в него оптимизм, о чем свидетельствуют письма этого периода: в них разочарование по поводу того, как воплощается реформа 1861 года, сожаление о деградации нравов среди крестьянства, да и среди всего российского общества. «Россия стала мне чужда»⁷, «я как отрезанный ломоть»⁸, — читаем мы в частности в его письмах этого периода. Чувство отчужденности по отношению к собственным корням служит благодатной почвой для расцвета приверженности к иным идеалам: западнические настроения окончательно берут верх в убеждениях Тургенева. Речь идет о значимой перемене в его мировоззрении, которая находит отражение и в письмах, и в произведениях писателя. В этих условиях трудно усмотреть какую-либо общность во взглядах Тургенева и Фета в этот период. Все это не способствовало напрямую отдалению между ними, но фундамент, на котором строились их былые, казалось бы прочные отношения, пошатнулся на фоне и этих расхождений не в последнюю очередь.

Вспомним первые отзывы Тургенева о Фете, сразу после первого их знакомства в 1853 году. Писатель пишет из Спасского Павлу Анненкову: «Я вчера познакомился с Фетом, который здесь проездом. Натура поэтическая, но немец, систематик и не очень умен — оттого и благоговееет перед

2-й частью Гётева „Фауста“»⁹. Несколько дней спустя он так отзывается о новом знакомом в письме к Аксакову: «Сам он мне кажется милым малым. Немного тяжеловат и смахивает на малоросса — ну и немецкая кровь отозвалась уваженьем к разным систематическим взглядам на жизнь и т. п. — но все-таки он мне весьма понравился»¹⁰. В этих отрывках сформулировано видение Тургеневым Фета, которое писатель сохранит надолго касательно своего друга, представляющегося ему фигурой противоречивой. Это видение лейтмотивом прослеживается в письмах Тургенева в последующие годы. С одной стороны, Фет — поэт, а значит, служитель идеала, а с другой он человек весьма прагматичный, можно даже сказать, приземленный: поклонник системных идей, в иные периоды своей жизни агроном, и неизменно — консерватор. Виной такому клубку противоречий — смешение кровей, немецкие корни, переплетающиеся с русскими. В представлении Тургенева (судя по его письмам) Фет словно разрывается меж двух противоположностей: с одной стороны русская безалаберность, вдохновляющая его на творчество, что не мешает быть Фету по-немецки деятельным и радеть о насущном.

Такое смешение двух культурных начал в личности Фета отнюдь не отталкивает Тургенева. Он скорее со снисходительным пониманием

комментирует различные непоэтические начинания друга: покупку пустынной Степановки и ее обустройство, работу Фета в качестве мирового судьи и пр. Еще бы: сам Тургенев отнюдь не образец русскости, не пострадавшей от западного влияния. Образование, полученное писателем, его включенность в европейскую культурную жизнь, весь его жизненный путь постепенно усиливали «европейский» компонент его собственной идентичности по мере адаптации писателя к европейской жизни, процесс, в котором он, как известно, прекрасно преуспел. В чем нельзя было заподозрить поэта Фета: «...он, хотя и полунемец, а вне России жить не может», – говорит о Фете Тургенев в одном из писем к Борису в 1870 году. Более того, Афанасий Фет откровенно недолюбливает Европу: достаточно вспомнить европейский вояж поэта в 1856 году, частично в компании Тургенева, из которого Фет вернулся домой, так и не увидев толком европейской жизни и тем более не поняв ее, что не мешало поэту частенько высказывать критические замечания в ее адрес. Как комментирует сей факт сам Тургенев в одном из своих писем к Фету, направленных из Виши в 1859 году: «Я же с своей стороны ни о чем Вас не извещаю – ибо знаю, что для Вас все Западное – все Европейское – есть нечто вроде (следующая за сим фраза не для дам) протухлой блевотины паршивой соба-

ки, наевшейся полусгнивших и полных содержимым кишок человека, умершего от эфантиазиса, сопряженного с сатириазисом!»¹¹.

Казалось бы, учитывая доминирующие западные настроения Тургенева, такие взгляды Фета – хороший повод для ссор между ними. Но нет, в своих письмах к Фету Тургенев, напротив охотно доверяет именно ему свои критические соображения по поводу разных аспектов европейской жизни: о мелочном характере французов¹², о плохой работе французской почты¹³, о плохой охоте во Франции¹⁴, о тяготах парижской жизни¹⁵. Впрочем, нужно отметить, что жалобы касаются исключительно Франции. Тургенев знает, что найдет в лице Фета сочувствующую душу касательно всех бед, свалившихся на его славянскую голову во Франции, и охотно ведает ему о своих переживаниях на этот счет.

«Полунемец» Фет является в глазах Тургенева ярким воплощением человека именно русского. О Фете Тургенев с ностальгией вспоминает в трудные минуты своего эмигрантского бытия: его образ ассоциируется с охотой, с родными местами¹⁶, эпистолярный диалог с ним – лучший способ забыть о тысячах километров, отделяющих Тургенева от родины¹⁷. Беседуя с Фетом в письмах, Тургенев уверен также, что найдет родственную душу, слышащую родной край в тех же

тональностях, что и он сам. А уж за границей Фет и вовсе превращается в типичного русского путешественника за рубежом, ни к чему не приспособленного и вечно скучающего. Об этом свидетельствуют не только эпистолярные рассказы Тургенева о пребывании Фета в Европе. Строки, написанные Тургеневым в 1857 году о русских за границей в «Из-за границы. Письмо первое», – точный портрет Фета в его парижскую бытность годом ранее.

Многое сблизило Фета с Тургеневым в начале их дружеских отношений. Многое отдалило их годы спустя. Пути двух литераторов разошлись в определенный момент. Но различные споры, ссоры, в которых они были задействованы и в которых они противостояли друг другу, – лишь верхушка айсберга. Истинная причина их поступательного отдаления друг от друга зиждется в противостоянии их идеологических убеждений, которые в свою очередь подпитывались постоянно нарастающими противоречиями культурного толка.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь можно упомянуть труды Чернова Н. М., посвятившего этому вопросу, в частности целую главу своей книги «Провинциальный Тургенев», Бродского Н. М., писавшего о творческом взаимодействии двух литераторов, Гутьяра Н. М., одним из первых заинтересовавшегося отношениями Тургенева и Фета, Генераловой Н. П. уже в наши дни успешно комментировавшей переписку писателей.
- ² Друзьяверяют друг другу сокровенные переживания, об этом свидетельствует, например, письмо Тургенева к Фету от 16 (28) июля 1860, написанное в Куртавнеле, где писатель размышляет на тему кризисного момента в жизни, который они оба переживают в тот период: «Э! душа моя! все не то... Молодость прошла — а старость еще не пришла — вот отчего приходится узлом к гузну. Я сам переживаю эту трудную, сумеречную эпоху, эпоху порывов, тем более сильных, что они уже ничем не оправданы — эпоху покоя без отдыха, надежд, похожих на сожаления, и сожалений, похожих на надежды. Потерпим маленько, потерпим еще, милейший Афанасий Афанасьевич, и мы въедем наконец в тихую пристань старости...».
- ³ В. Г. Фридлянд, «Комментарии» // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников, в 2 т., Григоренко В. В., Макашина С. А., Машинский С. А., Рюриков Б. С., Орлов Б. Н., Т. 2., Издательство Художественная литература, Москва, 1969, с. 461.
- ⁴ А. А. Фет, «Из моих воспоминаний» // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников, в 2 т., Григоренко В. В., Макашина С. А., Машинский С. А., Рюриков Б. С., Орлов Б. Н., Т. 2., Издательство Художественная литература, Москва, 1969, с. 156.
- ⁵ А. А. Фет, «Из моих воспоминаний» // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников, в 2 т., Григоренко В. В., Макашина С. А., Машинский С. А., Рюриков Б. С., Орлов Б. Н., Т. 2., Издательство Художественная литература, Москва, 1969, с. 178.
- ⁶ И. С. Тургенев, «Гоголь» // И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 12 т., Т. 11., Москва, «Художественная литература», 1979, с. 699.
- ⁷ Письмо к Е. Ламберт от 26 февраля (10 марта) 1865.
- ⁸ Письмо к И. Борису от 16 (28) марта 1865.
- ⁹ Письмо к П. Анненкову от 30 мая (11 июня) 1853, Спасское.
- ¹⁰ Письмо к С. Аксакову от 5 (17) июня 1853, Спасское.
- ¹¹ Письмо к А. Фету, июнь 1859 г, Виши.
- ¹² Письмо к А. Фету от 18 (30) июня 1859, Виши.
- ¹³ Письмо к А. Фету от 22 июля (9 августа) 1859, Куртавнель.

¹⁴ Письмо к А. Фету от 16 (28) июля 1860, Куртавнель.

¹⁵ Письмо к А. Фету от 5 (17) ноября 1860, Париж.

¹⁶ Письмо к Л. Н. Толстому от 10 (22) марта 1861, Париж.

¹⁷ Письмо к А. Фету от 19 (31) марта 1862, Париж.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Горчанина Ольга Валериевна, PhD, кафедра русского русского языка, переводческий факультет, Университет г. Монс (UMONS), Исследовательский центр им. Ивана Тургенева (CITELE).

Gorchanina Olga, PhD, Department of the Russian language, Translation faculty, University of Mons (UMONS), Ivan Turgenev Centre for Research (CITELE).

С. А. Макарова

Москва (Россия)

Издательство «ЛЕКСРУС»

**ЗВУКОВАЯ КАРТИНА МИРА
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. А. ФЕТА
И И. С. ТУРГЕНЕВА: ОТ СЛОВА К МУЗЫКЕ**

**SOUND PICTURE OF THE WORLD
IN THE POETIC WORK OF A. A. FET
AND I. S. TURGENEV: FROM WORD TO MUSIC**

Аннотация: Звуковая картина мира в поэтическом творчестве А. А. Фета и И. С. Тургенева различна. В статье сопоставляются содержательные функции мотивов тишины и молчания, словесного высказывания и пения, системы звуковых и слуховых образов, отражающих особенности мировосприятия выдающихся художников слова второй половины XIX в. Противоречия в эстетических программах, литературной теории и практике, отношении к версификационным инновациям и имманентным свойствам музыкального искусства способствовали не только возникновению острой полемики, но прежде всего творческому обогащению А. А. Фета и И. С. Тургенева.

Ключевые слова: поэзия А. А. Фета, поэзия И. С. Тургенева, творческое общение, особенности мировосприятия, многообразие звуков, экспрессия тишины, стих и проза, лирика и стихосложение, словесность и музыка

Abstract: The sound picture of the world in the poetry of A. A. Fet and I. S. Turgenev is different. The article compares the content functions of the motives of silence, verbal expression and singing, the system of sound and auditory images, reflecting the peculiarities of the worldview of outstanding artists of the word of the second half of the 19th century. Contradictions in aesthetic programs, literary theory and practice, attitudes towards versification innovations and the immanent properties of musical art contributed not only to the emergence of acute polemics, but above all to the creative enrichment of A. A. Fet and I. S. Turgenev.

Keywords: poetry of A. A. Fet, poetry of I. S. Turgenev, creative communication, peculiarities of perception of the world, variety of sounds, expression of silence, verse and prose, lyrics and versification, literature and music

А. А. Фет и И. С. Тургенев – неопровержимые духовные величины в русской культуре второй половины XIX в., яркие личности, в судьбах которых было много общего. Глубокая связь с Орловской губернией, обучение на словесном факультете Московского университета, сотрудничество с журналом «Современник», обретение звания члена-корреспондента Академии наук, усадебная жизнь, личные трагедии, увлечение музыкой и т. д. – может сложиться впечатление, что биографии двух выдающихся литераторов складывались практически параллельно. Действительно, жизненные, творческие пути Фета и Тургенева начиная с первого знакомства в 1853 г. многократно

пересекались в течение трех десятилетий, успев перерасти в дружеское общение и активную переписку: Фет гостил у Тургенева в Спасском-Лутвинове, Тургенев способствовал публикации сборника стихотворений Фета, во Франции Фет познакомился с семьей П. Виардо, на свадебной церемонии Фета и М.П. Боткиной в Париже Тургенев был шафером... Фет и Тургенев в рамках индивидуальных художественных поисков обращались к поэтическим и прозаическим жанрам, писали литературно-критические статьи, занимались переводами, тем не менее и личное общение, и творческое сотрудничество, как, впрочем, и участие в общественной жизни России нередко сопровождались непониманием, разногласиями: в 1870-е гг. они привели к разрыву отношений, завершившемуся осторожным перемирием. К 1880-м гг. принципиально различными оказались не только личные итоги, идейные позиции, но и художественные результаты двух литераторов. Фет навсегда вошел в историю отечественной словесности как выдающийся поэт «чистого искусства», Тургенев – как великий мастер реалистической прозы.

Говоря о «концах» и «началах» литературного сотрудничества, не может не удивлять тот факт, что творческий дебют Фета и Тургенева состоялся одновременно – в 1830-е гг. Не менее поразительно

и другое: на литературное поприще оба вступили как авторы стихов. Но сочинения поэтов нового поколения были столь разнохарактерны, что сразу засвидетельствовали очевидное – оригинальные особенности восприятия окружающей действительности: они раскрывались не только в идейно-тематических предпочтениях, образном строе, художественном стиле, но также в звуковой картине мира, напрямую соотносящейся с акустическими впечатлениями, эстетическими представлениями о лирическом творчестве, причастностью к музыкальному виду искусства. Можно смело утверждать: поэтические произведения Фета и Тургенева являются веским доказательством того, что, при всей масштабности личностей и общности интересов, это были разные творческие индивидуальности. Почему сложные взаимоотношения Фета и Тургенева, одинаково начавших свой творческий путь с поэзии, складывались в неразрывном единстве «притяжения» и «отталкивания»? Какими причинами объясняются столь разнонаправленные векторы дальнейшего развития их литературного таланта? Обратимся к анализу стихотворных сочинений, сделав акцент на сопоставлении звуковой картины в художественном мире двух уникальных русских словесников.

Поэтическое творчество А.А. Фета (1820–1892), нацеленное на выражение субъективного

мироощущения, всегда отличалось напряженной эмоциональностью, утонченным психологизмом, открытым лиризмом. Увлеченный красотой мироздания, поэт обращается прежде всего к «вечным» темам, выявляя в малых лирических формах огромный потенциал эвфоничности и гармоничности. Мэтр «чистого искусства», не получивший должного признания в эпоху расцвета реалистической прозы и гражданской поэзии, раскрывает себя как смелый новатор в области ритмики, мелодики, архитектоники, способствуя утверждению напевного стиха и романсной композиции. Около полувека отстаивавший «чистую лирику» в литературном процессе второй половины XIX в., Фет идет по пути экспериментов со звуковой формой слова, достигая таких вершин, которые определяют историческое значение «музыкальной» поэзии в отечественной словесности. Осознание стихотворной речи как звукового феномена у Фета неотделимо от акустического восприятия окружающей действительности: на какие бы темы он ни высказывался – любви, природы, творчества, Родины, истории, философии, религии и в какой бы манере их ни воплощал – описательной, повествовательной, импрессионистичной, лирической, поэт непременно фиксирует звучащие детали и образы, настойчиво развивает мотивы, связанные со слуховыми ощущениями.

Уже в первой книге стихов «Лирический Пантеон» (1840) намечается тот фундамент звуковой картины мира, который станет отличать индивидуальное восприятие Фета и, неотделимый от духовной, творческой эволюции поэта, будет неуклонно обогащаться в сборниках 1850, 1856, 1863, 1880 – начала 1890-х гг. В «Лирическом Пантеоне» Фет воссоздает как стихийную «неблагозвучность» голосов природы – «Слышишь... Свищет соловей/И сова хохочет», так и всеохватную гармоничность музыкального звучания – «Чу! Слышу звуки вдаль, / Там под балконом, близ ограды, / Поют – и эхо по реке / Несет аккорды серенады». Хотя совершенно очевидно, что в ранний период творчества «чистый лирик» дорожит прежде всего звуковой мелодичностью, напевными способностями, впечатлениями и ассоциациями: «В моем саду, в тени густых аллей, / Поет в ночи влюбленный соловей», «Любил он песням дев задумчиво внимать, / Когда на звуки их березник отзовется»¹.

В 1840–1860-е гг. Фет достигает творческой зрелости, а вместе с ней и расцвета напевной лирики, изобилующей фоностилистическими приемами, звуковыми мотивами, деталями, образами. В сборнике 1850 г. поэт открыто декларирует: «Слушай одна ты – нам не годится / Мертвая тишь! . . . » Безжизненной тишине Фет противопоставляет многообразие звуков окружающего

мира. «Чистого лирика» не страшит безрадостная «музыка» бытия: «И блеск торжественный при звуках погребальных». Поэта не отталкивает звучание бытовых событий, как и заурядной реальности в целом: «Как тройкою ямщик кибитку удалую/Промчит – и скроется... И долго, мнится мне,/Звук колокольчика трепещет в тишине», «Смолкнул яркий говор сплетней,/Скучный голос дня». Фет восхищается выразительными возможностями музыкальных инструментов, нередко выступающих в «ансамбле» с творениями человека и природы, человеческой душой: «И гитару твою далеко слышу я,/Под журчанье фонтана и песнь соловья», «Зачем же за тающей скрипкой/Так сердце в груди вострепнулось». Вместе с тем вершинные проявления красоты продолжают ассоциироваться с мелодичностью, напевностью – в поэтическом мире Фета поют все и вся: «Счастью сердце легко предается:/Мне близ тебя хорошо и поется», «Так-то все весной живет!/В роще, в поле/Все трепещет и поет/Поневоле», «Рассказать, что отовсюду/На меня весельем веет,/Что не знаю сам, что буду/Петь – но только песня зреет». Вовсе не удивительно, что высшим даром музыкальности обладает поэт, в творчестве Фета предстающий в образе певца: в выражении богатства человеческих чувств и переживаний словесное искусство ограничено конкретной

семантикой, но поэту дана власть воздействовать на слушателя многозначностью звуков, магией напевов: «Поделись живыми снами,/Говори душе моей;/Что не выскажешь словами,/Звуком на душу навей»².

Следует особо подчеркнуть, что в зрелый период творчества «беззвучное» мироздание для Фета не тождественно «мертвенному». Так, например, молчание в стихотворении «Тополь» (1859) сродни унынию, но это то состояние, которое преодолимо волей к жизни, – аналогично тому, как увядшая осенняя природа будет неизбежно опровергнута радостным звучанием грядущей весны: «Сады молчат. Унылыми глазами/С унынием в душе гляжу вокруг <...>/Лишь ты один над мертвыми степями/Таишь, мой тополь, смертный свой недуг/И, трепеща по-прежнему листьями,/О вешних днях лепечешь мне как друг»³. В поэтическом сборнике 1863 г. тишина сопрягается к тому же с мотивами недостигаемости, умиротворенности, восторженности, а безмолвие и немота – с идеями величия, непостижимости, загадочности: «Какая тишина! Из-за горы высокой/Сюда и доступа мятежным звукам нет», «Тишина холодной ночи/Занимает дух», «От голубых холмов бежит немая степь», «На пажитях немых люблю в мороз трескучий/При свете солнечном я снега блеск колючий». И все же звучащий мир значительно

привлекательнее, интереснее, разнообразнее — как с точки зрения происхождения консонансов и диссонансов, так и в отношении акустического восприятия, распознавания пространственно-временных, экспрессивных нюансов: «Вот-вот — и выстрелы... и в переливах дыма,/Еще быстрее лань, как будто невредима,/Проклятьям вопреки и хохоту стрелков», «Толпа ликует как ребенок,/На перекрестках шум и гул», «Так резко-сух снотворный и трескучий/Кузнечиков неугомонный звон», «Соловьи давно запели,/Сумрак возвестя»⁴.

В поздний период творчества «чистое искусство» Фета граничит с поэтикой предсимволизма. Сборники «Вечерние огни» (1880 — начало 1890-х гг.) максимально полно отражают и особенности фетовской ментальности, и могущество звуковой картины мира, воспроизведенной поэтом. Власть красоты, гармонии, вокально-инструментальной музыки оказывается настолько неопровержимой, что полностью овладевает душой, заставляя слушателя не просто сопереживать, но и вторить, звучать, петь: «Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,/Как и сердца у нас за песнею твоей», «Мелькнет ли красота иная на мгновенье,/Мне чудится, вот-вот, тебя я узнаю;/И нежности былой я слышу дуновенье,/И, содрогаясь, я пою». В «Вечерних огнях» Фет воссоздает мелодии души, земное пение, но не менее

настойчиво – песни поднебесья, небесные напевы, хоровую «музыку» звезд: «Пятьдесят лебедей пронесли/С юга вешние крики в полесье,/И мы слышали, дети земли,/Как звучала их песнь с поднебесья», «А нынче, как моя душа,/Волна светла, – и, чуть дыша,/Легла у ног скалы отвесной;/И в лунный свет погружена/В ней и земля отражена/И задрожал весь хор небесный», «Поет сверкающий ручей/И с неба песня, как бывало;/Как будто говорится в ней:/Все, что ковало, миновало», «Как пестрел соседний бор,/Как белели выси гор,/Как тепло в нем звездный хор/Повторялся»⁵.

В поздней лирике Фета, наполненной философскими и дидактическими мотивами, художественное пространство расширяется до космических высот, все мироздание от мала до велика пронизывается звуковыми импульсами, опровергающими саму смерть: красота, любовь и творчество вечны, как неизбывны всепоглощающая «музыка» жизни, напевность человеческой души, звучащее слово поэта: «Но чего нам нельзя запретить,/Что с запретом всего несовместней, – /Это песня: с крылатою песней/Будем вечно и явно любить», «Пусть умру я, распевая, от восторгов и усилья», «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук/Хватает на лету и закрепляет вдруг/И темный бред души и трав неясный запах»⁶.

В отличие от А. А. Фета стихотворные сочинения И. С. Тургенева (1818–1883) ограничиваются исключительно ранним периодом творчества, хотя лиризм останется характерной чертой многих драматургических и эпических произведений выдающегося писателя-реалиста второй половины XIX в., а неизменный интерес к поэзии перерастет в чрезвычайно показательный результат: в последние годы жизни будут созданы знаменитые «Стихотворения в прозе» (1877–1882), представляющие собой синтетичную жанровую форму. Уже в поэтических произведениях 1830–1840-х гг. наблюдаются как психологизм, так и стремление к детальной описательности, развернутой повествовательности. С одной стороны, писатель обращается к пейзажной, любовной, медитативной лирике, с другой – к бытовым зарисовкам, жизненным коллизиям. В раннем поэтическом творчестве Тургенева лиризм сочетается с эпичностью, а романтические мотивы взаимодействуют с реалистическими образами и идеями. Указанным особенностям соответствует и жанровый репертуар: внимание писателя привлекают не только малые формы – лирические стихотворения, послания, сатиры, эпиграммы, но и лиро-эпические – баллады и поэмы. Стихотворные сочинения Тургенева не отличаются эффектными художественными приемами, они логичны с точ-

ки зрения развития лирического сюжета и поэтической мысли. В метроритмике писатель придерживается классических традиций: из силлабо-тонических размеров чаще всего используется четырехстопный ямб и композиционно упорядоченное чередование разностопных ямбов, что усиливает говорной стиль стихотворной речи.

Звуковая картина мира в поэтическом творчестве Тургенева поражает своей необычностью. Начнем с того, что писатель остро слышит звуки природы, но не наделяет пейзажные детали сложными художественными смыслами, а находит их самоценную экспрессию в реалистических описаниях. Нередко образы природы олицетворяются: «А сосны гнутся, как живые,/И так задумчиво шумят», «Ручей журчит во мгле долины,/Вдали гремит весенний гром,/Ленивый ветер в листьях осины/Трепещет пойманным крылом». Хотя «музыка» природы прекрасна прежде всего своей естественной мощью: «Оглашено вечерним звоном раздолье мирное полей»⁷ (С. I, 19, 32, 46).

Как и у других поэтов XVIII–XIX вв., в стихотворных сочинениях Тургенева звуки сопровождают человеческие переживания, различные стороны повседневной жизни. Некоторые из них пробуждают воспоминания: «И слушаю твои младенческие речи,/Как слушал некогда я нянюшкин рассказ». Другие вступают в содержательные взаимодействия

и акустические переключки: «Вот песню затянул проезжий... Грустный звук!/Но лихо вскрикнул он – и только слышен стук/Колес его телеги тряской». Оказывается, определенные звуковые впечатления можно предчувствовать и предугадывать: «Скоро наступит зима, – под тонким и звучным железом/Резвых саней завизжит холодом стиснутый лед. /Ярко мороз затрещит» (С. I, 43, 58, 64).

Гораздо в большей степени внимание Тургенева привлечено к переходным и контрастным звуковым явлениям: обладающие динамичной природой, они вовлекаются в развитие лирического сюжета, способствуя усилению психологизма. Так, в стихотворении «В ночь летнюю, когда, тревожной грусти полный...» (1843) эмоциональным переживаниям влюбленных «аккомпанируют» звуки окружающей действительности. Экспозиция описанной встречи, не предвещающей радостного исхода, настораживает ночным безмолвием и глубокой напряженностью: «К окошку прислонясь, глядела в сад огромный,/И темный и немой...». Но очень скоро мучительное объяснение влюбленных неожиданно начинает сопровождаться неравнодушным многоголосием природы: «В окно раскрытое спокойными струями/Вливался свежий мрак и замирал над нами,/И песни соловья/Гревели жалобно в тени густой, душистой,/И ветер лепетал над речкой серебристой.../Покоились

поля. /Ночному холоду предав и грудь и руки,/Ты долго слушала рыдающие звуки». На печальное признание главной героини в невозможности счастья лирическому герою нечего сказать – финал стихотворения, перекликаясь с экспозицией, вновь окрашивается мотивом немоты, но уже не природы, а человека, переполненного чувствами, но не способного говорить: «Я отвечать хотел, но, странно замирая,/Погасла речь моя... томительно-немая/Настала тишина...» (С. I, 35).

Аналогичное душевное состояние лирического героя можно наблюдать и в «Призвании» (1844) Тургенева. Лирический сюжет стихотворения основан на ожидании свидания с милой – оно самым непосредственным образом ассоциируется с «немой ночью», «тихими долинами», далекими от статичности, ведь самое романтическое время суток, пронизанное человеческими переживаниями, пролетает очень стремительно: «О, приди!. . Быстрее птицы – /От заката до денницы/По широким небесам/Пронесется ночь немая.../Но пока волна, сверкая,/Улыбается звездам,/И далекие вершины/Дремлют, темные долины/Дышат влажной тишиной – /О приди!» Во время желанной встречи лирический герой, вне всякого сомнения, будет переполнен чувствами, но они не приведут к многословию, а останутся в душе, сохраняя молчание и беззвучие природы: «И когда с тревожной

силой/Брошусь я навстречу милой/И замрут слова мои...» (С. I, 48).

Как это ни парадоксально, но в поэтическом мире Тургенева самыми распространенными являются мотивы тишины, молчания, немоты. Взаимодействующие с самыми разными темами, беззвучие и безмолвие не предстают в качестве субстанциональных или неизменных состояний, а наполняются разнообразными художественными оттенками, контекстуальной семантикой. Например, тишина внешнего мира оказывается соотнесенной с пробуждением душевных движений, направленных на предчувствие будущего: «Настал тот дивный час молчанья и покою,/Слиянья ночи с днем и света с темнотою,/<...> Все тихо: звука нет! Все тихо: нет движенья!/<...> И голос я внимал в душе моей смущенной,/Тот голос внутренний, святой и неизменный,/Грядущего таинственный пророк». С другой стороны, внезапное «умолкание» жизни повторяется с ритмичной регулярностью, но от этого не становится более понятным – необъяснимость, загадочность окружающего беззвучия рождает безмолвие души, замершей в многозначительном ожидании: «Заметила ли ты, о друг мой молчаливый,/О мой забытый друг, о друг моей весны,/Что в каждом дне есть миг глубокой, боязливой,/Почти внезапной тишины?/И в этой тишине есть что-то неземное,/Невыразимое...

душа молчит и ждет». Вообще лирического героя Тургенева очень часто охватывает немота, но не от косноязычия или бесчувствия – напротив, от того, что душа переполнена эмоциями и словами: «И я молчу – о том, что я люблю.../Молчу о том, что страстно ненавижу – /Я похвалой толпы не удивлю,/Насмешками толпы я не обижу». Конечно, сложнее всего вербально озвучить любовь: «Ах, давно ли гулял я с тобой!/Так от радно шумели леса!/И глядел я с любовью немой/Все в твои голубые глаза». В романтической тональности интерпретируется не только тема любви, но и образ ночи – невыразимой, беззвучной тайной охвачены все детали ночной природы: «О ночь безлунная, ночь теплая, немая!/Ты не жишься, ты млеешь, изнывая,/Как от любовных ласк усталая жена.../<...> Скажи мне, ночь, в кого ты влюблена?/Но ты молчишь на мой вопрос нескромный.../И на тебе покров густеет темный», «На небе месяц золотой/Блестит холодной красотой,/И под лучом его немым/Туман волнуется, как дым» (С. I, 9, 18, 20, 33, 60, 62).

Итак, поэтический мир Фета и Тургенева имеет множество несовпадений, едва ли не самое потаенное из которых – звуковая картина. Там, где Фет восхищается звучанием, – Тургенев наслаждается тишиной; в то время как фетовские герои говорят и растворяются в пении, тургеневские – немеют

и замирают в молчании. Авторы стихов очень эмоциональны, но причины и следствия их лирической импульсивности – разные. Особенности акустического восприятия не могли не отразиться на творческом диалоге Фета и Тургенева, исполненном противоречий. Далекими от единодушия были также теоретические взгляды на искусство стихосложения, бытующего в звуковой форме: эстетические представления двух литераторов носили системный характер и отличались профессиональным знанием законов словесности.

Тургенев был чутким критиком оригинальных и переводных произведений русских поэтов. Теоретическая позиция писателя базировалась на следовании правилам отечественного классического стихосложения, сохранении содержательной ясности и художественной строгости поэтических произведений, потому стихотворная речь не представлялась органичной без стройности, благозвучности, гармоничности. В статье «Фауст, траг. Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. 1844. Санкт-Петербург» (1845) Тургенев отказывает переводчику в стихотворном совершенстве: «ему недоступно то, что составляет тайную гармонию стиха», «почтенный переводчик едва ли обладает тем чувством гармонии, которое дается каждому поэту» (С. I, 228, 232). В данном контексте саморазоблачение писателя выглядит

весьма откровенным: Тургенев не менее требовательно относится и к собственному «поэтическому дару, которого, по правде говоря, у меня нет вовсе» (С. I, 437). Поэзия Фета вызывает у Тургенева неоднозначную реакцию. С одной стороны, сочинения «чистого лирика» эмоционально близки ценителю высокого искусства – не случайно в статье «Несколько слов о стихотворениях Тютчева» (1854) он указывает на «пленительную, хотя несколько однообразную, грацию Фета» (С. IV, 524). С другой стороны, писатель-реалист, ориентированный на гармоничность стихотворного стиля, нередко недоумевает, в том числе относительно фетовских переводов: «Удивительное дело, как Вы, поэт и с чутьем, способны иногда на такое безвкусице»⁸. В том, что Тургенев выступил одновременно и в качестве критика, и в роли редактора стихотворных сочинений Фета, нет ничего неожиданного.

История с публикацией сборника стихов Фета 1856 г., известного как «тургеневское» издание, глубоко симптоматична. В предисловии к этой книге Фет писал: «Собрание стихотворений, предлагаемое читателю, составилось вследствие строгого выбора между произведениями, уже изданными автором. Многие из них подверглись поправкам и сокращениям; некоторые, новые, прибавлены»⁹. Действительно, фетовские произ-

ведения, публикуемые по инициативе Тургенева, но при участии Н.А. Некрасова, А.В. Дружинина, Л.Н. Толстого и других сотрудников «Современника», претерпели серьезные изменения: ритмические, лексические, синтаксические, композиционные¹⁰. Тургенев, искренний приверженец классических традиций, настаивал на стилистической точности и версификационной строгости. В «Воспоминаниях» Фет сожалел по этому поводу: «Почти каждую неделю стали приходить ко мне письма с подчеркнутыми стихами и требованиями их исправлений. Там, где я не согласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но по пословице: «один в поле не воин» – вынужден был соглашаться с большинством, и издание из-под редакции вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным»¹¹. Исследователь фетовских текстов Н.П. Колпакова назвала тургеневскую правку художественной «катастрофой»¹². Хотя справедливости ради стоит заметить, что намерения сурового редактора были исключительно чистосердечны, изданный сборник – значим для литературного процесса 1850-х гг., а многие частные замечания – обоснованны и закономерны.

В поэтической практике Фет следовал за собственными теоретическими идеями, которые отличались новаторской дерзостью и неразрывной

связью со звуковым видом творчества: хорошо известно, что мэтру «чистого искусства» принадлежит единственная в XIX в. завершенная концепция «музыкальной» лирики. Фет был убежден: истинная поэзия далека от рационализма, ее предназначение – эмоциональное воздействие. И когда возможности слова исчерпаны, на помощь поэту приходит иррациональное – звук, музыка: «Равновесие потеряно. Зеркальная поверхность покрывается узорчатой рябью. Рябь переходит в мерную зыбь. Волнение увеличивается... Берегов и пределов нет... Умереть – или высказаться!.. Но какой язык человеческий способен всецело заговорить всем этим? Бессильное слово коснеет. Утешься! Есть язык богов – таинственный, непостижимый, но ясный до прозрачности... Вслушайся в эту сонату Бетховена... и ты... воочию увидишь всю сказавшуюся ему тайну»¹³. Эталоном лирического высказывания Фет считал песню, рожденную в результате субъективных переживаний поэта-певца: «Все вековечные произведения от пророков до Гёте и Пушкина включительно – в сущности – музыкальные произведения – песни. Все эти гении глубокого ясновидения подступали к истине не со стороны науки, не со стороны анализа, а со стороны красоты, со стороны гармонии»¹⁴. Ориентация на музыкальное искусство провоцировала «чистого лирика» на смелые эксперименты, опровергав-

шие законы логики и метроритмические правила силлабо-тонической версификации. В рамках «разумной», «незвучащей» словесности некоторые новаторские приемы для Фета, профессионального филолога, были действительно необъяснимы: «Никто, ни даже сам г. Тютчев, не скажет ни за что, почему у него в стихе «Гроза прошла – еще, курясь, лежал...» – цезура, как гильотина, отрубила один образ от другого? <...> Также гармонически сливаются... в стихотворении «Последняя любовь» два различных размера...»¹⁵.

Конечно, фетовские инновации в области лирического содержания и стихотворной формы были непонятны современникам, чей слух воспитывался на русской классической поэзии. Исключением не стал и Тургенев – не только в случае с Фетом, но также с другими поэтами «чистого искусства», чьи художественные поиски были направлены на синтез со звуковым видом искусства. Так, например, А.К. Толстой в процессе работы над поэмой «Иоанн Дамаскин» (1859) создал целую «эвфоническую систему», распространявшуюся прежде всего на поэтическую рифму. В письме к Б.М. Маркевичу он отстаивает свою концепцию: «Остается еще упрек Тургенева – хромые рифмы. Возможно ли, что Тургенев принадлежит к французской школе, желающей удовлетворить требованиям зрения, а не слуха... <...> Гласные в конце

рифмы, если ударение на них не падает, по моему мнению, совершенно безразличны и значения не имеют. В счет идут и образуют рифму только согласные. <...> Я могу ошибаться, но это мне подсказывает внутреннее ощущение, эвфоническое чутье, а Вы знаете, что слух у меня чрезвычайно требовательный. <...>...попросите его (Тургенева – С. М.) написать мне или сообщить Вам свои замечания по поводу моей эвфонической системы. Это может вызвать любопытный спор»¹⁶. Как видим, авторитет Тургенева в области стихосложения был очень высок, хотя не мог отменить творческих противоречий, связанных не только с сохранением литературных традиций и развитием новаторских тенденций, но также с акустическими и визуальными принципами в искусстве.

В разногласиях между Тургеневым и поэтами «чистого искусства» недостатка не было, как не обошлось без них и в творческом общении с Фетом. Несмотря на то, что произведения Тургенева и Фета отличает лиризм и некоторые фрагменты романов писателя-реалиста можно «аккомпанировать» стихотворениями «чистого лирика» (размышления Николая Петровича в вечернем саду из «Отцов и детей» – «В саду», спор Евгения Базарова и Аркадия Кирсанова у стога сена из того же романа – «На стоге сена ночью южной...»), Фет все равно отказывал Тургеневу

в проникновенной эмоциональности слова, всепоглощающем воздействии на читателя. В письме к Тургеневу 1858 г. Фет признавался: «Из „Аси“ я не вынес в душе – этого полного, хорового пения, долго в темноте без сознания дрожащего в душе. Вот вам моя сердечная исповедь»¹⁷. Причастный к эпическим жанрам, Фет хорошо понимал специфику прозы: в разные годы им были созданы рассказы «Каленик» (1854), «Дядюшка и двоюродный братец» (1855), «Семейство Гольц» (1870), «Кактус» (1881) и др. Впрочем, обретению компромисса не могли помочь ни поэзия Пушкина или Тютчева, ни музыка Бетховена, одинаково почитаемые и упоминаемые в критических работах Фета и Тургенева. При общности увлечения творчеством И. В. Гёте и его бессмертным «Фаустом», художественные итоги этого счастливого «единства» тоже оказались разноплановыми: Тургенев осуществил перевод «Последней сцены» первой части «Фауста» (1844), написал статьи о гётевской трагедии и переводе Михаила Вронченко (1844–1845), а также повесть «Фауст» (1856) – Фет, в свою очередь, перевел обе части философской драмы в стихах (1882–1883). Разные акустические представления, эстетические платформы, теоретические взгляды на лирику и стихосложение, литературная практика все больше отдаляли двух русских классиков как от взаимопонимания, так

и от гармоничного поэтического дебюта 1830-х гг. Но, пожалуй, самые странные парадоксы характеризовали отношение Фета и Тургенева к звуковому виду искусства.

Как известно, Тургенев был большим знатоком и ценителем музыки. Писатель на протяжении всей жизни не переставал интересоваться оперными премьерами, регулярно посещал музыкальные вечера, концерты, спектакли. Со страниц его прозаических произведений обильными потоками льются звуки музыки: достаточно вспомнить пение рядчика и Якова-Турка в рассказе «Певцы» (1850) из «Записок охотника» (1847–1852), лейтмотив вальса в повести «Ася» (1858), ночную импровизацию Лемма в романе «Дворянское гнездо» (1859), исполнение моцартовской сонаты-фантазии Катей, сестрой Анны Сергеевны Одинцовой, в романе «Отцы и дети» (1862) и т. д. Художественные описания музыки в сочинениях Тургенева не просто профессиональны, они содержат терминологическую лексику, обозначающую сложные звуковые явления и приемы. Музыкаловедческая лексика используется также в литературно-критических статьях писателя: «...народ в произведении Гёте проходит перед нашими взорами не как древний хор в классической трагедии, а как хористы в новейшей опере» (С. I, 210). Далек не каждый литератор продемонстри-

ровал бы такое глубокое понимание оркестрового искусства, как это удалось сделать Тургеневу в музыкальной рецензии 1850 г. «Несколько слов об опере Мейербера „Пророк“»: «Инструментовка «Пророка» необыкновенно богата, отделана с любовью до малейших подробностей; она несколько не шумна; в ней много нового (между прочим, особенно счастливо употребление басового кларнета – *clarinette basse*); но это новое всегда изящно – чего нельзя сказать, например, об инструментовке „Роберта“; и, кроме двух или трех вычурных пассажей на контрабасах, о которых кто-то сказал, что, слушая их, он все думает, что у оркестра бурчит в желудке, – все значительно и прекрасно» (С. IV, 456).

Между тем Тургенев не получил специального музыкального образования. Многие писатель, безусловно, постигал самостоятельно. Мир экспрессивных звуков для него не только романтическая тайна, язык души, – это прежде всего объект реалистического исследования, в которое Тургенев погружается через словесное искусство, проявляя редкий интерес и поразительную точность. Ограничивая звуковые образы в поэтическом творчестве, осознавая стихотворную речь как стилистически организованное развитие мысли, Тургенев своеобразно компенсирует свой акустический «минимализм» восприятием произведений музыкального искусства

и их аналитическим воссозданием в прозаических произведениях. Для писателя-реалиста музыка – это и особый звуковой мир, но и предмет эпического изображения, вербального описания, способ раскрытия характера героев и самовыражения.

Ничуть не меньше в глубинном осмыслении музыки Тургенев обязан Полине Виардо, общение с которой началось в 1843 г. и продолжалось до последних дней жизни писателя. Тургенев был самым непосредственным образом вовлечен в музыкально-сценическую деятельность Виардо – талантливой певицы, пианистки, композитора. Результаты их творческого сотрудничества весьма необычны для русского писателя. В 1860-е гг. Тургенев обращается к написанию сценариев и либретто комических опер, оперетт на французском языке. В 1860 – начале 1870-х гг. – к созданию текстов для романсов Виардо, среди которых были собственные сочинения, переложения произведений французских и немецких авторов, переводы. Новый художественный опыт заставляет задуматься о роли слова в синтетичных жанрах, специфике музыкальной драматургии, взаимодействии стихотворной и музыкальной ритмики. Примечательно то, что в подтекстовках, осуществляемых к готовой музыке, Тургенев отступает от правильной силлабо-тонической метрики, соблюдение которой требовал от Фета в ходе редак-

тирования сборника стихов 1856 г., – музыкальная ритмика обязывала к поискам неклассических форм версификации, и их апробирование становилось неизбежным. В переписке Тургенев делился с Фетом своими литературно-музыкальными идеями и новостями, кроме того, во время посещения Куртавнеля Фет ознакомился с домашним театром Виардо, но это не подвигло «чистого лирика» к аналогичным творческим экспериментам.

В противоположность Тургеневу, Фет не обладал серьезными познаниями в теории и истории музыки, более того, он сознательно не стремился к этому¹⁸. Категорически отказавшись от обучения игре на фортепиано и скрипке еще в детстве, в дальнейшем «чистый лирик» не уставал напоминать о своей музыкальной «необразованности», особенно в общении с искушенными меломанами. В письме к Великому князю Константину Константиновичу, одаренному поэту, пианисту и композитору, Фет простосердечно сообщал: «С музыкой Чайковского я весьма мало знаком, и мне очень нравились его романсы, а другого я, по малому моему музыкальному развитию, не понимаю, тогда как упомянутые Рубинштейном Шуман, Шопен и Глинка мгновенно возносят меня на девятый вал музыкального волнения»¹⁹. Конечно, многое в подобных признаниях преувеличено: музыка сопровождала Фета всю жизнь, и он чувствовал имманентные особенности

звукового искусства, как никто другой. Но восприятие музыки у Фета было исключительно субъективным, эмоциональным, лирическим – во многом оно перекликалось с его поэтической эстетикой, напевным стилем, диктуя достаточно узкий круг предпочтений: фортепианные сочинения Л. Бетховена, Ф. Шопена, оперы В. Беллини, К. М. Вебера и др. Остро реагирующий на звуки окружающего мира, обильно воссоздававший их в поэтическом творчестве и стремившийся к музыкальности стиха, Фет настойчиво ограничивал профессиональные знания и душевные привязанности в области музыкального искусства.

Вполне предсказуемо, что больше всех Фета волновала вокальная музыка, нередко переживаемая при активном участии Тургенева: «Зная мою страсть к романсам, и романсам Глинки в особенности, Тургенев однажды вечером повез меня к певице... <...> Душевное волнение Глинки, передаваемое нам певицею, прежде всего потрясло ее самое, и в конце романса она, закрывая лицо нотами, уходила от нас, чтобы некоторое время оправиться от осиливших ее рыданий. <...> Я никогда уже не слыхивал такого исполнения Глинки»²⁰. Будучи в Париже, Фет и Тургенев разделили восхищение пением Виардо. Хотя Фет остался впечатлен не всеми вокальными произведениями, о чем он откровенно вспоминал: «Во время пения

Виардо Тургенев, сидящий на передней скамье, склонялся лицом на ладони с переплетенными пальцами. Виардо пела какие-то английские молитвы и вообще пьесы, мало на меня действовавшие, как на не музыканта. <...> Но вдруг совершенно для меня неожиданно мадам Виардо подошла к роялю и с безукоризненно чистым выговором запела: «Соловей мой, соловей». Окружающие нас французы громко аплодировали, что же касается до меня, то это неожиданное мастерское, русское пение возбудило во мне такой восторг, что я вынужден был сдерживаться от какой-либо безумной выходки»²¹.

Несмотря на регулярно возникающие разногласия, участие Тургенева как в музыкально-концертном «просветительстве», так и в популяризации поэтического творчества Фета было очень серьезным. В данном случае речь идет не об издательском содействии, а об идее вокальных сочинений. Тургенев с радостью сообщал, что Виардо приняла предложение написать музыкальные произведения на слова Фета: «Боткин Вам уже писал, что г-жа Виардо положила на музыку „Шепот, робкое дыханье“ и „Тихая звездная ночь“. С тех пор она еще прибавила «Я долго стоял неподвижно...» Музыка прелесть как хороша»²². Действительно, Тургенев относился к романсам Виардо на фетовские тексты с таким восхищением,

что даже приглашал поэта посетить Баден, считая, что вокальные произведения достойны специальной зарубежной поездки²³. Во многом благодаря инициативе Тургенева в 1860-е гг. сочинения Фета и других русских поэтов, положенные на музыку, становились известными за пределами России.

Стоит особо подчеркнуть, что еще во второй половине XIX в. стихотворения Фета были больше любимы по многочисленным песням и романсам. В современных библиографиях вокальные сочинения на его тексты исчисляются сотнями. Но кто бы из русских композиторов ни обращался к вокальным интерпретациям фетовских произведений – А. Е. Варламов, Н. А. Римский-Корсаков, А. С. Аренский, С. И. Танеев, Н. К. Метнер, С. В. Рахманинов и др., для звукового искусства «музыкальная» поэзия оказывалась труднопреодолимой: до настоящего времени, пожалуй, самыми популярными остаются романсы Варламова «На заре ты ее не буди» и Рахманинова «В молчаньи ночи тайной». П. И. Чайковский подошел ближе всех к разгадке лирического дара Фета и сложной совместимости его стихотворений с музыкой: «Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя и сильным, но ограниченными пределами слова. Это не просто поэт, а скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем,

которые легко поддаются выражению словом»²⁴. Ответ Фета примечателен не только согласием с гениальным композитором, но и теплым воспоминанием о Тургеневе: «То, что Чайковский говорит, – для меня потому уже многозначительно, что он как бы подсмотрел художественное направление, по которому меня постоянно тянуло и про которое покойный Тургенев говаривал, что ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ. Чайковский тысячу раз прав, так как меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки...»²⁵ [Литературное наследство 2008–2011, кн. 2: 728]. По вербальной экспрессии фетовские стихотворения были сродни звуковому искусству.

Не более успешно сложилась музыкальная судьба произведений Тургенева. За исключением знаменитого романса «Утро туманное» с подписью «музыка Абаза», в основу которого положено последнее стихотворение из цикла «Вариации» (1843), вокальные миниатюры на слова Тургенева в истории русской музыки сохраняют значение произведений «второго ряда». Хотя некоторые из них чрезвычайно интересны в качестве экспериментов с вокально-инструментальной трактовкой синтетичных литературных жанров, как, например, мелодекламации для голоса с оркестром

«Нимфы», «Как хороши, как свежи были розы», «Лазурное царство» (1903) А.С. Аренского на тексты стихотворений в прозе. Оперы на сюжеты эпических произведений Тургенева немногочисленны – наиболее известным из них, «Ася» (1900) М.М. Ипполитова-Иванова, «Клара Миллич» (1907) А.Д. Кастальского, «Дворянское гнездо» (1916) В.И. Ребикова, так и не удалось обрести популярность. Вообще реалистическая проза – не только Тургенева, но и других писателей второй половины XIX в., привлекала внимание русских композиторов не так часто, что объясняется спецификой оперных либретто. Потому приходится только сожалеть, что, подобно «музыкальной» лирике Фета, проза Тургенева, богатая музыкальными эпизодами, образами, мотивами, аллюзиями, до наших дней остается для звукового вида искусства малодоступной вершиной.

В творческой биографии А. А. Фета и И. С. Тургенева, безусловно, существует еще очень много точек соприкосновения, но и рассмотренных вполне достаточно для того, чтобы убедиться, насколько своеобразными были литературные таланты двух русских классиков, для которых художественная истина обреталась в единстве и борьбе противоположностей. Сила личного притяжения, творческого взаимодействия была огромной, глубинными оказались и мировоззренческие, эстетические

расхождения Фета и Тургенева: в совокупности это свидетельствовало об одном – взаимном духовном обогащении, которое не могло не выразиться в художественном слове, воссоздающем «музыку» бытия в многогранном звучании и многозначности тишины.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Фет А. А. Лирический Пантеон. М. : Типография С. Селивановского, 1840. С. 20, 25, 27, 62.
- ² Фет А. А. Стихотворения. М. : Типография Н. Степанова, 1850. С. 9, 3, 4, 7, 18, 23, 32, 42, 141, 120.
- ³ Фет А. А. Вечерние огни. М. : Наука, 1979. С. 74.
- ⁴ Фет А. А. Стихотворения: В 2 частях. М. : К. Солдатенков, 1863. С. 6, 44, 27, 39, 12, 73, 183, 63.
- ⁵ Фет А. А. Вечерние огни. М. : Наука, 1979. С. 370, 381, 251.
- ⁶ Фет А. А. Вечерние огни. М. : Наука, 1979. С. 370, 381, 251.
- ⁷ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М. : Наука, 1978–1986.
- ⁸ Цит. по: Маймин Е. А. Афанасий Афанасьевич Фет. М. : Просвещение, 1989. С. 73.
- ⁹ Фет А. А. Стихотворения. СПб. : Типография Э. Праца, 1856. С. 1.
- ¹⁰ Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л. : Наука, 1990. С. 33–34; Маймин Е. А. Афанасий Афанасьевич Фет. М. : Просвещение, 1989. С. 57–60.
- ¹¹ Фет А. А. Воспоминания. М. : Правда, 1983. С. 293. С. 288.
- ¹² Колпакова Н. Из истории фетовского текста // Поэтика. Сборник статей. Сб. 3. Л. : Academia, 1927. С. 168.
- ¹³ Фет А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М. : Художественная литература, 1982. С. 167–168.
- ¹⁴ Там же. С. 168.
- ¹⁵ Там же. С. 158.
- ¹⁶ Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М. : Правда, 1980. С. 333–335.
- ¹⁷ Цит. по: Маймин Е. А. Афанасий Афанасьевич Фет. М. : Просвещение, 1989. С. 72.

- ¹⁸ Макарова С. А. Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве. М. : Азбуковник, 2020. С. 132–134.
- ¹⁹ Литературное наследство. Т. 103 в 2 книгах (А. А. Фет и его литературное окружение). М. : ИМЛИ РАН, 2008–2011. Книга 2. С. 930.
- ²⁰ Фет А. А. Воспоминания. М. : Правда, 1983. С. 293.
- ²¹ Там же. С. 313.
- ²² Цит. по: Маймин Е. А. Афанасий Афанасьевич Фет. М. : Просвещение, 1989. С. 74.
- ²³ Литературное наследство. Т. 103 в 2 книгах (А. А. Фет и его литературное окружение). М. : ИМЛИ РАН, 2008–2011. Книга 2. С. 819.
- ²⁴ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: В 17 т. М. : Музыка, 1953–1981. Т. 14. С. 514.
- ²⁵ Литературное наследство. Т. 103 в 2 книгах (А. А. Фет и его литературное окружение). М. : ИМЛИ РАН, 2008–2011. Книга 2. С. 728.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова Светлана Анатольевна (Россия, Москва) – доктор филологических наук, редактор издательства «ЛЕКСРУС». Э. почта: svetlanamakarova658@gmail. com

Makarova Svetlana Anatol'evna (Russia, Moscow) – Doctor of Philology, editor of Publisher «LEKSRUS». E-mail: svetlanamakarova658@gmail. com

К. В. Сарычева

Москва (Россия)
Государственный музей истории
российской литературы имени В. И. Даля

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ ФЕТА В ЕГО
РАННИХ ПЕРЕВОДАХ ОД ГОРАЦИЯ**

**LITERARY POSITION OF FET IN HIS EARLY
TRANSLATIONS OF HORACE'S ODES**

Аннотация: В статье впервые рассматриваются ранние публикации од Горация в переводе А. А. Фета (1840-е гг.) с точки зрения отражения в них представлений автора о поэзии. Сделано предположение о том, что в первых публикациях Фет представил тематический репертуар своей лирики, которого придерживался и позднее, имплицитно выразил собственные эстетические принципы и представления о влиянии власти императора на развитие искусства и литературы.

Ключевые слова: Гораций, оды, переводы, антологическая поэзия, Фет

Abstract: The paper aims to approach the early stage of Fet's work on translations of Horace's odes (1840s) from the point of view of reflecting the author's concept of poetry. It is suggested that in the first publications Fet presented the thematic repertoire of his lyrics, which he adhered to later, implicitly expressed his own aesthetic principles and ideas about the influence of the emperor's power on the development of art and literature.

Keywords: Horace, odes, translations, anthological poetry, Fet

Переводы Фета произведений Горация уже подвергались научному рассмотрению. Тем не менее изучение этой значительной части творчества Фета нельзя считать исчерпывающим. Исследователи обращались к переводам Горация 1850-х гг., придерживаясь подхода, который предполагал установление преемственности эстетических взглядов Фета с Горацием (напр., А. В. Успенская¹, Л. М. Розенблюм², Н. З. Коковина³), выявление реминисценций и цитат в стихотворениях Фета из Горация (А. В. Успенская, например, обратила внимание на перекличку между стихотворением Фета «Я знаю, гордая, ты любишь самовластье...» и одой Горация «К Лидии» («Скажи, о Лидия, во имя всех богов...», I, 8): в обоих стихотворениях присутствует образ коварной девушки, обрекающей доверчивого юношу на страдания). В то же время ранние переводы Фета од Гораций практически не рассматривались⁴.

Придерживаясь существующего подхода, в рамках настоящего исследования мы обратимся к переводам Фета из Горация 1840-х гг. с точки зрения литературной стратегии поэта.

Обоснуем релевантность предложенного нами аспекта исследования.

А. А. Фет посвятил переводу поэзии Горация большую часть своей жизни. Латынь Фет изучал еще в немецком пансионе Крюммера в Верро, затем

в пансионе Погодина в Москве и продолжил в Московском университете, куда поступил в 1838 г. Интерес к римскому поэту пробудил в студенте профессор Дмитрий Львович Крюков, который одобрил его перевод оды «К республике» (I, 14)^{5, 6}.

Каждый этап творческой эволюции Фета и развития его литературной репутации неизменно сопровождался публикациями переводов од Горация.

Уже в свой первый сборник «Лирический пантеон» (1840) Фет поместил оды 5-ю и 25-ю I книги Горация. В 1844 г. в журнале «Москвитянин» были опубликованы 13 од Горация в переводе А. А. Фета с предисловием С. П. Шевырева, соредатора «Москвитянина», профессора Московского университета, который редактировал переводы Фета. В 1856 г. уже при помощи И. С. Тургенева были изданы «Оды» Горация в переводе Фета отдельной книгой, посвященной недавно взошедшему на престол императору Александру II. Книга од и эподов в переводе Фета увидела свет в 1883 г., издание было посвящено памяти императора. В первый выпуск «Вечерних огней» (1883), в котором поэт заявляет о возвращении в литературу и верности прежним эстетическим принципам, Фет включил перевод послания Горация «К Пизонам» о принципах создания поэтического произведения. В тексте Горация прослеживается идея, аналогичная высказанной в статье Фета «О стихотворениях Ф. И. Тют-

чева» (1859): о том, что мысль в поэзии не должна быть назидательна и прямолинейна, не должна заслонять чувство, в поэтическом произведении допустима фантазия⁷.

Фет, очевидно, соотносил свои эстетические взгляды с представлениями Горация о поэзии. Посмотрим, какую роль играли оды Горация в процессе формирования эстетической позиции и выстраивания литературной стратегии в ранний период (1840-е гг.).

Для публикации в «Лирическом пантеоне» Фет выбрал две оды – «К Пирре» (I, 5) и «К Лидии» (I, 25). Оба произведения обращены к женщинам: в первой оде говорится о коварной, обольщающей своей красотой Пирре⁸, которая губит влюбленного юношу, во второй – о Лидии, в прошлом привлекавшей внимание пылких юношей, но теперь оставшейся в одиночестве.

При переводе обеих од Фет выбирает довольно экзотические для перевода античной поэзии размеры: ода «К Пирре» переведена безрифменным стихом, 4-стопным амфибрахией с чередованием женских и мужских окончаний. С помощью безрифменного стиха Фет, насколько можно судить, пытался имитировать поэтическую форму подлинника, но на ритмико-метрическом уровне переводчик вынужден был отойти от подлинника, поскольку в оригинале ода содержит стихи с разным количеством слогов:

Кто этот красавец, скажи мне, о Пирра!
Что в гроте прохладном, на ложе из роз,
Облит благовоньем, тобою пылает –
А ты распускаешь небрежно пред ним
Златистую косу?

Для перевода другой оды Фет избрал гораздо более изощренный размер, тоже взяв за основу трехсложник, дактиль, стихи 1–3 каждой строфы содержат 4 дактилические стопы, 4-й стих – 2 дактилические стопы, в переводе чередуются дактилические и мужские окончания, – таким образом, Фет приблизился к количеству слогов в оригинале. В оде Горация так же в 1–3 стихах каждой строфы 9–11 слогов, а 4-й стих оказывается усеченным, содержит лишь по 4 слога:

Юноши буйные в окна закрытые
Реже к тебе уж стучатся теперь;
Не прерывают твой сон и забытая
Заперта дверь.

Эксперименты Фета в стихосложении были мотивированы стремлением найти поэтическую форму, напоминающую подлинные тексты и в то же время соответствующую русскому стиху.

В январском выпуске за 1844 г. «Москвитянина» благодаря Шевыреву были опубликованы 13 од

Горация в переводе Фета. Публикация сопровождалась восторженным отзывом Шевырева, в котором он противопоставил Фета и немецкой традиции буквального перевода и русской традиции вольного перевода. Как писал автор предисловия, его [Фета] перевод – не немецкий механический перевод, в котором язык заковывается в чужие, не свойственные ему размеры, гнется покорным вассалом перед могучим словом гордого римлянина: нет, перевод его есть перевод русского поэта, который свободно полюбил Горация, сроднился с ним своею русскою душою, воспринял в себя добровольно его римскую душу, не изменил в нем ни одной мысли, ни одного чувства⁹.

Такая внушительная подборка переводов, сопровождаемая лестным отзывом, конечно, делала ее заметной читателю, выделяла из прочих публикаций. Нам представляется, что выбор од для этой публикации был неслучайным, и вероятно, был продиктован стремлением переводчика декларировать свою литературную позицию.

Тематика выбранных произведений соответствовала тому, что и потом будет приемлемо для Фета в качестве предмета лирических произведений.

В оде к Меценату (I, 1) Гораций просит благословить его как лирического певца, поскольку из всех возможных призваний он выбрал путь поэта. Выраженная в этой оде мысль соответствовала

собственным намерениям Фета, высказанным им позже в оригинальном антологическом стихотворении «Муза» («Не в сумрачный чертог наяды говорливой...», 1854), представляющем собой декларацию эстетических принципов, он говорит об отказе в поэзии от темы войны. Муза призвала его воспеть красоту, любовь, чувства. Ср. :

Меня – зеленый плющ, премудрого награда,
Равняет божествам, меня лесов прохлада,
Да хоры легких нимф и фавнов при луне
Возносят над толпой, – доколь по старине
Эвтерпа флейту мне звончатую дарует
И Полигимния с ней лиру согласует
Коль ты меня почтешь лирическим певцом,
Я вознесусь до звезд торжественным челом¹⁰.

(«К Меценату» в пер. А. Фета)

Под дымкою ревнивой покрывала
Мне муза молодость иную указала:
Отягощала прядь душистая волос
Головку дивную узлом тяжелых кос;
Цветы последние в руке ее дрожали;
Отрывистая речь была полна печали,
И женской прихоти, и серебрястых грез,
Невысказанных мук и непонятных слез.

(«Муза», 1854)¹¹

В обоих стихотворениях теме военной жизни соответствуют сильные звуковые образы, ср. : «Премногим нравится шум лагерный и зык/Рогов и труб, войны неистовый язык,/Противный матерям...» («К Меценату») ¹² и «Ни разу на моем не прилегла плече/Богиня гордая в расшитой епанче. /Мне слуха не ласкал язык ее могучий,/И гибкий, и простой, и звучный без созвучий» («Муза») ¹³.

Вторая ода (I, 2) написана в переломное для римского государства время, после того как Август возвратился в Рим после покорения Александрии и принялся за восстановление Империи. Гораций обращается к Октавиану, просит его не покидать Рим. Прославление силы монарха Фету было близко, он и позднее признавал благоприятное влияние имперского строя на развитие искусств. Скорее всего, уже тогда Фету была близка позиция Горация по отношению к монарху, хотя и не было еще намерения обращаться к монарху (Николаю I) через перевод напрямую ¹⁴. Поэт пока еще не связывал возможность восстановления дворянства со служением императору посредством поэзии, надеясь добиться этого на военной службе. Стратегия Фета меняется, когда на престол всходит император Александр II ¹⁵. Ему Фет посвятил книгу «Оды Квинта Горация Флакка» (1856). Хотя официально Фет в это время еще не ушел в отставку с военной службы, но уже намеревался это сделать: 11 лет

на военной службе нанесли серьезный вред здоровью, желаемой цели поэт не добился, в 1854 г. умер отец, долю наследства которого Фет получил от братьев и сестер. Издание «Од Квинта Горация Флакка» с посвящением Александру II должно было обратить его внимание на поэта, что и удалось осуществить¹⁶.

В предисловии к этому изданию «Од Горация» Фет акцентирует внимание на том факте, что Гораций был поэтом, развившимся в эпоху империи Августа, придворным поэтом, каким себя видел и Фет:

«Он [Гораций] образовался и возмужал в ту благоприятную для его таланта, переходную эпоху римской жизни, когда все беспорядки междоусобиц, все так сказать чужеродные наросты распадавшегося и дряхлого тела римской республики принуждены были исчезнуть под владычеством Августа и в то же время великие зачатки римской силы не успели еще заглохнуть среди стремлений к жизни внешней, блестящей с виду, но пустой по содержанию, и когда еще свежо было воспоминание о тех великих образцах доблести, которые в душе каждого гражданина возбуждали втайне соревнование... <...> Развернув наудачу сочинения его, трудно не попасть на одно из мест, где он с ожесточением восстает на испорченность нравов своего века, и только в самодержавии Авгу-

ста видит единственную возможность избавления от всех бедствий и преступлений»¹⁷.

В предисловии к изданию од и эподов Горация 1883 г. Фет еще более прямолинейно сравнивает русского императора с Августом:

«В настоящее время, когда задушевная мечта переводчика, довести труд до конца осуществилась, он находит духовную отраду посвятить труд целой жизни великодушного государя, милостию принявшего его начало... <...> Стихотворный перевод Горация... <...> не может не остановить внимание юношества на духовной связи между произведениями бессмертного римского поэта и посвящением их приснопамятному имени отошедшего монарха. Этот монарх даровал своей стране свободу... <...> Начало истинной свободы есть свобода духовная: отношение к окружающему миру и его истории, свободное от всяких кем-либо навязанных воззрений и теорий... <...> Гораций есть гимн освобождению страны Августом от крамол партий, жестокостей междоусобиц и разбоев на море и на суше. Август не только создал императорскую власть, но завещал ее векам. В Бозе почивший монарх даровал нам гражданскую свободу»¹⁸.

Конечно, в 1856 г. посвящение книги переводов императору не было спонтанным и не было мотивировано только желанием получить милость мо-

нарха, но и, по-видимому, искренней верой поэта в благотворное воздействие имперского строя на искусства и науки. Так, например, в письме к Л. Н. Толстому от 18 апреля 1878 г. Фет заявлял: «...вселенная только и благоденствовала при императорах, как уже род человеческий не блаженствовал ни до, ни после империи»¹⁹.

К Полонскому 12 июля 1888 г. поэт писал: «Цицерон во время республики обезглавлен, а около Августа сияет поэзия»²⁰.

Существование римского государства времени республики вызывало у Фета едкую критику. Например, в письме к Тургеневу 18 января 1858 г. он следующим образом описывает время республики:

«Боткину я послал 2 стихотворения и трепещу. Потому что во втором разругал древний Рим, т. е. римлян²¹. Какие бессердечные, жестокие, необразованные мучители тогдашнего мира – что ни эпизод, то гадость. Самая *virtus* (доблесть [лат.]) их такая казарменная, их любовь к отечеству такая узкая. Сципионы, Катоны при молодцеватости ужасные звери, а первый даже замотавший казенные деньги губернатор. Грубые обжоры, а между тем несчастный Югурта пропадает как собака, великий, величайший Аннибал гибнет. Иерусалим горит, Греция, куда они сами ездят учиться, растоптана, а они со всех концов света бичами и палками сгоняют золото и мраморы для нелепых под-

ражаний грекам и строят круглый пантеон, к которому прилепнули четырехугольный ящик!»²²

Еще раз Фет через перевод обращается к политической жизни Римской Империи в оде «К республике» (I, 14), в которой государство эпохи больших потрясений и перемен сравнивается с кораблем, преодолевающим море во время бури. Как мы уже упоминали, Фет писал именно о важнейшей роли Августа в развитии империи, влиянии политической жизни на развитие искусств, и соотносил его эпоху со славным правлением Александра II.

Среди других од Горация для журнальной публикации Фет выбрал те, где речь идет о любви, природе и красоте, – это темы, которые, как впоследствии писал поэт, должны быть единственными предметами лирической поэзии, сам он этому принципу следовал на протяжении всего творческого пути. В статье «О стихотворениях Ф. И. Тютчева» Фет пишет: «Избирая предметом песни вековые явления мира внутреннего или внешнего: „луну, мечту, деву“, художник не рискует тем, что их не узнают в его произведении»²³.

Несмотря на то, что связанные друг с другом темы любви и женских переживаний в поэзии Фета представлены не в меньшей степени, чем у Горация (Фет перевел оды Горация «К Пирре», три оды «К Лидии»), характер и детали женских

образов в стихотворениях русского поэта имеют мало общего с героинями од Горация, за немногочисленными исключениями (например, в оде «К Аристию» появляется тема преданной любви автора к Лалаге, в оде «К Хлое» автор преследует героиню, уговаривает ее «от матери отстать»). Как нам представляется, Фет лишь в общем следует темам, намеченным в переведенных им одах. Детали женского образа, передача чувств любви и страсти у Фета выстраиваются иначе и ориентированы на другие литературные образцы.

Темы, заявленные Фетом в подборке из 13 од в москвитянинской публикации, прослеживаются в творчестве и письмах поэта на каждом этапе его творческой эволюции.

В мае 1844 г. на страницах «Отечественных записках» появляются еще 4 оды в переводе Фета. Здесь, по-видимому, оказались тексты, которые не встраивались в предыдущую подборку: «Гимн к Меркурию» (I, 10), где прославляется бог, покровитель красноречия, гимнастики и торговли; ода «К Левконое» (I, 11) о том, что будущее неизвестно, и нужно думать о текущем дне; ода «К Меценату» (I, 20), в которой автор приветствует Мецената после болезни и приглашает его в Сабины выпить скромного вина; в оде «К музе об Элии Ламии» (I, 26) автор обращается к музе Пимплее с просьбой, чтобы она сплела венок для друга и единомышленника, Элия Ламия.

Ода «К Меценату» (I, 20) напоминает более позднее оригинальное стихотворение Фета «Тургеневу» (1858), в котором лирический герой зовет друга на родину и нетерпеливо ждет его в гости, ср. Гораций приглашает Мецената выпить скромного вина:

Ты будешь пить из чаш сабин недорогой –
Его моя рука в сосуды наливала
В тот день, когда, в театр приход заметя твой,
Толпа рукоплескала²⁴.

Фет, как и Гораций, обещает другу угощение:
Прошла зима, затихла вьюга, –
Давно тебе, любовник юга,
Готовим тучного тельца²⁵.

В обоих текстах содержится призыв к адресату вернуться на родину, ср. :

Мой всадник дорогой, припомни, Меценат,
Как плескам тем тогда ответствовали рьяно
Родные берега, отгрянувши стократ
На эхо Ватикана²⁶.

и

Ты наш. Напрасно утром рано
Ты будишь стражей Ватикана,

Вот за решетку ты шагнул,
Вот улыбнулись антики,
И долго слышат мозаики
Твоих шагов бегущий гул²⁷.

Оригинальное стихотворение Фет насыщает большим количеством образов, символизирующих русскую природу, и помещает их в конец стихотворения:

Но вечно радужные грезы
Тебя несут под тень *березы*²⁸,
К ручьям земли твоей родной.
Там все тебя встречает другом:
Черней *бразда* бежит за плугом,
Там бархат *степи зеленой*,
И, верно, чуя, что просторней, –
Смелей, и слаще, и задорней
Весенний *свищет соловей*.

Оды, напечатанные в «Отечественных записках» не имеют ни тематического единства, ни соотнесенности с темами, затронутыми в одах, опубликованных в «Москвитянине», хотя они и не противоречат тому, что в них было высказано. В петербургский журнал Фет отдал, как кажется, то, что в 1844 г. у него было готово для публикации, но не подходило тематически к помещению в «Москвитянине».

Нужно отметить, что опубликованные в 1844 г. оды на ритмико-метрическом уровне уже менее разнообразны, чем тексты, опубликованные в «Лирическом пантеоне»: большинство од Фет переводит шестистопным ямбом, который к 1840-м гг. успел закрепиться в качестве одного из эквивалентов античных размеров. Возможно, в выборе размера Фет отчасти опирался на мнение Белинского. В статье «Римские элегии. Сочинения И. В. Гёте. Перевод Струговщикова» (1841) критик писал:

«Удивительно хорошо идет к антологическим стихотворениям шестистопный ямб... <...> его плавно перекатывающиеся, мягко переливающиеся полустишия так отзываются какою-то живою, упругою выпуклостью и делают его так способным задвинуть и замкнуть пьесу, сообщив ей характер полноты и целости»²⁹.

В оригинальных антологических произведениях русские авторы часто обращались к шестистопному ямбу, многие собственные антологические стихотворения Фет также пишет этим размером, варьируя виды рифмовки и чередование окончаний.

В то же время Фет стремился применять разнообразные ритмико-метрические схемы, экспериментировать, следуя в этом примеру Горация: оды «К Цезарю Августу» (I, 2), «К Аристию Фуксу» (I, 22), «К Хлое» (I, 23), опубликованные в «Отечественных записках» «Гимн к Меркурию»

(I, 10) и ода «К Меценату» (I, 20) переведены шестистопным ямбом с 3 ямбическими стопами в каждом 4-м стихе, с использованием разного типа рифмовок; ода «К Тиндариде» (I, 17) написана амфибрахией с 4 стопами в нечетных и 3 стопами в четных стихах; ода «К мальчику прислужнику» (I, 38) переведена 6-стопным ямбом с парной рифмовкой мужских и женских окончаний.

В 1840-е гг. Фет заявил о себе не только как об авторе оригинальной лирики, но и как о переводчике. Как мы продемонстрировали, в отборе и композиции од в первой обширной журнальной публикации Фет *имплицитно* выразил эстетические представления и позицию по отношению к власти императора, которые будут близки ему и позднее. Таким образом, публикацию од Горация в переводе Фета в «Москвитяине» можно рассматривать как своего рода декларацию литературной позиции поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Успенская А. В. Место античности в творчестве А. А. Фета // Русская литература, 1988. № 2. С. 142–149.
- ² Розенблюм Л. М. А. Фет и эстетика «чистого искусства» // Литературное наследство. Т. 103. А. А. Фет и его литературное окружение, кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 17–18.
- ³ Коковина Н. З. А. Фет в работе над поэзией Горация // А. А. Фет и русская литература: Материалы Всероссийской научной конференции «XVI Фетовские чтения». Курск: Курский государственный университет, 2002. С. 57–67.
- ⁴ В этом отношении можно упомянуть статьи: Ратников К. В. Фетовские переводы од Горация в оценке Шевырева // А. А. Фет и русская литерату-

- ра: Материалы Всероссийской научной конференции «XVI Фетовские чтения». Курск: Курский государственный университет, 2002. С. 67–71; . Динесман Т.Г. Письма к С.П. Шевыреву // Литературное наследство. Т. 103. Кн. 1. М. : ИМЛИ РАН, 2008. С. 59. Оба автора высказывали мнение о том, что Шевырев посвятил Фету чересчур хвалебный отзыв.
- 5 Здесь и далее в скобках римской цифрой указывается номер книги, а арабской – номер оды.
 - 6 Фет А. А. Ранние годы моей жизни. М., 1893. С. 210.
 - 7 Розенблом Л. М. Указ. соч. С. 17–18.
 - 8 Разбор оды см. : Гаспаров М. Л. Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М. : Изд-во Художественная литература, 1970. С. 5–38.
 - 9 Шевырев С. П. Переводы из Горация Фета // Москвитянин, 1844. Ч. I. № 1. С. 27.
 - 10 Москвитянин, 1844. Ч. I. № 1. С. 29.
 - 11 Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л. : Советский писатель, 1986. С. 248.
 - 12 Москвитянин, 1844. Ч. I. № 1. С. 29.
 - 13 Фет А. А. Стихотворения..., С. 248.
 - 14 М. С. Макеев в статье «Царь и поэт: рассказ «Не те» (1874) . и культ Николая I у Фета» (Вестник Московского государственного университета. Серия 9. Филология. №3. С. 9–21) . обратил внимание, что Фет апологетически отзывался о Николае I во второй половине жизни.
 - 15 Некоторые предшественники Фета также вкладывали в переводы Горация сообщение о собственном верноподданстве. В частности, В. В. Капнист посвятил свой труд Александру I, в посвящении к одам сравнил русского императора с Августом: «Полсвета Август покорил,/Полсвету отдал ты свободу,/Лирическу он лесть любил,/Ты лъстиву презираешь оду,/Сердечных алча лишь похвал» (Капнист В. В. Опыт перевода и подражания Горациевых од. Изд. подгот. А. О. Демин, СПб. : Наука, 2013. С. 5). Державин в стихотворении «На умеренность», вольном переложении оды Горация, как показал И. Клейн, привнес фигуру образцового русского подданного, «который чтит и уважает монархический принцип» (Клейн И. Мудрость Горация и автобиографический принцип в лирике Г. Р. Державина [стихотворение «На умеренность»]) // XVIII век: сб. ст. и материалов, СПб. : Наука, 2011. Сб. 26. Старое и новое в русском литературном сознании XVIII века. С. 224).
 - 16 Фет А. А. Мои воспоминания. Часть I. М., 1890. С. 129. См. об этом эпизоде нашу статью: Сарычева К. Автобиографические параллели в предисловии к «Одам» Горация // Русская филология. 25. 2014. С. 56–64.
 - 17 Оды Квинта Горация Флакка. Пер. с лат. и вступ. ст. А. Фета. СПб., 1856. С. III.

- ¹⁸ К. Гораций Флакк/В пер. и с объясн. А. Фета. М., 1883. С. I, IV.
- ¹⁹ Фет А. А. Сочинения, в 2 т. Т. 2. М. : Художественная литература, 1982. С. 256–257.
- ²⁰ Литературное наследство. Т. 103. А. А. Фет и его литературное окружение, кн. 2. М. : ИМЛИ РАН, 2008. С. 659.
- ²¹ Имеется в виду стихотворение «На развалинах цезарских палат»: «Безжалостный квирит, тебя я ненавижу/За то, что на земле ты видел лишь себя,/И даже в зрелищах твоих кровавых вижу,/Что музы предали тебя» (Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л. : Советский писатель, 1986. С. 75).
- ²² Фет А. А. Сочинения, в 2 т. Т. 2. М. : Художественная литература, 1982. С. 200.
- ²³ Ф. И. Тютчев. Pro et contra. М. : RHGA, 2005. С. 16.
- ²⁴ Отечественные записки, 1844. Т. XXXIV, № 5. С. 87.
- ²⁵ Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л. : Советский писатель, 1986. С. 320.
- ²⁶ Отечественные записки, 1844. Т. XXXIV, № 5. С. 87–88.
- ²⁷ Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л. : Советский писатель, 1986. С. 320.
- ²⁸ Курсив здесь и далее в цитате наш. – К. С.
- ²⁹ Белинский В. Г. Римские элегии. Сочинения И. В. Гёте. Перевод Струговщиков // Отечественные записки, 1841. Т. XVIII. № 8. Отд. V. Критика. С. 45.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кристина Витальевна Сарычева, PhD по русской литературе, Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля. Область научных интересов: русская литература и критика XIX–XX вв., проблема литературного канона. Электронный адрес: kr.sarycheva@gmail.com. Рабочий адрес: 121069, Российская Федерация, г. Москва, Трубниковский пер., 17с1.

Kristina Sarycheva, PhD in Russian literature, Vladimir Dahl Russian State Literary Museum. Research area: Russian literature and literary criticism of XIX–XX centuries, a problem of literary canon. E-mail: Kr.sarycheva@gmail.com. Work address: 121069, Trubnikovsky lane, 1/17, Moscow, Russian Federation.

О. Б. Кафанова

Санкт-Петербург (Россия),
Санкт-Петербургский институт
бизнеса и инноваций

А. А. ФЕТ – ПЕРЕВОДЧИК ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИРИКИ (ЛАМАРТИН, БЕРАНЖЕ, МЮССЕ)*

A. A. FET – TRANSLATOR OF FRENCH LYRICS (LAMARTINE, BÉRENGER, MUSSET)

Аннотация: А. Фет сделал несколько переводов известных французских лириков. К 1840 г. относятся его юношеские переводы элегий А. де Ламартина. Фету не вполне удалось передать главное открытие Ламартина – «новый лиризм», воплощающий естественность чувств, он остался в традициях «риторического лиризма» и архаизированного языка. Перевод прощальной песни П. Ш. Беранже (1850) получился уже вполне точным и поэтичным. Наконец при переводе элегии А. де Мюссе «Lucie», который никогда не публиковался, Фет перерабатывал текст, сокращая некоторые длиноты и отступления, добиваясь более естественной интимности. В результате своеобразного соревнования он создал поэтический шедевр, не уступающий оригиналу. Таким образом, обращение к французской лирике демонстрирует развитие Фета как переводчика и поэта.

Ключевые слова: перевод, элегия, «новый лиризм», лирический пейзаж, естественная интимность, интонация «поэтической жалобы».

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20–013–00684\21 «Классика в диалоге с современностью: теоретические и методические аспекты изучения русской литературы»

Abstract: A. Fet made several translations of famous French lyricists. In 1840 the young Fet translated several elegies from the “Méditations poétiques” by A. de Lamartine. Fet did not quite manage to convey Lamartine’s main discovery, he remained an adherent of the “rhetorical lyricism” and archaized language. The translation of the farewell song by P. J. de Beranger (1850) was already quite accurate and poetic. Finally, when translating of Musset’s elegy “Lucie”, which was never published during A. A. Fet’s lifetime he, revises the text and reduces some prolixities and divagations to achieve a more natural intimacy. This particular completion with the original results in Fet’s poetic masterpiece that is not inferior to the original. Thus, the appeal to French lyrics demonstrates the development of Fet as a translator and poet.

Keywords: translation, elegy, “new lyricism”, lyrical landscape, natural intimacy, intonation of “poetic complaint”.

А. А. Фет не очень любил французской литературы и поэзии. Как переводчик он отдавал предпочтение античной, немецкой и английской литературам. Фет занимался переводами на протяжении всей жизни, с юности до старости, то есть на протяжении 50 лет (1840–1890-е гг.). За это время во Франции сменилось несколько литературных направлений, появились десятки замечательных поэтов, лириков. После романтизма развитие получил импрессионизм, к которому по своей поэтической системе тяготел сам Фет, затем символизм. Однако Фет словно и не заметил появления Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо... Но и современные ему французские романтики – А. де Виньи, В. Гюго – тоже не пользовались его вниманием.

І. «Новый лиризм» А. де Ламартина в интерпретации А. Фета

К самым ранним переводам Фета относятся две элегии Ламартина. Начиная переводчик еще не сформулировал никаких переводческих принципов, он, по-видимому, просто интуитивно стремился воспроизвести образцы французской поэзии, ценимой современниками. В 1840 г. он перевел «Призывание» («L'Invocation») и «Озеро» («Le Lac»). Обе элегии были взяты из поэтического сборника А. де Ламартина, «Méditations

Roétiques» (1820). Казалось бы, знаменитый поэт, продемонстрировавший интимность особого рода, должен был привлечь молодого переводчика. Однако это не так; Фет оставил доказательства своего неприязненного отношения к Ламартину в мемуарах. Он признавался, что иронически относился к увлечению своего друга Ап. Григорьева этим модным французским романтиком: «Главным в то время идолом Аполлона был Ламартин. Последнее обстоятельство было выше сил моих. Несмотря на увлечение, с которым я сам перевел “Озеро” Ламартина, я стал фактически, чтением вслух убеждать Григорьева в невозможной прозаичности бесконечных стихов Ламартина и довел Григорьева до того, что он стал бояться чтения Ламартина, как фрейлины Анны Иоанновны боялись чтения Тредьяковского»¹.

«Поэтические размышления» открыли новую эпоху в истории французской поэзии. Тиражи книги были огромными: 9 изданий за три года, 20000 экземпляров. Критик А. Вине писал о сборнике в 1843 г. : «Кажется, если бы в мире не существовало лирической поэзии, Ламартин мог бы ее изобрести, настолько она естественна для него, настолько он чужд традициям лирического рода... Он восходит к отправной точке существования поэзии, как Декарт – к истокам философии»². В элегиях Ламартина впервые нашли свое поэти-

ческое выражение идеи преромантизма и сентиментализма, появившиеся в прозе Ж.-Ж. Руссо, Ф. де Шатобриана, Б. де Сен-Пьера, Ж. де Сталь³.

Главный мотив, проходящий через все поэтические «медитации» Ламартина, – это печаль, меланхолия. Одним из главных нововведений поэта можно считать поэтическую жалобу. Другое открытие Ламартина – это новое отношение к природе; поэт показал лирический пейзаж, запечатлел связь человеческой души с природой. Природа становится в его элегиях конфидентом лирического героя, который поверяет свои меланхолические чувства озеру, лесу, небу. И пейзаж оказывается для него самым близким собеседником. Очень важным новаторством является описание пейзажа в его естественном восприятии, вне всяких мифологических «посредников». Так, дерево и ручей изображаются как конкретное дерево и ручей, а не как обиталищ дриад и наяд. Подобное отношение к природе являлось развитием наследия Геснера и Руссо.

Естественные чувства, выраженные в «Поэтических размышлениях», формировали новый язык, способный воздействовать на чувства читателя, в этом в первую очередь и заключался успех лирических элегий Ламартина. До него распространение имел «риторический лиризм XVIII века», нашедший свое выражение в поэзии А. Шенье.

«Риторический лиризм» представлял собой «типичную эмоциональность, приличествующую обращению к определенным темам и жанрам; в таком лиризме не предполагалось искренности»⁴. Таким образом, отличительным признаком нового лиризма, характерного для поэзии Ламартина, стала естественность. Однако не все элегии отвечали требованиям новой поэтики, по мнению французских литературоведов.

Альбер Тибодэ полагал, что из 24 элегий, вошедших в сборник, едва ли четыре открывают для нас «в неприкосновенной чистоте эту ноту чистой поэзии, этот звук», «чистый, как искусство», который связывал смысл «Медитаций» «с музыкальным смыслом». Все «поэтические размышления» были пронумерованы: «Le Lac» шло под номером тринадцатым, а «L'Invocation» – под семнадцатым. К шедеврам Тибодэ отнес l'Isolément, le Vallon, le Lac и l'Automne⁵.

Возникает вопрос, удалось ли А. Фету передать суть ламартиновской поэзии, его «новый лиризм»? Сравнение переводов с оригиналом показывает, что юный переводчик еще не мог удержаться в естественных границах чувства и все время переходил на риторический язык. Продемонстрируем это на примере анализа перевода элегии «Призывание», которая не принадлежит к лучшим в сборнике французского поэта. Речь

в ней идет о бесконечной любви к женщине, близкой к смерти:

Lamartine

O toi qui m'apparus dans ce désert du monde,
Habitante du ciel, passagère en ces lieux !
O toi qui fis briller dans cette nuit profonde
Un rayon d'amour à mes yeux ;
A mes yeux étonnés montre-toi tout entière,
Dis-moi quel est ton nom, ton pays, ton destin.
Ton berceau fut-il sur la terre ?
Ou n'es-tu qu'un souffle divin ?
Vas-tu revoir demain l'éternelle lumière ?
Ou dans ce lieu d'exil, de deuil, et de misère,
Dois-tu poursuivre encor ton pénible chemin ?
Ah ! quel que soit ton nom, ton destin, ta patrie,
Ou fille de la terre, ou du divin séjour,
Ah ! laisse-moi, toute ma vie,
T'offrir mon culte ou mon amour.
Si tu dois, comme nous, achever ta carrière,
Sois mon appui, mon guide, et souffre qu'en tous
lieux,
De tes pas adorés je baise la poussière.
Mais si tu prends ton vol, et si, loin de nos yeux,
Soeur des anges, bientôt tu remontes près d'eux,
Après m'avoir aimé quelques jours sur la terre,
Souviens-toi de moi dans les cieux⁶.

Перевод Фета

О ты, которая мне в душу заглянула,
Как странница земли, как горний серафим,
Твоя любовь лучом во тьме блеснула
Глазам восторженным моим.
Явися мне, прелестное создание,
Скажи мне имя, родину и цель,
Земля ль твоя святая колыбель,
Иль ты небесное дыханье?
Не завтра ль озарит тебя веков светило,
Или тебя здесь небо осудило
Идти в изгнании по трудному пути? . .
Ах, кто б ты ни была, с каким бы назначеньем,
О дочь земли, иль гостя горних мест,
Позволь мне жизнь с твоим боготвореньем
Тебе, как дар любви моей, принести!
Когда ты на земле здесь с нами остаешься,
Будь мне подругою – и знай, что я тот прах
Целую, где земли ты ножкою коснешься;
Но если ты на миг один у нас в гостях
И скоро к ангелам на ангельских крылах,
Любив меня лишь миг, на небо вознесешься,
То вспомни обо мне в блаженных небесах⁷.

Можно отметить несомненные поэтические достоинства перевода: Фет в целом точно воспроизводит ритмику, сохраняет перекрестную рифму и мелодику стиха. Однако он постоянно прибегает

к «высокому штилю»: «горний серафим», «явися», «горние места», «боготворенье», «принесть», «блаженные небеса». Иногда высокая лексика неожиданно сочетается с почти фамильярной: «De tes pas adorés je baise la poussière» («я целую пыль с твоих обожаемых ног») превращается у Фета в странную смесь: «я тот прах целую, где земли ты ножкою коснешься». «Прах» (библейское) и «ножка» (фривольное) относятся к разным стилевым пластам и совсем не сочетаются. Однако ритм тоже иногда нарушается: исчезают повторы, тернарные конструкции (*ce lieu d'exil, de deuil, et de misère*). В целом существенно меняется вся образная система: вместо возлюбленной, которую лирический герой любил и которую хотел бы любить на земле, возникает неземной образ, вызывающий явные религиозные ассоциации. В целом нужно признать, что в переводе Фета во многом утрачена естественная интимность Ламартина, поэтому его вряд ли можно назвать удачным. Неудачно в переводе и название: «Призыв» (а не «Призывание») подошло бы лучше.

А что же можно сказать о переводе шедевра Ламартина, элегии «Le Lac»? Одна из главных ее особенностей заключается в том, что в ней нет последовательного законченного сюжета, лирического размышления. Она начинается со служебного слова *ainsi* (итак), которое вводит как бы фрагмент продолжающихся размышлений:

Lamartine

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour ? (103)

Вся элегия выстроена подобными катренами с усеченной последней строкой, что создает напевное меланхоличное музыкальное звучание.

Перевод А. Фета

Итак, всему конец! К таинственному берегу
Во мрак небытия несет меня волной,
И воспротивиться на миг единый бегу
| Не в силах якорь мой. (I, 47).

Фет сохраняет ритмический рисунок оригинала, начиная с союза «итак». Он строго воспроизводит катрены, усеченность последней строки и перекрестную рифму. Это очень важно в поэтическом переводе, однако интонация разрушена. У Ламартина вопрос, у Фета – утверждение; вследствие чего исчезает образность, передающая неумолимую текучесть времени: «океан лет». Вместо этого переводчик вводит отсутствующую в оригинале лексику, придающую большую определенность и однозначность (принадлежащий к высокому стилю «берег» вместо «новых берегов»), или добавление «в слезах»:

Lamartine

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos ;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laisa tomber ces mots : <...>
«Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !
<...>
Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit ;
Je dis à cette nuit : Sois plus lente ; et l'aurore
Va dissiper la nuit». (106–107)

Перевод Фета

Но вдруг раздался звук среди тишины священной,
И эхо сладостно заворило словам,
Притихло озеро, – и голос незабвенный
Понесся по волнам:
«О время, не лети! Куда, куда стремится
Часов твоих побег?
О, дай, о, дай ты нам подолу насладиться
Днем счастья, днем утех!
<...>
Напрасно я прошу хоть миг один у рока:
Сатурн летит стрелой.
Я говорю: о ночь, продлись! – и блеск востока
Уж спорит с темнотой». (I, 48).

В строфе, предшествующей появлению женского голоса, Фет ввел опять много дополнительной лексики, которая больше соответствует риторической традиции, чем естественному лиризму (тишины священной, сладостно, незабвенный). И особенно плохо, что голос возлюбленной «понесся по волнам», в оригинале он доносится («падает») сверху, с неба. Фет достаточно удачно перевел и фрагмент, передающий речь умершей возлюбленной. Слова женщины у Ламартина лишены конкретики (которая была свойственна голосу лирического героя), они эмоциональны по форме (повторы, восклицания, призывы) и одновременно бесстрастны по выражаемому обобщенному смыслу.

В переводе воспроизведены восклицания, повторы и призывы. А самое главное – хорошо передана дистанцированность героя и его возлюбленной. Никакого диалога между ними не может возникнуть; два существа, когда-то любившие друг друга, навечно разобщены. И Фет хорошо запечатлевает сожаление о краткости, мимолетности счастья, которое разрушает бег времени. Вместе с тем очень портит впечатление введенные им мифологические метафоры: «Сатурн летит стрелой» вместо «время от меня ускользает и убегает». А «заря» (l'aurore) превращается у него в «блеск востока». Это уже совсем

неудачно, потому что вместо передачи «нового лиризма» переводчик опять соскальзывает к лиризму риторическому.

После монолога женщины, где нет упоминаний о прошедшей любви, наступает очередь «мужского» голоса. В переводе достаточно адекватно: сохранен его лексико-стилистический потенциал, вопросы, обращенные к озеру, эмоциональные восклицания. Лирический герой в отчаянии обращается к конкретным реалиям природы – озеру, скалам, лесу, пещерам – как свидетелям ушедшего счастья. Эти особенности речи сохранены в переводе, точно так же, как и индикаторы времени (*nuit, jour – день, ночь*) и длительности (*heures, année – часы, год*); а также индикаторы быстроты течения воды, являющейся метафорой времени: *скорость, быстрые – vitesse, rapides*. В финале лирический герой тщетно заклинает прекрасное озеро, черные сосны, дикие скалы и т.д. хранить воспоминание об исчезнувшей любви, протекавшей в их лоне, и говорить: «они любили»:

Lanartine

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : « Ils ont aimé ! » (109)

У Фета плоха и нелепа последняя фраза. Никакого обращения к «любви» у Ламартина нет, тем более нет призыва к слезам:

Перевод А. Фета

Чтоб свежий ветерок дыханьем ароматным,
И даже шелестом таинственным тростник, —
Все б говорило здесь молчанием понятным:
«Любовь, заплачь о них!» (I, 49)

Виктор Пинковский хорошо объясняет это «финальное заклинание», которое «может показаться излишним, потому что уже в первых строфах элегии показано равнодушие природы к человеческим переживаниям». Однако именно подобные повторы являются приметой «нового лиризма»; поэтическая жалоба, словно по кольцевой композиции, обрамляет всю элегию. Больная душа «находит некоторое утешение в бесконечном выражении своих сетований, в упоении самим процессом такого выражения, выливающимся в формы мольбы, плача, заклинания („рыдания сердца“))»⁸. Именно из-за подобных повторов большинство стихотворений первого сборника поэта достаточно длинны и часто производят впечатление избыточного многословия. Читатели (в том числе и Фет), отмечающие монотонность поэзии Ламартина, обращают тем самым

внимание на самую характерную особенность лиризма поэта⁹.

Любопытно, что слова элегии были положены на музыку французским композитором Луи Нидермейером (Niedermeyer; 1802–1861), и этот романс был очень популярен в середине XIX века. Его исполнение на языке оригинала Тургенев ввел в роман «Накануне» в тот момент, когда «уже возникают первые трепетные чувства любви у Елены Стаховой и Дмитрия Инсарова»:

«Зоя скинула шляпу и запела: „O lac! l'année â reine a fini sa carrière...“. Ее небольшой, но чистый голосок так и помчался по зеркалу пруда; далеко в лесах отзывалось каждое слово; казалось, и там кто-то пел четким и таинственным, но нечеловеческим, нездешним голосом. Когда Зоя кончила, громкое bravo раздалось из одной прибрежной беседки и оттуда выскочило несколько краснорожих немцев...» (С. VI, 218).

В целом фетовский перевод «Le Lac» получился не вполне адекватным: в нем значительно утрачена естественная интимность из-за тяготения к архаике и риторизму. «Новый лиризм», составляющий примету поэтики Ламартина, передать не удалось. Тем не менее, «Озеро» в переводе А. Фета вошло в ряд антологий¹⁰. В 1822 г. «Le Lac» перевел Михаил Вронченко. Вот как предстает у него голос возлюбленной лирического героя.

Перевод Вронченко

О время! удержи бег быстротечный свой!
Часы! медлительней летите!
Хотя на миг один продлите
Блаженство дышащих любовью одной!
<...>
Но кто переменит превечного закон?
Кто, силой дерзкия десницы,
Замедлить может бег денницы
Иль солнцу запретить взойти на небосклон?¹¹

В его тексте тоже много высокой архаической лексики (десница, денница, превечный, почто), при этом ритмика и мелодика стиха переданы хуже, чем у Фета. Он изменил способ рифмовки и разрушил мелодичность. Еще хуже, что Вронченко наделил возлюбленную лирического героя именем – Эльвира. Оно встречается в некоторых элегиях ламартинового сборника, но ее безымянность принципиальна для «Озера». Так выглядит у него финал элегии:

И ветерки, что песнь Эльвиры разносили
По ближним берегам, и бури грозный рев,
И томный скрип грозой колеблемых деревьев, –
Пусть все твердит: они любили!

В ранних переводах из Ламартина Фет предстал уже большим поэтом. Он понимал, что его первые опыты еще несовершенны, поскольку ни разу не пытался их переиздать. Однако они уже предсказывали будущего талантливого переводчика, в особенности поэтических произведений. И сейчас они включаются в разные сборники и антологии именно в переводе Фета, поскольку никто из русских переводчиков не попытался дать новый перевод этих элегий. Возможно, причиной тому магическое воздействие имени замечательного поэта?

2. «Прощальная песнь» Беранже в переводе Фета

Песенное творчество «народного» французского поэта плохо сочеталось с особенностями поэтики А. Фета. Однако совершенно неожиданно в 1857 г., став уже зрелым автором, он обратился к творчеству П. -Ж. де Беранже (Béranger, 1780–1857). Из обширного наследия поэта-песенника он перевел его последнее стихотворение, которое отличалось своими поэтическими особенностями. Вернувшись из Франции, Фет узнал о смерти Беранже 16 июля 1857 г., которая получила живой отклик в России. Его взволновало предсмертное произведение французского поэта, к тому же присланное ему Л. Н. Толстым. Позднее, однако,

в ответ на просьбу С. В. Энгельгардт просмотреть и поправить переводы из Беранже, выполненные ее сестрой Е. В. Новосильцевой, он признавался, что не является поклонником этого поэта. Просьбу Энгельгардт он, однако, выполнил, о чем свидетельствует ее ответное письмо: «Сестра моя хотела сама благодарить Вас, милый мой Фет, за Ваши замечания и поправки в ее переводах. Почему же это Вы не поклонник Беранже? Неужели его стихотворения „Jeanne la Rousse“, „Vous vieillerez, ma belle maitresse...“, „Le pauvre Jacques» не исполнены очаровательной простоты и прелести? И какая личность!»¹².

Эта переписка – свидетельство большой популярности Беранже в России того времени. Перевод стихотворения «Adieu» («France, je meurs, je meurs; tout me l'annonce...») появилось впервые в «Современнике» в 1858 г., под заглавием «Предсмертное стихотворение Беранже». В 1857 г., когда перевод был готов, Фет отослал его в Рим Тургеневу, которому он отдавал на просмотр и правку многие свои сочинения и переводы. На этот раз требовательный критик остался доволен. 28 дек. 1857 (9 янв. 1858) он писал: «Перевод Ваш из Беранже очень мил. Бороться с ним довольно трудно <...>» (П. III, 287). Выражение Тургенева, по-видимому, можно трактовать как отказ от попыток исправить или улучшить что-либо в переводе.

Итак, этот перевод Фета представляется действительно удачным, чего нельзя было сказать о переводах из Ламартина. Обратимся к тексту:

Bérenger

France, je meurs, je meurs ; tout me l'annonce.
Mère adorée, adieu. Que ton saint nom
Soit le dernier que ma bouche prononce.
Aucun Français t'aima-t-il plus ? Oh ! non.
Je t'ai chantée avant de savoir lire,
Et quand la Mort me tient sous son épieu,
En te chantant mon dernier souffle expire.
À tant d'amour donne une larme. Adieu !¹³.

Перевод А. Фета

О Франция, мой час настал, я умираю,
Возлюбленная мать, прощай! Покину свет, —
Но имя я твое последним повторяю.
Любил ли кто тебя сильнее меня? О нет!
Я пел тебя, еще читать не наученный,
И в час, как смерть удар готова нанести,
Еще поет тебя мой голос утомленный.
Почти любовь мою одной слезой... Прости!¹⁴

Ритмическое звучание перевода постоянно воспроизводит перекрестную рифму оригинала. Первая строчка передана замечательно: *О Франция, мой час настал, я умираю*. Она воссоздает интимные

отношения между лирическим героем и Францией, его возлюбленной матерью, восполняя утрату повтора *je meurs, je meurs* и ассонансов *adorée, adieu*. При этом утрату одних ассонансов он возмещает далее другими ассонансами: *гробнице/голубице*. Прекрасна и вторая строка: *Возлюбленная мать, прощай!* А четвертая строка у Фета получилась даже более выразительной, чем в оригинале. У Беранже сила любви к Франции подается в контексте одной страны: «*Хоть один француз любил тебя больше? О! нет.* У Фета любовь его лирического героя не имеет границ, такой любви больше нет во всем мире. Наконец, последняя строка передана абсолютно точно и поэтично. А вся строфа превращается в объяснение любви к женщине и даже забывается, что речь идет о Франции, чувство лирического героя обращено к обожаемому существу.

Лучше всего Фету удалось передать две первых и две последних строфы, в которых запечатлено интимное общение лирического героя с матерью-Францией. Две центральные строфы, посвященные изображению страдающей и разоренной страны, проигрывают и в оригинале, и в переводе. В прощании с любимой матерью слышится торжественная меланхолия, запечатленная в мелодике стиха. Лексико-стилистический состав в переводе в основном передан точно: *Demi-couché*/полуживой; *la tombe*/гробница:

Bérenger

Demi-couché je me vois dans la tombe.
Ah ! viens en aide à tous ceux que j'aimais.
Tu le dois, France, à la pauvre colombe
Qui dans ton champ ne butina jamais.
Pour qu'à tes fils arrive ma prière.
Lorsque déjà j'entends la voix de Dieu.
De mon tombeau j'ai soutenu la pierre.
Mon bras se lasse ; elle retombe. Adieu !

Перевод А. Фета

Я вижу, что лежу полуживой в гробнице,
О, защити же всех, кто мною был любим!
Вот, Франция, твой долг смиренной голубице,
Не прикасавшейся к золотым полям твоим.
Но, чтоб ты слышала, как я к тебе взываю,
В тот час, как бог меня в иной приемлет край,
Свой камень гробовой с усилием подымаю...
Рука изнемогла, он падает... Прощай!

Особенно сильно звучат в переводе две последние строки, которые стилистически адекватно и поэтически верно воспроизводят подлинник. Можно сказать, что Фету удалось воспроизвести высокую интимность прощальной песни Беранже, сохранив ритмику, мелодику стиха и не погрешив против всей образной системы оригинала, воссоздав образы лирического героя, верного и до

последней минуты преданного сына Франции, его обожаемой возлюбленной.

3. Неопубликованный перевод из Мюссе: творческая лаборатория А. Фета

В переводческом наследии А. А. Фета есть очень интересный перевод из А. де Мюссе, который не был опубликован при жизни поэта. Неизвестно даже, когда он был сделан. Однако, судя по уровню поэтического мастерства, Фет должен был уже быть зрелым поэтом к моменту работы над ним. Текст элегии настолько поэтичен, что заслуживает особого внимания. Любопытно, что в отличие от Ламартина или Беранже, Мюссе получил высокую оценку Фета. В одном из писем к Я. П. Полонскому он назвал его «вдохновенным лириком», наряду с Пушкиным¹⁵. Фет выбрал элегию А. де Мюссе «Lucie», созданную в 1835 г. под непосредственным влиянием Ламартина, его «нового лиризма». В элегии лирический герой рассказывает историю своей юношеской трагической влюбленности, обращаясь при этом, как и в «Le Lac», к ивам, свидетельницам его чувства.

Musset

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière.
J'aime son feuillage éploré ;

La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
À la terre où je dormirai¹⁶.

В переводе Фета это начало звучит прекрасно, он воссоздает ритмический рисунок и сохраняет перекрестную рифму, что создает напевную мелодию.

Перевод Фета

Когда я умру, надо мной
Посадите вы иву, друзья;
Плакучая ива, прикрой
Ты любимую тенью меня:
Она не придавит собой
Той земли, где лежать буду я¹⁷.

Далее лирический герой Мюссе вспоминает о прелестной девушке, почти девочке, при этом рифма становится менее отчетливой и создается впечатление почти эпического повествования. Фет точно воспроизводит оригинал, при этом сохраняя все приметы «нового лиризма». Он не допускает ни одного сбоя в риторике, чем грешат его переводы элегий Ламартина.

Musset

Les marronniers du parc et les chênes antiques
Se berçaient doucement sous leurs rameaux en pleurs.

Nous écoutions la nuit; la croisée entr'ouverte
Laissait venir à nous les parfums du printemps ;
Les vents étaient muets, la plaine était déserte ;
Nous étions seuls, pensifs, et nous avions quinze ans.

Фет

В саду, под темной зеленью листов своих
Семейство старое дубов дремало,
В полуоткрытое окно влетало
С весною много чувств и мыслей дорогих.
Кругом все было тихо, молчаливо.
Одни мы были, нам пятнадцать было лет.

Далее Фет прибегает к сокращениям и некоторой переделке текста. Он словно стремится несколько «улучшить» художественное целое. Современные французские исследователи обозначают поэтику элегий Мюссе как версифицированную речь. Он не создавал стихи, а говорил в поэтической форме; возможно, этим и объясняется желание Фета сократить текст. О длиннотах, затянутости элегий Мюссе неоднократно шла речь в переписке Фета с Великим князем Константином Константиновичем. «Но между неудачными фразами, – писал он К. Р. 12 июня 1890, критикуя стансы Мюссе к Малибран, – есть перлы и полновесные алмазы». В свою очередь, К. Р., читавший в это время сборник стихов фран-

цузского поэта, хорошо понял, что имел в виду Фет. «Я рад, – отвечал он 18 июня 1890, – что и вы порицаете Мюссэ за неумение подчиняться границам лирики», и приводил в качестве примера сокращенное с 45 до 4-х строф стихотворение «Воспоминание» («Souvenir»)¹⁸.

В оригинале Мюссе называет имя девочки – Люси; оно выведено и в название элегии, а Фет намеренно его опускает, возможно, стремясь избежать излишней конкретики, бытописания. Его героиня – прекрасный возвышенный идеал, поэтому она должна оставаться безымянной:

Musset

Je regardais Lucie. – Elle était pâle et blonde.
Jamais deux yeux plus doux n’ont du ciel le plus pur
Sondé la profondeur et réfléchi l’azur.
Sa beauté m’enivrait; je n’aimais qu’elle au monde.
Mais je croyais l’aimer comme on aime une soeur,
Tant ce qui venait d’elle était plein de pudeur
Nous nous tîmes longtemps ; ma main touchait
la sienne.

Перевод Фета

Я на нее глядел: лица прозрачный цвет
Ей оттеняли кудри так красиво;
В глазах задумчивых, как небо голубых,
Душа и небо ярко отражались;

Мои глаза ей жадно упивались:
Как небо я любил лазурь тех глаз святых.

Этот фрагмент переведен довольно вольно, Опущены строки, дословный перевод которых звучит примерно так:

Ее красота опьяняла меня;
Я любил только ее на свете.
Но я думал, что люблю ее, как сестру,
Настолько все, что исходило от нее,
было полно целомудрия.
Мы долго молчали; моя рука касалась ее руки.

Возникает вопрос, что дает подобное сокращение и корректировка текста? Думается, что Фет намеренно избегает прозаических деталей, возможно, желая высвободить лирическую поэзию из плена мелочных подробностей. Создается впечатление, что он еще в большей мере, чем Мюссе, стремится создать элегию «нового лиризма».

Современный французский исследователь Ален Вайан делает интересное заключение: «Мюссе не хочет писать, но дает свободное течение речи. <...> Мюссе не пишет, он рассказывает, т. е. говорит. А уметь говорить – это значит говорить без стремления что-то сказать, и еще получать от этого удовольствие, т. е. матрицей его по-

этики является логорея»¹⁹. А «логорéя» является симптомом патологии речи; речевым возбуждением, многословием, связанным с безудержностью речевой продукции и ускорением ее темпа. Разумеется, Вайан не считает логорею свойством всех произведений Мюссе, однако в особенности она присуща его поэтическим сочинениям. Любопытно, что первый вариант элегии «Lucie» 1835 г. был значительно длиннее, около четырех страниц, а затем поэт сократил ее до двух с половиной страниц. Однако Фету и этот объем показался чрезмерным. Возможно, метод сокращения позволил ему добиться более цельного и искреннего лиризма.

Сокращения и трансформация текста, предпринятые Фетом, становятся очевидными и наглядными в сравнении с точным переводом А. И. Курошевой²⁰. Формально Фет не очень точен, он то сокращает текст, то расширяет его; временами он прибегает к вольной передаче оригинала. Однако работа над элегией его явно вдохновляет, потому что из-под его пера рождаются прекрасные стихи. Можно сказать, что он словно работает над вариациями темы, заданной Мюссе, создавая более цельную любовную элегию, очищенную от эпических вкраплений.

Завершает ее Фет, как по кольцевой композиции, строфой об ивах, с которой элегия начиналась.

Когда я умру, надо мной
Посадите вы иву, друзья;
Плакучая ива, прикрой
Ты любимую тенью меня:
Она не придавит собой
Той земли, где лежать буду я.

В оригинале Мюссе присутствует еще одна заключительная строфа, которую Фет опустил. Приводим ее в переводе А. И. Курошевой:

О тайна нежная обители, где скрыты
Смех, речи детские, и песни, и мечты,
И ты, всеильное очарованье, ты,
Что сдержишь Фауста пред дверью Маргариты,
– Невинность юности, – чем суждено вам стать?
Мир памяти твоей, дитя! Душе усталой! Прости!
Твоя рука не будет, как бывало,
Ночами летними по клавишам порхать...²¹

Здесь содержится отсылка к Маргарите Гёте, которая напоминает о том, что целомудрие может спасти девушку от падения. Но это рассуждение, которое воспринимается как риторическое, разрушает чистый лиризм элегии. Вместе с тем перед лицом скоропостижной смерти юной героини оно кажется неуместным и бестактным. Если воспринимать получившийся текст Фета изолированно

от задачи переводчика, то он оказывается более совершенным и законченным, чем элегия Мюссе. Но в этом и заключается проблема. Комментаторы нового собрания сочинений и писем Фета предполагают, что он не был удовлетворен своим переводом элегии и по этой причине не включил его ни в прижизненные сборники, ни в подготовленное им полное собрание стихотворений 1892 г.²².

Однако при анализе и сравнении элегий Мюссе и Фета возникает настойчивая мысль, что русскому поэту удалось исправить недостатки оригинала, очистить его от лишних отступлений, длиннот и приблизиться к той поэтике, которую французы связывали с «новым лиризмом». Здесь замечательно, тонко, глубоко переданы меланхолические чувства лирического героя, вспоминающего свою первую чистую любовь. И это печальное излияние обрамлено естественной природой. Фет никогда не сбивается на риторический язык, метафоры и аллегории, которыми он портил свои юношеские переводы из Ламартина.

В связи с этим совершенно очевидно, что Фет работал над элегией Мюссе значительно позже, чем над переводами из Ламартина. Он обрел свой поэтический язык, которым прекрасно владел, он хорошо чувствовал стилистику «нового лиризма». Возможно, что он работал над ней в 1850-е гг., поскольку в 1852 г. «Lucie» перевел его друг

Ап. Григорьев. Вариант Григорьева получился хуже, хотя формально он был точнее: его сокращения уничтожили всю поэзию меланхолической жалобы. Финал Григорьев тоже сократил, опустив очень важный рефрен, обрамляющий элегию по кольцевой композиции. Приводим отрывок, из которого видны недостатки перевода:

«Люси» в переводе Ап. Григорьева

Друзья мои, когда умру я,
Пусть холм мой ива осенит...
Плакучий лист ее люблю я,
Люблю ее смиренный вид,
И спать под тению прохладной
Мне будет любо и отрадно.

<...>

Молчали долго мы... Рука моя коснулась
Ее руки – и на челе прозрачном
Следил у ней я думу... и глубоко
Я чувствовал, как сильны над душой
И как целительны для язв души
Два признака нетронутой святости –
Цвет девственный ланит и сердца юность.
Луна, поднявшись на небе высоко,
Вдруг облила ее серебряным лучом...²³

Ап. Григорьева сохранил имя Люси, но фактически уничтожил музыкальность, зачастую не со-

храня никакой рифмы. При этом он постоянно сбивается на высокий стиль, архаичный язык («ланины»). Безобразно звучит сочетание «язва души». Тем не менее именно в переводе Ап. Григорьева элегия Мюссе стала известной в России. Кроме того, есть еще и перевод В.С. Курочкина под названием «Ива»; смена названия и перестановка акцентов в нем свидетельствуют также о довольно свободной интерпретации оригинала. Представляется, что Фет не решился опубликовать свой труд по вполне понятным причинам. Он не мог назвать его «переводом», потому что достаточно много сократил и преобразовал в оригинале. Выдать его за свое собственное сочинение тоже было невозможно, поскольку в нем были очень точно переведенные строфы. Для того, чтобы представить публике это произведение под названием «Из Мюссе» или «Подражание Мюссе», нужно было отказаться от точно переведенных фрагментов и полностью переработать весь текст. Однако Фет на это не решился, потому что это было своеобразным соревнованием с признанным французским поэтом.

Кроме современных ему лириков Франции Фет обратился также к поэзии Андре Шенье (1762–1794), сложившего голову на эшафоте за два дня до падения Робеспьера. Трагическая участь этого поэта, поэтическое наследие которого стало известно лишь после его смерти, обеспечила его большую популярность

в России (его переводили А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Е. А. Баратынский и др.). Сохранилось три перевода Фета из Шенье, причем один из них неизменно включался в раздел «Антологических стихотворений» – «Подражание XVI идиллии Биона» (на самом деле XI идиллии Биова, что Б. Я. Бухштаб справедливо расценил как опечатку, а Н. П. Генералова закрепила это исправление во втором томе Собрания соч. поэта). Фет всегда высоко отзывался о сочинениях А. Шенье, поскольку больше тяготел к классической поэзии. Однако этому сюжету необходимо посвятить отдельное исследование.

В целом можно утверждать, что Фет не любил французской поэзии. По его мнению, французы портят свою поэзию «бесконечно долгими лирическими стихотворениями, в которых и то хочется сказать, и то хочется сказать, и так до бесконечности», а также неудачными романтическими оборотами²⁴. Тем не менее он сделал несколько неплохих переводов, которые обогатили русскую культуру. Что касается самого Фета, то обращение к французской лирике отражает его развитие как переводчика и поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Фет А. А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 1. СПб. : Академический проект, 2002. 552 с. С. 421.
- ² Vinet A. Etudes sur la littérature française au XIX siècle: 3 t. Lausanne – Paris: G. Bridel; Fischbacher, 1915. Т. 2. Lamartine et Victor Hugo. 462 p. P. 152–153.
- ³ Богомолова Е. С. Философско-эстетическое своеобразие элегий Аль-

- фонса де Ламартина в контексте художественных исканий романтизма. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. к.ф.н. М., 2006. 20 с.
- ⁴ Пинковский В. И. Элегия «Озеро» А. де Ламартина как воплощение «нового лиризма» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики* Тамбов: Грамота, 2018. № 7(85). Ч. 2. С. 255–259. С. 256.
 - ⁵ Thibaudet A. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris: Éditions Stock, 1936. P. 103–292. P. 124.
 - ⁶ *Méditation poétique* par A. de Lamartine. Neuvième édition. Paris : Librairie de Charles Gosselin, 1823. P. 137–138. Элегии Ламартина приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте.
 - ⁷ Фет А. А. *Сочинения и письма: В 20 т. Т. 1.* СПб. : Академический проект, 2002. 552 с. С. 49–50. Ниже ссылки на Ламартина даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.
 - ⁸ Пинковский В. . Элегия «Озеро» А. де Ламартина как воплощение «нового лиризма». С. 258.
 - ⁹ Доманский В. А. Музыкальные страницы романа Тургенева «Накануне» // Доманский В. А., Кафанова О. Б. *Художественные миры Ивана Тургенева*. М. : Флинта, 2018. С. 204–214. С. 204–205.
 - ¹⁰ *Французские стихи в переводе русских поэтов XIX–XX*. Изд. -е 2-е. М. : Прогресс, 1973. 603 с. ; *Французская поэзия. От Вийона до Аполлинера*. СПб. : Кристалл, 1998. 578 с.
 - ¹¹ Вронченко М. П. *Озеро А. де Ламартина // Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры*. М. : Радуга, 1989. 688 с. С. 363–365.
 - ¹² *Проблемы изучения жизни и творчества А. А. Фета: межвузовский сборник научных трудов / под ред. Г. Голле*. Курск: издательство КПУ, 1994. 352 с. С. 185.
 - ¹³ Béranger P. J. *Adieu //Chansons de P. J. Béranger : anciennes et posthumes*. (Nouvelle édition populaire). Paris : Perrotin, 1866. P. 641–642.
 - ¹⁴ Фет А. А. *Сочинения и письма: В 20 т. Т. 2.* СПб. : Фолио-Пресс, 2004. 704 с. С. 238.
 - ¹⁵ Фет А. А. *Переписка с Я. . Полонским 1846–1892/Вступит. статья Т. Динесман... // А. . Фет и его литературное окружение. Литературное наследство*. Т. 103. Кн. 1. М. : ИМЛИ РАН, 2008. 990 с. С. 770.
 - ¹⁶ Musset A. de. *Poésies nouvelles (1836–1852)*. Paris: Charpentier, 1857. 277 p. P. 41–43.
 - ¹⁷ Фет А. А. *Сочинения и письма: В 20 т. Т. 5. Кн. 2.* М. ; СПб. : Альянс-Архео, 2015. 720 с. С. 206–207.
 - ¹⁸ Фет А. А. *Переписка с великим князем Константином Константиновичем (К. Р.) 1886–1892 / Вступит. статья М. И. Трепалиной ...*

// Литературное наследство. Т. 103. Кн. 2. М. : ИМЛИ РАН, 2011. 1040 с. С. 551–978. С. 843.

- ¹⁹ Vaillant Alain. La crise de la littérature. Romantisme et modernité. – Grenoble: UGA Éditions, 2019. 395 p. P. 293–313. P. 293.
- ²⁰ Подробнее об этом см. : Кафанова О. Б. Творческая лаборатория А. А. Фета: перевод из А. де Мюссе // А. А. Фет: взгляд сквозь века (к 200-летию со дня рождения писателя). Сборник статей по итогам международной научной конференции (в печати).
- ²¹ Мюссе А. де. Избранные произведения: В 2 т. М. : ГИХЛ, 1957. Т. 1. 1292 с. С. 219–220.
- ²² Фет А. А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 5. Кн. 2. М. ; СПб. : Альянс-Архео, 2015. 720 с. С. 640.
- ²³ Григорьев Ап. Стихотворения. Поэмы. Драмы. СПб. : Академический проект, 2001. 760 с. С. 668–670.
- ²⁴ Фет А. А. Переписка с великим князем Константином Константиновичем (К. Р.) 1886–1892 / Вступит. ст. М. И. Трепалиной ... // Литературное наследство. Т. 105. Кн. 2. С. 840.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

*Кафанова Ольга Бодовна, доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры педагогических инноваций и психологии Санкт-Петербургского института бизнеса и инноваций (АНО ДПО «ИБИН»), Россия
8(812) 3249818; +79117033811, olg_kaf@mail.ru*

*Kafanova Olga B. Doctor of Philology, Professor of the Department of Pedagogical Innovations and Psychology of the St. Petersburg Institute of Business and Innovation (ANO APE «IBIN»), Russia
Contact information: 8(812) 3249818; +79117033811, olg_kaf@mail.ru*

**Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И А. А. ФЕТ:
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС***

**N. G. CHERNYSHEVSKY AND A. A. FET:
LITERARY-CRITICAL DISCOURSE**

Аннотация. В статье рассмотрен литературно-критический дискурс между Н. Г. Чернышевским и А. А. Фетом, который реконструирован на материале их биографии и творчества. Прослеживается диалог «чистого искусства» и «реальной критики». Отдельное внимание уделено полемической статье Фета, не изданной при его жизни и посвященной критическому разбору романа Чернышевского «Что делать?». Статья Фета рассматривается в контексте работ других авторов, посвященных роману Чернышевского.

Ключевые слова. Н. Г. Чернышевский, А. А. Фет, литературно-критический дискурс, «чистое искусство», «реальная критика», роман «Что делать?», полемика

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-013-00684\21.

Abstract. The article deals with the literary-critical discourse between N. G. Chernyshevsky and A. A. Fet, which is reconstructed on the basis of their biography and creativity. The dialogue of «pure art» and «real criticism» is traced. Special attention is paid to the polemical article by Fet, unpublished during his lifetime and devoted to a critical analysis of Chernyshevsky's novel «What is to be done?» Fet's article is considered in the context of the works of other authors devoted to the novel by Chernyshevsky.

Keywords. N. G. Chernyshevsky, A. A. Fet, literary-critical discourse, «pure art», «real criticism», the novel «What is to be done?», polemics

Н. Г. Чернышевский как один из самых деятельных сотрудников «Современника» был лично знаком с А. А. Фетом, хорошо знал его творчество и неоднократно писал о нем, излагая свои критические оценки. Фет же был преимущественно поэтом и свой диалог с идеологом журнала, а также с радикально-демократическим составом редакции, вел в своем творчестве. Но после публикации романа Чернышевского «Что делать?» посвятил анализу этого произведения довольно обширную критическую статью, которая, однако, не была напечатана при жизни поэта, что может быть объяснено рядом причин, о которых будет сказано позже.

В отношениях Чернышевского к Фету следует выделить два периода: до раскола в «Современнике» и после. Конечно, в начале сотрудничества в ре-

дакции «Современника» у него еще не было своего сформировавшегося взгляда на поэзию Фета. Поэтому в оценке его таланта он был солидарен с Некрасовым, который дружил с поэтом и в апрельском номере журнала за 1856 г., в разделе «Литературные новости», дал высокую оценку только что вышедшему его сборнику. Отзыв Некрасова вышел без подписи как редакционная статья, но по стилистике и суждениям, некоторые из которых были высказаны редактором журнала ранее, мы узнаем авторство Некрасова. Прежде всего он отмечает в стихах Фета высокую поэзию и гармонию содержания и формы: «Смело можем сказать, что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе, после Пушкина, не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет»¹.

Автор публикации выражает общую мысль, которая сложилась в редакции «Современника», что Фет является продолжателем эстетической традиции Пушкина, для которой характерно воспевание прекрасного во всех ее проявлениях: «...мы положительно утверждаем, что г. Фет в доступной ему области поэзии такой же господин, как Пушкин в своей, более обширной и многосторонней области»².

Впервые Чернышевский как автор литературных обзоров «Современника» обратился к поэзии

Фета в своей рецензии «Стихотворения гр. Ростопчиной» («Современник», 1856, №3). В ней он лестно отзывается о поэте, который, по его мнению, как и другие известные поэты, наделен способностью к перевоплощению и высказыванию от имени нескольких лирических «я», в том числе и от лица женщины. В качестве примера «прелестными» и «прекрасными» он называет два стихотворения Фета: «Тайна» и «Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...»³.

В следующем номере «Современника» за 1856 г. в рецензии Чернышевского на стихотворения Ивана Никитина опять имеется упоминание о Фете как значительном поэте, которому подражает воронежский поэт (III, 500).

Особенно высоко оценил Чернышевский переводы Фета из античности, и прежде всего переводы из Горация⁴. Именно им он посвятил свою рецензию «Оды Квинта Горация Флакка. Перевод с латинского А. Фета» (1856)⁵. В ней он соглашается с оценками современников, что «перевод Горация приносит большую честь переводчику». Развивая свою мысль, критик говорит о значении таланта Фета, понятие о котором «имеют все люди с изящным вкусом» (IV, 507). Вместе с тем в своей рецензии автор выскажет и другое мнение, как бы отвечая на риторический вопрос, который он задает себе сам: почему перевод Фета

не произвел ни на публику, ни на литераторов «живого впечатления», и все остались «довольно равнодушны к Горацию»? (IV, 507). Причину холодного приема переводов Фета Чернышевский видит в том, что Гораций, по преимуществу, «изящный поэт – чисто поэт формы и тщательной отделки, точного слога, грациозного выражения». Главные же достоинства поэзии рецензент видит в другом: в «пафосе пламенного одушевления, задушевного чувства, глубокой скорби или страстной жизни» (IV, 507).

По ходу рецензии «достаётся» Горацию как певцу «золотой середины», защитнику «уступчивой, снисходительной» нравственности, проповедующего «умеренность и аккуратность». Отстаивая гражданственность поэзии, Чернышевский считает, что содержание поэзии Горация «не увлечет людей нашего века, требующих от лирической поэзии огня страсти или глубины чувства» (IV, 508). Но философия «золотой середины» импортировала Фету. Как полагает современный исследователь античности в русской поэзии XIX века А. В. Успенская, «модель „горацианской” жизни повлияла на модель жизнеустройства, избранную Фетом в минуту крутого перелома судьбы»⁶, когда он ушел в «фермерство».

Называя перевод Фета «капитальным приобретением для русской литературы», критик считает,

что он, к сожалению, «сделан не для большинства, а только для избранных читателей и для обогащения русской литературы» (IV, 509). Заботясь о доступности поэзии Горация простой публике, массовому читателю, Чернышевский предлагает адаптировать переводные тексты, сделать их понятными всем: «...нимало не заботясь о верности, переводчик должен всем, – и размером, и словами, и фразами, и, пожалуй, целыми – бесцеремонно откидывать большую часть собственных имен, мифологических и исторических намеков, которыми щеголяет Гораций и которые темны для обыкновенного читателя, – словом, чтобы читатель не запнулся ни на чем и пробежал страницы Горация с такою же легкостью, как страницы какого-нибудь современного поэта» (IV, 509).

Изложенный Чернышевским такой подход к переводу продемонстрирует он сам, переводя в это время «Историю моей жизни» Жорж Санд. Провозглашенный Н.Г. Чернышевским утилитарный подход к переводам затем будет отстаивать Д.Л. Михайловский и радикально-демократическая критика этого времени. В нем оценка качества перевода определяется «прежде всего не художественными достоинствами перевода, а явственно обозначившимися идеологическими разногласиями»⁷. Понимая, что Фет не «унижится до такого варварства», рецензент все же соглашается с позицией поэта-переводчика.

Негативная оценка поэзии Фета со стороны Чернышевского в это время практически отсутствует, хотя уже сформировались основы его «реальной критики», во многом обозначенные в диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», вышедшей отдельным изданием в 1855 году. Основные выводы этой диссертации принципиально расходились с эстетикой Фета, его пониманием сущности искусства. Безусловно, Фет знал содержание диссертации Чернышевского. Если сам ее не читал, то мог знать его основные идеи со слов В.П. Боткина, своего близкого друга, на сестре которого женился. Именно Боткин был автором замечательной статьи о стихотворениях Фета, опубликованной в «Современнике» (1857, №1). Ему и адресовал свое письмо И.С. Тургенев, познакомившись с этим научным трудом Чернышевского и, очевидно, с его авторецензией, опубликованной в «Современнике». Тургенев называет сочинение Чернышевского «мерзостью», «пахнущей клопами», при этом грубо обзывает автора⁸. Это же мнение Тургенев выскажет и в письме от 10 (22) июля 1855 г. к А.А. Краевскому, редактору «Отечественных записок». В нем писатель благодарит редактора за публикацию в июньском номере журнала за 1855 год рецензии С.С. Дудышкина на эту диссертацию: «Спасибо Вам за то, что у Вас отделали гадкую

книгу Чернышевского. – Давно я не читал ничего, чтобы так меня возмутило» (П: III, 43–44). Тургенев даже согласен с Дудышкиным, что диссертация – хуже, чем «дурная книга»; «это – дурной поступок» (П: III, 44).

Нужно заметить, что, находясь в раздраженном состоянии от чтения диссертации, Тургенев 25 июля (6 августа) 1855 года в письме из Спасского к В. П. Боткину и Н. А. Некрасову дает более развернутую характеристику сочинению Чернышевского. Из нее видно, что писатель никогда не согласится с вульгарно-материалистическим утверждением автора диссертации, что искусство – только лишь слепок действительности:

«Что же касается до книги Чернышевского – вот главное мое обвинение против нее: в его глазах искусство есть, как он сам выразился, только суррогат действительности, жизни – и в сущности годится только для людей незрелых. Как ни вертись, эта мысль у него лежит в основании всего. А это, по-моему, вздор» (П: III, 49).

Оппонируя Чернышевскому, Тургенев в качестве контраргумента приводит следующую мысль: «В действительности нет шекспировского Гамлета – или, пожалуй, он есть – да Шекспир открыл его – и сделал достоянием общим. Чернышевский много берет на себя, если он воображает, что может сам всегда дойти до этого сердца жиз-

ни... Воображаю я его себе извлекающим поэзию из действительности для собственного обихода и препровождения времени! Нет, брат, его книга и ложна и вредна...» (П: III, 49).

Свою литературно-критическую позицию Чернышевский разовьет в сентябрьском номере «Современника» за 1856 г. В нем была опубликована статья «Очерки гоголевского периода русской литературы», в которой рассмотрено движение российского литературного процесса от классицизма и романтизма к реализму и сформулировано понимание реализма как «поэзии действительности». В своей статье Чернышевский выступит продолжателем идей своего учителя В.Г. Белинского, отрывки из работ которого он обильно приводит на страницах «Очерков». В них Чернышевский рассматривает отношение искусства к действительности уже не так прямолинейно, как в своей диссертации. И подтверждение этому – его цитирование рассуждения Белинского об искусстве из статьи «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «Искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир; может ли же оно быть какою-то одинокою, изолированную от всех чуждых ему явлений деятельностью? Может ли поэт не отразиться в своем произведении, как человек, как характер, как натура, – словом, как личность?»

Разумеется, нет, потому что и самая способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе – есть опять-таки выражение природы поэта» (III, 260).

После появления статьи Чернышевского отношение к нему его оппонентов, и прежде всего Тургенева, меняется, о чем свидетельствует его письмо к Д. Я. и Е. Я. Колбасиным из Парижа от 19 (31) октября 1956 года, в котором он высоко оценивает эту статью: «От статьи Чер<нышевско>го я пришел в изумление – пожмите ему за нее руку. Чер<нышевски>й, без всякого сомнения, лучший наш критик и более всех понимает, что именно нужно; вернувшись в Россию, я постараюсь сблизиться с ним более, чем был до сих пор» (II: III, 131).

Реакция Фета на статью Чернышевского неизвестна, но полного отторжения она вызвать не могла, так как в период ее появления Фет интенсивно общался с Тургеневым и тот, вероятно, мог высказать ему свои суждения об «Очерках». Вместе с тем у Фета было свое, принципиально отличающееся представление об искусстве и роли в нем художника. В своем творчестве он следовал пониманию искусства как внутренней свободы поэта, прорыва от обыденности в мир высоких чувств, «звуков сладких и молитв». Свою эстетическую позицию Фет сформулировал в стихотворении «Муза» (№ 6 «Отечественные запи-

ски», 1854, № 6), которое он создал как свой ответ на некрасовское понимание поэзии в одноименном стихотворении «Муза», опубликованном чуть раньше в «Современнике» (1852, № 1).

Этот диалог двух концепций понимания искусства, который условно можно обозначить как диалог «чистого искусства» и «гражданской поэзии», пройдет через все творчество Фета и Некрасова. Но автор «Поэта и гражданина» временами терзался оттого, что вынужден был подменять эстетическое содержание творчества гражданским, социальным. Свои сомнения, колебания он выразил в стихотворении 1855 г. «Праздник жизни – молодости годы...»:

Праздник жизни – молодости годы
Я убил под тяжестью труда
И поэтом, баловнем свободы
Другом лени – не был никогда.
Если долго сдержанные муки,
Накипев, под сердце подойдут,
Я пишу: рифмованные звуки
Нарушают мой обычный труд.
Все ж они не хуже плоской прозы
И волнуют мягкие сердца,
Как внезапно хлынувшие слезы
С огорченного лица.
Но не льщусь, чтоб в памяти народной

Уцелело что-нибудь из них. . .
Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих!
Нет в тебе творящего искусства. . .
Но кипит в тебе живая кровь,
Торжествует мстительное чувство,
Догорая, теплится любовь, —
Та любовь, что добрых прославляет,
Что клеймит злодея и глупца
И венком терновым наделяет
Беззащитного певца...⁹

Чернышевский уловил сомнения Некрасова и в письме к нему от 24 сентября 1856 г., цитируя строки из этого стихотворения («Нет в тебе поэзии свободной, Мой суровый, неуклюжий стих!»), пишет, что он не согласен с этой мыслью Некрасова: «Свобода поэзии не в том, чтобы писать пустяки, вроде чернокнижников или Фета (который, однако же, хороший поэт), — а в том, чтобы не стеснять своего дарования произвольными претензиями и писать о том, к чему лежит душа» (XIV, 314). Поэтому Чернышевский считал гражданские стихи Некрасова проявлением внутренней свободы автора, который не мог не молчать о социальных проблемах своего времени. Совсем другое понимание свободы, по его мнению, у Фета: «Фет был бы несвободен, если бы вздумал писать о соци-

альных вопросах. И у него вышла бы дрянь...» (XIV, 314).

В 1860-е годы Фет оказался в центре споров об искусстве и назначении поэта и поэзии. В оценке его творчества проявились полярные точки зрения. Писатели и критики либерального направления находили в его поэзии те качества, которые сближали его с Пушкиным. Революционно-демократическая критика оригинальные стороны стихотворений Фета трактовала как примеры безмыслия, пустоты и бессодержательности. Так, М. Е. Салтыков-Щедрин в своей рецензии 1863 г., отводя Фету в семье второстепенных русских поэтов «бесспорно одно из видных мест», полагал, что его поэтический мир «довольно тесен, однообразен и ограничен». Ее он характеризовал следующим образом:

«Это мир неопределенных мечтаний и неясных ощущений, мир, в котором нет прямого и страстного чувства, а есть только первые, несколько стыдливые зачатки его, нет ясной и положительно сформулированной мысли, а есть робкий, довольно темный намек на нее, нет живых и вполне определившихся образов, а есть порою привлекательные, но почти всегда бледноватые очертания их»¹⁰. Издеваясь над поэзией Фета, называя ее «эмбрионической», он продолжает: «Слабое присутствие сознания составляет отличительный признак этого полудетского мирозерцания.

И не знаю я, что буду
Петь, но только песня зреет. . .

Вот как выразил сам г. Фет сущность своей поэзии и, по нашему мнению, выразил ее совершенно верно»¹¹.

Конечно, рецепция творчества Фета в начале 1860-х годов была неоднозначной, и она менялась даже в среде его идеологических и эстетических противников. Находясь в заключении, Чернышевский не смог участвовать в полемике о Фете и досадно, что он возвратился из ссылки с довольно примитивным и утилитарным представлением о его поэзии. Об этом свидетельствует письмо критика к сыновьям А. Н. и М. Н. Чернышевским от 8 марта 1878. В нем он, неточно цитируя известное стихотворение Фета, говорит о поэте обидные и незаслуженные слова, демонстрируя недостаток эстетического вкуса и свою неприязнь к нему:

«Но вы знаете стихотворение:

Шелест, робкое дыханье,
Трели соловья, —

только и помнится мне из целой пьесы. Она вся составлена, как эти два стиха, без глаголов. Автор ее — некто Фет, бывший в свое время известным поэтом. И есть у него пьесы, очень миленькие. Только все они такого содержания, что их могла бы написать лошадь, если б выучилась писать сти-

хи – везде речь идет лишь о впечатлениях и желаниях, существующих и у лошадей, как у человека. Я знавал Фета. Он положительный идиот: идиот, каких мало на свете. Но с поэтическим талантом. И ту пьеску без глаголов он написал, как вещь серьезную. Пока помнили Фета, все знали эту дивную пьесу, и когда кто начинал декламировать ее, все, хоть и знали ее наизусть сами, принимались хохотать до боли в боках: так умна она, что эффект ее вечно оставался, будто новость, поразителен» (XV, 193).

Остается только радоваться, что Фет не знал этого высказывания о нем бывшего ведущего критика «Современника», который в эстетическом смысле не развивался в ссылке. А ведь в период создания романа «Что делать?» в лирическом описании светлого будущего в четвертом сне Веры Павловны Чернышевский возвышался до настоящей поэзии и едва ли не по-фетовски воспевал красоту природы и человеческого счастья. Обратимся к тексту этого сна:

«Золотистым отливом сияет нива; покрыто цветами поле, развертываются сотни, тысячи цветов на кустарнике, опоясывающем поле, зеленеет и шепчет подымающийся за кустарником лес, и он весь пестреет цветами; аромат несется с нивы, с луга, из кустарника, от наполняющих лес цветов; порхают по веткам птицы, и тысячи голосов несутся

от ветвей вместе с ароматом; и за нивою, за лугом, за кустарником, лесом опять виднеются такие же сияющие золотом нивы, покрытые цветами луга, покрытые цветами кустарники до дальних гор, покрытых лесом, озаренным солнцем, и над их вершинами там и здесь, там и здесь, светлые, серебристые, золотистые, пурпуровые, прозрачные облака своими переливами слегка оттеняют по горизонту яркую лазурь; взошло солнце, радуется и радуется природа, льет свет и теплоту, аромат и песню, любовь и негу в грудь, льется песня радости и неги, любви и добра из груди – „О земля! о нега! о любовь! о любовь, золотая, прекрасная, как утренние облака над вершинами тех гор!“ (XI, 269–270).

Именно на это лирическое отступление обратил внимание автор «Литературной летописи» в «Отечественных записках» за 1863 г. (предположительно С.С. Дудышкин), вопрошая, «каким же образом г. Чернышевский допустил такую несообразность, такую непоследовательность своему учению и учению Добролюбова? как он допустил в романе такое вопиющее противоречие своей знаменитой магистерской диссертации „Об эстетических отношениях“, где очень ясно и убедительно доказывалось, что поэзия есть выдумка праздных и богатых людей...»¹². И у автора «Литературной летописи» при интерпретации поэтических картин сна Веры Павловны невольно возникла ассоциация с Фетом, у которого эти

картины «были выражены и лучше и сильнее»¹³.

Рассуждая о Фете как о «поэте истинном и неподдельном», рецензент выступает в его защиту от нападок радикальных демократов, полагая, что именно он с «г. Некрасовым представляет то, что наше время дает нам поэтического в стихах. Они только вдвоем заставляли в последнее время ценить стих; вне г. Фета и Некрасова все остальное неоригинально, все составляет повторение их же главных мотивов»¹⁴.

Фет всю жизнь оказался верен своей эстетической позиции и после временного ухода из большой литературы в «фермерство» вел в своем творчестве диалог со своими идеологическими противниками из радикально-демократического лагеря, прежде всего Некрасовым, с которым еще недавно состоял в дружбе, а через него и с главным идеологом — Чернышевским.

Отдельный сюжет составляет статья Фета, посвященная подробному разбору романа Чернышевского «Что делать?» Она была написана Фетом, совместно с В. П. Боткиным, в июне или июле 1863 г., то есть почти сразу после окончания публикации романа и предназначалась для «Русского вестника». В своих воспоминаниях Фет сообщает, что заказ на написание рецензии он получил от М. Н. Каткова: «Зашли мы с Боткиным как-то к Каткову, и, конечно, разговор закипел по поводу Польского

восстания и вообще того разлагающего элемента, который наши враги так обильно вливали в нашу жизнь, чему блистательным образчиком мог служить произведший такое впечатление роман Чернышевского „Что делать“. <...> Катков просил меня написать рецензию на „Что делать“; а Боткин, собиравшийся в Степановку, обещал свое сотрудничество в этом деле»¹⁵.

Однако статья при жизни Фета не была опубликована и впервые появилась в печати лишь в 1936 году в «Литературном наследстве» с классовыми выпадами ее публикаторов против Фета – антагониста идей утопического социализма – и писателей-дворян¹⁶. Существует несколько причин, почему заказная статья тогда так и не появилась на страницах «Русского вестника». В «Моих воспоминаниях» Фет объясняет это формальными причинами: большим объемом статьи, необязательностью редакторов «Русского вестника» и необходимостью ее переработки¹⁷.

После длительной переделки статьи Фет, видимо, обидевшись на Каткова, отдал свою статью в 1866 г. в «Библиотеку для чтения». Но и в этом издании статья Фета тоже не появилась. Объяснение этому связано прежде всего с содержанием самой статьи и популярностью запрещенного романа Чернышевского, который оказался очень востребованным в молодежной среде и среди части

русской интеллигенции того времени, о чем свидетельствуют воспоминания современников. Так, известный одесский профессор П. Цитович в связи с этим писал: «В классической литературе „нового слова“ роман „Что делать?“ занимает первое место... читатели... романа исключительно молодежь. За 16 лет пребывания в университете мне не удалось встретить студента, который бы не прочел знаменитого романа еще в гимназии, а гимназистка 5–6 классов считалась бы душой, если б не ознакомилась с похождениями Веры Павловны (иногда по совету своего учителя гимназии)»¹⁸.

Популярность романа Чернышевского не отрицал даже консервативный редактор «Русского вестника» М. Н. Катков: «Как мусульмане чтут Коран, так чтится поклонниками „нового слова“ роман Чернышевского „Что делать?“, автор... романа „Что делать?“... изображал то, что видел в действительности в нигилистическом кружке, который читил в нем своего патриарха, а теперь чтит в нем своего пророка»¹⁹.

Как видим, тенденциозная оценка романа Чернышевского автором статьи шла вразрез с его общественной оценкой и могла отрицательно сказаться на тиражах журналов. К тому же упоминание имени Чернышевского на страницах журналов, как мы знаем, было весьма нежелательным и могло вызвать неодобрение цензуры.

Статья Фета, не увидевшая своевременно свет, теперь может быть рассмотрена лишь ретроспективно для понимания сущности творческого и идейного диалога между Фетом и Чернышевским как выразителями полярных эстетических и социальных взглядов.

Свою статью Фет начинает с обвинения автора романа в его нехудожественности: «Скудность изобретения, положительное отсутствие творчества, беспрестанные повторения, преднамеренное кривлянье самого дурного тону и ко всему этому беспомощная корявость языка превращают чтение романа в трудную, почти невыносимую работу»²⁰. Но этот тезис Фета, как и других критиков, опровергает известный литератор XIX в. А.М. Скабичевский, понимая, что «поэт в России больше, чем поэт», и об этом красноречиво говорит личность Чернышевского:

«Я нимало не преувеличу, – писал Скабичевский, – когда скажу, что мы читали роман <„Что делать?“> чуть не коленопреклоненно, с таким благочестием, какое не допускает ни малейшей улыбки на устах, с каким читают богослужебные книги. Влияние романа было колоссально на все наше общество. Он сыграл великую роль в русской жизни, всю передовую интеллигенцию направив на путь социализма, низведя его из заоблачных мечтаний к современной злобе дня, указав на него как на глав-

ную цель, к которой обязан стремиться каждый»²¹.

Основным приемом своей критики Фет избрал комментированный пересказ романа Чернышевского, в котором изобилует авторская ирония, насмешка и даже сарказм по отношению к автору и его героям. Прежде всего, Фет иронизирует по поводу воспитания Веры Павловны в родительском доме и влиянием на нее Лопухова: «Нравственное воспитание Верочки, начатое уличной прелестницей Жюли, – блистательно окончено Лопуховым. Теперь ей уже все нипочем. Она только станет отыскивать ей лично приятного. Теперь понятия отец, мать, семейство и вообще о доме для нее уже пустые фразы. Ей приятно бежать из родительского дома»²².

Затем Фет издевается над любовью Веры и Лопухова, обвиняя Чернышевского в пропаганде свободной любви. В подтверждение этому он приводит любовный треугольник в романе: «Лопухов, которому... надоела жена, отправляется доказывать влюбленному Кирсанову, что его долг взять Верочку в любовницы» (Фет: III, 230). А когда Кирсанов на это не решается, в их отношения вмешивается Рахметов, убеждая Веру Павловну, что ревность лишь удел неразвитых людей: «В развитом человеке ей не следует быть. Это исхоженное чувство, фальшивое, гнусное чувство, это то же что недозволение мною носить моего белья, курить из моего мундштука – взгляд на человека как на вещь» (Фет: III, 236).

По ходу изложения своих мыслей о сочинении Чернышевского Фет подвергает острой критике теории и поведенческие модели «новых людей», с сарказмом замечая, что на вопрос «Что делать?», вынесенный в название романа, автор дает однозначный ответ: «Ясно, что должно делать всякому порядочному человеку: надо по всем направлениям тайно распространять, даже между женщинами, атеистические и социалистические книги – и все пойдет, как по маслу» (Фет: III, 210). При этом он пытается доказать невозможность существования ее мастерской как с экономической, так и социально-нравственной стороны.

В заключительной части статьи, которая, видимо, была написана В.П. Боткиным, высмеивается теория Шарля Фурье о фаланстерах и так называемых фалангах и положению женщины в этих коммунах в условиях свободных любовных отношений. В романе Чернышевского, по мнению ее авторов, и представлены примеры таких отношений: «Лопухов эмансипировал Верочку. Верочка эмансипирует всех женщин» (Фет: III, 215). Особому разоблачению подвергается «светлое будущее», представленное в «четвертом сне» Веры Павловны, которое они рассматривают не как возможный идеал, а как «карикатурную утопию», имевшую «на западе временный успех только в самой темной и неразвитой массе населения» (Фет: III, 199).

Свою статью авторы заканчивают обращением к потенциальным читателям, как бы предвидя обвинения со стороны некоторых из них в консерватизме и ретроградстве: «Мы не менее других желаем народного образования и науки, только не по выписанной нами обскурантной программе социалистов, способной только сбить человека с врожденного здравомыслия». (Фет: III, 259).

Как видим, обвинения авторов статьи, высказанные создателю романа «Что делать?», очень серьезные и во многом обоснованы, поэтому и перекликаются с мнениями многих писателей и критиков прошедшего и даже настоящего времени. Известный исследователь творчества Н.Г. Чернышевского А.А. Демченко разделил отзывы современников о романе по двум группам: *pro* и *contra*. К первой группе он отнес работы Н.С. Лескова, Д.И. Писарева, А.П. Скабичевского, П.А. Кропоткина, Н.А. Бердяева, религиозного философа А.М. Бухарева (архимандрита Феодора). Ко второй группе – статьи А.А. Фета, Н.Н. Страхова, Н.В. Шелгунова²³. Но при пристальном рассмотрении данных работ можно обнаружить противоречивые высказывания о романе чуть ли не у каждого их автора. Так, достаточно противоречивое высказывание Н.С. Лескова, хотя исследователи цитируют в качестве положительного отклика на роман (первую часть высказывания). Обратимся к тексту Лескова

«Письмо к издателю „Северной пчелы“»: «У меня создались два главных убеждения, от которых я не могу отрешиться и которые здесь высказываю.

Роман г. Чернышевского – явление очень смелое, очень крупное и, в известном отношении, очень полезное. Критики полной и добросовестной на него здесь и теперь ожидать невозможно, а в будущем он не проживет долго.

Я не могу сказать о романе г. Чернышевского, что он мне нравится или что он мне не нравится. Я его прочел со вниманием, с любопытством и, пожалуй, с удовольствием, но мне тяжело было читать его. Тяжело мне было читать этот роман не вследствие какого-нибудь предубеждения, не вследствие какого-нибудь оскорбленного чувства, а просто потому, что роман странно написан и что в нем совершенно пренебрежено то, что называется художественностью. От этого в романе очень часто попадаются места, поражающие своей неестественностью и натянутостью; странный, нигде не употребленный тон разговоров дерет непривычное ухо, и роман тяжело читается. Автор должен простить это нам, простым смертным, требующим от беллетристов искусства живописать. Роман Чернышевского со стороны искусства ниже всякой критики; он просто смешон»²⁴.

Другой пример – статья религиозного философа А. М. Бухарева (архимандрита Феодора) «О совре-

менных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской». Хотя ней автор и указывает на путаницу в этических взглядах Чернышевского и способах их изложения, но отмечает как прогрессивную, в отличие от других критиков, идею Чернышевского о равноправии мужчины и женщины. Развивая свою мысль, он идет дальше: «Роман г. Чернышевского вообще так построен, что лучшее в нем есть почти только еще намек, предощущения истины, инстинктивное увлечение в пользу истины, в ущерб собственной теории романиста. Зато преобладающий во всем романе элемент есть именно женский, так что и самые идеи или начала жизни мысли как будто невольно или сами собой олицетворяются в романе в образы женские. Романист, очевидно, убежден или глубоким чутьем постиг, что переход современного человека и общества от худшего к лучшему может и должен совершаться во много чрез женщину»²⁵.

Несмотря на довольно резкие выпады по поводу романа Чернышевского и его этического учения, он и сейчас рассматривается в свете двух зеркал pro и contra, о чем свидетельствует статья А. Гениса и П. Вайля, в которой авторы называют «Что делать?» «романом века». Свою статью в книге «Родная речь» они начинают с парадоксального высказывания: «С литературной слабостью романа согласны, кажется, все – самые разные

и даже полярные критики. Бердяев: „Художественных достоинств этот роман не имеет, он написан не талантливо“. Плеханов – почти теми же словами: «Роман действительно очень тенденциозен, художественных достоинств в нем очень мало». Набоков дал убийственную оценку „Что делать?“ в своем „Даре“, предположив даже, что роман был разрешен цензурой как раз из-за крайне низкого качества – чтобы выставить Чернышевского на посмешище перед читающей российской публикой. Но и героя „Дара“ занимает вопрос: как „автор с таким умственным и словесным стилем мог как-либо повлиять на литературную судьбу России?“

То, что он повлиял – сомнений не вызывает у самых язвительных критиков. <...> Между тем, роман Чернышевского „Что делать?“ представляет интерес как раз с художественной точки зрения. Его социальная проповедь устарела»²⁶. И далее в статье авторы доказывают, что достоинство романа «Что делать?» как раз в его художественности и называют его «первым авангардистским романом»: «В „Что делать?“ легко обнаруживаются философское эссе, научный трактат, любовная история, публицистическая статья, письмо, прокламация, мемуар, детектив. Повествование ведется во всех трех лицах и во всех трех временах. Чередуются все стили: повествовательный, описательный, диалог, монолог. Композиция романа петлеобразная: детективная завязка разре-

шается не в конце, а несколько раньше, выводя читателя к спокойному течению последних страниц. Широко использовано обнажение приема – в виде авторских обращений к читателю»²⁷.

Конечно, говорить об актуальном звучании романа Чернышевского, который в XIX был действительно «романом века», сейчас сложно. Но все же роман не стал только «музейным экспонатом», иллюстрирующим общественное движение и литературно-критическую полемику своего времени. Российское общество на своем историческом пути во многом воплотило в жизнь социальные идеи, высказанные Чернышевским, а затем резко от них отвернулось, что свойственно дискретности нашей истории. Сейчас же идеи равенства, справедливости и новых социальных утопий вновь востребованы в мире. И современный читатель нуждается в произведениях, обозначающих общественную перспективу.

По мнению В. А. Недзвецкого, именно роман Чернышевского – чуть ли не единственное произведение в русской литературе с «принципиальным оптимизмом», в котором «все конфликты, ранее неразрешимые или разрешаемые с итогами... разрешаются вполне»²⁸. Автор романа своим детищем и своей жизнью доказал, что поэт в России и гражданин, и политик, и идеолог, а Фет в литературе хотел оставаться только поэтом. В стихотворении «Муза», которым открывается третий выпуск «Вечерних

огней» (1887), он поэтически образно и выразительно обозначил сущность своего творчества:

Пленительные сны лелея наяву,
Своей божественною властью
Я к наслаждению высокому зову
И к человеческому счастью²⁹.

Чернышевский же, наоборот пытался сблизить литературу и действительность. Его нравственно-эстетическая концепция любви и женского счастья³⁰ не просто воплотилась в жизнь, но и совершенствуется в равных вариациях. Однако его идеал любви постоянно устремлен в будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Литературные новости // Современник. 1856. Т. XII. № 4. С. 201.
- ² Там же.
- ³ Чернышевский Н. Г. Стихотворения гр. Ростопчиной // Чернышевский Н. Г. Полн. Собр. соч. в 15 т. Т. 3. М. : Гослитиздат «Художественная литература», 1947. С. 497. Далее ссылки в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁴ Следует заметить, что переводы Фета из античности по объему превышают оригинальное творчество поэта. А. Н. Успенская считает, что именно переводы из Горация представляют наибольший интерес в целом. «По сути, свое поэтическое поприще Фет начал в 1839 г со студенческих переводов Горация. Возможно и тот факт, что как поэт Фет созрел необычайно быстро, объясняется его настойчивой работой над этими переводами. В 1840–1850-х тесное знакомство с Горацием безусловно отразилось в ряде оригинальных стихотворений, сказалось и в самом понимании поэзии». См. : Успенская А. В. Античность в русской поэзии второй половины XIX века. Автореф. дис. на соискание ученой степени д-ра филол. наук. СПб., 2005. С. 34.

- ⁵ Современник 1857. № 1.
- ⁶ Успенская А. В. Античность в русской поэзии второй половины XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук СПб., 2005. С. 35.
- ⁷ Там же. С. 37.
- ⁸ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Соч. в 12 т. Письма в 18 т. М. : Наука, 1978–2016. Письма. Т. III. С. 40. Далее ссылки в тексте с указанием тома и страницы.
- ⁹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. / Под общей ред. М. Б. Храпченко, Ф. Я. Приймы, Н. Н. Скатова, Б. В. Мельгунова. Л. ; СПб., 1981–2000. Т. I. С. 162. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Отечественные записки. 1863. № 10 (150).
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Фет А. А. Мои воспоминания. 1848–1889. Москва, 1890. В 2 ч. Ч. 1. С. 429–430.
- ¹⁶ Неизданная статья А. А. Фета о романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» // Вступ. статья Ю. Стеклова; Публ. и коммент. Г. Волкова // Литературное наследство. С. 477–544.
- ¹⁷ Фет А. А. Мои воспоминания. 1848–1889. Ч. 2. С. 82.
- ¹⁸ Цитович П. Что делали в романе «Что делать?». Одесса, 1879. С. 4–5.
- ¹⁹ Моск. ведомости. 1879. №153. С. 2.
- ²⁰ Литературное наследство. Т. 25–26. М. : Жур.-газ. объединение, 1936. С. 491.
- ²¹ Скабичевский А. М. Литературные воспоминания. М., 2001. С. 290–291.
- ²² Фет А. А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 3. Повести и рассказы. Критические статьи. СПб. : Фолио-Пресс, 2006. С. 212. Далее ссылки в тексте с указанием тома, страницы.
- ²³ Демченко, А. А. Николай Чернышевский в российской памяти и критике // Известия Саратовского университета, 2009. Т. 9. Серия Филология. Журналистика. С. 40 (С. 36–44).
- ²⁴ Лесков Н. С. Николай Гаврилович Чернышевский в его романе «Что делать?» (письмо к издателю «Северной пчелы») // <http://leskov.lit-info.ru/leskov/publicistika/chernyshevskij-что-делат.htm> (Дата доступа: 05. 05. 2021).

- ²⁵ Архимандрит Феодор (А. М. Бухарев). О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской. Сб. разных статей. М. 1991. С. 146–147.
- ²⁶ Генис А., Вайль П. Родная речь. М. : Независимая газета, 1989 // <https://avidreaders.ru/book/rodnaaya-rech-uroki-izyaschnoy-slovesnosti.html> (Дата доступа: 05. 05. 2021).
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Недзвецкий В. А. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Основная проблематика. // Недзвецкий В. А., Полтавец Е. Ю. Русская литература XIX века. 1840–1860-е годы. М. : Изд-во Московского университета, 2010. С. 218.
- ²⁹ Фет А. А. Сочинения и письма в 20 т. Т. V. СПб. : Академический проект, 2002. С. 197.
- ³⁰ Кафанова О. Б., Доманский В. А. Жорж Санд в нравственно-эстетической концепции Н. Г. Чернышевского // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск: ТГУ, 1997. С. 110–124.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Доманский Валерий Анатольевич, д. п. н., профессор, заведующий кафедрой педагогических инноваций и психологии Санкт-Петербургского института бизнеса и инноваций
valerii_domanski@mail.ru

Domanskii Valerii Anatolyevich, Ph. D., Professor, Head of the Department of Pedagogical Innovation and Psychology, St. Petersburg Institute of Business and Innovation

Ю. Д. Бурмистрова

Москва (Россия),
Московский городской педагогический университет

**ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
И. С. ТУРГЕНЕВА И А. А. ФЕТА (НА
МАТЕРИАЛЕ СЦЕНЫ ИЗ «ФАУСТА» И. В. ГЁТЕ)**

**I. TURGENEV AND A. FET'S TRANSLATION
STRATEGIES (BASED ON A SCENE FROM J. W. VON
GOETHE'S «FAUST»)**

Аннотация. Особое место в русской литературе XIX века занимает трагедия «Фауст» И. В. Гёте, за перевод которой неоднократно принимались как профессиональные переводчики, так и собственно литераторы. К ней же обращается в своем позднем творчестве и А. А. Фет, который не только выполнил полный перевод двух частей, но также подготовил обширную вступительную статью для переводного издания, изложив в ней свое видение этого классического произведения. Примечательно, что и И. С. Тургенев, в отличие от Фета специально не занимавшийся переводческой деятельностью, выступает переводчиком избранных тестов Гёте в начале своего творческого пути. Обращается писатель и к «Фаусту», выполнив перевод одной только – ключевой для всего произведения – сцены: сцены в тюрьме. Избрав в качестве материала исследования перевод последней сцены первой части трагедии, нам представляется любопытным проследить отличия в пере-

водческих принципах двух авторов, которые в этой работе выступают не только как переводчики, но и как писатели, творчески переосмысляя классическое сочинение И. В. Гёте.

Ключевые слова: И. С. Тургенев, А. А. Фет, «Фауст», художественный перевод, сцена в тюрьме, переводческие принципы.

Abstract. Tragic play «Faust» occupies a very prominent position in the Russian literature of the XIX century. It was translated into Russian numerous times by professional interpreters as well as writers and poets during that time. One of those translations was undertaken by A. Fet, a well-known Russian poet who translated both parts of «Faust» and also prepared a detailed critical article for the foreign edition explaining his own vision of this classical masterpiece. At the same time, I. Turgenev who was not involved in translating activity that much also addressed Goethe's texts including «Faust» in the beginning of his writing career. The writer chose only one – but the most crucial – scene from that enormous work: Dungeon. By focusing on this last scene of the first part that was translated by both writers we aim to discuss the differences in I. Turgenev and A. Fet's translating strategies and creative perceptions of this classical Goethe's work.

Key words: I. Turgenev, A. Fet, «Faust», literary translation, Dungeon scene, translating strategies.

Значительная доля творческого наследия А. А. Фета заключается в его переводческой деятельности. Фет много переводил из Г. Гейне, И. В. Гёте, У. Шекспира, Овидия и других зарубежных поэтов на русский язык, отдавая предпочтение переводам с немецкого, которым владел в совершенстве. В качестве переводчика неоднократно выступал и И. С. Тургенев, в основном занимаясь переводами с русского языка, но порой и переводя своих иностранных (в частности, французских) коллег на русский язык. Несмотря на то что писатели были очень близкими друзьями и в целом разделяли общий взгляд на перевод, который должен быть максимально точен, в их отношении к переводимому тексту наблюдаются отдельные различия, которые и стали предметом настоящей работы.

В первую очередь необходимо зафиксировать переводческие принципы каждого из русских писателей. Для Тургенева ключевым признаком хорошего перевода являлось его соответствие оригинальному тексту. Эта мысль прослеживается, например, в тургеневских оценках переводов собственных сочинений на иностранные языки. Так, в своем отклике на первый французский перевод «Записок охотника», выполненный Э. Шаррьером без согласия автора в 1854 году, Тургенев отмечал: «Что касается до перевода г. Е. Шарриера, по которому судили обо мне, то вряд ли найдется много

примеров подобной литературной мистификации. Не говорю уже о бессмыслицах и ошибках, которыми он изобилует, – но, право, нельзя себе представить все изменения, вставки, прибавления, которые встречаются в нем на каждом шагу. Сам себя не узнаешь. Утверждаю, что во всех „Записках русского барина“ нет четырех строк, правильно переведенных» [Тургенев, П, II, 415]. Впоследствии схожие мысли, но уже в положительном ключе, Тургенев скажет по поводу немецкого перевода «Отцов и детей» 1869 года: «Вместо всякого предисловия я позволю себе довести до сведения благосклонного читателя, что я ручаюсь за точность предлагаемого перевода. До сих пор такое удовлетворение редко или даже вовсе не выпадало мне на долю. Тут, по крайней мере, человека судят, хвалят и осуждают за то, что он действительно сделал на основании его же собственных, а не чужих слов» [Тургенев, С, X, 351].

Точность в переводе особо ценил и Фет, которого современные исследователи считают основателем школы «точного» или даже «буквального» направления в художественном переводе¹. Например, в письме к Я.П. Полонскому от 23 января 1888 года по поводу перевода из Гёте Фет отмечал: «В своих переводах я постоянно смотрю на себя как на ковер, по которому в новый язык въезжает триумфальная колесница оригинала, которого

я улучшать – ни-ни. В „Рыбаке“ стих кончается – „как есть“, потому что у Гёте он кончается: *wie du bist*, {<каков ты есть (нем.). >} буквальную передачу которого я считал величайшей удачей»². Более подробно ход работы над своими переводческими текстами Фет приводит в статье-отклике на рецензию С. Шестакова об «Одах Горация», опубликованную в «Отечественных записках» в 1856 году: «Я всегда был убежден в достоинстве подстрочного перевода и еще более в необходимости возможного совпадения форм, без которого нет перевода. <...> Приступая к переводу, я перечитывал оду несколько раз и вслушивался в ее пение. Передавая склад латинского стиха размером новым, я мог руководствоваться только тем, что у человека бессознательно – слухом, чутьем. <...> Под их руководством я нередко бросал перевод верный, подстрочный за то, что он производил на меня своим тоном впечатление негорацианское, и начинал новый. Покончив с размером, я принимался за смысл, за слово»³.

Таким образом, в своей основе переводческие принципы двух писателей во многом совпадают, именно точность, подчас даже буквальность, выступает ключевым понятием при работе с иноязычным текстом для авторов. Тем интереснее оказывается проследить конкретные различия в их переводных текстах, для чего обратимся

к сцене в тюрьме из «Фауста» Гёте, которая была переведена обоими писателями. В первую очередь необходимо отметить, что к переводу Тургенев и Фет подошли в разные периоды своей творческой деятельности. Впервые тургеневский перевод был опубликован в «Отечественных записках» в 1844 году с пометой о том, что перевод был закончен в сентябре 1843 года, и во многом был выполнен по следам известной статьи писателя о переводе трагедии, осуществленном М. Вронченко. В этой статье Тургенев не только давал оценку самому переводу, вновь подчеркивая его точность как основное достоинство, однако замечая, что точность эта заключается исключительно в передаче слов, но не смыслов произведения, но и говорил о своем видении и понимании «Фауста». Так, самого Фауста Тургенев определял как «эгоиста», при чем «эгоиста теоретического» [Тургенев, С, I, 211], Мефистофеля – как «беса каждого человека, в котором родилась рефлексия» [Тургенев, С, I, 210], а Гретхен – как прозрачный «стакан воды», добрую и понятную девушку «как дважды два – четыре» [Тургенев, С, I, 212].

Что касается Фета, то для него «Фауст» являлся его «художественной религией, пропагандой», в переводе которого крылось «его торжество» как художника. Всю жизнь живо интересующийся трагедией и немало обсуждая ее в том числе

с Тургеневым, с которым он принципиально расходился в восприятии второй части, Фет приступил к переводу только в 80-е годы XIX века, уже в конце своего творческого пути. Начав работу над текстом осенью 1880 года, уже в декабре того же года он отправляет перевод законченной первой части трагедии Н. Н. Страхову, а публикует свой перевод в январе 1882 года. Такая скорость перевода, продиктованная активным интересом поэта к самому тексту, над пониманием которого он рефлексировал еще в середине века, не могла не сказаться на качестве перевода, в котором встречается немало ошибок в словах и смыслах, о чем неоднократно писал и Н. Н. Страхов, первоначальный редактор перевода, которого раздражала эта поспешность и невнимательность Фета. Так, в письме от 17 октября 1880 года он пишет: «Если Вы не будете торопиться и не будете позволять себе вольностей, до которых Вы величайший охотник, то это [Фауст] будет дивное и истинное обогащение русской литературы»⁴. Фет, однако, не торопиться не мог и настаивал на скорейшей публикации своего перевода, что привело к ряду вольностей и недостатков перевода.

Обращение к тексту в разные периоды творчества двух писателей несомненно сказалось на качестве перевода: там, где один выступал

увлеченным на заре своего писательского таланта, другой представлял многолетние размышления о произведении и его влиянии на целую эпоху. К тому же, фетовский подход к переводу иноязычных произведений уже в полной мере установился в 80 – е годы, в то время как для Тургенева многие вопросы оставались нерешенными, он все еще находился в поиске своей переводческой формы, которая будет заключаться в значительной ориентации на читателя.

В целом, в переводе заключительной сцены первой части «Фауста» оба писателя, в соответствии со своими установками, стараются максимально следовать за текстом в передаче слов, хотя тургеневская форма не может считаться идеальной. Свой перевод он выполняет шестистопным ямбом с множеством пиррихий, в то время как Фету удастся сохранить авторский размер – пятистопный ямб.

В приведенном отрывке (*Табл. 1*) можно отчетливо наблюдать, что Фет был куда ближе к оригинальному тексту, стараясь максимально следовать за авторскими словами, сохраняя оригинальный размер трагедии. Однако такая точность приводит к известной косноязычности его перевода. В этом отношении тургеневский перевод читается более гладко, хотя здесь образ Маргариты оказывается во многом переработан.

Табл. 1

Перевод Тургенева	Перевод Фета	Подстрочный перевод	Оригинальный текст
<p><i>Маргарита:</i> Я не хочу уйти. Чего мне ждать теперь? Какие радости теперь нас ожидают? Бежать... к чему? Они меня поймают... А милостыней жить так тяжело – Особенно, когда на совести легло... Так тяжело в чужой земле скитаться! И не могу ж я вечно укрываться [Тургенев, С, I, 27].</p>	<p><i>Маргарита:</i> Нельзя мне. Надежды нет теперь. Что пользы бе- жать? Там меня караулят. Как горько про- сить подаянья, К тому же стра- шась наказания! И там на чужби- не узнают, Они меня снова поймают! [Фет, 170]⁵</p>	<p><i>Маргарита:</i> Я не могу (не смею) уйти; Мне не на что надеяться. Что хорошего в том, чтобы бежать? Там поджидают меня. Так жалко просить, Да и с нечистой совестью! Так жалко скитаться на чужбине, Где меня снова схватят!⁶</p>	<p><i>MARGARETE</i> Ich darf nicht fort; für mich ist nichts zu hoffen. Was hilft es, fliehn? Sie lauern doch mir auf. Es ist so elend, betteln zu müs- sen Und noch dazu mit bösem Ge- wissen! Es ist so elend, in der Fremde schweifen Und sie werden mich doch er- greifen! [Goethe, 148]⁷</p>

В частности, Тургенев стремится сделать его более самостоятельным и волевым, придает ему бóльшую цельность и силу, чем это было у Гёте. Здесь Гретхен сама принимает решение остаться в тюрьме («*Я не хочу уйти*» [курсив здесь и далее, если не указано иначе – Ю. Д.]), а не становится жертвой обстоятельств и воли Фауста. Самолично отвергает она и возможность дальнейшего вечного скитания: «*И не могу ж я вечно укрываться*», – в то время как в оригинальном тексте, что было верно передано Фетом, ее останавливают другие люди, которые контролируют и направляют ее движение: «*Они меня снова поймают!*»

Схожим образом построена и следующая сцена (Табл. 2):

Табл. 2

Перевод Тургенева	Перевод Фета	Подстрочный перевод	Оригинальный текст
<i>Фауст</i> Сама ж ты говоришь, Что это я. . . пойдем, мой друг, пойдем. . .	<i>Фауст</i> Коли меня узнаешь, так пойдем!	<i>Фауст</i> Ты чувствуешь, что это я, так идем же!	<i>FAUST</i> Fühlst du, daß ich es bin, so komm!
<i>Маргарита</i> Куда?	<i>Маргарита</i> Чтобы я вышла?	<i>Маргарита</i> Наружу?	<i>MARGARETE</i> Dahinaus?
<i>Фауст</i> На волю.	<i>Фауст</i> На волю.	<i>Фауст</i> На волю.	<i>FAUST</i> Ins Freie.
<i>Маргарита</i> В гроб? Пойдем, И если смерть за дверью ждет – пойдем Отсюда. . . и в могилу – на покой. . . Ни шагу дальше – Но ты уходишь, Генрих. . . О, если б я могла идти, с тобой! [Тургенев, С, I, 26–27]	<i>Маргарита</i> Коль ждет там могила, И смерть караулит, пойдем! Отсюда на вечный покой! И дальше ни шагу! – Теперь ты уходишь? О, Генрих! когда б я могла за тобой! [Фет, 169–170]	<i>Маргарита</i> Снаружи гроб, Ожидает смерть, так идем! Отсюда в ложе вечно-го покоя И ни шагу дальше Ты уходишь сейчас? О, Генрих, могла бы я пойти с тобой!	<i>MARGARETE</i> Ist das Grab drauß, Lauert der Tod, so komm! Von hier ins ewige Ruhebett Und weiter keinen Schritt Du gehst nun fort? O Heinrich, könnt ich mit! [Goethe, 148]

Как и в прошлом примере, Тургенев значительно меняет образ мышления и поведение Гретхен. Если в оригинале героиня не сомневается в смерти, которая ожидает ее за пределами камеры, и послушно идет на этот шаг, то у Тургенева – лишь предполагает скорую кончину, что подчеркивается вопросительной конструкцией в переводе («*В гроб? Пойдем*»).

Маргарита представляется более задумчивой и рассудительной героиней, ее привязанность к Фаусту ослабевает, и она наконец может здраво, насколько это возможно, взглянуть на ситуацию. Если в фетовском переводе Гретхен с готовностью и даже неким воодушевлением приветствует весть о скорой смерти, то у Тургенева она больше не бросается в могилу вслед за возлюбленным, лишь бы только быть рядом с ним, но с горечью рассуждает о том пути, который ей предстоит преодолеть. Эта новая сила духа героини, нехарактерная для немецкого оригинала, подчеркивается и фаустовским обращением «милый друг», что возводит Маргариту на одну ступень с главным героем, признает ее уже не прозрачной как «стакан воды» и не простой «как дважды два – четыре», но цельной и сильной натурой, способной на принятие собственных решений. При этом перевод Фета вновь оказывается фактически подстрочником немецкого текста, что, однако, негативно влияет на общее восприятие текста, приводит к грамматическим и лексическим несуразицам (например, «когда б я могла за тобой!», «чтобы я выходила?» и др.).

Примечателен перевод заключительных строк первой части у двух писателей (*Табл. 3*):

В данном случае Тургенев оказывается ближе к оригиналу по смыслу, который соотносится с его восприятием Гретхен, чья смерть не является наказанием или попыткой избежать его. Приговор Ме-

(Табл. 3):

Перевод Тургенева	Перевод Фета	Подстрочный перевод	Оригинальный текст
<i>Мефистофель</i> Она осуждена!	<i>Мефистофель</i> Ей нет спасенья!	<i>Мефистофель</i> Она осуждена!	<i>MEPHISTOPHELES</i> Sie ist gerichtet!
<i>Голос с вышины</i> Она спасена!	<i>Голос (свыше)</i> Спасена!	<i>Голос (свыше)</i> Спасена!	<i>STIMME (von oben)</i> Ist gerettet!
<i>Мефистофель</i> Ко мне!	<i>Мефистофель</i> (<i>Фаусту</i>) За мной!	<i>Мефистофель</i> (<i>Фаусту</i>) Иди ко мне!	<i>MEPHISTOPHELES (zu Faust)</i> Her zu mir!
<i>Голос изнутри</i> (<i>замирая</i>) Генрих... Генрих... [Тургенев, С, I, 29]	<i>Голос (изнутри)</i> (<i>замирает</i>) Генрих! Генрих! [Фет, 171]	<i>Голос (изнутри,)</i> (<i>замирая</i>) Генрих! Генрих!	<i>STIMME (von innen, verhallend)</i> Heinrich! Heinrich! [Goethe, 150]

фистофеля, в котором говорится об осуждении человеческого, может метафорично восприниматься и как суд божественный, который оправдывает героиню и спасает ее. В фетовском переводе эта метафора отсутствует. Полагаем, что такой выбор лексических единиц может быть продиктован стремлением Фета передать мелодию оригинального произведения, где эти две фразы звучат как: «Sie ist gerichtet! Ist gerettet!», т. е. используется аллитерация, которую поэт вполне успешно и сохраняет при переводе. При этом смысл произведения не страдает существенно, но образ божественного и земного суда, один из которых оправдывает, а другой – обвиняет героиню, оказывается исключен из его перевода. Однако в заключительной строке Тургенев вновь отходит от оригинальной синтаксической структу-

ры, добавляя в образ Гретхен большую внутреннюю силу и страдания за счет многоточия.

Любопытно оказывается передан и указ Мефистофеля бежать. Если в немецком оригинале Мефистофель призывает Фауста, который фактически сам решает пойти за ним, то в русском переводе скорее приказывает, управляет героем. При чем в фетовском переводе это не терпящий возражений приказ *следовать за* Мефистофелем дальше, а у Тургенева приказ немедленно *подчиниться его воле* – «Ко мне!», что подчеркивает характер отношений между героями, где один оказывается подчинен воле другого.

В целом в переводе Фета его восприятие произведения остается за кадром. Придерживаясь максимальной точности при переводе, он оказывается намного ближе к оригиналу и по форме, и в выборе слов, однако иной раз жертвует этой точностью в угоду оригинальному размеру, благодаря чему возникают некоторые места, которые затрудняют восприятие текста или не соответствуют нормам русского языка (Табл. 4):

Табл. 4

Перевод Тургенева	Перевод Фета	Подстрочный перевод	Оригинальный текст
Маргарита Скорей, скорей Спаси твое дитя. Скорей ступай Вверх по ручью, Все по дорожке И прямо в лес...	Маргарита Скорей! скорей! К ребенку своему поспей! Беги! по пути, Где по кладкам ручей	Маргарита Скорей! Скорей! Спаси своего бедного ребенка! Далеко! по пути Вверх по ручью, Над пристанью,	MARGARETE Geschwind! Rette dein armes Kind! Fort! immer den Weg

Налево, где доска лежит, – В пруду... Хватай его, хватай – Оно подняться хочет... Оно еще бьется – Спаси, спаси! [Тургенев, С, I, 27]	Перейти, Все дальше в лес, Налево, где доска В пруд. Хватай в воде! Подняться хочет И бьется оно! Спаси! Спаси! [Фет, 170]	В лес. Налево, где доска В пруду. Хватай его сейчас! Оно хочет подняться, Оно все еще бьется! Спаси! Спаси!	Am Bach hinauf, Über den Steg, In den Wald hinein, Links, wo die Planke steht, Im Teich. Faß es nur gleich! Es will sich heben, Es zappelt noch! Rette! rette! [Goethe, 148]
---	--	---	---

Несмотря на общую точность данного отрывка, некоторые выражения не вполне удаются Фету и могут сбить читателя с толку (как в случае с «Хватай в воде!», «по кладкам ручей перейти», «доска в пруд» и др.). В данном случае с точки зрения восприятия текста вариант Тургенева представляется более удобным, хотя он также не абсолютно точен, поскольку здесь, как и во многих других своих переводах, писатель видоизменяет синтаксическую и ритмическую структуры предложений, благодаря чему меняется как тон повествования (от резкого в оригинале на задумчивый в переводе), так и герои, которые приобретают большую рассудительность.

В данном примере (Табл. 5) вновь можно наблюдать, насколько тургеневский перевод, оставаясь точным по сути, отходит от оригинального текста в своем настроении и понимании главной героини. Многочисленные изменения в ритмической структуре меняют настроение оригинального произведе-

дения, усиливают задумчивость главной героини и элегический тон произведения, подчеркивают, что она начинает осознавать источник той силы,

Табл. 5

Перевод Тургенева	Перевод Фета	Подстрочный перевод	Оригинальный текст
<p><i>Маргарита</i> Нет. . . нет. . . ты должен остаться, мой милый. . . Хочу описать тебе наши могилы. Об них ты завтра, до ранней зари, Мой друг, позаботься – смотри. Родную на первом схоронишь ты месте. . . И брата с ней вместе. . . Меня в стороне – Но не слишком далеко – И буду лежать одиноко, Малютку на грудь ты положишь ко мне. Когда я к тебе прислонялась, бывало, Какое блаженство меня проникало. . . Теперь – не могу я предаться вполне; Как будто должна я себя принуждать, Как будто не хочешь меня ты ласкать. . . И это ты. . . и так приветно ты глядишь. . . [Тургенев, С, I, 26]</p>	<p>Маргарита Нет, ты должен остаться, мой милый! Опишу я тебе все могилы, Ты по утру их вновь Изготовь: Место лучшее матери взято, Положи с нею рядом и брата, А меня так-то с бока, Да не слишком далеко! Мне ребенка на правую грудь. Лечь со мною они не решатся! – Но к тебе мне, бывало, прижаться Было счастье, отрада моя! Но теперь нету прежнего боле; Словно лну я к тебе поневоле, И тебе точно я не своя. А ведь все же ты здесь, с этим добрым лицом. [Фет, 169]</p>	<p>Маргарита Нет, ты должен остаться! Я хочу описать тебе могилы Ты должен о них позаботиться Завтра первым делом; Дай матери лучшее место Мой брат рядом с ней, Оставь меня немного, Но не слишком далеко! И малютку у меня на правой груди. Никто другой со мной не ляжет! Прижиматься к тебе Было сладкое, прекрасное счастье! Но я не хочу больше делать этого; Я чувствую, что как будто заставляю себя И ты как будто отталкиваешь меня от себя; И все же это ты, и ты выглядишь так хорошо, так благочестиво.</p>	<p>MARGARETE Nein, du mußt übrigbleiben! Ich will dir die Gräber beschreiben, Für die mußt du sorgen Gleich morgen; Der Mutter den besten Platz geben, Meinen Bruder sogleich darneben, Nur nicht gar zu weit! Und das Kleine mir an die rechte Brust. Niemand wird sonst bei mir liegen!- Mich an deine Seite zu schmiegen, Das war ein süßes, ein holdes Glück! Aber es will mir nicht mehr gelingen; Mir ist's, als müßt ich mich zu dir zwingen, Als stießest du mich von dir zurück; Und doch bist du's und blickst so gut, so fromm. [Goethe, 147–148]</p>

который привязал и тянул ее к Фаусту. За счет многозначности подвергается сомнению и образ самого Генриха, его «приветность» и «благочестивость», которая теперь оказывается наполнена для Маргариты скрытым смыслом и фальшью. Примечательно, что оба писателя в своих переводах активно используют разговорную простонародную лексику, дабы сблизить Гретхен с актуальной реальностью, очеловечить ее образ. Особенно в этом преуспевает Фет, пытаясь передать живой образ героини и ее социальное и общественное положение, которое во многом скрывается за теми лексическими единицами, которые она использует в своей речи: например, «так-то с бока», «далека», «отрада моя», «льну к тебе», «и тебе точно» и др.

Еще одним важным элементом русского перевода, который возникает в данной сцене, является мотив утренней зари, который в духе романтизма отражает переход от тьмы к свету. Он встречается в обоих переводах («до ранней зари» и «по утру»), что в немецком тексте передается как «завтра», и усиливает значение последующего спасения и вознесения Маргариты. Добро (свет) для нее все-таки восторжествовало (*Табл. 6*).

Здесь Тургенев вновь обращается к мотиву зари («загорается свет», «светает»), в то время как Гёте говорит о начале дня вообще, снижая значение этого классического для романтизма противопостав-

Перевод Тургенева	Перевод Фета	Подстрочный перевод	Оригинальный текст
<i>Фауст</i> Да вот уж и день. . . загорается свет. . .	<i>Фауст</i> День близок! Друг мой! Милый друг!	<i>Фауст</i> День близок! Любимая! Любимая!	<i>FAUST</i> Der Tag graut! Liebchen! Liebchen!
<i>Маргарита</i> Светаёт... Последний день настал, День свадьбы нашей... о да! [Тургенев, С, I, 28]	<i>Маргарита</i> День! Близок день настал; Днем свадьбы для меня он стал! [Фет, 170]	<i>Маргарита</i> День! Да, приближается день! наступает последний день; Это должен быть день моей свадьбы!	<i>MARGARETE</i> Tag! Ja, es wird Tag! Tag! der letzte Tag dringt herein; Mein Hochzeittag sollt es sein! [Goethe, 149]

Табл. 6

ления ночь/день. Любопытно, что и день свадьбы писатель относит к обоим героям, подчеркивая неразрывность их судеб, в то время как Фет, вслед за оригиналом, отделяет Маргариту от Фауста, демонстрируя коренное различие между ними.

В тоже время оба писателя снимают обращение «любимая», которым Фауст наделяет героиню. Это может быть продиктовано тем, что в данной сцене уже очевидно, что со стороны главного героя речь о любви идти не может. В большей мере это общее восклицание есть неискренняя попытка убедить наивную девушку, что она все еще нужна Фаусту, хотя он внутренне уже немало тяготится любовью Маргариты и их отношениями. Для передачи этого неявного смысла писатели прибегают к разным подходам. Тургенев вновь вводит многоточия для демонстрации сомнений и неуверенности Фауста. Его выражение «Да вот уж и день...» подчеркивает его нежелание взять на себя ответственность

за дальнейшую судьбу Маргариты, стремление поскорее покинуть темницу. В свою очередь, Фет прибегает к классическим в русской литературе обращениям «друг мой» и «милый друг» в данной сцене, что может быть обусловлено общим характером таких обращений, которые активно использовались в светских кругах, зачастую не подразумевающая ничего серьезного под ними. Эта обходительность и светскость обращения в данном совсем не светском контексте, когда уже через несколько минут Маргариту ожидает казнь, также работает на создание того притворства и искусственности в общении между героями, когда фактически выбор каждого уже сделан, но нормы приличия не позволяют Фаусту покинуть героиню.

Однако в переводах Тургенева и Фета можно обнаружить и общие черты. Так, в обоих текстах были опущены некоторые моменты, связанные с мотивом сделки с дьяволом (*Табл. 7*).

В обоих переводах мотив оплаты за сделку с дьяволом, таким образом, отсутствует в последней сцене, хотя он лексически поддерживается на всем ходе повествования в оригинальном сочинении. Однако в последней сцене оба писателя снимают этот мотив. В тургеневском переводе особенно заметно, что эти изменения продиктованы исключительно авторской позицией, поскольку «пропали» вполне могло бы заменено на «проиграли» без значительного ущерба

Перевод Тургенева	Перевод Фета	Подстрочный перевод	Оригинальный текст
<p><i>Фауст</i> Спеши же, ради бога – Ты нас погубишь. . . ты меня терзаешь [Тургенев, С, I, 25].</p> <p><i>Мефистофель</i> (появляясь вне) Скорее бы ты торопился! Все медлят! болтают! пустое твердят! [Фет, 171]</p>	<p><i>Фауст</i> Спеши! Минутою одной Погубишь все. Не медли доле [Фет, 168].</p>	<p><i>Фауст</i> Поспеши! Если ты не поторопишься Мы должны будем дорого заплатить.</p> <p><i>Мефистофель</i> (в дверях) Сюда! Или вы проиграли! Бесплезная робость! Мешканья и болтовня!</p>	<p><i>FAUST</i> Eile! Wenn du nicht eilst Werden wir's teuer büßen müssen [Goethe, 146].</p> <p>MEPHISTOPHELES (erscheint draußen) Auf! oder ihr seid verloren. Unnützes Zagen! Zaudern und Plaudern! [Goethe, 150]</p>

для формы перевода. Вероятно, это опущение мотива сделки с дьяволом может быть обусловлено тем, что для Тургенева Фауст и Мефистофель не были противопоставлены друг другу, писатель не раз отмечал, что Мефистофель – «воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями» [Тургенев, С, I, 210], т. е. собственно такого характера, как Фауст. В другом месте этой же статьи Тургенев прямо говорит: «Фауст есть тот же Мефистофель, или, говоря точнее, Мефистофель есть отвлеченный, олицетворенный элемент целого человека Фауста» [Тургенев, С, I, 223], а значит, перед нами не сделка с дьяволом, но сделка с самим собой. Вероятно, Фет разделял тургеневские представления о сосуществовании двух образов в одном, а потому также решил изменить эти сцены. Имея

возможность ознакомиться с полным переводом «Фауста», выполненным Фетом, можно отметить, что в предыдущих сценах этот мотив поэтом не опускается, но зачастую лексически передается по-другому, в частности, слово «делка» неоднократно заменяется на «союз», что косвенно подтверждает идею равного существования двух образов в одном в мировоззрении Фета.

Итак, оба писателя старались максимально, насколько это возможно, следовать за оригинальным текстом при переводе. Конечно, в иных случаях им приходилось прибегать к некоторым языковым изменениям, дабы приспособить текст к нормам языка, на который перевод осуществлялся, что вполне естественно. В таких случаях, однако, необходимо заметить, что Тургенев отдавал предпочтение донесению точного смысла оригинала, а Фет – формы. Вероятно, это различие можно объяснить общим вниманием Фета к строю, мелодичности и атмосфере оригинального произведения, что вылилось в том числе в полнейшее отрицание прозаических переводов поэтических сочинений, которые могут пригодиться «разве школьнику, который не в состоянии справиться с оригиналом»⁸, в то время как для Тургенева первостепенным было передать мысли оригинала, его настроение. Не считая себя достойным поэтом, который смог бы в полной мере качественно следовать за авторской формой,

Тургенев допускал структурные изменения для сохранения авторского «духа» произведения и даже иной раз приспособливал форму к ритмической и синтаксической организации того языка, на который осуществлялся перевод.

Жертвуя формой ради содержания, Тургенев стремился, полагая, эффективно донести смысл до своих читателей, подготовить текст для удобства его восприятия аудиторией, «заронить» ей что-нибудь в душу, в то время как Фет подобную работу отрицал, не идя по пути «упрощения и русификации текста». В частности, в статье по поводу перевода «Фауста» М. Вронченко в 1844 году Тургенев восклицал: «Переводчик не должен трудиться для того, чтоб доставить знающим подлинник случай оценить, верно или неверно передал он такой-то стих, такой-то оборот, он трудится для „массы“. Как бы ни была предубеждена масса читателей в пользу переводимого творения, но и ее точно так же должно завоевать оно, как завоевало некогда свой собственный народ» [Тургенев, С, I, 227]. Едва ли можно считать данное утверждение абсолютным в мировоззрении писателя, однако оно дополнительно подчеркивает, что при выборе «содержание – форма» Тургенев отдавал предпочтение первому, что в нашло свое отражение и в его собственных переводах, особенно ранних, где он активно это правило применяет (в частности переводит прозой поэзию Пушкина

на французский язык). Очевидно, Фет с таким подходом согласиться не мог, оттого дополнительно любопытен переводческий союз Фет – Тургенев, где второй выступал редактором поэта и переводчика и активно правил его «кривые» и косноязычные формы в переводах. В своих воспоминаниях Фет писал: «Приняв во внимание неизменный мой обычай сохранять в переводах число строк оригинала, легко понять затруднение, возникающее на этом выдающемся месте. Помнится, у меня стояло: „О разорвись!“ Тургенев справедливо заметил, что по-русски это невозможно. Загнанный в неисходный угол, я вполголоса рискнул: „О лопни!“ Заливаясь со смеху, Тургенев указал мне, что я и этим не помогаю делу, так как не связываю глагола ни с каким существительным»⁹.

Таким образом, при переводе сцены в тюрьме из Фауста в полной мере сказались переводческие принципы Тургенева и Фета, которые предполагали максимальное следование за оригинальным текстом в плане содержания – у Тургенева – и формы – у Фета. Тургеневский перевод был автором в значительной мере пересмотрен и выполнялся с опорой на собственные представления о мире, которые писатель во многом разделял с Гёте. Тургенев внес некоторые значительные изменения в образы героев, в частности наделил Гретхен большей самостоятельностью и силой, возвысив ее над по-

шностью мира и героя, придав ей большую задумчивость и понимание истинной природы Фауста. Передает он точнее и свое понимание главного героя, который испуганно и смущенно торопит Гретхен, втайне опасаясь, что она поддастся на его уговоры и сбежит с ним из темницы. Добавление мотива утренней зари, которая дарует спасение Маргарите, также работает на раскрытие женского образа трагедии, а точечные изменения в общении Мефистофеля и Фауста подчеркивают подчиненность и в то же время цельность двух образов в миропонимании Тургенева. В то же время Фет в большой мере остался верен оригиналу, лишь иногда допуская изменения текста в угоду его звучанию и форме, что, однако, привело к многочисленным косноязычным выражениям, которыми пестрит его перевод, даже несмотря на двойную редакторскую правку. Вместе с тем даже Фет не смог избежать некоторых изменений текста, продиктованных его авторским пониманием «Фауста», а также стремлением изобразить характеры более естественными и привычными русскому читателю.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См., например: Козин А. А., Стрельникова А. А. Фет-переводчик // Литературоведческий журнал, 2011. № 30. С. 79–100.
- ² Фет А. А. Полное собрание стихотворений [под ред. Б. Я. Бухштаба]. Л. : Советский писатель, 1937. С. 761.

- ³ Фет А. А. Ответ на статью «Русского вестника» об «Одах Горация» // Отечественные записки, 1856. №6. С. 27.
- ⁴ А. А. Фет и его литературное окружение: В 2 кн. М. : Литературное наследство, 2011. Т. 103. Кн. 2. С. 288.
- ⁵ Здесь и далее перевод Фета цитируется по следующему изданию с указанием страницы: Гёте И. В. Фауст: трагедия Гёте. Ч. 1–2 [перевод А. Фета с рисунками Энгельберта Зейбертца]. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1899. 420 с.
- ⁶ Подстрочный перевод здесь и далее выполнен нами – Ю. Д.
- ⁷ Здесь и далее оригинальный текст «Фауста» Гёте цитируется по следующему изданию с указанием страницы: Goethe von J. W. Faust – Der Tragödie erster Teil. Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1808. 371 p.
- ⁸ Фет А. А. Предисловие // Энеида Вергилия. Перевод А. Фета. Со введением, объяснениями и проверкою текста Д. И. Нагуевского, ординарного профессора императорского Казанского университета. Часть первая. I–VI. М., 1888. С. 3.
- ⁹ Фет А. А. Мои воспоминания [предисл. Д. Благого, сост. и прим. А. Тархова]. М. : Правда, 1983. С. 275.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бурмистрова Юлия Дмитриевна, к.ф.н., ассистент преподавателя кафедры зарубежной филологии Московского городского педагогического университета, Москва (Россия), j. d. burmistrova@gmail. com

Information about the author: Iulia Dmitrievna Burmistrova, PhD, professor's assistant at chair of foreign philology Moscow City University, Moscow (Russia), j. d. burmistrova@gmail. com

О. В. Разумовская

Москва (Россия)
Российский университет дружбы народов

«И Я В АРКАДИИ!»

**(Культурный и литературный контекст эпитафия
к «Итальянскому путешествию» Гёте)**

«AND I'M IN ARCADIA!»

**(Cultural and Literary Context of the Epigraph
to Goethe's «Italian Journey»)**

Аннотация: В статье анализируется культурно-исторический контекст эпитафия к «Итальянскому дневнику» Гёте, созданному писателем по мотивам его заграничной поездки. Травелог Гёте рассматривается в русле традиции итальянских гран-туров знаменитых литераторов и заметок о них. Основным вектором исследования является выявление интертекстуальных источников фразы «И я в Аркадии!», определяющих ряд актуальных для гётевского дневника топосов и мифологем.

Ключевые слова: путешествие, травелог, дневник, пасторальный код, эпитафия, античность, реминисценция, цитата, автобиография, идиллия

Abstract: The article focuses on the cultural and historical context of the epigraph to Goethe's «Italian Journey», created by the writer after his Italian trip. Goethe's travelogue is viewed within the borders of the tradition of Italian grand tours of famous men of letters and their travelling diaries. The main aim of the research is to single out intertextual sources of the phrase «Et in Arcadia ego» which outlines the range of topoi and mythologems valid for Goethe's travelogue.

Key words: journey, travelogue, diary, pastoral conventions, epigraph, the Antiquity, reminiscence, quotation, autobiography, idyll.

Иоганну Вольфгангу Гёте приписываются слова: «Италия – подарок человечеству». Согретая солнцем и овеянная древними легендами, эта страна неизменно привлекала странников всех категорий – от поэтов и музыкантов до авантюристов и шарлатанов. Веками сюда съезжались ценители классической древности и прекрасной музыки, щедрой южной природы и средиземноморской кухни, а также страждущие душой и телом – в надежде обрести исцеление и покой. Являясь колыбелью многих видов искусства, Италия притягивала художников и скульпторов, которым всегда было чему поучиться у местных мастеров. Неудивительно, что именно эта страна была самым популярным, а иногда и единственным пунктом в программе так называемого гран-тура – заграничного путешествия, предпринимаемого молодými европейцами для завершения образования¹.

Само выражение *grand-tour* вошло в культурный обиход с подачи англичанина Ричарда Ласкэлза (1603–1668), большого поклонника Италии, которую он посещал целых пять раз. В дневнике своих итальянских путешествий («*An Italian Voyage, or a Compleat Journey through Italy*», 1670) он настоятельно рекомендует юношам из благородных семейств совершать образовательные поездки в Рим для знакомства с античной культурой и искусством итальянского Возрождения².

Лассэлз, проповедник и педагог, считал этот опыт необходимым для дальнейшего интеллектуального и духовного совершенствования молодых дворян, без которого их политическая карьера не сможет развиваться полноценно и приносить пользу обществу. Ему вторит и выдающийся английский просветитель Сэмюэл Джонсон (1709–1784), утверждавший, что «человек, не побывавший в Италии, ощущает собственную неполноценность, потому что не повидал того, что следует увидеть»³. Сборник дорожных записок Лассэлза стал путеводителем по наиболее вдохновляющим достопримечательностям Италии, а также одним из ранних образцов путевого дневника, наряду с эксцентричными заметками Томаса Кориэта (1577–1617), придворного поэта и путешественника, посетившего Италию и другие европейские страны по «заданию» принца Уэльского («Coryat's Crudities: Hastily gobled up in Five Moneth's Travels», 1611).

Традиционный маршрут гран-тура варьировался в зависимости от места жительства самого путешественника и мог включать Францию, Швейцарию, Нидерланды, но Италия всегда была на первом месте. Больше всего сюда тянуло уроженцев Туманного Альбиона, которые, начиная с дипломатических визитов Чосера в Геную и Флоренцию (а может быть, и с мифической

поездки короля Артура в Рим) стремились попасть на родину Данте и Петрарки. Великий английский поэт Джон Милтон (1608–1674), автор «Потерянного рая», по окончании университета провел в Италии год и успел посетить Геную, Ливорно, Флоренцию, Рим и Неаполь. Гораций Уолпол (1717–1797), «отец» английского готического романа, отправился в Италию в компании поэта Томаса Грея (1716–1771). Друзья побывали в Турине, Генуе, Пьяченце, Реджио, Парме, Болонье, Модене, Флоренции и Риме. Не устоял перед обаянием Италии и автор восточной версии готического романа, Уильям Бекфорд (1760–1844). Свои впечатления о континентальном вояже он изложил в серии записок «Dreams, Waking Thoughts and Incidents» (1783), позже переработанных и вошедших в сборник эссе «Letters from Italy with Sketches of Spain and Portugal» (1834).

Италия была в обязательной программе гран-тура историка Эдуарда Гиббона (1737–1794), архитектора Уильяма Чемберса (1793–1796), поэта-романтика Уильяма Вордсворта (1770–1850) и других знаменитых англичан. Несмотря на различие маршрутов, почти все гости страны стремились в обязательном порядке посетить «Вечный город», родину Данте, и Венецию. Многие путешественники, приехав в Италию с обычным туристическим визитом, оставались здесь надолго,

если не навсегда. Годами длились итальянские вояжи Джона Донна, Сэмуэла Тэйлора Кольриджа, Байрона, супругов Шелли. Для Роберта Браунинга и Элизабет Баррет-Браунинг Италия стала не только второй родиной, но и местом упокоения – как и для Тобиаса Смоллетта, Джона Китса, Перси Биш Шелли⁴.

Соотечественников Гёте страсть к Италии тоже не обошла стороной. Задолго до появления моды на гран-туры – в XV веке – рыцарь-пилигрим Арнольд фон Харф из Кельна (1471–1505) совершает паломничество в Рим, которое было описано в его путевых заметках («Die Pilgerfahrt des Ritters Arn. von Harff von Cöln», 1860). Столетьем позже своими итальянскими впечатлениями поделился с земляками историк и переводчик Георг Фабрициус (1516–1571), который проехал за полтора года почти всю страну, успел поработать домашним учителем в итальянской семье и написал по мотивам поездки поэму «Roma» (1550).

В эпоху Возрождения многие представители немецкой интеллигенции устремились в Рим с образовательными целями, но максимальной популярности это направление культурного туризма достигло в период Просвещения⁵. Выдающийся немецкий критик, историк и археолог Иоганн Винкельман (1717–1765) так жаждал своими глазами увидеть руины Древнего Рима и сокровища

итальянского искусства, что даже согласился перейти в католичество: это дало ему возможность получить должность при библиотеке в Ватикане. На такой же шаг пошел друг Винкельмана, художник Антон Рафаэль Менгс (1728–1779), который женился на итальянке и долгое время жил «на две страны», постоянно переезжая из Италии в Германию и обратно. Крупнейший немецкий драматург и критик эпохи Просвещения Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781) посетил Венецию, Флоренцию, Геную, Турин, Рим и Неаполь, сопровождая принца Леопольда. Практически по следам Гёте в год его возвращения на родину в Италию поехал его единомышленник по «Буре и натиску», поэт и критик Иоганн Гердер. Отец Гёте, Иоганн Каспар Гёте (1710–1782), в свое время выбрал Италию для гран-тура и составил путевой дневник на итальянском языке «Viaggio per l'»Italia» (1740)⁶.

У немцев Италия не могла не вызывать двойственного чувства⁷. Начиная с древних времен, германцы и римляне выступали как народы-антагонисты, разделенные несходной культурой, традициями, системой ценностей. Суровые воинственные варвары, живущие под пасмурным небом, противостояли итальянцам, изнеженным южным климатом и близостью теплого моря. Постоянные столкновения германских племен и римлян осла-

бляли великую империю последних и постепенно меняли карту древней Европы. Многовековое противостояние завершилось в 476 году, когда Одоакр сместил последнего римского императора Ромула Августа и стал первым королем Италии. Спустя какое-то время часть территорий бывшей Римской империи вошла в состав нового государства с несколько обманчивым названием Священная Римская Империя, столицей которого был Рим, но политический центр находился в Германии. Однако слияния или взаимопоглощения столь разных по своему характеру культур, как итальянская и немецкая, не произошло. Италии досталось богатое наследие, воплощенное в ее литературе, архитектуре, изобразительном искусстве. Благодаря непосредственной связи итальянского языка и латыни классическая античность в Италии всегда была настоящим, а не прошлым этой страны – ее жители ходили по тем же дорогам, что и Октавиан Август, Юлий Цезарь, Цицерон, Сенека; их окружали шедевры древних скульпторов и архитекторов – Колизей, Форум, Пантеон. Великая история пронизывала повседневность простых итальянцев, а в их языке звучали отголоски «Энеиды» и «Метаморфоз». Неудивительно, что масштабный переворот в культуре, известный как Возрождение, начался именно здесь.

К германским народам ни климат, ни история

не были столь благосклонны. Феодалная раздробленность, междоусобные распри, множество диалектов вместо единого национального языка – эти факторы существенно тормозили развитие немецкой культуры и задерживали наступление Ренессанса. Античное наследие не получило здесь органичного усвоения, оставаясь чуждым для германских народов на уровне как языка, так и менталитета. Наверное, вместо Муз над территорией Германии реяли воинственные и беспощадные северные боги, так как период Средневековья и Возрождения был отмечен здесь изобилием войн, конфликтов и столкновений. Реформация только усугубила ситуацию, расколов Европу на две части – протестантскую и католическую. Италия и Германия оказались по разные стороны в религиозном конфликте. Однако мечта о Вечном городе, знойных черноглазых красавицах и безмолвном величии античных руин не покидала немецких мыслителей и поэтов. Отправляясь в Италию, Гёте осуществлял мечту многих своих соотечественников, так и не повидавших родину Вергилия и Торквато Тассо.

Поездку Гёте нельзя назвать гран-туром в собственном смысле (или его немецким аналогом – *Kavaliersreise*)⁸. Его университетские годы остались позади, и он был уже знаменит как писатель: его драмы и роман «Страдания юного Вертера»

(1774) бурно обсуждались во всех литературных объединениях и светских салонах Германии. К началу своего итальянского вояжа великий поэт достиг возраста тридцати семи лет, к которому многие его ровесники давно уже имели семью и «приличную службу». Семейной жизни у Гёте к началу итальянского путешествия не сложилось: своим отъездом он фактически разрывал связь с Шарлоттой фон Штайн, хотя и поддерживал с ней переписку, находясь в Италии. Службу он тоже оставлял: до отъезда он исполнял функции придворного советника в Веймаре, и ему пришлось просить у своего покровителя, герцога Карла-Августа, разрешения отправиться в отпуск, продлившийся с осени 1786-го до лета 1788-го⁹. За неполные два года Гёте побывал в Венеции, Вероне, Болонье, Риме, Неаполе и других итальянских городах, фиксируя свои впечатления в письмах друзьям и в путевом дневнике, который впоследствии был издан под названием «Итальянское путешествие» («Italienische Reise», 1816–1817).

Гёте закончил и опубликовал свой травелог лишь через тридцать лет после самого путешествия, все эти годы продолжая работу над этим сочинением¹⁰. В строгом смысле «Итальянское путешествие» является не дневником поездки, а размышлением о ней. Факты и описания реальных событий в этом тексте дополнены более поздними

рефлексиями, превращая впечатления от поездки в мозаику из фантазий и воспоминаний поэта. Эта трансформация, переход от пережитого к воображаемому или умозрительному, подчеркивается предпосланным «Итальянскому путешествию» эпитафией, гласящей «И я в Аркадии!» («Auch ich in Arkadien!»): Аркадия, в широком смысле, – обозначение некой манящей страны, для поэтов (и в особенности для романтиков) вдвойне желанной и притягательной, но мифической и недостижимой¹¹. Сравнение Италии с утраченным раем или землей обетованной – общая тема всей «туристической» риторики, объединяющая Гёте с его предшественниками¹². Однако именно вторичность этого образа, его нарочитая очевидность поднимают вопрос о стремлении Гёте в чем-то обособиться от хора «италофилов», иронически переосмыслить впечатления от реальной поездки (далеко не всегда возвышенные), противопоставив их архетипическому мотиву возвращения в утраченный рай.

Составляющие образа Аркадии как топоса в западной литературе аккумуляровались на протяжении столетий, не становясь от многочисленного повторения разнообразнее¹³; исследователи подчеркивают устойчивость связанного с ним классического пасторального кода¹⁴: «Саннадзаро, разумеется, пользовался готовым античным по-

этически-риторическим инвентарем, авторы же последующих идиллий подражали и древним, и Саннадзаро, и в этой двухтысячелетней истории жанра, с первого взгляда, истории-то почти и нет, на расстоянии все сливается в сплошное и однородное поле „буколической кодификации“»¹⁵.

В европейском культурном сознании Аркадия предстает языческим аналогом утраченного рая. Превращение Аркадии в декорации Золотого века происходит еще у Вергилия в «Эклогах», а культура эпохи Возрождения реактивирует процесс идеализации этого топоса, дополнительно его мифологизируя (к этому периоду зашифрованная в образе Аркадии ностальгия по невинному и безмятежному младенчеству человечества, по его мифическому золотому веку, дополняется тоской по утраченной и недостижимой античности, как бы перечеркнутой, отодвинутой в далекое и недостижимое прошлое темными, мрачными столетиями средневековья): «Для Возрождения... Аркадия – прежде всего античная страна. <...> Необыкновенно значительным и волнующим для гуманистической аудитории, по-видимому, было именно сочетание, взаимное наложение обоих моментов – и чувство дистанции, отделяющей от божественной античности, и чувство переселения в античность, превращения ее в собственную жизненно-культурную реальность. Предметом идиллического пережива-

ния по-прежнему оставалось отношение культуры («искусства») к «природе», но сама природа, со всеми этими пастухами, рощами, стадами, птичьим пением и пестрым разноцветьем, была уже вместе с тем полностью пропущена сквозь античную словесность и как бы слилась с нею»¹⁶.

Аркадия выступает в качестве хронотопа у Якопо Саннадзаро и у Филиппа Сидни в одноименных романах, в «Менафоне» Роберта Грина (1587), в пасторальной трагикомедии «Верный пастух» Джамбатиста Гварини (1590), в романе «Диана» Хорхе де Монтемайора (1559), у Милтона в пьесе-маске «Аркадцы» (1634). Как пишет Эрвин Паннофски, «человеку Возрождения Аркадия представлялась утопическим царством красоты и блаженства, удаленным не столько в пространстве, сколько во времени. Как и вся область античного, составной частью которого она стала, Аркадия превратилась в объект ностальгии, которая отличает подлинный Ренессанс от всех прочих псевдо- и проторенессансных течений, возникавших в эпоху Средневековья: она превратилась в убежище, в котором можно укрыться не только от несовершенной реальности, но и от сомнительного настоящего»¹⁷. Ассоциации с безмятежностью, наивным и чистым младенчеством – как человечества в целом, так и индивидуума – выходят на первый план в образе Аркадии и у немецких поэтов, в частности

у Фридриха Шиллера, как видно из его стихотворения «Отречение» (Resignation, 1786):

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen,
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.¹⁸

И я на свет в Аркадии родился,
И я, как все кругом,
Лишь в колыбели счастьем наслаждался;
И я на свет в Аркадии родился,
Но сколько слез я лил потом!¹⁹.

В тексте шиллеровского стихотворения Аркадия – безвозвратно утраченное прошлое, поэтому восклицание «оформлено» в прошедшем времени: «Auch ich war in Arkadien geboren»; Гёте, который мог ознакомиться со стихотворением незадолго до своего отъезда в Италию²⁰, противопоставляет этой сентиментальной лирической жалобе жизнеутверждающее, почти триумфальное восклицание, благодаря эллипсу приобретающее вневременной и потому более универсальный (и более энергичный!) характер: «Auch ich in Arkadien!». Поскольку в первых изданиях дневника эпиграф был дан на немецком языке, он выглядит именно переключкой со строчкой из Шиллера и даже иронической реминисценцией из нее. Однако «Auch ich in Arkadien!» – это еще и перевод на немецкий

язык латинской фразы «Et in Arcadia ego!». Эта «калька» активизирует другой пласт интертекстуальных ассоциаций, обманчиво обещающих связь с античными источниками.

Несмотря на свое нарочито «античное» звучание, напоминающее о лаконичных и метких латинских поговорках и цитатах великих римских ораторов, фраза «Et in Arcadia ego!» – лишь удачная стилизация под античную риторику. Впервые она появляется в пространстве европейской культуры на одноименной картине итальянского художника XVII века Джованни Франческо Барбьери (Гверчино)²¹ (1591–1666), известной также под названием «Пастухи в Аркадии» (1618–1622). Картина изображает двух молодых пастухов, отстраненно созерцающих череп, который лежит на могильной плите с выбитой на ней надписью «Et in Arcadia ego»²². Сами философствующие пейзажи уже фигурировали на более ранней работе Барбьери «Аполлон сдирает кожу с Марсия» (1618), где они столь же флегматично наблюдали шокирующую экзекуцию. Наличие такой выразительной автоцитаты у Барбьери уже ставит под сомнение неоспоримость клише о безмятежности жизни в мифологической Аркадии, и эта амбивалентность культурного и географического топоса впоследствии подспудно ощущается и у Гёте в эпитафии.

Двусмысленна и трактовка самой фразы. Общепринятой, с подачи Эрвина Панофски²³, является

версия, по которой она приписывается самой Смерти, с триумфом заявляющей о своем присутствии даже в райском краю: «и здесь я есть!»²⁴. В таком случае картина Барбьери встраивается в ряд многочисленных визуальных трактовок темы *memento mori*, что подчеркивается каноничным для этой темы набором мотивов – череп, муха, гусеница, сова, развалины, сломанное дерево. Сюжет и образы этой картины, с которой Гёте познакомился в Италии в 1786 году, были подхвачены и развиты французским живописцем Николя Пуссеном в двух его работах на ту же тему (1629–1630 и 1650–1655). На этих двух картинах пастухи изучают обломок надгробия с той же самой надписью. Череп присутствует только на более ранней (и более барочной по своей эстетике) версии картины; на втором полотне эта деталь, способствующая персонификации смерти, исчезает, и появляется возможность толковать фразу «*Et en Arcadia ego*» иначе: как реплику того, кто погребен в забытой могиле, в значении «и я был (когда-то) в Аркадии», то есть «и я когда-то наслаждался радостями бытия». У Пуссена трактовка этой крылатой фразы обретает ностальгически-умиротворенное звучание, а не обреченное и меланхоличное, как у Барбьери. Этой же (пуссеновской) трактовки придерживается современник Гёте, французский поэт и переводчик Жак Делиль (1738–1813), который

в эффрастическом описании пуссеновской картины акцентирует настроение *saure diem*:

Вглядитесь: в чем секрет бессмертного Пуссена?
Он пишет пастухов; вот праздничная сцена,
Где, взявшись за руки, кружится хоровод,
А тут же, рядом с ним, могильный холм встает.
Он, жизнь изобразив и смерть одновременно,
Напоминает вам о том, что счастье бrenно,
И вот, любуясь тем, как юность хороша,
Печалью легкою смягчается душа,
Когда читаете вы надпись, где навечно
Стоит: «И я жила в Аркадии беспечно»²⁵.

При обоих вариантах толкованиях смысл высказывания определяется темой быстротечности человеческого бытия и недолговечности счастья и блаженства. В этом же значении фразу, успешную еще до Гёте стать практически крылатой, использует Гердер в трактате «*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*» (1784–1791): «Путник на земле, эта быстро проходящая мимо человеческая эфемера, может на своей узкой полоске лишь дивиться на все чудеса этого великого духа, может радоваться облику, что достался ей в хоре других существ, может склоняться в мольбе и исчезать вместе со своим обликом. „И я был в Аркадии“ – вот эпитафия всему живому в этом вечно превращающемся, вечно рождающем творении»²⁶.

Эпиграф задает смысловой и стилистический регистр всему дневнику, в тексте которого регулярно встречаются фразы на латыни, цитаты из древнеримских авторов, что настраивает читателя на восприятие гётевской Италии как родины классической учености, колыбели европейской литературы, а не просто туристического объекта. Сравнение Италии с Аркадией подчеркивает недостижимость, труднодоступность этой страны и одновременно ее желанность, а в эпиграфе звучит ликование, непосредственная и искренняя радость человека, чье заветное желание наконец исполнилось.

Трудно не ощутить здесь же характерной для Гёте иронии и самоиронии: можно интерпретировать эпиграф так же как пародию обывательски-самодовольного «вот и я сподобился/удостоился такой чести». Гёте обыгрывает контраст высокого философского пафоса, заданного богатым на смыслы псевдоантичным эпиграфом, и собственных ожиданий от поездки, подразумевавших не только приобщение к великому культурному наследию древней Италии, но и предвкушение вполне земных радостей, обещаемых щедрой на всевозможные красоты и дары природы страной (и его обитательницами). Этот контраст усиливается благодаря нарочито приземленной первой записи в дневнике, полной обыденных

подробностей²⁷: «...Я сел в почтовую карету, имея при себе только чемодан да баул на крыше», «фрукты здесь неважные. Хорошие груши я уже ел, но меня разбирает тоска по винограду и винным ягодам»²⁸.

Поездка начинается в Карлсбаде, то есть еще в Германии, которая мыслится как территория привычного, повседневного. Гёте словно экономит душевные силы и ресурсы восприятия для наслаждения подлинными древностями и красотами, которые ждут его в Италии. Это чувство объединяет его с другими путешественниками, жадно предвкушающими встречу с Италией и фиксирующими свое нетерпение в путевых записках: «Только увидев эти творения собственными глазами, познаешь всю их значимость, ибо подлинной своей величиной и материальностью они дают пищу зрению, а прекрасной пространственной гармонией доставляют удовлетворение духу»²⁹. (Похожее настроение ощущается, например, у Бекфорда: «I fell into a slumber, during which the most lovely Sicilian prospects filled the eye of my fancy. I anticipated the classic scenes of that famous island... Next morning, awakened by the sunbeams, I arose quite refreshed by the agreeable impressions of my dream, and filled with the presages of future happiness in the climes which had inspired them»³⁰).

Эпиграф позволяет Гёте обозначить самую суть того образа Италии, который с ранней юности пленяет его и заставляет бросить службу, возлюбленную, статус завсегдагая светских и литературных салонов, отречься от собственного имени и инкогнито пересечь несколько границ, подвергая себя неудобствам малобюджетного путешествия. Эпиграф к «Итальянскому путешествию» составляет элемент своего рода рамочной конструкции, поскольку дневник завершается еще одной фразой на латыни, цитатой из «Скорбных элегий» Овидия: „Cum repeto noctem!“ – воспоминание, им созданное в глуши, на Черном море, в печали и нищете, не шло у меня из головы, и я все твердил его, постепенно в точности вспоминая отдельные части, но оно, сбивая меня с толку, мешало мне написать свое»³¹. Как и лирический герой Овидия, и сам автор «Скорбных элегий», Гёте опечален своим «изгнанием» из обетованного края – необходимостью покинуть свою Аркадию, из которой он возвращается в «безликую Германию», чтобы «ясное небо сменить на пасмурное». «В Италии я был очень счастлив», – пишет Гёте в письме, отправленном Якоби вскоре после возвращения домой (21 июля 1788 г.). На фоне этого признания слова «И я в Аркадии!» обретают более личное, радостное и ностальгическое звучание, одновременно напоминая о литературной, реминисцентной природе гётевского образа.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Black J. *Italy and the Grand Tour*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- ² О том, насколько серьезно его соотечественники восприняли этот совет, можно судить по саркастичному замечанию Карамзина, оказавшегося в Лондоне: «Давно уже англичане имеют страсть ездить в Италию и скупать все превосходное, чем славится там древнее и новое искусство». Карамзин Н. М. *Письма русского путешественника*. Письма 105–151 // *Избранные сочинения в двух томах*. М. ; Л. : Художественная литература, 1964. Т. 1. С. 585.
- ³ «A man who has not been in Italy is always conscious of an inferiority, from his not having seen what it is expected a man should see» (пер. мой-О. Р.). Запись из «Дневника» Сэмюэла Джонсона от 11 апреля 1776 года. Цит. по: Boswell J. *The Life of Samuel Johnson*, LL. D. Lnd, John Murray, 1831. V. 3. P. 400.
- ⁴ В Италии также был похоронен сын Гёте, Август (1789–1830), который умер в Риме во время путешествия.
- ⁵ Подробнее об этом Nachmeister Gretchen L. *Italy in the German Literary Imagination: Goethe's «Italian Journey» and Its Reception by Eichendorff, Platen, and Heine*. Camden House, 2002. P. 1–3.
- ⁶ См. об этом подробнее Block R. *Fathers and Sons in Italy: The Ghosts of Goethe's Past / The Spell of Italy Vacation, Magic, and the Attraction of Goethe*. Detroit, Wayne State University Press, 2006. P. 49–79.
- ⁷ «North and South represent two irreconcilable poles in conflict in the German psyche». -Bauer Lucas. Auch ich in Arkadien? The Allure of Italy for the German traveller in Goethe's *Italienische Reise*, Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* and Heine's *Reise von München nach Genua*. Publications of the English Goethe Society. Lnd, vol. 81, no. 3, p. 179.
- ⁸ О целях и мотивах этой поездки см. подробнее Bauer L. Auch ich in Arkadien? The Allure of Italy for the German traveller in Goethe's *Italienische Reise*, Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* and Heine's *Reise von München nach Genua*.
- ⁹ Более подробно о том, как проходило путешествие Гёте и что ему предшествовало см. Goethe R. S. *Kunstwerk des Lebens*. Biographie. München: Hanser, 2013.
- ¹⁰ Как и его отец, работавший над своим путевым дневником почти два десятилетия, с 1752 по 1771. Подробнее об этом: Block R. *Fathers and Sons in Italy: The Ghosts of Goethe's Past / The Spell of Italy Vacation, Magic, and the Attraction of Goethe*. Detroit, Wayne State University Press, 2006. P. 50.

- ¹¹ Под влиянием «италфильства» своего отца, Гёте с раннего детства грезил поездкой в Рим. Block R. *Fathers and Sons in Italy: The Ghosts of Goethe's Past / The Spell of Italy Vacation, Magic, and the Attraction of Goethe*. Detroit, Wayne State University Press, 2006. С. 51–52.
- ¹² Русскими путешественниками эта традиция была подхвачена; ср. приписываемые Гоголю строки «Италия – роскошная страна! / По ней душа и стонет и тоскует. / Она вся рай, вся радости полна...» («Италия» // «Сын отечества и Северный архив», 1829, т. II, № XII, с. 301–302. Также из письма к Жуковскому 4 января 1840 года: «С оживленной душой отправлюсь в мой обетованный рай, в мой Рим, где вновь проснусь и окончу труд мой». Цит. по: Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 т. М. ; Л. : Издательство Академии наук СССР, 1937–1952. Т. 11. С. 268.
- ¹³ Элементы пасторального кода со времен Вергилия включают в себя утопичность, безмятежность, условно-идиллический характер ассоциируемых локаций, обилие мифологических аллюзий.
- ¹⁴ Corti M. *La codificazione bucolica. Metodi attuale della critica in Italia*. Torino, 1970.
- ¹⁵ Баткин Л. М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // *Античное наследие в культуре Возрождения*. М, 1984. С. 168.
- ¹⁶ Там же. С. 169.
- ¹⁷ Эрвин Панофский. *Et et Arcadia ego*. Николая Пуссен и элегическая традиция // *Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. С. 342.
- ¹⁸ Schiller F. *Gedichte. Prosaschriften // Schillers Werke in fünf Bänden*. Berlin – Weimar, 1971. Bd. I. S. 61.
- ¹⁹ Шиллер Ф. *Собрание сочинений: в 7 т.* М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1955. Т. 1. Стихотворения. Драмы в прозе. С. 146. Перевод Н. Чуковского. Стихотворение было весьма популярно в России: его переводили Михаил Дмитриев, Григорий Данилевский, А. Фет.
- ²⁰ Оно было опубликовано в 1786 году в журнале «Талия» – альманахе, посвященном театральной и литературной жизни Германии.
- ²¹ Damiani, Bruno Mario // *Et in Arcadia ego: essays on death in the pastoral novel*; Lanham, Maryland: University Press of America, 1990. P. 8
- ²² Панофски указывает на то, что связь между мотивом могилы и образом Аркадии возникает еще у Вергилия (Эрвин Панофский. *Et in Arcadia ego*. Николая Пуссен и элегическая традиция // Эрвин Панофский. *Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства*. СПб.: Академический проект, 1999. С. 342.

- ²³ Там же, с. 343.
- ²⁴ Альтшуллер М. Г. «Евгений Онегин»: *Et in arcadia ego* // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). СПб. : Наука, 2004. Т. XVI/XVII. С. 218–233.
- ²⁵ Делиль Ж. «Сады», Л. : Наука, 1987. С. 74. В переводе А. Ф. Войкова: «...Недалеко от них могила, камень гробной, // Полуобрушенный, обросший серым мхом, // С простою надписью, начертанной на нем: // «И я был пастухом в Аркадии счастливой!»-цит. по изд. Делиль Ж. «Сады», Л. : Наука, 1987. С. 151.
- ²⁶ Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М. : Наука, 1977. С. 180.
- ²⁷ Этот же прием использует Уильям Бекфорд в своих записках, противопоставляя своим грезам о возвышенной и благородной античности приземленные картины сельского быта в Голландии, через которую лежит путь в вожденную Италию (см. William Beckford. *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*. L. II. Gloucestershire: Nonsuch, 2006).
- ²⁸ Гёте И. В. Из «Итальянского путешествия». Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М. Художественная литература. С. 7–9.
- ²⁹ Там же. С. 35.
- ³⁰ Beckford W. *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*, Gloucestershire: Nonsuch, 2006. P. 4.
- ³¹ Гёте И. В. Из «Итальянского путешествия». С. 241.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bauer L. Auch ich in Arkadien? The Allure of Italy for the German traveller in Goethe's *Italienische Reise*, Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* and Heine's *Reise von München nach Genua*. Publications of the English Goethe Society. Lnd, vol. 81, no. 3.
2. Black J. *Italy and the Grand Tour*. New Haven: Yale University Press, 2003.
3. Block R. *The Spell of Italy Vacation, Magic, and the Attraction of Goethe*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.
4. Boswell J. *The Life of Samuel Johnson*, LL.D. Lnd: John Murray, 1831. V. 3.
5. Corti M. *La codificazione bucolica // Metodi attuale della critica in Italia*. Torino, 1970.
6. Damiani B. M. *Et in Arcadia ego: essays on death in the pastoral novel*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1990.

7. Dreams W.B. Waking Thoughts and Incidents, Gloucestershire, U. K. : Nonsuch, 2006.
8. Hachmeister Gretchen L. Italy in the German Literary Imagination: Goethe's "Italian Journey" and Its Reception by Eichendorff, Platen, and Heine. NY. : Camden House, 2002.
9. Mahon D., Brown J. C., Emiliani A., DeGrazia D. Guercino: Master Painter of the Baroque. Washington, DC: National Gallery of Art, 1992.
10. Safranski R. Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie. – München: Hanser, 2013.
11. Schiller F. Gedichte. Prosaschriften // Schillers Werke in fünf Bänden. Berlin – Weimar: Aufbau-Verlag, 1971. B. 1.
12. Альтшуллер М. Г. «Евгений Онегин»: Et in arcadia ego // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). СПб. : Наука, 2004. Т. XVI/XVII.
13. Баткин Л. М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения. М. : Наука, 1984.
14. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М. : Наука, 1977.
15. Гоголь Н. В Полное собрание сочинений в 14 т. М. ; Л. : Издательство Академии наук СССР, 1937–1952. Т. 11.
16. Делиль Ж. Сады, Л. : Наука, 1987.
17. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Письма 105–151 // Избранные сочинения в 2 т. М. ; Л. : Художественная литература, 1964. Т. 1.
18. Панофский Э. Et Arcadia ego. Никола Пуссен и элегическая традиция // Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999.
19. Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. М. : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1955. Т. 1.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Разумовская Оксана Васильевна, Москва, Россия, кандидат филологических наук, РУДН, доцент кафедры русской и зарубежной литературы.

Эл. почта: razumovskaya_ov@pfur.ru

Razumovskaya Oksana Vasiljevna, Moscow, Russia, PhD, Peoples' Friendship University of Russia, assistant-professor of the Department of Russian and Foreign Literature. E-mail: razumovskaya_ov@pfur.ru

**«ФАУСТ» И ПРАГМАТИЧЕСКАЯ
ДЕКОНСТРУКЦИЯ ПРОСВЕЩЕНИЯ У ГЁТЕ:
МАШИНЫ ЖЕЛАНИЯ, ТЕАТРАЛЬНАЯ ФОРМА,
ЖАНРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ**

**«FAUST» AND GOETHE'S PRAGMATIC
DECONSTRUCTION OF THE ENLIGHTENMENT:
DESIRE-MACHINES, THEATRICAL FORM,
GENRE THINKING**

Аннотация. Для Гёте театральная форма экспериментирования регулятивов человеческой свободы раскрывает сообщество, где проецируются отношения социальных типов. Литература как форма сосуществования неравных проектантов с их мыслительными и поведенческими рефлексамии перерастает в протестантскую мистерию «Фауста», где раскрывается сущность художественного символизма Гёте – активировать тему исследовательского рефлексии экспериментатора человеческой природы, представить все последствия такого экспериментального познания и обратить интуитивно-интеллектуальную форму этой деятельности в само символическое действие. В русле такой экспериментальной формы Гёте предлагает антропологическую деконструкцию иудео-христианского монотеизма, которая ведет к вытеснению исходной безусловной вины падшего человечества. Художественное экспериментирование Гёте приводит Тургенева к форме

романа «мировой воли», где реактивные сознания отождествляются с аффективными последовательностями, ведущими к ограничению индивидуальных appetites перед лицом бесконечного. Философские основания творчества Тургенева лежат в реакции на травматичный опыт самопознания, воплощенной в философии Шопенгауэра.

Ключевые слова: Гёте, «Фауст», Просвещение, деконструкция, Тургенев

Annotation. For Goethe, the theatrical form of experimenting with the regulatives of human freedom reveals a community where relations of social types are projected. The literature as a form of coexistence of unequal designers with their mental and behavioral reflexes develops into the Protestant mystery of «Faust», where the essence of Goethe's artistic symbolism is revealed – to activate the experimenter's research reflex of human nature, to present all the consequences of such experimental knowledge and to turn the intuitive and intellectual form of this activity into the symbolic action itself. In line with this experimental form, Goethe proposes an anthropological deconstruction of Judeo-Christian monotheism, which leads to the displacement of the original unconditional guilt of the fallen humanity. The Goethe's artistic experimentation leads Turgenev to the form of novel of «world will», where reactive consciousnesses are identified with affective sequences that lead to the restriction of individual appetites in the face of the infinite. The philosophical foundations of Turgenev's work lie in the reaction to the traumatic experience of self-knowledge, which is embodied in the philosophy of Schopenhauer.

Keywords: Goethe, «Faust», Enlightenment, deconstruction, Turgenev

Послепросвещенческий этап функционирования машин желания мы видим в творчестве Гёте. Машина желания для Гёте – это театральная форма человеческого сосуществования, где типы психо-социальной реактивности должны возвыситься до сознания возвышенных целей бытия. Для Гёте литература предстает как тотальное экспериментирование человеком регулятивов собственного восприятия, мышления и действия. Простая, наивная схема экспериментирования Возрождения, которая переносит методы экспериментального познания внешней природы на внутреннюю регулятивную природу человека, отменяя все предшествующие предрассудки о действующих причинах внутренних мотиваций человека и принципах самоорганизации внешней природы, чтобы выявить новые правила самочувствия и взаимодействия людей на основе простой конкуренции индивидуальных идеалов, где побеждает и превращается в регулятивную силу тот идеал, который наиболее интенсивно воздействует на внутреннее чувство (Боккаччо, Шекспир), ставится под сомнение. Просвещение показывает недостаточность и ущербность этой схемы экспериментирования, т. к. познание, ограниченное только чувственным восприятием внешнего порядка бытия или аффективными данными внутренней интуиции человека, приходит неизбежно к противоречивым выводам:

эгоизм или альтруизм, пессимизм или оптимизм, вечный скепсис несчастного сознания или положительная программа обобщения познавательных результатов, сохранение и развитие частного существования или стремление к всеобщему благу.

Театральная метафора человеческого сосуществования позволила уйти от строгого режима выработки и применения индивидуальных и коллективных максим поведения, отфильтровывая ориентации восприятия, мысли и поступка в соответствии с регулятивным идеалом, к которому можно только приближаться и претендовать на безусловное обладание которым никто не мог. Вытеснение травмы неопределенности опыта Просвещения формой суждения о разнообразии суждений (доктор Бурдые у Дидро) требовало неординарного решения: нужно было вытеснить травму неопределенности моральных и поведенческих ориентиров самой идеей регулятивного идеала, т. е. априорным представлением.

Инверсия стимулов в форме морального суждения Гёте формирует горизонт европейской культуры как театральной формы (мир без существенности по Гегелю), тождество сущего и должного в самом образе возвышенного самочувствия позволяло выработать и вменить к исполнению транслируемые образцы поведения, которые бы снимали травму отмены предыдущих условий

человеческого бытия, предвосхищая убедительность формы поступка, отобранной на основе соотнесения с уже объективированной формой самоопределения человеческого существа.

Здесь можно обнаружить отличие художественного метода Гёте от проекта Канта: познавательные, мыслительные, поведенческие ориентации строятся на объективации эффектов самоопределения воли в трансцендентальной метафизике Канта¹, в то время как регулирующий ориентир Гёте включает в себя элемент бессознательного как символ, как нераскрытое единство в инстинктивном становлении реактивного сознания. В этом спинозизм гётевского миропонимания. Витализм (восприятие аффективных данных) и бессознательное (предвосхищение совершенства человеческой натуры) образуют становление природных склонностей и характерных индивидуальностей в процессе чувственного, рефлексивного и морального самопознания (легкость Фридриха, нерешительность и актерские амбиции Вильгельма, цинизм Ярно, расчетливость Вернера, ветренность Филины, импульсивность Миньоны)². Идея человечества раскрывается в сосуществовании разных тенденций универсальной человеческой натуры, которые взаимно отражаются и приходят к сознанию собственной конечности в отношении к бесконечному как основе общения. Это

формирует философскую основу художественной поэтики Гёте, т. е. регулятивная природа, чьи симпатические связи связывают многообразие аспектов единой универсальной человечности и ведут ее к совершенствованию.

Отсюда эволюционный пафос гётевского повествования: человеческое совершенствование возможно в постоянных изменениях и движениях реактивных сознаний, способных как воспринимать голос регулятивной природы (ср. у Шеллинга бог открывается как возвышенное личное чувство), так и трансформировать результат такового восприятия в жизненные рефлексы, в привычки восприятия, мысли и действия, чтобы затем отразить их в форму суждения и интуитивно-рефлексивной оценки, отбирая самые действенные ориентации поступка. Солипсистская схема морально-экспериментирования (Гамлет) дополняется у Гёте индивидуальной и коллективной рефлексией, совместным опытом, но чтобы снова стать интеллектуальной реакцией, истинность которой вновь надо испытать, эволюционизм Гёте принимает авантюрный характер сентименталистских метаморфоз (как в истории арфиста), предвосхищает эволюционный характер русского классического романа, где поступательное развитие носит уже не скачкообразный характер, а является эпичным, т. к. оказывается основанным на постоян-

ной рецепции и передаче возвышенного аффекта (П. Безухов и Н. Ростова).

Формула «годы учения закончились», по слову аббата, означают для Вильгельма Мейстера процесс изживания театральной формы человеческой комедии, где актеры театральной сцены мира должны осознавать свое отличие от навязанных им масок и ролей ради исполнения нравственного и общественного долга. Так, Вильгельм, все еще чувствующий себя в рамках просвещенческого театра, отказывается ехать в Америку и сопровождать маркиза, в то время как он обязан выработать склонность к самообладанию и к исполнению долга. Деконструкция Просвещения у Гёте означает то, что он пытается преодолеть хроническую рефлексию несчастного сознания экспериментатора, который может создать только общую неопределенность опытных регулятивов. Для Гёте становится важным превратить умозрительные принципы в жизненное действие, преодолеть театральную форму человеческого экспериментального познания, выйти к чистому действию нравственного разума.

Для Гёте театральная форма экспериментирования регулятивов человеческой свободы раскрывает сообщество, где проецируются отношения социальных типов, где есть зазор между сущим и должным, тогда как основная проблема состоит

в достижении абсолютного их единства. Божественная и человеческая комедия (литература) как форма сосуществования неравных проектантов с их мыслительными и поведенческими рефлексами перерастает в протестантскую мистерию «Фауста», где раскрывается сущность художественного символизма Гёте – активировать тему исследовательского рефлекса экспериментатора человеческой природы, представить все последствия такого экспериментального познания и обратить интуитивно-интеллектуальную форму этой деятельности в само символическое действие, в концептуальное искусство как единство конечного и бесконечного, где способ созерцания результатов опыта становится вознаграждающим наше сознание актом, самой судьбой исследовательского духа, который получает свою достоверность из синтеза собственных представлений. Но, как и в романах, в универсальной мистерии мы не можем не увидеть трагическую иронию Гёте: в первой части экспериментатор, который призван мыслить и творить, не может ничего создать, теряясь в хронической рефлексии, которая вызвана языком желания – желания истины, а во второй части автор представляет динамику европейского нигилизма, инфляции ценностей, которую вряд ли можно остановить интеллектуальным созерцанием, превращенным в жизненно-художественный символ.

Это движение мы увидим также у Пушкина в постромантическом романе «Евгений Онегин», где перспектива романтического своеволия должна быть ограничена формами самообладания («учитесь властвовать собой») актеров имперского бытия России. Но Пушкин увидит ресурсы преодоления театральной сценографии мира, где все конкурируют друг с другом в степени самообладания, в жанре петербургской повести, т. е. в новом волевом порыве революционного героя имперская сценография разрушается, в то время как Гёте остается в рамках возвышенного эволюционизма и иронии над сентименталистской и романтической чувственностью и реактивностью сознания («Избирательное сродство»), в рамках «религии откровения» (Гегель) без разрешения противоречия в абсолютное понятие.

До абсолютного понятия для Гёте было дело, деятельность, которая оказывалась мимесисом регулятивной природы, т. е. безрефлексивным восприятием действий аффективных разрядок внутреннего чувства, превращением их в организирующие рефлексии и отражением их в рефлекторном рассудке для формирования наиболее действенных коллективных регулятивов, которые, оставаясь волевыми моментами, не совпадают с самоопределением чистой воли, как это стало у Канта. Надо было преодолеть все последствия

европейского нигилизма XVIII в., т. е. просвещенной абсолютной монархии, где ни одно сословие не может осознавать сущностный смысл своего бытия, управления, накопительства, подчинения, по определению, как мы видим из пародии Гегеля на абсолютную монархию в «Феноменологии духа». Машина желания Гёте – это машина желания истины, которую можно обрести только как упорядочивающий горизонт в символично-органическом витализме, основанном на абсолютном действии, т. е. на формировании регулирующего суждения на основе простого отражения интенсивных эффектов разрядок морального инстинкта в пассивном рассудке. Для Гёте одним из символов истины является нейтрализация инцестуального влечения (история арфиста, история Миньоны, отношения Герсиллии и Феликса в финале «Годов странствий»). Одна из центральных идей «Годов странствий» – это достижение семейного счастья (Мейстер, Наталья) ценой разрешения инцестуального влечения и эмансипации семейных брачных позиций до положения брата и сестры, до положения родственных партнеров, в связи с чем становится возможным выполнение долга Мейстером перед тайным обществом.

Форма волевого акта, импульсом которого служит бессознательный абсолют, должна быть осознана и доведена до правила всеобщего законода-

тельства, предусматривающего самоограничение частных appetitов. Поэтому для Гёте значимо снятие магии театральной сценографии, где дух опирался на внешний символический план. Для этого вводится мотив преодоления экспериментального фетишизма: ларчик Феликса, от которого сломался ключ, является своеобразным «ковчегом нового завета», визуализацией инцестуального запрета – здесь мы имеем дело с трансцендентальной аналогией в смысле Канта, благодаря которой реактивное сознание морального экспериментатора выявляет вытеснение инцестуального желания как основу морального инстинкта.

Экспериментальный поиск регулятивных основ человеческого сосуществования явно связан с элитизмом, деятельностью тайных сообществ. Как рефлекторным рассудком должны быть отфильтрованы и объективированы в добродетельные склонности человеческой природы интенсивные эффекты аффективных разрядок, так возвышенная чувствительность и рефлексивность даруются только избранным существам. Общество гернгутеров представляет тупик реформистского Просвещения, где акт воли и регулятивный идеал в духе общины приравнивался к идее блага на основе их простого принятия всеми членами общины. Гёте предвосхищает начало нового неравенства диктующих ценности и подчиненных. Так,

перформативный акт в теории «речевых актов» Остина³ предполагает абсолютную авторитетность автора высказывания и такое же абсолютное убеждение слушателей в исполнении высказанной просьбы, приказа, желания и т. д., что образует неравенство позиций социальной элиты и всех остальных. Такое экспериментирование ведет к бездумному усвоению рефлексов подчинения реактивными сознаниями в поэтике Беккета («В ожидании Годо»⁴), где в паре Поццо – Лакки последний не может понять, что он раб, настолько срослась с его личностью маска подчиненного в театральной форме бытия. Для Гёте театральная форма экспериментирования регулятивов человеческой свободы раскрывает сообщество, где проецируются отношения социальных типов, где есть зазор между сущим и должным, тогда как основная проблема состоит в достижении абсолютного их единства.

Экспериментальное познание естественных склонностей и регулятивов человеческой природы приводит Гёте к деконструкции иудеохристианской морали и античных стереотипов мышления и действия в «Фаусте»⁵. Первая часть посвящена экспериментальному выявлению предрассудков иудеохристианского сознания, а именно представления о первородном грехе (концепция Августина) и спасении человеческого рода. Как пишет Ле

Гофф⁶, христианская религиозная идеология затискивала человеческое сознание и его настоящее между исходным грехопадением (смерть и труд – наказание) и почти невозможным спасением (ибо святые едва спасаются), предопределяя человечество к несению греха Адама и чувству неснимаемой вины.

Магистральная культура в Средневековье стигматизировала сферу сексуального влечения, отождествив половое влечение с первыми проявлениями падшего человечества. Поэтому Фауст возвращается, по замыслу Гёте, к Гретхен после ее преступлений, чтобы сказать ей: ты свободна, не упирайся в старый изживший стереотип вины и неснимаемой травмы, да, убиты ребенок и мать, погиб брат, но твоя публичная смерть перед теми, кто, как ты, также живет в страхе не совершенного ими греха, т. е. отложенный суицид, не станет мерой искупления и условием твоего спасения, тебе и нам нужно понять, что движет тобой и остальными, для которых первородный грех отождествился со здравым смыслом, с общественным мнением. Но Гретхен покорна запретам иудейского бога и власти публичного осуждения и остается в рамках воспроизводства бессмысленного травматизма. Со словом «спасена» для Гёте иудеохристианство заканчивается как протестантский театр, где слепая вера в человеческую вину, как кажется,

сама по себе искупляется перформативным актом спасения.

Так как иудеохристианство как идеология вины и искупления показала свою ущербность в поиске идеала гармонии и утратила значимость для Гётевского экспериментатора, следующим горизонтом экспериментального познания регулятивных законов человеческой природы оказались античность и архаика, что становится предметом художественно-философского рассмотрения во 2-й части «Фауста». Недаром Гёте обращается к полиморфным образам человеко-животных: сирен, Хирон и т. д. Для Гёте, как нам видится, углубление исходной вины в человеческом сознании связано с архаичными культами матриархата, с принесением кастрирующей матерью в жертву своих первенцев (что обретает эхо в Библии [египетские казни, жертва Иакова]). Именно поэтому Фауст вздрагивает на предложение Мефистофеля отравиться за жезлом в океанские глубины к Матерям. Но в глубинах он не остается, он идет на поиски Елены – возвышенного образа женственности и самого ее осуществления в религии суверенных человекообразных богов, которые воплощают абсолютные источники человеческих желаний. Гёте приводит оценки императорского двора, данные Парису и Елене в первом представлении, свет сводит отношения Елены и Париса к простой чув-

ственности и, как следствие, все к тому же результату грехопадения. Значимость античных богов исчезла для современных людей (Гегель), поэтому Мефистофель говорит, что богов больше нет, т. е. нет больше возвышенных причин мыслить и действовать. Брак с Еленой и сюжет с Евфорионом разрушает надежду на установление гармонии в человеческом сознании и бытии: Евфорион – чистый принцип и образ стремления, но не обладания. Абсолютная красота несовместима с индивидуальным и коллективным счастьем. Она оставляет только стремление вечно достигать абсолют, следовательно, указывает на трагическую конечность человека и его познания. Отсюда неутешительный вывод Гёте и Фауста: боги политеизма – это тоже отрицание земного бытия, условиям улучшения которого желал служить Фауст. Сюжет с императорским двором и финансовой аферой Мефистофеля, связанный с утратой ограничений для частных appetitов, открывает нам внутреннюю логику абсолютной монархии, формула которой – инфляция ценностей, нигилизм, роскошь и блестящий фасад не по средствам. «Императорский двор» Гёте предугадывает современный неолиберализм с его лозунгом «максимизации вознаграждений за счет минимизации затрат» по образу и подобию творения иудейским богом мира вербальной магией. Идеал всеобщего

блага недостижим и в либерально-романтическом проекте «свободного народа на свободной земле» (венец желаний Фауста): он тоже рассыпается в прах, в иллюзию, и сам ослепленный Фауст руководит рытьем собственной могилы, т. к. для построения всеобщего благоденствия необходимо пожертвовать Филимоном и Бавкидой. Гёте прекрасно осознавал всю ограниченность проектирующих сознаний агентов Просвещения и их планов группового и общественного переустройства уже в «Годах странствий Мейстера». Финал 2-й части – это псевдоспасение Фауста. Этот финал – христианская мистерия только по видимости. В художественном мышлении Гёте протестантская драма (мистерия) должна стать пантеистической философской поэзией, где проявление субстанции (т. е. аффект) имеет полное выражение в протяженности. Между мыслимым и реальным не должно быть зазора, как это было для Декарта. Таким образом, идея как атрибут субстанции должна быть полностью выражена в самом становлении героя. Поэтому брэнное как символ бесконечного означает для Гёте замыкание экспериментального сознания героя и автора на самого себя. Сам поиск истины и всеобщего блага становится собственной целью, судьбой европейского духа тем образом, каким Кант обосновывал понятие архитектурного разума природы как цели

человеческого познания. Но Гёте еще остается в русле возвышенной цели мирового процесса и добродетелей «прекрасной души». Отсюда открывается перспектива «свободного романа», где будет бесконечный процесс ограничения субъективных эгоперспектив и становления воли-к-самообладанию, и театральной формы романа «мировой воли» (Толстой, Тургенев, Достоевский), где сосуществующие персонажи движутся к реализации возвышенной цели всемирного процесса «неощущаемыми движениями» аффекта сочувствия.

В «Избирательном сродстве»⁷ Гёте подводит итог художественным и философским размышлениям над экспериментированием регулятивной природы человека: естественная симпатия человеческих агентов не может препятствовать разрушительным инстинктам и постоянной денегации (отрицание преступлений в момент их совершения) реактивных сознаний. Эмоционально-рефлективные схемы просвещенческого экспериментирования аффективной природы человека могут привести только к хронической рефлексии, пытающейся представлением об идеале снять травму неопределенности опыта. Поэтому в «Фаусте» Мефистофель и бог, произносящий отпущение грехов Гретхен, оказываются полюсами одной и той же регулятивной природы тем же образом,

каким зло становится необходимым моментом в саморазвертывании абсолюта у Шеллинга, абсолюта, который изначально определен как слепая воля вне всяких обязательств. И диалектика реактивных сознаний, отвечающих машинам желания блага, у Гёте близка к отношениям свободы и необходимости у Шеллинга.

Органическая схема художественного экспериментирования Гёте, как нам кажется, согласуется с диалектическим движением романтического гения от внешнего к внутреннему, от конечного к бесконечному в самоутверждении возвышенного духа в европейской музыке: возвышенное сознание фиксирует себя в чистом времени восприятия импульсов равнодушной природы, теряет связь с этим чистым временем, интериоризируя абсолютное зло, вовлекается в движение ретроспекции, в воспоминание об ушедшей гармонии, впадает в хроническую рефлексию (стадия разорванного духа у Гегеля), затем через поиск новой интуитивной формы ведет к мозаичной игре, основанной на простоте фольклорного мотива, которая должна снять травматическую отдельность возвышенного сознания (сонаты Шуберта) и воплотить абсолютное действие призыва, заложенное в инверсии романтической гармонии (финал 9-й симфонии Бетховена).

Романтический гений создает основные формы жизнотворения в русской культуре: романтиче-

скую поэму как форму авторского выстраивания судьбы героя как структуры своеволия и аффекта в диалоге с трансцендентным пределом своеволия; романтическая поэма разворачивается в «роман жизни» как форму авторской редукции эгоперспектив героев, что реализуется в принципиально новой политике повествования «Онегина». Романтический гений создает эстетическую религию (Гегель⁸), которая и станет «религией откровения» Абсолюта, данной в концептуальном письме, которое мы именуем «национальная литература». Эта эстетическая религия предполагает новую форму культуротворчества: рождение гения – пророческое творчество – учительство – идеология. Роман в стихах свертывается в «петербургскую повесть» как повествовательную форму становления героя памятником в новом образе республиканского сочувствия (финал «Капитанской дочки»). «Петербургская повесть» станет условием создания классического русского романа как формы диалога автора и героя в новой повествовательной политике. Романтическая традиция создает хронотоп абсолютного аффекта лирического героя, который отражает сферу самочувствия романтического гения вобретении им бесконечной интуиции самотворения (Пушкин) – самотворения «любви». «Печаль» («На холмах Грузии...»⁹) как форма самочувствия

романтического героя в его общении с автором как горизонтом собственного события уже всегда предшествует любой предикации – «светла» – и любому аффективному содержанию – «полна тобою». Автор выстраивает сюжет самоотношения лирического героя, в основе которого лежит абсолют созерцания и авторефлексии романтического гения в его завершаемой объективации, что выражается в самонаблюдении внутреннего чувства, сотворении временной формы интуиции и схематизируется в форму необходимого суждения о произведенной причине аффекта: «не любить оно не может».

Романтическая поэма обозначит абсолютный момент авторского свидетельства о судьбе героя в политике повествования – это время превращения героя (героини) в призрак мщенья и возвращения призрака к герою с целью открытия ночной тайны его судьбы (Мария в «Полтаве»¹⁰): повествователь от имени и во имя автора указывает на молчание официального предания о «дочери-преступнице», судьба которой скрыта «непрозрачною тьмою», с тем, чтобы подслушать песнь «слепого певца» и удостоверить свое собственное свидетельство о судьбе героев и о свершении бесконечного в конечном (произведении символа) как истоке собственного самоуверения в эффекте обнаружения параллельной истории.

В основе романтического повествования – время раскрытия законопорождения романтического гения, объективированного в форму повествования как принцип смены наблюдений за логикой пульсации и преобразования аффективной природы героев, выраженной в мотивной структуре порождения эмоций, восприятий и действий. Именно повествование поэтому в романтической поэме – это создание свидетельства в абсолютном мимесисе исходного свидетельства, т.е. в показе самого способа свидетельствования в непосредственной идентификации слышимого и произносимого, отождествления акта созерцания и видимого содержания, переданного и сообщаемого.

Постромантический перформатив – выход за пределы нарциссического самонаслаждения романтического героя, который в исходной недостижимости идеала как чувственной данности бесконечной интуиции проецирует мнимое снятие конфликта в трансформации лирического голоса в символическое реактивное тело, в иллюзорном присвоении «идеального образа», подчиненного порядку изначального слова. Постромантическое поэтическое письмо обозначит условия производства фантомов, призраков, зазеркалья, создающего отражения и сам принцип отражения. Постромантический проект романа в стихах раскроет время сотворения иллюзии и предвосхищения судьбы,

время откровения тайны равнодушной природы в редукции романтических эффектов к прозе мира, к бесконечности конечных впечатлений, горизонтом которых и оформляется авторская позиция. Концептуальная основа новой театральной сценографии романного бытия – идентификация героев с формами самообладания, принципа повествования – со стремлением к смене представлений («иные мне нужны картины»), к созданию и забвению обстоятельств морального экспериментирования героев, а авторский горизонт – с оформлением новой эстетической религии и морального закона, позволивших превратить республиканское сочувствие в раздел суждения о степени самообладания (именно поэтому Евгений Онегин оставлен повествователем «как громом пораженный») в заповеди новых трансцендентальных «блаженств»¹¹. Новое романное письмо – время организации непрограммируемых разрывов повествовательного своеволия и выражение авторского акцента в мимесисе проповеди и учительства.

Постромантизм Лермонтова пропишет время раздвоения тождественного самосозерцания романтического гения и самоуверенного авторского слуха, в хронотопе обретения абсолютной ценностной точки зрения и осознания событийности судьбы («Фаталист»), которое разворачивается автором в сценографию свидетельства

о свершении судьбы и его исполнении. Схематизм созерцания становится условием возникновения сочувствия и саморефлексии постромантического повествователя в объективации аффективного содержания в форму моральной оценки («мы жалкие потомки без убеждений и гордости») и присвоение права говорить от имени объективированного таким образом нигилистического «поколения», которое больше не соответствует идеалу «убеждения и гордости», нейтрализуя собственную душевную динамику в произвольной игре «наслаждения и страха» и «боязни неизбежного конца», снимая как возможность волевого движения в фиксации неспособности на «великие жертвы для блага человечества и собственного счастья»¹², так и условие мыслительного акта в порождении абсолютной рефлексивности самосознания, замкнутого на собственном травматизме («переход от сомнения к сомнению»).

Сценография смены аффектов романтической поэмы трансформируется в театральную сцену романного бытия, которая свернется в жесткую форму петербургской повести, метасюжетная ситуация которой – превращение героя в гения мщения и памятник. Петербургская повесть развернется в форму классического романа, формула которого – редукция эгоперспектив героев к жизненному миру – бессознательному становлению

мировой воли. Петербургская повесть пропишет время исполнения проекта в полагании бытия как бесконечного производства проектов в «петербургской» форме жизнетворения: «Медный всадник»¹³ явится продуктом рефлексии романного бытия в изменении самих условий театральной сценографии, которая оформится в хронотоп и существования стихии, и – одновременно – ее организации волей гения в порядок империи, проектирование первого гения русской культуры как абсолютное действие обернется мечтанием Евгения, который в мимесисе абсолютной воли познает принцип организации стихии в волевом порыве самообладания и его замыкания в форму памятника. Евгений, конечно, в силу порыва и его авторского завершения познает саму природу гениального возвышения над стихией внутри стихии: безумие бесконечного порождения галлюцинаций в переводе «звона копыт» в реальное ощущение может ограничиться только смертью как покоем гения, ставшего памятником самому себе в образе нового республиканского сочувствия и его закона. Евгений воскреснет Башмачкиным в «Шинели»¹⁴ Гоголя, который будет копистом буквы закона и получит дар тайного пароля: «зачем вы меня обижаете?» отзовется в молодом чиновнике фразой «я брат ваш», непосредственная идентификация слышимого и произносимого

обернется отождествлением морального аффекта и его содержания («жалостливость») вне всякого отношения к единству ответственности, к условиям истинности аффекта сочувствия: содержание морального аффекта непосредственно дается чиновнику волей авторского сочувствия в повествовании. «Шинель» раскроет время рассеивания абсолютного романического слуха на бесконечное множество «слухов» – свидетельств, их бесконечное взаимное подтверждение и разоблачение обозначит горизонт повествователя, а бесконечное производство – горизонт автора. Исходная концептуальная ситуация «Шинели» – становление героя гением и призраком мщения и время свидетельства о всех свидетельствах этого становления: гений возмездия как республиканская иллюзия снимет имперский фетиш «шинель» с носителей чина, обнажив их способность сочувствия, в сценографии пришествия призрака и осуществления мести, в основе которой абсолютный акцидент события («привидение вдруг оглянулось») и парадоксальное определение желания (вопрос будущнику: «чего тебе хочется?») – ответ: «ничего»), в горизонте авторской политики желание станет желанием зияющей пустоты и «ночной тьмы» как условия порождения немислимого горизонта всех возможных свидетельств абсолютной фикции бытия – литературы и ее закона. Именно

поэтому привидение покажет будочнику невиданный по размеру кулак: автоматизм речевого слуха породит моральный аффект, аффект станет основой жестикуляции, который превратится в автоматизм письменного жеста.

Письмо русского классического романа обозначит сами границы трансцендентальной иллюзии, которая дает герою возможность выйти из эго-перспективы самочувствия к операциональному полю интеллектуальной интуиции, позволившей присвоить Пьеру позицию оценивания в ощущении «жалкости» людей в сравнении с «чувством умиления и любви», вызванным «размягченным и благодарным взглядом» Ростовой. Композиционное условие романного письма – исходная метасюжетная ситуация встречи взглядов и магической передачи аффекта, воспоминания о ней и одновременно время производства схемы внутренней интенсивности, схемы внутренней динамики самочувствия, которая даст возможность присвоить абсолютную ценностную точку взгляда на «морозную и ясную» ночь. Именно повествователь в своем сосуществовании с героем приоткрывает авторский акцент всей романной сценографии созерцания «огромного пространства звездного неба»¹⁵ и кометы: наблюдение за изменением самочувствия, свойственного герою, ведут повествователя к оформлению свидетельства о внутрен-

ней ценностной перспективе героя, который уже не превратится в романтический символ абсолютной реакции как выражение сверхчувственного в чувственном (слезы на глазах); эгоперспектива Пьера будет сведена авторской политикой повествования к нередуцируемому жизненному миру становления воли в бесконечном множестве акцидентов и в конечном счете к производству новой аффективной иллюзии совершенного соответствия видимой природы и состояния внутреннего самочувствия. Аффективная иллюзия замкнется на себе в волевом самосозерцании Анны Карениной, которой казалось, что «она сама в темноте видела»¹⁶ блеск своих глаз.

В контексте жанровой динамики русской литературы Тургенев верен классической повествовательной форме романа «мировой воли», где редукция эгоперспектив к прозе жизни производится в логике жизненного становления. В этой форме Тургенев выявляет нерелексируемые схематизмы восприятия, мышления и действия возвышенного постромантического сознания, чтобы сообразовать его с новой прозой жизни, прозой европейского и российского нигилизма, который уже выражается и оформляется в феноменах познавательного, перцептивного и социально-политического конформизма, что образует ценностный фон для проявления самообладания

и индивидуализации экспериментирующих сознаний. Базаров – это не просто тип нигилиста, это тип нигилиста-экспериментатора, который погружен в опытное познание регулятивов человеческого бытия в ситуации сплошного обесценивания метафизических и религиозных ценностей.

Тип экспериментирующего сознания наследуется русской литературой из поэтики Просвещения, где любое восприятие и познавательный интерес должны были подтверждены видимым соотношением природных сил. Горизонт «жизни вечной и бесконечного примирения» (С. VII. 191)¹⁷, который явлен в финале «Отцов и детей», оформляет жанр романа «мировой воли» у Тургенева, где любое реактивное сознание будет ограничено неоощааемыми влияниями мировой субстанции. Через динамику возвышенных сознаний героев-экспериментаторов в выявлении познавательных, моральных и социальных регулятивов (Рудин, Инсаров, Базаров, Нежданов) Тургенев показывает аффективно-рефлексивную динамику субъектов, для которых цель бытия отождествляется с целью познания истинных человеческих мотиваций, а не с бессознательным усвоением познавательных и социальных рефлексов для бытия-конформистом. Но можно ли представить возвышенное сознание у Тургенева в виде прекрасной души, которая, по слову Гегеля, гибнет из-за не-

возможности реализовать идеал, питаюсь лишь эффектами собственного созерцания? Для Тургенева, как нам кажется, гордыня просвещенческого и романтического разума должна быть преодолена, т. к. сознание обретает опыт собственной конечности для того, чтобы произвести адекватные умозаключения об организации внутреннего мира человека и внешней природы.

Нежданов из «Нови» (С. X. 133–390) обозначает выход из проекта наивного Просвещения, который предполагал возможность изменения реактивных познаний путем простого внушения им республиканских ценностей свободы, равенства и братства. Такое народовольческое представление о свободе, равенстве и братстве коренилось в республиканском этическом космополитизме, который на самом деле являлся результатом экспериментирования человеком собственной регулятивной природы, выразившегося в объективации простого аффективного согласия граждан о правилах их собственного общежития на основе идеи самоограничения индивидуальных appetitov. Эмансипируясь в противостоянии этическим принципам землевладельческой аристократии, республиканское сознание делает выбор в пользу внутренней силы личности, которая может найти и находит средства убеждения реактивных сознаний, что превышает уже имевшиеся средства

«хождения в народ» и наивной просветительской пропаганды. Именно потому Тургенев в своем авторском горизонте заставляет Нежданова совершить самоубийство, которое вовсе не означает обесценивания просвещенческого проекта, а коренное преобразование в динамике возвышенного сознания, которое становится способным само произвести нормы мышления и поступка на основе простого отражения в рассудке форм самообладания. В творчестве Тургенева мы видим продолжение экспериментального метода познания регулятивной природы, который развивал Гёте, но уже в новой «прозе мира», отмеченной диалектикой эволюции и революции во взаимоотношениях автора, повествователя и героя романа «мировой воли».

Экспериментирование, присущее русскому классическому роману как форме сосуществования реактивных сознаний в их движении к историческому идеалу человечества, выражено в поэтике И. Тургенева. В «Отцах и детях» (С. VII 5–191) экспериментальное познание регулятивной человеческой природы воплощают не только Базаров и поколение детей, но и так называемые отцы (братья Кирсановы, отец Базарова), которые в рамках театральной сценографии Российской империи восприняли рефлексы разумного самообладания «прекрасной души» и интеллектуального иссле-

дования, явившиеся продуктом морально-социального экспериментирования Просвещения, пытавшегося разрешить противоречия Возрождения и Нового времени. Поколение отцов в прекраснодушии просвещенческой традиции сталкивается с нигилизмом Базарова, который ставит под сомнение сами инструменты экспериментального познания регулятивов человеческого бытия и необходимость самообладания аффективно-рефлексивного существа. Базаров не просто высвобождает голос аффекта для проверки возможных реакций (поцелуй Фенечки), он идет дальше в своем моральном и научном экспериментировании внутренней и внешней природы: он исследует процесс собственной смерти, случайно заразившись смертельной болезнью. Однако Тургенев завершает этот эксперимент «вечным покоем» равнодушной природы, которая, как представляется, обещает спасение и бесконечную жизнь реактивным сознаниям. Бесконечная жизнь – это концептуальный горизонт в романной поэтике Тургенева, который означает восприятие эффектов интенсивных разрядов во внутреннем чувстве человека и их объективации в рефлекс сознания и принципы субъективного восприятия и мышления, а также развития объективного мира. Это не бесконечная жизнь в личном божестве монотеизма, а единство чувственной и интеллектуальной интуиции

в трансцендентальном абсолюте Спинозы и Фихте. И эта бесконечная жизнь осуществляется таким образом, каким в эпохе разума у Фихте¹⁸, преодолевшей неопределенности опытного познания в Просвещении, возникает обретение сущности человеческого сознания и познаваемого мира.

В «Нови» мы видим, как в абсолютно страдательной позиции героя в бытии (сцена самоубийства), в ситуации полного поражения просветительского проекта рождается мотив активного сознания, которое должно породить и реальность, и способ ее адекватного познания. В «Дыме» (С. VII. 249–406) Тургенев создает театральную сценографию Российской империи, основанную военной аристократией и матриархальными стимулами с тем, чтобы мотивировать героя к преодолению иллюзий, к постепенному движению к личному и общему благу. «Мистические» рассказы Тургенева могут восприниматься как литературный прием, который намеренно осуществляется автором для ограничения претензий просветленного сознания в его бесконечном опытном познании человеческой реальности («Клара Милич» (X. С. 67–118), «Фауст» [С. V. 90–130]) Базаров совершает над собой танатологический эксперимент, подражая самой природе, которая для мыслителей Просвещения творит новые формы природной самоорганизации через разрушение (Ди-

дро, Вольтер, де Сад).

В «Фаусте» Тургенева герой-рассказчик подражает экспериментальному методу познания Фауста у Гёте, который был основан на отмене всех предшествующих условий существования универсума и человека, чтобы добиться желаемого эффекта – влюбить в себя героиню, добиться взаимности своему чувству. Для Тургенева значимы романтико-мистические акценты (призрак матери) и идея самоумаления воли, самоотрешения в шопенгауэровском ключе. И смерть, и призрак матери позволяют там связать мистическую метафизику Тургенева с философией Шопенгауэра, для которого идея вечного самоограничения эгоизма стала главным итогом просвещенческого экспериментирования. Воля должна отрицать свое собственное движение к удовлетворению своих стимулов, и только здесь возможна для Тургенева эмансипация человеческого духа. Тургенев использует «мистическую» мотивную структуру для достижения той цели, что и Толстой в «Анне Карениной» – шопенгауэровскую метафизику: воля-к-самообладанию оказывается недостаточной для познания тождества бытия и мышления, она должна стать волей-к-отрицанию-воли, присваивая себе право судить человеческое несовершенство с позиции абсолюта. Поэтому классический русский роман всегда заканчивается суждением о регулятивной

человеческой природе, в котором совершается отказ об окончательной оценке мирового зла. Воля реактивного сознания вытесняет тем самым травму неопределенности опыта и самоумаляется, перенося идеал в будущее человечества и утверждая необходимость взаимного признания реактивных сознаний в их движении к этому идеалу.

Роман модерна в русле феноменологического искусства (Пруст, Кафка, Горький, Музиль, Гессе) низводит все возвышенные рефлексии прекрасной души до уровня естественных установок сознания, в чью бесконечную критику превращается форма романа «в поисках утраченного времени». Пруст отрывает динамику реактивного символизующего сознания, чтобы показать условность трансцендентального синтеза, когда сознание повествователя обобщает свой эмоционально-рефлексивный внутренний опыт до всеобщей регулятивной природы человека. Отсюда появляется авторский план времени как абстрагированной изменчивости состояний мира, что станет источником и предметом критики романа постмодерна. Литературный постмодерн (Дюрас, Перек, Борхес, Мо Ян) воспроизводит все те же моменты становления символизующего сознания, преобразующего конечное в знак бесконечного, но уже с другой целью – трансформировать его в простое наличное бытие как автоматизм жизненных реф-

лексов и показать конечность классического воображения, показать вообще конечность существования, снимая любой пафос, любое проецирование себя по образу и подобию идеала.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Кант И. Критика чистого разума. М. : Э, 2018. 463 с.
- ² Гёте И. Годы учения Вильгельма Мейстера. М., Худлит, 1978, 300 с., *Гёте И.* Годы странствий Вильгельма Мейстера // Собрание сочинений. Т. 7. М., Худлит, 1979.
- ³ Остин Дж. Как производить действия при помощи слов. М. : Дом интеллектуал. кн. : Идея-Пресс, 1999. 329 с.
- ⁴ Беккет С. В ожидании Годо: пьесы. Москва: Текст, 2015. – 284 с.
- ⁵ Гёте И. В. Фауст. М. ; Л. : Детгиз, 1948. 384 с.
- ⁶ Ле Гофф Ж. История и память. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 32.
- ⁷ Гёте И. В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 6. Романы и повести. М., Худ. лит., 1978. С. 234.
- ⁸ Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа; пер. Г. Шпета. – СПб: Наука, 2002. С. 374–387.
- ⁹ Пушкин А. С. Сочинения в 3 т. Т. 1. М., Худлит, 1986. С. 445.
- ¹⁰ Пушкин А. С. Сочинения в 3 т. Т. 2. М., Худлит, 1986. С. 88–128.
- ¹¹ Пушкин А. С. Сочинения в 3 т. Т. 2. М., Худлит, 1986. С. 336.
- ¹² Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. Л. : Ленингр. отд-ние, 1979. С. 205.
- ¹³ Пушкин А. С. Сочинения в 3 т. Т. 2. М., Худлит, 1986. С. 172–185.
- ¹⁴ Гоголь Н. В. Избранное. – М. : Правда, 1979. С. 204.
- ¹⁵ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 10. М., Худлит, 1935. С. 374.
- ¹⁶ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 18. М., Худлит, 1935. С. 115.
- ¹⁷ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. VII / М. : Наука, 1978. Далее ссылки на данное издание в тексте статьи с указанием тома и страниц.
- ¹⁸ Фихте И. Г. Сочинения в 2 т. Т. 2. СПб.: Мифрил, 1993. С. 359–619.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Панов Сергей Владимирович – кандидат философских наук, доцент Национального исследовательского технологического университета МИСиС, Москва, Россия.
E-mail: saint-denis@mail.ru

Panov, Sergey – Ph. D. in Philosophy, Associated Professor at the National Research University of Technology (MISIS), Moscow, Russia. E-mail: saint-denis@mail.ru

И. А. Беляева

Москва (Россия)
Московский городской педагогический
университет МГУ имени М. В. Ломоносова

**ТУРГЕНЕВ, ФЕТ И «ИДЕАЛЫ
ЯВЛЕНИЙ НЕВОЗМОЖНЫХ»:
К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ ВТОРОЙ ЧАСТИ
«ФАУСТА» ГЁТЕ**

**TURGENEV, FET AND «IDEALS OF IMPOSSIBLE
PHENOMENA»: TO THE QUESTION OF
THE SECOND PART OF GOETHE'S «FAUST»
PERCEPTION**

Аннотация: В статье рассматриваются две линии в восприятии второй части «Фауста» Гёте в России, которые были представлены именами Тургенева, изначально занявшего позицию ее отрицания, и Фета, чья оценка этой «спорной» для многих части была всегда высокой. К тому же Фет впоследствии выступил как переводчик полного текста «Фауста», обеих частей книги Гёте, и оставил интересный комментарий к ним. Идеи, высказанные в этих комментариях, как полагает автор статьи, Фет разделял и в 1850-е годы, что нашло выражение не только, собственно в его лирических текстах с культом красоты, но и в очерках «Из-за границы», с которыми был хорошо знаком Тургенев. Эстетические размышления Фета были сконцентрированы на вопросах о роли и значении абсолютной красоты в современном мире и на ее пользе в деле «самосохранения природы» и совершенствования человека. Будучи скептически настроен по отношению к аллегорическому способу выражения идеи красоты у Гёте, Тургенев тем не менее в ряде своих сочинений конца 1850-х

годов (романы «Накануне», «Отцы и дети») разрабатывал те же вопросы, которые волновали Фета и которые он отмечал во второй части «Фауста». В статье высказывается мысль о возможном посредничестве Фета в трансформации отношения Тургенева к идеям позднего Гёте.

Ключевые слова: Фет, Тургенев, Гёте, вторая часть «Фауста», восприятие

Abstract: The article deals with two lines in the perception of the second part of Goethe's «Faust» in Russia, which were represented by the names of Turgenev, who initially took the position of its denial, and Fet, whose assessment of this «disputable» part for many people was always high. In addition, Fet subsequently acted as a translator of the full text of «Faust», both parts of Goethe's book, and left an interesting commentary on them. As the author of the article believes, the ideas expressed in these comments Fet shared in the 1850s, which found expression not only in his own lyrical texts with a cult of beauty, but also in the essays «From Abroad», with which Turgenev was well acquainted. Fet's aesthetic reflections focused on questions about the role and significance of absolute beauty in the modern world and on its benefits in the matter of «self-preservation of nature» and the improvement of man. Being skeptical about Goethe's allegorical way of expressing the idea of beauty, Turgenev, nevertheless, in a number of his writings of the late 1850s (the novels «On the Eve», «Fathers and Sons») developed the same questions that worried Fet and which he noted in the second part of Faust. The article expresses the idea of the possible mediation of Fet in the transformation of Turgenev's attitude to the ideas of the late.

Keywords: Fet, Turgenev, Goethe, second part of «Faust», perception

В истории восприятия «Фауста» И. -В. Гёте в России XIX века существует особая страница, связанная с непростым отношением многих читателей ко второй части этой книги. В конце 1830-х годов, когда гётевский «Фауст» стали активно переводить, что само по себе уже свидетельствует о процессе укоренения этого сочинения на русской почве, В. Г. Белинский в частном письме от 29 сентября/8 октября 1839 года к Н. В. Станкевичу высказал мнение об этой второй части, причем довольно резко, которое, однако, разделяли многие его современники. Рассуждая о развитом литературном вкусе и вспоминая при этом Пушкина, критик сравнил его с Гёте: «Небось, он не впал бы в аллегорию, не написал бы галиматьи аллегорико-символической, известной под именем 2-й части „Фауста“»¹. А несколько позже, в рецензии на перевод «Фауста», сделанный в середине 1840-х годов М. П. Вронченко, с резкой критикой «длинной» гётевской «аллегии» к нему присоединится Тургенев. «Суд над этой второй частью, — напомним мнение писателя, — теперь произнесен окончательно», поскольку «все эти символы, эти типы, эти обдуманые группировки, эти загадочные речи, путешествие Фауста в древний мир, хитро сплетенная связь всех этих аллегорических лиц и происшествий, жалкое и бедное разрешение трагедии, о котором так много хлопотали; вся эта

вторая часть возбуждает участие в одних старцах (молодых или старых годами) нынешнего поколения»².

Тургенев, знавший «Фауста» наизусть, по крайней мере его первую часть, которую он высоко ценил, в бытность своего пребывания в Германии на учении, несомненно, был свидетелем обсуждения в дружественном семействе Фроловых книги целиком, поэтому хорошо был знаком с идеями Гёте. Едва ли его мнение о второй части, совпавшее с оценками Белинского, было ему как-то навязано со стороны критиком: в 1840-е годы Тургенев действительно считал именно так. Вполне вероятно, что их мнения изначально были близки, вне зависимости от влияния суждений известного критика на взгляды начинающего писателя.

В дальнейшем столь определенно, как это было в рецензии, о второй части Тургенев не высказывался, но считается, что особенных перемен в его отношении к этой «спорной» части с его стороны не наблюдалось. Одним из подтверждений тому может служить письмо к П. В. Анненкову от 30 мая/11 июня 1853 года, в котором Тургенев описывает свои впечатления от знакомства с Фетом, где как раз упоминает вторую часть «Фауста»: «Я вчера познакомился с Фетом, который здесь проездом. Натура поэтическая, но немец, систематик и не очень умен – оттого и благоговееет

перед 2-ой частью Гётева „Фауста“. Его удивляет, что вот, мол, тут все человечество выведено – это почище, чем заниматься одним человеком. Я его уверял, что никто не думает о гастрономии вообще, когда хочет есть, а кладет себе кусок в рот»³. Таким образом, до лета 1853 года точно позиция Тургенева оставалась неизменной. И более прямых высказываний по поводу второй части «Фауста» Тургенев, насколько нам известно, не делал.

Между тем творчество Тургенева второй половины 1850-х годов обнаруживает движение писателя к проблемно-тематическому полю гётевской второй части, о чем нам уже доводилось писать⁴. Наиболее заметно ее «присутствие» в романах «Накануне», который мы предлагаем прочитывать именно в свете второй части «Фауста», и в «Отцах и детях», где едва ли не наиважнейшим является мотив поиска красоты. Среди круга значимых, а для вышеназванных романов и структурообразующих тем и мотивов, которые звучат в прозе Тургенева и восходят ко второй части «Фауста», стоит выделить линию, связанную с идеей деятельного преобразования человеком природы и социума; вопрос о возможности гармонического сосуществования цивилизационных прорывов, который несет собой новый фаустовский мир, с традиционной жизнью современных Филемонов и Бавкид. Однако отдельно и особо

стоит у Тургенева тема Елены, которая и у Гёте, по утверждению современных специалистов, является «смысловым фокусом» всей книги⁵.

Возникает вопрос: каким образом и под влиянием каких факторов произошла в Тургеневе перемена? Отчего восходящие ко второй части «Фауста» Гёте идейно-поэтические модели, например, Елена как аллегория всеобъемлющей красоты («Накануне»), поэтизация простой красоты Гретхен («Отцы и дети»)⁶, что свидетельствует о безусловной трансформации тургеневского отношения к этому образу, или же фаустовское строительство мира (вопрос, острейшим образом стоящий в «Отцах и детях») примиряются им к русской действительности? Несомненно, факторов может быть немало, но, думается, общение с А. А. Фетом во второй половине 1850-х годов — один из них.

Фет был действительно одним из немногих, кто в те годы почитал вторую часть «Фауста». С определенной долей вероятности можно реконструировать его оценки по более поздним объяснениям и комментариям к его же собственному переводу Гёте и отчасти по фрагментам написанных им как раз в середине 1850-х годов писем-очерков о путешествии в Европу (в июне 1856 года) «Иза границы»⁷. Немецкие и французские впечатления позволили Фету высказать свои представле-

ния о роли красоты в современной жизни и о потребности человека в «явлениях будничных» наряду с «идеалами... явлений невозможных».

«Первые, – полагает Фет, – можно назвать типами, на которых отразились все стороны предмета, хорошие и худые (это Гамлет, Лир, Дон Кихот, Тартюф, Фауст, Онегин и даже Хлестаков)». Здесь интересен сам ряд перечислений, поскольку Гамлет, согласно Фету, рифмуется с Хлестаковым. С им же рифмуются и Фауст с Онегиным. Но логика Фета такова, что в этом ряду представлены персонажи, если так можно сказать, разного нравственного наполнения. Вторые же, согласно его типологии, т. е. «идеалы явлений невозможных», таковы, что в них «нет дурных сторон, в них все – совершенство»⁸. К этим «идеалам явлений невозможных» относятся Елена, Венера Милосская, Офелия, Дездемона, Гретхен, дрезденская Мадонна и «еще десять-двадцать таких явлений рядом с сотнями, если не тысячами, первых»⁹. Все они женского рода и возводятся Фетом ни больше ни меньше как «к чистоте перуджиновой Божией Матери с младенцем на руках и двумя ангелами по сторонам», в которой «по какой-то непостижимой тайне, мало-помалу перед вами» предстает «**расцветающая блаженная красота**»¹⁰. Примечательно здесь само органическое прораствание совершенной, «блаженной красоты» из, казалось бы, обычных черт женского

лика. Здесь, собственно, раскрывается своего рода механизм действия красоты в земной повседневности, который отчасти сближает Фета с Н. В. Гоголем, для которого «красота мира в явлении женщины, красота мира как женская красота» была своего рода «плотной формулой» текстов¹¹, и с И. А. Гончаровым¹². Не миновала это общая большая тема и Тургенева.

Тургенев в этот период был близок с Фетом. Фет посетил во время своей поездки в Европу дом Виардо, однако, по утверждению Тургенева, оставил «впечатление неприятное». Фет и Тургенев много спорили, как вспоминал последний, до того, что «стон стоял во всем доме от диких звуков славянской речи»¹³. Путевые очерки Фета Тургенев знал и сообщал Л. Н. Толстому в письме от 28 ноября 1856 года, что Фет «написал несколько грациозных стихотворений и подробные путевые записки, где много детского, – но также много умных и дельных слов – и какая-то трогательно-простодушная искренность впечатлений»¹⁴.

В комментариях и предисловии к своему переводу «Фауста», изданному впервые в 1882–1883 годах (издательство А. А. Гатцука)¹⁵, Фет в определенной мере развивает высказанные им еще в 1850-е годы идеи. Коснемся только его оценок Гретхен и Елены, которые в его интерпретации обе возвеличены и рассмотрены в фокусе красоты.

Фет в предисловии к переводу ставит вопрос о статусе красоты в мире человеческом и о ее пользе, настаивая, например, на том, что существует «несомненная связь всемирной красоты с самосохранением природы», на что «с достаточной ясностью», по его словам, указывает даже Ч. Дарвин¹⁶. Поэтому стремление к красоте – это «исключительно человеческое требование» и едва ли не физиологическое, а явленное в искусстве, оно свидетельствует о том, что и «в духе человека» всегда есть «могучий стимул страстных поисков в эту сторону» (в сторону красоты. – И. Б.)¹⁷. Красота может действовать «возрождающе» (ср. «возрождающая красота Ариеля»), о чем свидетельствует история со спасением Фауста (в том числе его отказ от самоубийства), показывает силу «непосредственного света красоты», который живет «в душе всякого нормального человека» (Объяснение второй части, XLI).

Словом, красота есть уникальный источник движения к лучшему, в пределе – к спасению. Не случайно, по мысли Фета, греческая Елена у Гёте, которая и есть своего рода сверхцель всех стремлений Фауста, овеществляется, если можно так сказать, – Фет говорит, что она «вызывается на свет» – «прирожденной идеей прекрасного», что есть у Фауста, потому что человек «может отыскать» ее «только в глубине собственного

духа»¹⁸. Оттого Мефистофель в деле оживления Елены, как полагает Фет, не очень помог Фаусту – он оказался бессилён перед «образами героического»¹⁹. А сам Фауст, появляясь в «образе жреца искусства», «ищет удовлетворения» своим стремлениям, не нашедшим выражения ни в науке, ни в политике, «в области свободного искусства»²⁰. Фауст, как полагает Фет, и есть сам Гёте, который выводит Елену «в тех самых формах жизни, какими окружали ее греческая трагедия и предания»²¹, причем и самые поздние, принадлежащие Стесихору и Павсанию, в которых Елена оказывалась невиновной и добродетельной.

Фокус темы Елены в романах Тургенева также позволяет высветить природное стремление человека к красоте и его деятельные возможности, равно как утрата красоты рассматривается как катастрофа: так было в случае с тургеневской Еленой из романа «Накануне». О подобной ситуации, только в связи с «Фаустом» Гёте, пишет и Фет, размышляя о смерти Елены как воплощения эллинского мира, которая погибла «под влиянием разгульного вакхического культа»²².

Фет завершает свой комментарий второй части «Фауста» развитием прежнего образа «явлений невозможных». Размышляя о заключительных строках сочинения Гёте, он пишет: «Где нет явлений, не может быть и сравнений; где все времен-

но, не может быть и окончательного исполнения; что по безбрежности явлений недостижимо, перестает быть таким, где нет пространства. Остается одна суть: мужественная воля и влекущая сила женственности»²³. Но последняя – как высшая красота, воплощенная в чертах земной женщины и идущая от потребности высоких художественных стремлений человека, способна к большим преобразованиям.

Здесь толкования Фета сближаются с художественной практикой 1850-х годов его почитателя и оппонента Тургенева, романы которого можно, наверное, рассматривать как художественные размышления в русле их споров.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. : В 13 т. Т. 11. Письма 1829-1840. М. : Изд-во Академии наук СССР. 1956. С. 380.
- ² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч. : в 12 т. Т. 1. М. : Наука, 1978. С. 217.
- ³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. Т. 2. М. : Наука, 1987. С. 236.
- ⁴ Беляева И. А. Вторая часть «Фауста» Гёте в творческой рецепции Тургенева // И. С. Тургенев: текст и контекст: коллективная монография / под ред. А. А. Карпова и Н. С. Мовниной. СПб. : Скрипториум, 2018. С. 376–384; Беляева И. А. Творчество И. С. Тургенева: фаустовские контексты. СПб. : Нестор-История, 2018. 248 с.
- ⁵ См. : Доброхотов А. Л. Елена и Фауст // *Vivit virtus*. Сб-к, посвященный памяти Т. В. Васильевой. М. : Прогресс-Традиция, 2011. С. 270–281.
- ⁶ В 1840-е годы Тургенев хоть и высоко отзывался об этом вырастающим до трагизма образе из «Фауста» Гёте, но считал Гретхен в немалой степени примитивной: «мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды два-четыре» – и полагал, что о ней нечего особенно и сказать: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч. : в 12 т. Т. 1. М. : Наука, 1978. С. 212.
- ⁷ «Из-за границы» Фета частично публиковались в «Современнике» за 1856 год в № 11 и за 1857 год в № 2 и 8.
- ⁸ Фет А. А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 4. Очерки: Из-за границы. Из деревни. СПб. : Фолио-Пресс-Атон, 2007. С. 76.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. Выделено нами. – И. Б.
- ¹¹ См. : Бочаров С. Г. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М. : Языки славянских культур, 2007. С. 147–173.
- ¹² В неопубликованной при жизни статье Гончарова о картине И. Н. Крамского «Христос в пустыне» есть интересные размышления о том, как трудно воплотима бывает высшая, имеющая «касание к мирам иным» красота. Гончаров писал о «Сикстинской мадонне» Рафаэля: «Только из верующей души великого художника мог изойти на полотно этот идеал матери богочеловека, и притом девы. Здесь не было никакой лжи, никакой бездны между чувством человека и творца художника, никакого сомнения. Рафаэль верил, что эта чистая дева родила младенца Бога-и воплотил ее образ в искусстве, как он виделся ему в живом творческом сне.

Ее непорочность, смирение и таинственный трепет великого счастья – вся душа необыкновенной девы, рассказанная евангелием, говорит ее лицом, в ее глазах, в смиренной, обожательной позе, в какой она держит младенца. Но зритель не вдруг увидит все эти черты – прежде всего при первом взгляде его поражает эта живая, как бы выступающая из рамки женщина, с такими теплыми, чистыми, нежными, девственными чертами лица, так ясно, но телесно глядящая на вас – что как будто робеешь ее взгляда. Потом уже зритель вглядывается и вдумывается в душу и помыслы этого лица – и тогда найдет, что Рафаэль инстинктом художника угадал и воплотил евангельский идеал девы Марии – все же не божество, а идеал женщины, под наитием чистой думы, с кроткими лучами высокого блаженства в глазах»: Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1955. С. 189–190. Статья написана в 1874 году, но фактически продолжает мысли Гончарова о природе красоты, которые звучат в том числе в его романе 1859 года – «Обломове».

- 13 Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: В 18 т. Т. 3. М. : Наука, 1987. С. 149.
- 14 Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: в 18 т. Т. 3. М. : Наука, 1987. С. 149–150.
- 15 Научное издание комментариев Фета к Гётевскому Фаусту: Фет А. А. Предисловие и комментарии ко II-й части «Фауста» Гёте / Публ. Н. П. Генераловой // 175 лет со дня рождения Афанасия Афанасьевича Фета. Сб. науч. трудов. Курск, 1996. С. 50–151.
- 16 Гёте В. Фауст. Ч. 2 / Пер., предисл. и примеч. А. Фета. М. : Тип. А. Гатцука, 1883. LXIII, 439 с. С. XIX.
- 17 Там же. С. XLI.
- 18 Там же. С. XLVI.
- 19 Там же. С. XLVI.
- 20 Там же. С. LI.
- 21 Там же. С. LV.
- 22 Там же. С. LXXIV.
- 23 Там же. С. С.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

*Ирина Анатольевна Беляева, доктор филол. наук, профессор кафедры русской литературы, Московский городской педагогический университет (МГПУ), профессор кафедры истории русской литературы, филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова Москва, Россия.
E-mail: belyaeva-i@mail. ru*

*Irina A. Belyaeva, Doctor of Philology Professor Habil. Professor of the Department of Russian Literature Moscow City University, Professor of the Department of History of Russian Literature Philological Faculty Lomonosov Moscow State University Moscow, Russia.
E-mail: belyaeva-i@mail. ru*

К. Фурманн

Брюссель (Бельгия)
Европейская комиссия

**ТУРГЕНЕВ И ГЁТЕ: «ФАУСТ» ТУРГЕНЕВА
КАК АНТИ-ФАУСТ**

**TURGENEV AND GOETHE: «FAUST» TURGENEV
AS ANTI-FAUST**

Аннотация: В своем восприятии искусства Тургенев остался на всю жизнь «заклятым гётеанцем», хотя переоценка кумира романтиков следующим поколением влияла и на него. Однако во взглядах на жизнь писатель попадал все больше под влияние Шопенгауэра. Контраст между сферами творческой свободы (в искусстве) и слепой судьбы (в жизни) нашел свое самое чистое выражение в первом из мистических рассказов Тургенева под названием «Фауст», название, которое стоит брать всерьез.

Ключевые слова: Тургенев, Гётеанец, Фауст, Шопенгауэр

Abstract: In his conception of art, Turgenev remained throughout his life a «sworn follower of Goethe», though the re-evaluation of the romantic idol by the following generation did not leave him unaffected. However, in his view of life, the author was falling more and more under the influence of Schopenhauer. The contrast between the realms of creative liberty (in art) and blind fate (in life) comes to its purest expression in Turgenev's first mysterious story with the title «Faust», a title to be taken seriously.

Keywords: Turgenev, Faust, goethean, Schopenhauer

1. «Заклятый гётеанец»

В своих «Размышлениях аполитичного», опубликованных в 1918 г., Томас Манн пишет в главе «О Вере»: «...Тургенев, ученик Гёте и художник-гуманист, сказавший убедительные и убежденные слова о свободе и просвещенности {Bildung}. Самой мучительной болью его жизни было отпадение от искусства Толстого... На смертном одре Тургенев напишет великому, далекому теперь другу... <...> «Вернитесь к литературной деятельности!» <...> Эстетизм как религиозность! Парадокс. Но последнее письмо Тургенева доказывает ее правду и жизненную силу»¹. Он был представителем „Гётева мира знания“ [и просвещенности] {Bildungswelt}, которым он дышал и в который верил. Ведь Тургенев, этот друг французских писателей, и как артист – франкофильствующий славянин, по духовному воспитанию был немцем. „Знание“ [и просвещенность] {Bildung} – специфически немецкое понятие, оно от Гёте и от Гёте унаследовало свой пластически-художественный характер, вкус к свободе, культуру и благоговение перед жизнью, с каким Тургенев произносит это слово»². Манн здесь характеризует Тургенева как примерного представителя чистого искусства, как поклонника религии искусства или Bildung в смысле Гёте.

Тургенев сам назвал себя «заклятым гётеанцем». Он пишет: «Я приехал в Веймар за два дня до представления³ и воспользовался предстоявшим мне досугом, чтобы ознакомиться с „Германскими Афинами“, в которых до тех пор еще не бывал, в чем мне, как заклЯтому гётеанцу, даже несколько стыдно признаться» (С. X. 293)⁴. Надо отметить, что это было написано в 1869 г., т. е. через десятилетия после романтического культа Гёте. Тогда в России о Гёте почти забыли, а его как мишень критики и насмешки революционной молодежи как поэта чистого искусства сменял Пушкин⁵.

2. Гёте в России – от романтизма к реализму

Прежде чем рассмотреть, в чем состояло «гётеанство» Тургенева, как оно менялось в течение времени и чем отличалось от взглядов современников, взглянем на общую картину восприятия Гёте в России. Потом попробуем определить в ней место Тургенева.

Русские писатели и читатели начали знакомиться с творчеством Гёте уже под конец 18-го в. Как пример, цитируем «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, который, приехав в Веймар, там, конечно, хотел встретиться и с Гёте.

Карамзин пишет: «Вчера ввечеру, идучи мимо того дома, где живет Гёте, видел я его смотрящего в окно... важное, греческое лицо! Ныне заходил к нему; но мне сказали, что он рано уехал в Йену. В Веймаре есть еще и другие известные писатели: Бертух, Боде и пр. »⁶. Звучит, конечно, смешно — Бетух и Боде рядом с Гёте, но отчет Карамзина ясно указывает на то, что автор «Вертера» тогда еще вовсе не пользовался такой огромной репутацией, таким культовым благоговением, в сравнении с поколением романтиков.

Широкая рецепция Гёте в России произошла только в 20-х гг. 19 в., когда начала царствовать т.н. немецкая школа. В студенческих объединениях романтиков, как, например, кружок Станкевича, в который входил и молодой Тургенев, Гёте стал кумиром, главным поэтическим выразителем духа времени, мирового духа (Weltgeist) в смысле гегелевского идеализма. Гёте восхваляли как всеобъемлющего мудреца, как царя поэзии, как человека, достигшего высшей степени самоусовершенствования. Но уже скоро в конце 30-х годов, сначала у Герцена, позже и у Белинского намечается переоценка, иногда очень резкая и радикальная. Следя за критиками так называемой юной Германии, за Менцелем, Берне и Гейне, которые обстреливали веймарского гиганта с разных идеологических позиций, бывшие «за-

клятые» поклонники поэта-лауреата начали обвинять его во многочисленных смертельных грехах: в полном эгоизме, социальном индифферентизме, в ограниченности чистого поэта, который пишет обо всем или ни о чем, т. е. ни о чем конкретном. Если многие еще признавали гениальность Гёте-поэта, то подчеркивали его филистерство, его позиции царедворца. «Рифмованным лакеем» называл его Берне, а Гегель – «нерифмованным лакеем»: принадлежали к первым жертвам перехода интеллектуальной элиты от романтизма к реализму, как в Германии, так и в России. В статьях критиков появлялись устойчивые противоположные сопоставления: Гёте-эгоист рядом с Шиллером-гражданином (*citoyen*), погруженная в свои умозрения, филистерская Германия и бунтарская Франция, чистое искусство и *littérature engagée*. Часто и сейчас ругают именно те черты личности и творчества Гёте, которые раньше хвалили в самых возвышенных тонах. Типичный пример представляют собой статьи Виссариона Белинского. Не зная немецкого, он обладал довольно ограниченными знаниями о творчестве Гёте из-за недостатка хороших переводов его произведений, поэтому сначала он восхвалял его, но вскоре сбросил его, так сказать с пьедестала. В этом контексте и надо рассматривать рассказчика в рассказе Тургенева «Фауст», где главная героиня Вера

Николаевна говорила по-немецки «как немка» (С. V. 103). Иначе драма вряд ли смогла бы произвести на нее такое непосредственное и поражающее впечатление.

3. Сдержанная критика «ученика Гёте»

Тургенев принадлежал к тому же поколению, что Герцен и Белинский, как и другие многочисленные современники, он «бросился», по собственным словам, «вниз головою в немецкое море» (С. XI. 8)⁷, т. е. учился в Германии, и, по словам Томаса Манна, «по духовному воспитанию» стал «немцем»⁸. Как главный герой рассказа «Гамлет Щигровского уезда» (С. III. 257)⁹ и главный герой «рассказа в девяти письмах» «Фауста», Тургенев знал наизусть первую часть Гётевской трагедии. Подтверждение этому мы находим в первых строках „Фауста“: «Я увидел книги, привезенные мною когда-то из-за границы, между прочим Гётевского „Фауста“. Тебе, может быть, неизвестно, что, было время, я знал «Фауста» наизусть (первую часть, разумеется) от слова до слова; я не мог начитаться им... Но другие дни – другие сны, и в течение последних девяти лет мне едва ли пришлось взять Гёте в руки. <...> Я вспомнил все: и Берлин, и студенческое время, и фрейлейн Клару Штих, и Зейдельманна в роли Мефистофеля,

и музыку Радзивилла и все и вся...» (С. V. 93–94). Отметим, что Тургенев гораздо меньше ценил вторую часть Гётевской трагедии, а девять лет, когда он не брал в руки книгу, свидетельствуют о некотором охлаждении рассказчика и самого автора к произведению. Как видим, Тургенев прошел тот самый путь, что и его современники: от романтизма к реализму, и таким образом был готов видеть отрицательные стороны бывших кумиров. Однако следы глубокого влияния русско-немецкой культуры 30-х гг., особенно Гёте, у Тургенева встречаются везде: в творчестве, в критических статьях, в переводах и письмах Тургенева, во многих сравнениях и цитатах. Приведем только один пример: Ася, героиня одноименного рассказа (1857), как и Гётевская Миньона¹⁰, после прочтения поэмы Гёте «Герман и Доротея» решила уподобиться Доротее: «вдруг вошло в голову: быть домовитой и степенной, как Доротея» (С. V. 164). В произведениях Тургенева мы найдем много цитат и сравнений из сочинений Гёте: с Тургеневым может соперничать один Герцен¹¹. Но уже в статье о «Вильгельме Телле» (1843 г.) читаем: «Шиллер, более чем Гёте, заслуживал это высшее для художника счастье: выразить сокровеннейшую сущность своего народа. Как человек и гражданин он выше Гёте, хотя ниже его как художник и, вообще, как личность...» (С. I. 190). А в 1845 г.

Тургенев публикует рецензию о «Фаусте» в переводе М. Вронченко, которая яснее всего свидетельствует об отрезвлении и публики и критика: «...сознание нашей публики в последние годы возмужало и окрепло; время безотчетных порывов и восторгов прошло для нее безвозвратно... ее здравый смысл требует положительных доказательств – не в том, что Гёте великий поэт (она знает это лучше нас), но в том, действительно ли „Фауст“ такое громадное создание?» (С. I, 198). Но как верный ученик Гегеля Тургенев разделяет его идеи о развитии человечества¹² и с помощью его философского арсенала он защищает Гёте от радикальных критиков и в Германии и в России (и от собственных сомнений), вписывая своего кумира в широкую картину общественной и литературной ситуации Германии 18 в. (С. I. 202)¹³. Да, соглашается он, критики правы, Гёте – эгоист, но его творчество – самое глубокое выражение Германии этой эпохи: «„Фауст“ есть чисто человеческое, правильное – чисто эгоистическое произведение. Германия в то время вся распадалась на атомы; каждый хлопотал о человеке вообще, то есть в сущности – о своей собственной личности» (С. I. 206). В этой статье отражается вся амбивалентность Тургенева в отношении к Гёте: да, он равнодушен к обществу, к человеческому роду вообще, но он гениальный поэт, и его твор-

чество – самое глубокое выражение духа времени. Это двойственность исторически обусловлена¹⁴, но такая литература в России в 40-х годах больше не востребована: «..как поэт Гёте не имеет себе равного, но нам теперь нужны не одни поэты... мы (и то, к сожалению, еще не совсем) стали похожи на людей, которые при виде прекрасной картины, изображающей нищего, не могут любоваться „художественностью воспроизведения“, но печально тревожатся мыслью о возможности нищих в наше время» (С. I. 219).

4. «Фауст» без Фауста

В своей монографии о «фаустовских контекстах» в творчестве Тургенева, Ирина Беляева пишет: «Проза Тургенева представляет собой сложную ткань, пронизанную разными интертекстами. Принципиально отличает тургеневскую интертекстуальность от подобного явления в эпоху постмодернизма, которая и породила этот термин, глубокая внутренняя переработка¹⁵ т. н. чужого текста, когда „чужое“ включается в многогранную смысловую палитру нового „своего“ текста и становится его органической частью»¹⁶. Как уже говорилось выше, творчество Тургенева пронизано открытыми и скрытыми аллюзиями именно из сочинений Гёте. Но только одно сочинение ука-

зывает на немецкого писателя в заглавии «Фауст: рассказ в девяти письмах», который Тургенев писал в то время, когда оканчивал свой первый роман «Рудин», прощаясь со своим романтическим прошлым. Кроме Фауста в заглавиях произведений Тургенева можно встретить еще двух ключевых персонажей европейской литературы: Гамлета и короля Лира. В «Гамлете Щигровского уезда» (1849 г.) герой Шекспира представляет собой русскую разновидность социально-психологического типа, тогда как в «Степном короле Лире» сюжет шекспировской трагедии переносится на русскую почву¹⁷. Оба произведения являются примерами усилий автора интегрировать русскую литературу в круг литературы европейской, показать вечные типы чужих литератур в русских кафтанах. А в «Фаусте»?

Если читатель надеется встретить там русского Фауста, он будет разочарован: хотя, как увидим, один второстепенный персонаж рассказа носит явные черты (исторического) Фауста, главных героев никак нельзя сравнивать с героем Гётевской трагедии. Фауст в русском «Фаусте» просто отсутствует, в рассказе речь идет только как о художественном произведении. Конечно, слово «только» не совсем уместно, так как литературный Фауст играет существенную роль в структуре и в фабуле рассказа именно как катализатор перипетии.

Значит, русский Гамлет и Лир у Тургенева есть, а Фауста нет? Нет, есть! Как доказывает Ирина Беляева¹⁸, его зовут Базаров, но его фаустовский характер скрыт в романе, как и многочисленные фаустовские мотивы¹⁹. Зато в «Фаусте» Тургенева отсутствие героя по имени Фауст – многозначительный факт, который указывает на сложное отношение автора к идолу его молодости. Эпиграф рассказа взят из «Фауста» Гёте: «Entbehren sollst du, entbehren» [Отречься <от своих желаний> должен ты, отречься] (С. V. 90), а подзаголовок «рассказ в девяти письмах», как указывает Т.Б. Трофимова, уже в скрытом виде указывает на «Божественную комедию» Данте²⁰. Вообще ткань рассказа «Фауст» до такой степени «пронизана разными интертекстами» ключевых европейских сочинений, что представляет собой прекрасный учебный материал для филологического урока об интертекстуальности и ее функциях. Но «Фауст» Гёте – самый главный «чужой» текст в тургеньевском «Фаусте»²¹.

Фабулу рассказа можно обобщить следующим образом²²: героине Вере Николаевне Ельцовой мать строго запретила читать стихотворения или художественную прозу. Рассказчик, т. е. автор девяти писем, Павел Б., некогда сватался к Вере, но ее мать ему отказала. Через девять лет Павел опять встречает Веру, которая вышла замуж

за бывшего его товарища и родила троих детей. Павел поражен, что Вера вовсе не изменилась – внешний знак ее незрелости – и что до сих пор не притрагивалась к художественной литературе. Он ей читает из «Фауста» историю о Фаусте и Гретхен, т. е. именно ту часть трагедии, которую раньше перевел Тургенев. Чтение их сближает, они влюбляются друг в друга. Но Вера чувствует вину перед матерью, которая запретила ей прикасаться к художественной литературе, ее преследует и портрет покойной матери, строго смотрящей на нее. Любовь, внезапно нахлынувшая, чувство вины убивает Веру. Павел из случившегося выводит суровые жизненные принципы.

При чем здесь Гёте? Какую роль играет именно «Фауст»? Мог ли Павел читать Вере другую историю любви, например, «Ромео и Джульетту» или «Дафниса и Хлою»? Ведь любовь никак не главная тема трагедии Гёте. Павел сам пишет об этом другу: «Я в последнем письме забыл тебе сказать, что, приехав домой от Приимковых, я раскаивался, что назвал именно Фауста; для первого раза Шиллер гораздо бы лучше годился, уж коли дело пошло на немцев. Особенно пугали меня первые сцены до знакомства с Гретхен; насчет Мефистофеля я тоже не был покоен. Но я находился под влиянием „Фауста“ и ничего другого не мог бы прочесть с охотой» (С. V. 105–

106). Критики поэтому-то и твердили, что связь фабулы с «Фаустом» Гёте «остается случайной»²³ или что Гётевское произведение здесь «присутствует только спорадично»²⁴.

С этим согласиться трудно, поскольку «заклятый гётеанец» Тургенев выбрал именно такое заглавие. Подойдем к рассмотрению роли Фауста в фабуле рассказа, с другой стороны. Смысл уже упомянутого эпиграфа из «Фауста» Гёте перекликается с строгими принципами матери героини, поучающей Павла: «Вы говорите... читать поэтические произведения *и* полезно, *и* приятно... Я думаю, надо заранее выбрать в жизни: *или* полезное, *или* приятное, и так уже решиться, раз навсегда. И я когда-то хотела соединить и то и другое... Это невозможно и ведет к гибели или к пошлости» (С. V. 98). По этим принципам она воспитывает свою дочь, строго запрещая ей поэтические произведения, что связано у матери с понятием «приятное»²⁵. В результате происшедшего Павел делает горькие выводы в чем-то похожие на жизненные принципы матери Веры: «жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь – тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, – исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку» (С. V. 129). Выходит,

что антиномия – отречение (полезное, долг) и наслаждение (приятное, искусство) – структурирует и обрамляет рассказ. «Фауст» Гёте представляется как самое глубокое выражение именно полного наслаждения, приятного, искусства, «исполнения мыслей и мечтаний» (т.е. вечного стремления героя Гёте), от которого надо отречься, «как бы они возвышенны не были». Основные, т.е. «чужие», тексты в интерпретации Беляева²⁶ – это «Фауст», «Божественная комедия» и «Евгений Онегин» – предлагают разные варианты отречения. Но ясно, что все – и фабула и выводы героев – дает эпиграфу смысл диаметрально противоположный тем словам, которые Фауст говорит Мефистофелю: в них нет прометейского возмущения против несправедливости богов, нет фаустовского восстания против судьбы, но путь героя от эгоизма к отречению. И он найдет цель жизни в самоотрицании в духе Шопенгауэра. Тогда как для Гёте добровольное самоограничение – условие всякой творческой деятельности, для Тургенева оно исходит из его трансцендентного фатализма²⁷.

А почему умирает Вера? Именно из-за того, что она прочитала «Фауста»²⁸? Это значит, что она нарушила запрет матери и выбрала «приятное» вместо «полезного». Эта интерпретация навязывается читателю, но и с ней можно поспорить. «Фауст» Тургенева – произведение особенное: в нем

появляется магическое начало. Оно не только возбуждает в герое «давно не изведанный трепет и холод восторга» (С. V, 94) и уже полузабытые воспоминания; оно их в некотором смысле даже материализует, как фаустовские заклинания духа земли, поскольку сразу после прочтения драмы внезапно в героине появляются черты его любимой в молодости женщины. Но вслед за этим следует сцена, напоминающая гётевскую: Вера, как и Гретхен, освобождаясь от опеки матери, перерождается и впервые ощущает потребность в любви. Это перерождение стало роковым для нее: именно любовь ее убивает. А может, ее убивает прочитанное произведение искусства – «Фауст» Гёте, в котором Фауст погубил Гретхен? Вряд ли! Вера, наверное, и так бы умерла: ведь на ее семье лежит проклятие Атрида. Ее дедушка Ладанов некогда в Риме похитил у жениха девушку, а тот ее убивает сразу после рождения дочери. Он возвратился в Россию с дочерью, которую «чрезвычайно любил, сам учил ее всему». Надо сказать, что Ладанов был человеком не только образованным, но и странным: «Соседи считали его за колдуна». Да и фамилия его была символична. Почему здесь не вспомнить выражение «бояться как черт ладана». Он «занимался химией, анатомией, кабалистикой, хотел продлить жизнь человеческую, воображал, что можно вступать в сношения с духами, вызывать умерших...»

(С. V. 97). Впрочем, в рассказе Тургенева это единственная фигура с явными чертами исторического чернокнижника (не Гётевского) Фауста. Именно с него начинаются трагические события в семье его дочери, а потом и внуки. Он не простил дочери ее побега и женитьбы с Ельцовым, «...не пустил к себе на глаза ни ее, ни ее мужа, предсказал им обоим жизнь печальную и умер один» (С. V. 97). Его проклятие погубило отца Веры, который «погиб в молодых годах, нечаянно застреленный на охоте товарищем» (С. V. 96), и, вероятно, это же проклятие погубило и ее саму. Конечно, в таинственных рассказах Тургенева, а «Фауст» как раз один из них, возможны разные интерпретации этого таинственного. Можно трактовать смерть Веры как некую предназначенную ей судьбу или винить в ее смерти пагубную силу запрещенной любви, влекущей за собой роковые последствия, или рок, преследовавший эту семью. Но можно поверить и магическому взгляду матери, следящей за дочерью с портрета и призвавшей ее к себе, как только та нарушила ее запреты. Однако судьба Веры скорее напоминает судьбу вдовы из рассказа Томаса Манна: героиня, женщина в годах, входит в любовные отношения с молодым квартирантом. И ей кажется, что молодость к ней вернулась, но кровотоечение оказалось не менструацией, а последней стадией рака, который ее вскоре убивает. Опять-таки

гадаешь, что это – наказание за запрещенную любовь или удар слепой судьбы? Мы можем только предполагать, как и в случае с внезапной смертью Веры. Ее жизнь можно сравнить с жизнью личинки гусеницы, которая десятилетиями жила в коконе, а потом вдруг благодаря творческим лучам, исходящим из поэзии гётевской драмы, вырвалась из этого незрелого состояния и взлетела прекрасной бабочкой, которой было суждено сразу же умереть. Но при чем здесь «Фауст» Гёте?

**5. Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом**

Одна картина Питера Брейгеля Старшего называется «Падение Икара». Рассматривая ее, мы видим спокойное море, голубое небо и на переднем плане пашущего крестьянина. А где Икар? И только подойдя поближе, мы увидим совсем маленькие ножки человечка, уже почти исчезнувшего в волнах. Никто из изображенных на картине людей не обращает на него внимания. Смысл картины именно в этом²⁹. Так же и «Фауст» Гёте в рассказе Тургенева, с одной стороны, отсутствует, если рассматривать сюжетную канву рассказа, а с другой стороны, присутствует и как произведение искусства и как катализатор фабулы, в магические силы которого можно верить или не верить.

Это двойственность заключается в самом авторе: Тургенев прошел тот же путь от романтизма к реализму, как и его современники, но в искусстве он на всю жизнь остался «учеником Гёте» – «заклятым гётеанцем», так как верил в искусство до конца своей жизни. И творчество Гёте осталось для него самым глубоким выражением чистого искусства. Во всем этом нельзя не согласиться со словами Томаса Манна, который назвал Тургенева учеником Гёте³⁰.

Однако в жизни, в его мировоззрении, Тургенев уже рано стал учеником другого немца, Артура Шопенгауэра, пессимизм которого диаметрально противоположен фаустовским взглядам Гёте. Никакое сочинение Тургенева не выражает чище и радикальнее эту двойственность души Тургенева, чем опубликованный в 1856 г. рассказ «Фауст».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Т. Манн. Размышления аполитичного. М. АСТ. 2015. С. 461–463. Трудно переводимые немецкие слова из оригинала в фигурных скобках внесены автором этой статьи.
- ² Там же. С. 462.
- ³ 8 и 11 апреля 1869 г. в Веймаре впервые была поставлена оперетта «Последний колдун» – сюжет Тургенева, музыка П. Виардо.
- ⁴ Все произведения и письма Тургенева цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 т. (М. : Наука. 1978–1986). Статья опубликована: СПб. Вед. 1869. № 110. 23 апреля (5 мая), С. 1–2, и облеченная в форму письма к П.В. Анненкову, с подписью «И. Тургенев» и пометой после текста: Баден-Баден. 11-го (23-го) апреля.
- ⁵ Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе, Л. Наука. 1982. С. 206: «В ряду «всеобъемлющих поэтов» вскоре появляется и Пушкин, который через некоторое время вытесняет Гёте».

- ⁶ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л. Наука 1984. С. 71.
- ⁷ «Я бросился вниз головою в «немецкое море», долженствовавшее очистить и возродить меня, и когда я наконец вынырнул из его волн – я все-таки очутился „западником“, и остался им навсегда.». См. Тургенев И. С. Литературные и житейские воспоминания 1854–1883. С. XI. 7–163.
- ⁸ См. : сноска 2.
- ⁹ Главный герой («Гамлет») говорит: «Я Гегеля изучил, милостивый государь, знаю Гёте наизусть» – можно предположить, что здесь речь идет именно о Фаусте.
- ¹⁰ См. Brang P.I. S. Turgenev – sein Leben und sein Werk, Wiesbaden: Издательство Harassowitz 1977, С. 133.
- ¹¹ См. Жирмунский. С. 277.
- ¹² См. Granjard H. Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps, Paris. Institut d'Études Slaves de l'Université de Paris 1966. С. 141.
- ¹³ «Как каждый человек, так и каждый народ, – пишет Тургенев в рецензии о „Фаусте“, – в молодости своей пережил эпоху „гениальности“, восторженной самонадеянности, дружеских сходов и кружков. Сбросив иго преданий, схоластики и вообще всякого авторитета, всего, что приходит к нему извне, он ждет спасения от самого себя; он верит в непосредственную силу своей натуры и преклоняется перед природой как перед идолом непосредственной красоты. Он становится центром окружающего мира; он (сам не сознавая своего добродушного эгоизма) не предается ничему; он все заставляет себе предаваться; он живет сердцем, но одиноким, своим, не чужим сердцем, даже в любви, о которой он так много мечтает; он романтик, – романтизм есть не что иное, как апофеоза личности. Он готов толковать об обществе, об общественных вопросах, о науке; но общество, так же как и наука, существует для него – не он для них. <...> Подобная романтическая эпоха настала для Германии во время юности Гёте. Появилось множество так называемых гениальных молодых людей; молодость, непосредственность, природа, самобытность – эти слова звучали в устах у каждого...» (С. I. 202).
- ¹⁴ См. Thieme G. Ivan Turgenev und die deutsche Literatur, Frankfurt am Main: Издательство Lang, 2000, С. 14 сс.
- ¹⁵ Можно спорить с тезисом, что главная разница именно в этом. Скорее суть постмодернистского подхода в сознательной игре с разными текстами, основанной на предпосылке, что и так все уже сказано, тогда так у Тургенева интертекстуальность вписывается в его программу европеизации русской литературы. Но факт, что переработка чужих текстов в творчестве Тургенева очень многообразна.

- ¹⁶ Беляева И. А. «Фаустовские контексты» в творчестве Тургенева. 2018. С. 183.
- ¹⁷ См. Brang. С. 162.
- ¹⁸ Беляева И. А. С. 94.
- ¹⁹ Слово «Фауст» в романе вовсе не встречается, а Гёте только раз, когда Павел Кирсанов с презрением говорит о немцах: «Еще прежде туда-сюда; тогда у них были – ну, там Шиллер, что ли, *Gёtte...*», (С. VII. 28).
- ²⁰ Трофимова Т. Б. Дантовские реминисценции в повести И. С. Тургенева «Фауст», Спасское-Лутовиново: Спасский вестник. Вып. 11. 2004. С. 58–64.
- ²¹ Беляева И. А. С. 184.
- ²² См. Gerigk H. -J. Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute, Heidelberg: Издательство Universitätsverlag Winter 2015. С. 74.
- ²³ Brang. С. 132.
- ²⁴ Thieme. С. 25.
- ²⁵ В этом можно видеть и отклик Тургеневу на хорошо известное стихотворение Шиллера «Резиньяция», где ставится выбор между надеждой (= полезное) и наслаждением; см. MacLaughlin S. Schopenhauer in Rußland. Zur literarischen Rezeption bei Turgenew, Wiesbaden: Издательство Harassowitz. 1984. С. 77.
- ²⁶ Беляева И. А. С. 186 сс.
- ²⁷ MacLaughlin. С. 76.
- ²⁸ Gerigk. С. 74.
- ²⁹ Известны две версии знаменитой картины: одна из них находится в собрании Королевского музея изящных искусств в Брюсселе.
- ³⁰ См. С. 462 [начало статьи].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Фурман Конрад, бывший служащий Еврокомиссии (Брюссель), председатель Тургеневского общества Бенилюкса. E-mail: konfuhrmann1@yahoo. de

Fuhrmann Konrad, former official of the European Commission (Brussels), chairman of the Turgenew Society of the Benelux. E-mail: konfuhrmann1@yahoo. de

Т. Е. Коробкина

Москва,
Тургеневское общество в Москве

**ФАУСТОВСКИЕ МОТИВЫ В ПОЗДНЕМ
ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА
FAUST'S MOTIFS IN LATER WORKS OF
I. S. TURGENEV**

Аннотация: Тема «И. С. Тургенев и Германия» мало изучена в отечественном тургенеvedении, в том числе по сравнению с темой «И. С. Тургенев и Франция». Наиболее изученным на сегодняшний день оказывается влияние на творчество Тургенева трагедии Гёте «Фауст», однако поздние сочинения писателя, созданные во время его жизни за пределами России, с этой точки зрения не рассматриваются исследователями.

Ключевые слова: Тургенев и Германия, трагедия Гёте «Фауст», поздний период творчества Тургенева, Гейдельберг, русская биологическая наука, Александр Звигильский

Summary: The theme «I. S. Turgenev and Germany» has been little researched in Russian Turgenev studies, including the topic «I. S. Turgenev and France» in particular. The most studied to date is the influence Goethe's tragedy «Faust» have had on Turgenev's work, meanwhile his later writings created outside Russia are not considered by researchers from this point of view.

Key words: Turgenev and Germany, the tragedy of Goethe «Faust», the late period of Turgenev's work, Heidelberg, Russian biological science, Alexander Zviguilsky

Отечественное тургеневедение накопило значительный запас сведений, идей, подходов, концепций в восприятии жизни и творчества И. С. Тургенева. Однако в нем есть серьезные лакуны, связанные, в первую очередь, с пребыванием писателя за пределами России, в Германии и во Франции.

В этом смысле Франции и французской культуре повезло больше. Особая заслуга в изучении связей Тургенева с Францией принадлежит Александру Яковлевичу Звигильскому, основателю в 1979 году и до 2020 года президенту Ассоциации друзей Ивана Тургенева, Полины Виардо и Марии Малибран во Франции; одному из создателей в 1983 году Европейского музея – Дачи Тургенева в Буживале. Еще до создания Ассоциации, в 1977 году, Звигильский начал издавать Тетради (Cahiers) Ивана Тургенева. Полины Виардо и Марии Малибран¹, ставшие уникальным источником сведений о жизни и деятельности Тургенева во Франции и Европе в целом. В конце XX – начале XXI вв. своими публикациями, организацией научных конференций в Париже, приездами в Россию Александр Звигильский отчасти повторил миссию самого Тургенева как посредника между культурами Европы и России. За свою неутомимую деятельность во имя сохранения русского культурного наследия в год празднования 200 летия И. С. Тургенева (2018) А. Я. Звигильский был

удостоен государственной награды РФ «Медаль Пушкина».

Звигильский неоднократно приезжал в Россию (Москву, Санкт Петербург, Орёл). В Москве он участвовал в международных научных конференциях, которые с 1998 года регулярно проводила с последующей публикацией докладов Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева. В 2006 году библиотека издала сборник статей А. Я. Звигильского в переводе на русский язык². Совместная деятельность Звигильского и библиотеки-читальни им. Тургенева содействовала тому, чтобы история связей Тургенева с Францией и французскими писателями была введена в российский научный оборот и стала гораздо более, чем раньше, известна нашим тургеноведам.

Партнера, подобного Звигильскому, в Германии у российских тургеноведов нет, хотя на конференцию «Иван Тургенев и Германия», которую библиотека-читальня организовала в 2012 году, был приглашен ведущий немецкий специалист по связям Тургенева с немецкими литераторами, профессор Тюбингенского университета Рольф Дитрих Клуге³. Кроме того, в 2013 и 2014 годах библиотека организовала совместно с Тургеновским обществом Германии две международные конференции в Баден-Бадене, что, несомненно, расширило представления российских исследователей о свя-

зях Тургенева с Германией⁴. Тургеневское общество в Баден-Бадене, отметившее в 2017 году свое 25-летие, бессменно возглавляет Рената Эфферн, знаток русско-германских литературных связей, автор путеводителей по русскому Баден-Бадену⁵.

На баденских конференциях состоялось знакомство русских исследователей с другим авторитетным немецким славистом, почетным профессором Гейдельбергского университета и научным руководителем Тургеневского общества Германии Хорстом Гюнтером Геригком⁶. Большую помощь в налаживании контактов с немецкими исследователями оказал экс-профессор Тюбингенского университета Готтфрид Кратц⁷, который много лет изучает историю переводов произведений Тургенева в Германии, подолгу живет в России и принимает активное участие в московских конференциях. Тем не менее следует признать, что до сих пор обстоятельства жизни и творчества И. С. Тургенева, связанные с Германией и немецкой культурой, известны в России гораздо хуже, чем его связи с Францией и французскими литераторами.

В России пока нет ни одной монографии на тему «Тургенев и Германия», написать которую, впрочем, невозможно, не зная всех обстоятельств жизни Тургенева в Германии и рецепцию Тургенева современными немецкими литературоведами. Тема остается нераскрытой, и на это есть

свои причины: они коренятся в истории взаимоотношений Германии и России, СССР в двадцатом столетии.

Составляя сборник «„Я слишком многим обязан Германии...“ Иван Тургенев»⁸, автор настоящей статьи, убежденный в том, что роль Германии и немецкой культуры в жизни и творчестве Тургенева недооценена в России, пытался исправить ситуацию. Книга адресована широкому читателю, правда, любознательному и подготовленному, который интересуется историей русской литературы; тем не менее представляется, что книга может быть полезна и профессионалам – учителям, преподавателям, исследователям.

В сборнике собраны тексты (сочинения Тургенева, воспоминания его современников, фрагменты писем, статьи современных исследователей), а также иллюстративный материал, раскрывающие связи Тургенева с Германией и немецкой культурой. При этом Тургенев выступает как представитель целого поколения русской молодежи конца 1830– 840 х годов, обучавшейся в немецких университетах и интеллектуально сформировавшейся под влиянием идей немецкой классической философии и творчества Гёте. Среди них Белинский, Грановский, Станкевич, Герцен, Огарев, Бакунин, Чернышевский, Анненков, Катков и др. Голоса некоторых из этих людей, оставивших заметный

след в истории России, звучат в письмах и воспоминаниях, обращенных к Тургеневу, а также в статьях, воспоминаниях и письмах к нему самого Тургенева.

Всех их можно было бы назвать «заклятыми Гётеанцами», но даже применительно к Тургеневу, который так себя называл, это определение в полной мере не раскрыто. В России нет отдельного исследования, посвященного Тургеневу и Гёте. Достаточно исследована на сегодняшний день только тема влияния на творчество Тургенева трагедии Гёте «Фауст», причем преимущественно ее первой части. Значительным вкладом в изучение тургеновского фаустианства стала публикация к 200-летию писателя книги И. А. Беляевой «Творчество И. С. Тургенева. Фаустовские контексты»⁹.

Нельзя не согласиться с автором книги, что для Тургенева «Фауст» Гёте «среди многотомного и многожанрового наследия немецкого поэта был, несомненно, самой любимой его книгой и центром притяжения»¹⁰. Для Тургенева на протяжении всей его жизни «Фауст» Гёте оставался «художественной религией» (по выражению самого писателя). Одним из важных достоинств книги И. А. Беляевой, помимо широты и полноты представленного в ней материала и строгой концептуальности изложения, является то, что в ней ставится «едва ли не впервые в тургеноведении,

проблема восприятия и творческого осмысления Тургеневым художником тем и идей из второй части „Фауста“ Гёте»¹¹. Действительно, вторая часть гётевской трагедии традиционно выпадает из поля зрения советских и российских тургеноведов.

Однако рассмотрение тургеновской фаустианы заканчивается в книге И. А. Беляевой анализом романа «Отцы и дети», опубликованного в 1862 году. Автор пишет: «Что касается творческого наследия Тургенева после 1860-х годов, то там, мы полагаем, фаустовские темы и мотивы будут обретать новые структурные формы и способы выражения, лишь опосредованно связанные с „фаустовским типом“ и „фаустовским сюжетом“, которые преимущественно интересуют нас»¹². Так ли это? Хотелось бы выразить сомнение по поводу справедливости данного утверждения.

Что это за «поздний период», каковы его хронологические рамки? На этот счет существуют две точки зрения: 1) 1860–1870-е годы вплоть до кончины Тургенева в 1883 году; 2) 1870-е годы до 1883 года. Монографий, посвященных последнему двадцатилетию жизни Тургенева, немного¹³. Это двадцатилетие легко делится пополам по географическому признаку: в 1860-е годы Тургенев живет в Германии, в 1870-е годы вплоть до 1883 г. – во Франции. Можно найти отличии-

тельные черты и в творчестве писателя в каждом из этих двух десятилетий, отмеченных поисками нового художественного метода.

Однако есть и нечто, позволяющее объединить эти два десятилетия в жизни Тургенева. Во-первых, преимущественное пребывание за пределами России и вследствие этого взгляд на нее со стороны. Во-вторых, глубокий, особенно в 1860-е годы, духовный кризис Тургенева как отражение общественно-политического кризиса в России. В-третьих, поиски и обретение нового художественного метода. Поэтому возможна точка зрения, что отсчет времени в биографии Тургенева нужно вести с 1862 года. О том, что «1862 год стал значительной вехой и в жизни Тургенева», написал в своей обстоятельной статье А. Б. Муратов „Гейдельбергские арабески“ в „Дыме“», опубликованной в 1967 году в сборнике из серии «Литературное наследие»¹⁴.

Тургенев впервые посещает Гейдельберг в сентябре 1862 года, через месяц возвращается туда снова. Он станет ездить в этот город для посещения врачей, а поначалу еще и в надежде найти «продолжателей дела Базарова», по выражению А. Б. Муратова, среди русских студентов, посланных в Гейдельберг после закрытия Петербургского университета в результате студенческих волнений 1861 году. Все они поклонники Герцена и Огарева.

Тургенев ведет с ними дискуссию о своем последнем романе – «Отцы и дети», о Базарове и о будущем России. Довольно быстро разочаровавшись в этой молодежи, Тургенев изобразит ее в карикатурном виде в романе «Дым» (1867).

Возможно, был еще один фактор притяжения Тургенева в Гейдельберг. По словам К. А. Тимирязева, выдающегося русского естествоиспытателя, ботаника и физиолога, который состоял с Тургеньевым в переписке, Гейдельберг с 1840-х годов превратился в «Мекку русской естественной науки в 19 веке». Достаточно назвать имена великих русских ученых, связанных с Гейдельбергом: математика С. Ковалевской, химика Д. И. Менделеева, физиолога и психолога И. М. Сеченова, хирурга и видного общественного деятеля Н. И. Пирогова (с последним Тургенев сблизился и часто общался, посещал основанную Пироговым Русскую общественную читальню, получая через нее вести с родины).

Не исключено, что посещения Гейдельберга и общение там с Николаем Ивановичем Пироговым, который с 1862 по 1866 гг. надзирал над русскими студентами, питали интерес Тургенева и к физиологии, психологии и психиатрии, бурно развивавшимся в то время в Европе. Этот интерес отчетливо звучит в «таинственных повестях», написанных Тургеньевым в 1860-х 1870-х

годах. Однако он, как правило, рассматривается исследователями в рамках изучения художественного метода писателя (реализм, романтизм, символизм) и влияния на него опыта развития западноевропейских литератур. В «таинственных повестях» исследователи обнаруживают влияние Э. По, П. Мериме, Г. Флобера, Э. Т. А. Гофмана, но не рассматриваются реальные обстоятельства жизни Тургенева за рубежом и не учитывается интерес писателя к естественным наукам, который он испытывал на протяжении всей своей жизни.

Вопрос о связях художественного метода Тургенева с естественной наукой его времени в юбилейный 2018 год поставил А. В. Вдовин в своей лекции «Странный Тургенев? Загадка для литературоведов», размещенной в интернет-курсе «Иван Тургенев и его время»¹⁵. Вдовин напомнил, что «на самом деле, как показывают исследователи, эта недосказанность, этот скрытый психологизм очень тесно связаны с открытиями в экспериментальной психологии и физиологии 1860–1870-х годов, которыми Тургенев очень живо интересовался».

Эту тему предстоит разработать как продолжение «гейдельбергских арабесок» (определение Тургенева в письме к Герцену от 17 мая 1867 года), то есть возможных контактов Тургенева с русскими учеными, находившимися в 1860-е

годы в Гейдельберге. Но пока источников для изучения этой темы у нас слишком мало. Здесь можно сослаться на мнение Д.П. Бака, высказанное им во вступительной статье к альбому-каталогу «Иван Тургенев» из собрания Государственного литературного музея: «Наследие Тургенева в наибольшей мере, по сравнению со всеми русскими классиками, не освоено, не изучено – уже просто в силу наличия огромного массива рукописей и документов, оставшихся за пределами России и очень медленно, десятилетие за десятилетием, вводимых в научный и культурный оборот»¹⁶.

В изучении биографии Тургенева после его отъезда из России в советское время был опущен шлагбаум. Он вроде бы был поднят в 1990-е годы, однако это обстоятельство пока мало повлияло на изучение «позднего периода» жизни и творчества И. С. Тургенева.

Нетрудно усмотреть в интересе классика к естественной науке и связь с трагедией Гёте. Сошлюсь здесь на повести «Призраки» (1864) и «Клара Миллич (После смерти)» (1883). Весьма показательно, что замысел «Призраков» возник у Тургенева еще в середине 1850-х годов, то есть в разгар его работы над повестями о любви, в которых «тургеневский герой, как современный Фауст, разгадывает тайну жизни через тайны любви и красоты»¹⁷. Однако Тургенев завершает работу над «Призра-

ками» уже в 1860-е годы, живя в Германии. Композиционно (путешествие героев в пространстве и времени) и образом мистической героини (Элис) эта повесть отсылает ко второй части трагедии «Фауст» (к путешествию Фауста с Еленой).

Повесть «Клара Милич» завершает и одновременно развивает «фаустовский сюжет» у Тургенева. Если в повестях о любви 1850-х годов все уже свершилось, а именно герой упустил свой шанс на счастье в любви, то в «поздней» повести история любви только начинается и завершится мистическим уходом героя к умершей любимой женщине, то есть его смертью. Описание этого ухода обнаруживает несомненное знакомство Тургенева со спиритизмом, т.е. вызыванием духов, которым увлекалась в то время просвещенная Европа. Как и многие его современники, писатель верил, что с помощью «столоверчения» можно установить контакт с потусторонним миром. Обостренное восприятие этой проблемы, конечно, было связано у Тургенева с предчувствием смерти.

Говорящие детали: приятель Фауста Аратова – немец Купфер, подобно Мефистофелю, погружает в море житейское занятого изучением наук героя-отшельника: заставляя его выйти из домашнего заточения, знакомит с Кларой, а после ее смерти отправляет в путешествие по ее следам, Отец Аратова прямо назван «чернокнижником».

Однако основной «фаустовский» интерес этой повести представляет образ главной героини, которая сочетает в себе черты Гретхен, Аси, Татьяны Лариной и Полины Виардо. Клара непосредственна, искренна и порывиста, как Ася, она ищет любви и готова ради нее пожертвовать жизнью, как Гретхен. Подобно пушкинской героине, она первой объясняется в любви Аратову: обращаясь к нему с томиком Пушкина в руках, она читает в концерте письмо Татьяны. Она назначает в письме Аратову свидание на Страстном бульваре (где уже стоит памятник Пушкину – еще одна говорящая деталь). Подробно описанная некрасивая внешность Клары, занятие пением и актерская профессия связывают ее образ с Полиной Виардо, имя которой прямо упомянуто в повести («Рашель она или Виардо?» – спрашивает Купфер, слушая пение Клары). Вспоминая Клару после первой с нею встречи, Аратов мысленно называет ее «цыганкой» (так мать Тургенева окрестила Полину Виардо, увидев ее в концерте).

Таким образом, в «Кларе Милич (После смерти)» есть «фаустовский герой», представленный в новых для повестей Тургенева обстоятельствах; есть «фаустовский тип» – героиня, сочетающая черты одной реальной женщины и нескольких литературных персонажей; есть новый поворот «фаустовского сюжета» уход героя из жизни вслед

за любимой женщиной. «Клара Милич» завершает серию тургеневских повестей о любви, в которых, по общему признанию, отчетливо проявилось влияние гётовской трагедии.

Закончить эту статью мне хотелось бы еще одной цитатой из вступительной статьи Д. П. Бака к альбому-каталогу Литературного музея «Иван Тургенев»: «...перед вами старый, новый Иван Тургенев, десятилетиями живший на краешке не только чужого, но и родного российского гнезда, а ныне – всею своей честной литературной жизнью заслуживший от нас не казенных тривиальных похвал, но достойного и взвешенного прочтения и понимания»¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Cahiers. Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran/ред. Alexandre Zviguilsky. – Paris: [б. и.], 1977. В надзаг. : Association des amis d'Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot et Maria Malibran, Musee Ivan Tourgueniev. – На фр. яз.
- ² Звигильский, А. Я. Иван Тургенев и Франция: сб. ст. : пер. с фр. // Тургеневские чтения. Вып. 3. М. : Русский путь, 2006.
- ³ Клуге Р. Д. И. С. Тургенев и его немецкие друзья // Тургеневские чтения. Вып. 6. М. : Книжница, 2014. С. 64–74.
- ⁴ К Тургеневу в Баден-Баден = Zu Turgenew nach Baden Baden: Сб. мат. международных научных конференций (2013–2014): пер. с нем., рус. /Тургеневское общество Германии, Библиотека-читальня им. И. С. Тургенева. М. : Экон Информ, 2016.
- ⁵ Эфферн, Р. Трехглавый орел. Русские гости в Баден Бадене: пер. с нем. М. : Леспромэкономика, 1998.
- ⁶ Gerigk H. J. Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2015.
- ⁷ Кратц Г. «Ася» и ее переводчики: первые сто лет. О немецких переводах и переводчиках повести «Ася» // Тургеневские чтения. Вып. 6. М. : Книжница, 2014. С. 90–102.

- ⁸ «Я слишком многим обязан Германии...» Иван Тургенев. Письма, статьи воспоминания и другие материалы. //Предисл., сост., подгот. текста, примеч., подбор иллюстраций Т.Е. Коробкиной; послесл. Г.Л. Медынцевой. М. : Русский путь, 2018.
- ⁹ Беляева, И. А. Творчество И. С. Тургенева. Фаустовский контексты. СПб. : Нестор – История, 2018.
- ¹⁰ Там же. С. 3.
- ¹¹ Там же. С. 9.
- ¹² Там же. С. 10.
- ¹³ Винникова И. А. И. С. Тургенев в шестидесятые годы. Саратов, Изд-во Сарат. ун-та, 1965; Муратов А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1972; Повести и рассказы Тургенева 1867–1871 годов. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1980; Тургенев новеллист (1870–1880-е годы). Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1885 и др.
- ¹⁴ И. С. Тургенев. Новые материалы и исследования. : [Сб. ст.]. Серия: Литературное наследие/АН СССР. М. : Наука, 1967.
- ¹⁵ <https://magisteria.ru>
- ¹⁶ Иван Тургенев. Материалы из собрания Государственного литературного музея. М. : Гос. лит. музей, 2018. С. 12.
- ¹⁷ Беляева И. А. С. 54.
- ¹⁸ Иван Тургенев. С. 13.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Т. Е. Коробкина

Москва. Председатель Тургеневского общества.

Т. Е. Korobkina

Moscow, Turgenev Society in Moscow.

MISCELLANIA



Г. Л. Медынцева

Москва (Россия)
Государственный музей истории
русской литературы им. В. И. Даля

**«ОХОТНИЧЬЯ ТЕМА»
В ТУРГЕНЕВСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ
ЛИТЕРАТУРНОГО МУЗЕЯ
«HUNTING THEME» IN THE TURGENEV
COLLECTION OF THE LITERARY MUSEUM**

Аннотация. В статье анализируются два «охотничьих» сюжета из тургеневской коллекции ГЛМ, особенно насыщенных и богатых редкими материалами. Они относятся к разному времени: к 1850-м и 1870-м годам. Оба нашли отражение в юбилейной выставке «Арабески. Страницы жизни Ивана Тургенева» к 200-летию со дня рождения писателя и приуроченном к ней альбоме-каталоге «Иван Тургенев. Материалы из собрания Государственного литературного музея», М., 2018. Это следующие материалы: первые издания «Записок охотника» с автографами Тургенева, белой автограф статьи Тургенева «О соловьях» с посвящением С. Т. Аксакову, две карикатуры на Тургенева – автора «Записок охотника», иллюстрации к ним, виды «охотничьей столицы» – имения Шаблыкина; автошарж Тургенева с автографом, гравюра с этюда Н. Дмитриева-Оренбургского, его карандашный портрет Тургенева.

Ключевые слова: «охотничья» тема, Тургенев, коллекция Государственного литературного музея в Москве: автографы, карикатуры, иллюстрации, гравюра

Abstract: The article analyzes two «hunting» plots from the Turgenev GLM collection, which are especially saturated and rich in rare materials. They refer to different times: to the 1850s and 1870s. Both are reflected in the anniversary exhibition «Arabesques. Pages of the Life of Ivan Turgenev» dedicated to the 200th anniversary of the writer's birth and the album – catalog dedicated to it «Ivan Turgenev. Materials from the collection of the State Literary Museum. M., 2018. These are the following materials: the first editions of the «Notes of a Hunter» with Turgenev's autographs, a white autograph of Turgenev's article «On Nightingales» with a dedication to S.T. Aksakov, two caricatures of Turgenev – the author of «Notes of a Hunter», illustrations for them, views of the «hunting capital» – the estate of Shablykin; an autocaricature of Turgenev with an autograph, an engraving from a sketch by N. Dmitriev-Orenburgsky, his pencil portrait of Turgenev.

Keywords: «hunting» theme, Turgenev, collection of the State Literary Museum in Moscow: autographs, cartoons, illustrations

Среди многочисленных сюжетов обширной тургеневской коллекции ГЛМ два «охотничьих» сюжета особенно насыщены и богаты редкими материалами – вещественное свидетельство значения охоты в биографии Тургенева. Они относятся к разному времени: к 1850-м и 1870-м годам. Оба нашли отражение в юбилейной выставке «Арабески. Страницы жизни Ивана Тургенева» к 200-летию со дня рождения писателя и приуроченном к ней альбоме-каталоге «Иван Тургенев. Материалы из собрания Государственного литературного музея», М., 2018.

Ядро первого сюжета составляют несколько меморий и раритетов: два первых издания «Записок охотника» с автографами Тургенева (не считая издания 1859-го с автографом и других редких изданий), белой автограф статьи Тургенева «О соловьях» с посвящением С. Т. Аксакову, карикатура Л. Вакселя, автопортрет художника и первое издание его книги, еще одна карикатура на Тургенева – автора «Записок охотника», иллюстрации к ним, в том числе прижизненные (В. Перова, П. П. Соколова, Н. Дмитриева-Оренбургского, А. В. Маковского), виды «охотничьей столицы» – имения Шаблыкина. Впечатляет один лишь перечень и количество раритетов, которые, в свою очередь, обрастают другими материалами, связанными с ними опосредованно, выводящими

за границы охотничьей темы, вовлекая множество действующих лиц, знаменитых и неизвестных, и воссоздавая целый период и в биографии Тургенева, и в жизни России. Если присоединить к первому сюжету более поздний, то из материалов ГЛМ можно собрать целую выставку.

Задают тему охоты два экземпляра первого издания «Записок охотника» с автографами Тургенева: один – профессору истории Московского университета П.Н. Кудрявцеву, другой – соседу по имению З.Н. Мухортову¹.

С первым изданием книги непосредственно связана популярная, широко растиражированная карикатура художника – тоже охотника и писателя – Льва Вакселя, когда-то считавшаяся анонимной, с надписью: «Попечитель С.-Петербур. округа Мусин-Пушкин сжигает «Записки охотника» Тургенева» (1852), о которой много написано². Секрет ее успеха не только в сатирическом эффекте, но и в предельной информативности. Один небольшой рисунок почти объемлет необъятное, внося и дополнительные штрихи к жизни, творчеству и образу Тургенева и являясь своеобразным документом эпохи. Здесь и история ссылки писателя, и образ Тургенева-охотника, и отношение художника к нему и к Мусину-Пушкину. Тургенев в охотничьем костюме и кандалах стоит в исполненной достоинства позе, со скрещенны-

ми на груди руками, перед звероподобной фигурой М. Н. Мусина-Пушкина, взирая на него с высоты своего внушительного роста. Тот свирепым жестом указывает на виднеющуюся вдали Петропавловскую крепость, за спиной писателя – жандарм с тупой физиономией, а за ним – полицейские с усердным рвением сжигают книги. В левом углу – крошечная ремарка: кошка, сжирающая соловья. Карикатура Вакселя – подтверждение того, что статья о смерти Гоголя (выглядывающая из-под руки Мусина-Пушкина) была лишь удобным поводом для ареста, а истинной причиной послужили «Записки охотника» (напомним, что цензор В. Львов, допустивший их к печати, был отстранен от должности). Кроме того, в карикатуре красноречиво выражено отношение к Мусину-Пушкину, личности одиозной до гротескности, и к тогдашней власти вообще.

Казалось бы, что в ней особенного – она проста и прямолинейна. Но, отвлекаясь от художественной стороны и рассматривая ее как документ, именно в этой простоте и однозначности оценки события видишь главное ее достоинство: при всей конкретности она насквозь знакова и символична. Символы власти и мракобесия – ее одиозный представитель и тупые полицейские; цензуры – конфискованные рукописи и сжигаемые на костре книги; взаимоотношения власти и художника

в качестве героя-одиночки – кандалы, очертания Петропавловской крепости и соловей в когтях у кошки. В нескольких деталях – исчерпывающая картина времени.

Оценка карикатуры Вакселя могла бы показаться чрезмерным восхвалением, если бы не поддержка самого Тургенева. Как тут не вспомнить Базарова, лишённого «художественного смысла», который в разговоре с Одинцовой находит в рисунке смысл практический: «Рисунок наглядно представит мне то, что в книге изложено на целых десяти страницах».

Изображённый Вакселем эпизод тянет за собой другие материалы из собрания ГЛМ и прежде всего из богатой гоголевской коллекции музея, позволяющие визуализировать текст некролога. В их числе последний портрет Гоголя – автолитография Э. Дмитриева-Мамонова, сделанная им сразу после смерти писателя с натуры и предположительно по рисунку 1840-х, тоже из наших фондов, посмертная маска Гоголя работы Н. Рамазанова, эпизод сожжения рукописи «Мертвых душ» – рисунок М. Клодта (1880-е), литография «Гоголь, читающий „Ревизора“ перед артистами Московского театра и приглашенными лицами» среди которых присутствовал Тургенев, видевший в тот день Гоголя в последний раз и оставивший замечательные воспоминания о нём.

Содержание статьи расширяет географию рисунка и отодвигает назад запечатленное на нем время: из Петербурга, где происходит действие, отсылает в Москву дней траура и похорон. Рисунок побуждает перечитать слова тургеневского некролога Гоголю, не менее лаконичного и емкого, чем карикатура Вакселя, в котором определяется и место Гоголя «в истории нашей литературы», «означившего» в ней эпоху, и место Москвы в его жизни:

«В день, когда его хоронит Москва, нам хочется протянуть ей отсюда руку – соединиться с ней в одном чувстве общей печали. Мы не могли взглянуть в последний раз на его безжизненное лицо; но мы шлем ему издалека наш прощальный привет – и с благоговейным чувством слагаем дань нашей скорби и нашей любви на его свежую могилу, в которую нам не удалось, подобно москвичам, бросить горсть родимой земли! Мысль, что прах его будет покоиться в Москве, наполняет нас каким-то горестным удовлетворением. Да, пусть он покоится там, в этом сердце России, которую он так глубоко знал и так любил».

Поскольку Тургенев изображен в охотничьем костюме, то сразу, наряду с Петербургом и Москвой, возникает и образ Спасского-Лутовинова, в окрестностях которого он охотился и куда был сослан. Этому служат две работы Я. Полонского:

масляный этюд «Уголок парка в Спасском-Лутовинове» и альбомный рисунок «Шалаш в парке», а также гравюры усадебного дома, где Тургенев безвыездно провел полтора года и где принимал навещавших его друзей и знакомых.

Карикатура дорога еще и тем, что художник-карикатурист Лев Николаевич Ваксель (1811–1885) – близкий приятель Тургенева, заядлый охотник, автор знаменитой тогда «Карманной книжки для начинающих охотников с ружьем и легавой собакой» (СПб, 1856. В ГЛМ – издание 1876-го), выдержавшей 4 прижизненных издания за 20 лет, высоко оцененной современниками, в том числе Тургеневым, С. Т. Аксаковым, Фетом. Поэтому все охотничьи атрибуты изображены со знанием дела. Маленький карандашный автопортрет художника из собрания ГЛМ в сочетании с его «Карманной книжкой» придает карикатуре еще большую живость.

«Одним из главных лиц, способствовавших прекращению изгнания» Тургенева из ссылки в конце 1853, по его собственному свидетельству в некрологе поэта, был не менее страстный охотник А. К. Толстой, визитная фотография которого в охотничьем костюме служит продолжением сюжета. Ее дополняют еще два визитных снимка: Тургенева с собакой и Некрасова, тоже с собакой, гостившего у друга в сентябре 1854. Этот визит

отражен в письмах Тургенева, наполненных привычными деталями охотничьего быта, где фигурирует и автор рисунка Лев Ваксель, знакомый также и с Некрасовым.

В письме к Анненкову от 28 сентября/10 октября 1854 Тургенев сообщает: «Мы с Некрасовым здесь уже с неделю, каждый день ходим на охоту (вальдшнепов, однако, не очень много), я чуть было не выколол себе глаз об ветку – и два дня сидел дома – впрочем, все обстоит благополучно. Теперь 7-й час утра, и я Вам пишу это, собираясь на охоту».

Через неделю после отъезда Некрасова Тургенев в ответном письме к нему от 15/27 октября 1854 упоминает Вакселя:

«Спасибо, любезный друг, что не забываешь меня. Я очень рад, что ты благополучно доехал. С самого твоего отъезда морозы прекратились, но вальдшнепы так-таки и не появились, перепела улетели, а куропатки не даются в руки. Я ружье повесил на крючок и понемногу принимаюсь за перо. <...> У Каштанки сделалась чума – но благодаря моим спасительным порошкам, ему гораздо лучше. Дианка ощенилась сегодня, я велел закинуть щенят. <...>

Если Ваксель приехал и ты его увидишь, кланяйся ему и расскажи о его щенке».

В письме Тургенева к Вакселю от 18/30 октября 1854 выясняется, о чем шла речь:

«...благодарю Вас за английский порох, доставленный мне Вашим человеком, – я весь год им стрелял. Охотился я, впрочем, вообще довольно неудачно – даже здесь, чего никогда не бывало, вальдшнепы изменили – и мне не удалось попотчевать ими Некрасова. Я полагаю, что Вы уже видели его – и он мог Вам рассказать наши похождения. Как-то Вы охотились у себя? Щенок Ваш – как бы не сглазить – вышел красавец писанный, лучше своего отца; Некрасов находит, что он лицом походит на Вальтер-Скотта; действительно, у него удивительно умная голова. К весне это будет настоящий лев» (обыгрывается имя Вакселя – Лев).

Эти три письма прекрасно передают взаимоотношения Тургенева с адресатами: дружески-фамильярные с Некрасовым, приятельски-уважительные – с Вакселем.

С А. К. Толстым связывает Тургенева и еще одно красноречивое воспоминание, уводящее нас из России в Европу и ярко характеризующее обоих. 1/13 июля 1875 в Карлсбаде состоялся благотворительный литературно-музыкальный вечер в пользу моршанских погорельцев – 25 мая 1875 пожар в Моршанске (уездный город в Тамбовской губ.) истребил почти весь город. На вечере исполнялась музыка А. Рубинштейна и Глинки и выступали с чтением своих произведений Тургенев и А. К. Толстой.

«Мы здесь устроили вместе с гр. А. К. Толстым чтение в пользу моршанских погорельцев – русское чтение, конечно, – писал Тургенев А. В. Топорову из Карлсбада 28 июня/10 июля 1875. – Бог ведает, удастся ли нам притянуть к нам хоть часть многочисленных здесь находящихся русских?!»

Опасения Тургенева оказались напрасными. Как сообщала газета «Голос» (1875, № 150, 1/13 июля), «оба литератора были приветствованы восторженно, и вообще весь вечер произвел самое приятное впечатление на публику. Сбор был вполне успешен и даже превзошел ожидания <...> Сверх платы за входные билеты многие пожелали участвовать в дополнительной подписке в пользу моршанских погорельцев».

Вернемся к охоте. Совершенно иной характер по сравнению с карикатурой Вакселя носит дружеский шарж на Тургенева, автора «Записок охотника», – рисунок неизвестного художника. Небрежно набросанная маленькая фигурка в охотничьем костюме и с пером в руке держит раскрытую книгу или скорее тетрадь, на одной стороне которой написано «Записки охотника». Фон едва намечен, надписи внизу малоразборчивы. Изображенная крупным планом, лишенная и тени шаржированности, большая красивая голова фактически представляет собой точный портрет Тургенева, не напоминающий конкретно ни одну из фотографий 1850-х, но сразу

узнаваемый. Ценность карикатуры – исключительно в портретном сходстве и выразительности. Полное впечатление, что рисунок сделан с натуры.

В числе гостей опального писателя был и Иван Аксаков, имя которого влечет за собой новый поворот сюжета, присоединяя к нему очередную реликвию – беловой автограф статьи Тургенева «О соловьях» с обращением к С. Т. Аксакову «как любителю и знатоку всякого рода охоты». Статья была предназначена для задуманного Аксаковым еженедельника «Охотничий сборник», который не был разрешен цензурой. В ответном письме, давая высокую оценку тургеневскому очерку, Аксаков сообщает, что «статья переписана с дипломатической точностью, вплетена в мою рукопись и посылается в цензуру, которая (увы!) час от часу приходит в большее неистовство... боюсь, что мне не позволят напечатать чужую статью в моих рассказах». Однако вопреки опасениям Аксакова статья была напечатана в его книге «Рассказы и воспоминания охотника о разных охотах С. Аксакова. С прибавлением статьи «О соловьях». М., 1855 (2-е изд. – 1856)³.

Прямое отношение к охотничьей теме и к Тургеневу в частности имеет очень редкая – к тому же цветная – серия видов Шаблыкина, в автолитографиях Рудольфа Казимировича Жуковского.

Владелец Шаблыкина – страстный охотник, автор книги «Сорок лет постоянной охоты» Ни-

колай Васильевич Киреевский (1797–1870), который был сослуживцем отца Тургенева по Кавалергардскому полку, соседом по имению дяди писателя Н. Н. Тургенева Юшково и крестным младшего сына Тургеневых Сергея.

Шаблыкинское поместье было известно на всю Россию. Оно стало своеобразной охотничьей столицей и одним из культурных центров своего времени, где бывали Тургенев, Л. Толстой, художник Р. Жуковский, литераторы-охотники, в том числе Л. Ваксель. Образ хозяина Шаблыкина Киреевского и народная молва об его причудах нашли отражение в «Гамлете Щигровского уезда» и других очерках Тургенева из «Записок охотника» и в знаменитой сцене охоты в «Войне и мире» Толстого⁴.

Трудно поверить, разглядывая роскошные, романтические виды Шаблыкина в работах Р. Жуковского, что «тридцать лет тому назад, место, на котором в настоящее время красуются и шумят рощи, сверкают и блестят огромные пруды с величественными чугунными мостами, пестреют тысячи сортов красивых дорогих цветов, где возникли разной архитектуры беседки, представляло не более как голое поле» (Н. Основский. Сад в селе Шаблыкино. «Журнал садоводства», 1857, № 7)

Таким образом, перед нами законченное повествование – визуальный рассказ о судьбе охотника, в основе которого три события: только

что вышедшая книга – «Записки охотника», смерть Гоголя, арест главного героя.

Предыстория – выход в свет «Записок охотника», завязка – смерть Гоголя, кульминация – арест автора книги и некролога, развязка – ссылка в Спасское и охота в его окрестностях. В центре – герой повествования: три его изображения в рост, в том числе один портрет, с охотничьими и писательскими атрибутами; места действия – Петербург, Москва, Спасское и Шаблыкино, иллюстрации к книге, сцены охоты, впечатления и неожиданные встречи, бытовые зарисовки.

Другая охотничья история, относящаяся уже к 1870-м, связана с первой именем художника Н. Д. Дмитриева-Оренбургского (1837–1898)⁵, автора иллюстраций к рассказам Тургенева из «Записок охотника» «Свидание» и «Певцы» и к роману «Накануне».

Однако эти весьма популярные в свое время иллюстрации 1860-х дошли лишь в сделанных с них гравюрах на стали, значительно искаживших, как предполагают, утраченные подлинники. Видимо, поэтому издатели произведений Тургенева редко их используют.

Дмитриева-Оренбургского, известного в русской живописи как автора батальных сцен, а также картин народного быта, привлекают и в творчестве Тургенева не отдельные типы и характеры (как П. М. Бо-

клеевского), а именно сцены, определенные ситуации, насыщенные лирикой или драматизмом.

Эти рисунки отличают чисто поэтический подход к произведениям Тургенева, умение передать специфически тургеневскую атмосферу, лирическую и напряженную одновременно.

Иллюстрации были сделаны еще до знакомства художника с Тургеневым, а тесно общаться они стали после 1875, когда Дмитриев-Оренбургский окончательно поселился в Париже, вошел в кружок, группировавшийся вокруг А. П. Боголюбова и стал одним из организаторов Общества русских художников в Париже, которое возглавил Боголюбов, а Тургенев оставался его бессменным секретарем. (В Музее им. Радищева в Саратове хранится рисунок Дмитриева-Оренбургского «Встреча Нового года русскими художниками у А. П. Боголюбова в Париже» (1875), где среди присутствующих изображен Тургенев).

В 1879 г. Дмитриев-Оренбургский создает масштабную картину «Охота, устроенная великому князю Николаю Николаевичу бароном Ури Гинцбургом в Шамбодуэне в 1879 г. » Она находилась в Романовской галерее Зимнего дворца, но после революции следы ее надолго затерялись. В 2006 г. произошла сенсация: директор Музея Тургенева в Буживале А. Я. Звигильский нашел и приобрел ее для своего музея.

Портреты изображенных на картине (барон О.О. Гинцбург, А.М. и В.М. Вонлярлярские, В.И. Осташев, Шершевский, два егеря и сам художник) художник писал как этюды в своей мастерской, где ему позировал, в числе прочих, и Тургенев.

Портрет «Тургенев на охоте» (1879, х. м., Пушкинский Дом) был впервые опубликован в стереотипном издании «Записок охотника» (СПб, изд. И.И. Глазунова, 1883). В ГЛМ – редкий лист: авторский отпечаток гравюры И.П. Пожалостина с портретом в ремарке П. Виардо. Под изображением надпись рукой гравера: «Ив. С. Тургенев и П. Виардо. Грав. Ив. Пожалостин 1884 г. ».

В Литературном музее есть также еще один – очень необычный – портрет Тургенева работы Дмитриева – Оренбургского – небольшой карандашный рисунок (восьмигранник, 17,2×17,3), словно иллюстрирующий реплику К. Леонтьева о внешности писателя: «профиль немного груб и резок, но резок барски и прекрасно».

В 1878 г. писатель дарит художнику свой автошарж. Под автографом Тургенева – надпись жены художника: «1877–1878 Алексею Николаевичу Мошину передано в собственность это произведение И.С. Тургенева: его автопортрет (карикатура), подаренный И.С. Тургеневым моему мужу проф. Н.Д. Дмитриеву-Оренбургскому

в Париже в 1878 году. Наталья Васильевна Дмитриева-Оренбургская. С. Петербург 12-е декабря 1909 г. ».

Передавая тургеневский автошарж А.Н. Мошину, автору книги «Новое о великих писателях» (СПб, 1908), жена художника делает это, надо думать, отнюдь не случайно. В своей книге Мошин приводит воспоминания писателя Николая Григорьевича Бунина, автора «Рассказов охотника» (СПб, 1900), высоко ценимых современниками. Пресса сравнивала его творчество с произведениями иностранных писателей-натуралистов. Знакомство Бунина с Тургеневым произошло на охоте по куропаткам, в Щигровском уезде Курской губернии. Описание Буниным внешности Тургенева напоминает его изображение на этюде Дмитриева-Оренбургского.

Н.Г. Бунина сразу подкупило «необычайное обаяние личности не знаменитого писателя, а просто человека сердечного, отзывчивого, внимательного. Неторопливый, всегда спокойный, Тургенев волновался только на охоте. Как он досадовал, когда ему случалось пропуделять – волновался и старался доискаться причины промаха и что-нибудь найти в свое оправдание».

В 1881 г. в одном из писем Тургенев довольно благосклонно отозвался о присланном ему рассказе Н.Г. Бунина «Старый знакомый». Бунин,

для которого знакомство с «незабвенным Иваном Сергеевичем Тургеневым» было «самым счастливым в жизни» и «самым драгоценнейшим», посвятил писателю свой рассказ «Наповал», а оттиск отправил ему в Париж.

Как видим, автошарж, подаренный Тургеневым Н. Д. Дмитриеву-Оренбургскому и переданный потом А. Н. Мошину, объединяет четырех лиц – великого писателя, известного художника и двух литераторов, возвращая нас к портрету Тургенева на охоте.

Итак, перед нами два взаимосвязанных визуальных сюжета, объединенных темой охоты. Первый, реконструирующий историю ссылки Тургенева, разворачивается в России, второй – в Париже. Оба, воскрешая вполне конкретные факты и события в биографии Тургенева, замечательны тем, что выходят далеко за рамки изображенных событий, географические и тематические, расширяют круг участников, дополняют и обогащают новыми нюансами сам образ писателя и тем самым воссоздают две важнейшие полосы в его жизни – начало литературной славы и общение с русскими художниками в Париже.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Петр Николаевич Кудрявцев (1816–1858) – беллетрист, литературный и художественный критик, ученик и друг Т. Н. Грановского, знакомый Тургенева, адресат его едкой эпиграммы (см. : Е. А. Гитлиц. Эпиграммы Тургенева, с. 56–72 // Тург. сб. – 3, Л., 1967, с. 61–63, эпиграмма на Кудрявцева). Захар Николаевич Мухортов (? – 1876) – вице-президент Вольного экономического общества, гофмейстер двора.
- ² См. : Татьяна Соколова. Я поведу тебя в музей // Русский журнал. Интернет-ресурс <http://www.russ.ru/pole/YA-povedu-tebya-v-muzej>
- ³ Одесская М. М. «Записки охотника» Тургенева и русский охотничий рассказ 19 века // К Тургеневу в Баден-Баден. Сборник материалов международных научных конференций (2013–2014). М., 2016, с. 81–88.
- ⁴ О Н. В. Киреевском см. подробно: В. Громов. Охотник былых времен (Н. В. Киреевский) // Альманах «Охотничьи просторы», № 23–24, ч. I-V, 1954.
- ⁵ О Н. Д. Дмитриеве-Оренбургском см. доклад Е. В. Кочневой «Тургеневские материалы в фонде живописи и скульптуре Пушкинского Дома: обзор коллекции» // Международная научно – практическая конференция «И. С. Тургенев в современном мире: чтение и прочтение, сохранение и изучение наследия писателя». М. 15–17 ноября 2017.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

*Генриетта Львовна Медынцева, научный сотрудник
Государственного музея истории российской литературы
им. В. И. Даля, г. Москва. E-mail: kiti3717@mail.ru*

*Genryetta L'vovna Medyntseva, Researcher at the State
Museum of the History of Russian Literature named after
V. I. . Dalia, Moscow. E-mail: kiti3717@mail.ru*

СТИХОТВОРЕНИЯ
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПОЭТОВ, ПОСВЯЩЕННЫЕ
АФАНАСИЮ ФЕТУ

«В лирике Пушкина и его замечательных современников, Баратынского, Языкова, наконец, в лирике Тютчева могло казаться исчерпанным направление музыкально-гармонического, философско-созерцательного лиризма. И действительно, в огромном успехе поэзии Некрасова заключалось и признание его новаторства, идущего на смену поэзии начала века.

В непризнании современниками Фета была и эта мысль: характер, стиль его поэзии принадлежит безвозвратному прошлому.

А между тем Фет, исходя из Жуковского и особенно Пушкина, благоговей перед Тютчевым, создавал совершенно новый строй русского лирического стиха, свой самостоятельный поэтический стиль, открывая невиданные просторы для лирики Блока, Бунина, Белого, Анненского, поэтов начала XX столетия.

Стиль его лирики не столько заключал пушкинскую традицию, сколько предвещал новые времена.

Более волнистые, трепетные появляются у него ритмы, по-новому, органически устанавливает-

ся связь с природою в движении чувств, по-новому в образе кристаллизуется идейность...»¹ (Тютчев Ф.И., Фет А.А. Стихотворения. – М. : Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1997. – С. 534–535).

А вот какие строки посвятил на пятидесятилетие своей музыки **Афанасий Фет**:

На утре дней все ярче и чудесней
Мечты и сны в груди моей росли,
И песен рой вослед за первой песней
Мой тайный пыл на волю понесли.
И трепетным от счастья и муки
Хотелось птичкам Божиим моим,
Чтоб где-нибудь их налетели звуки
На чуткий слух, внимать готовый им.
Полвека ждал друзей я этих песен,
Гадал о тех, кто им живой приют;
О, как мой день сегодняшней чудесен! –
Со всех сторон те песни мне несут.
Тут нет чужих, тут все родной и кровный!
Тут нет врагов, кругом одни друзья! –
И всей душой за ваш привет любовный
К своей груди вас прижимаю я! . .

14 января 1889

¹ Тютчев Ф.И., Фет А.А. Стихотворения. – М. : Олимп; ООО Изд. АСТ. 1997. С. 534-535.

Тургенев И. С.

«Все эти похвалы едва ль ко мне придется...»

Все эти похвалы едва ль ко мне придется,

Но вы одно за мной признать должны:

Я Тютчева заставил расстегнуться²

И Фету вычистил штаны³.

1856

Апухтин А. Н.

Пародия

Боже, в каком я теперь упоении

С «Вестником русским» в руках!

Что за прелестные стихотворения,

Ах!

Там Данилевский и А. П. таинственный,

Майков – наш флюгер-поэт,

Лучше же всех несравненный, единственный –

Фет.

Много бессмыслиц прочтешь патетических,

Множество фраз посреди,

Много и рифм, а картин поэтических

Жди!⁴

18 февраля 1858

² «Я Тютчева заставил расстегнуться...» – намек на то, что Тютчев, не печатавший продолжительное время стихов, дал их, выполняя просьбу Тургенева, в журнале «Современник».

³ «И Фету вычистил штаны...» – Речь идет об исправлениях Тургенева-редактора в сборнике стихотворений Фета, изданном в 1856 г.

⁴ Иллюстрация. – 1858. – № 12. Пародия на стихотворение А. А. Фета «Лесом мы шли по тропичке единственной...».

Апухтин А. Н.

А. А. Фету.

Прости, прости, поэт, раз, сам того не чая,
На музу ты надел причудливый убор;
Он был ей не к лицу, как вихорь – ночи мая
Как русской деве – томный взор!
Его заметила на музе величавой
Девчонка резвая, бежавшая за ней,
И стала хохотать, кривляясь лукаво
Перед богинею твоей.
Но строгая жена с улыбкою взирала
На хохот и прыжки дикарки молодой,
И, гордая. Прошла и снова заблестала
Неувядаемой красой⁵.

2 июля 1858

Минаев Д. Д.

<На А. А. Фета>

1

Гоняйся за словом тут каждым!
Мне слово, ей-богу, постыло!..
О, если б мычаньем протяжным
Сказаться душе можно было!

⁵ *Апухтин А. Н. Стихотворения / Вступ. статья и сост. Н. А. Коварского. Подг. текста, примеч. Р. А. Шацевой. – Л., 1961. – (Б-ка поэта, БС). Стихотворение представляет собой извинение за пародию «Боже, в каком я теперь упоениш...», заданную Фета.*

Чудная картина!
 Грезы всюду льнут;
 Грезит кустик тмина,
 Грезит сонный пруд,
 Грезит георгина
 Даже, как поэт,
 Грезит у камина
 Афанасий Фет.
 Грезит он, что в руки
 Звук поймал, – и вот
 Он верхом на звуке
 В воздухе плывет,
 Птицы ж щебетали:
 «Спой-ка нам куплет
 О «звенящей дали»,
 Афанасий Фет».

1863. Русское слово. – 1863. – № 9.

Отклик на издание «Стихотворений» (1863)

А. А. Фета.

*1. Пародийная эпиграмма на стихотворение
«Как мошки зарею...» (1844).*

*2. Эпиграмма пародирует образную систему
указанного сборника Фета.*

Козлов П. А.

На А. А. Фета.

Под старость ключ украсил фалды Фета;

Вполне заслужен им такой почет.

Имеет важный смысл награда эта:

Кто без ключа стихи его поймет?

1889. *Русский архив*. – 1911. – № 3.

Отклик на получение Фетом звания камергера.

Ключ – каламбур: подразумевается и тот ключ, который носили камергеры на фалдах мундира.

С. Рифмы (подражание А. Фету).

То банкроты, то «валеты»,

«Гражданин», Катков,

Либеральные газеты,

Сербы, турки, кровь...

В тьме ночной воров проделки

И грабеж дневной,

Адвокатов крупных сделки

И... товар живой.

Дрязги, голод и морозы,

Ряд убийств и драк,

Плач, не сбывшиеся грезы

И могильный мрак...

С. Рифмы (подражание А. Фету) //

Будильник. – 1877. – № 7. – С. 10.

А. Н. Апухтин.

А. А. Фету.

Прости, прости, поэт, раз, сам того не чая,

На музу ты надел причудливый убор;

Он был ей не к лицу, как вихрь – ночи мая

Как русской деве – томный взор!

Его заметила на музе величавой

Девчонка резвая, бежавшая за ней,

И стала хохотать, кривляясь лукаво

Перед богинею твоей.

Но строгая жена с улыбкою взирала

На хохот и прыжки дикарки молодой,

И, гордая, прошла и снова заблестала

Неувядаемой красой.

2 июля 1858 // Современник. – 1859. – № 9 в составе цикла «Деревенские очерки». В стихотворении два последних ст. строфы 5 и 7 были изъяты цензурой. Печ. по СпХ. // Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., М. В. Отрадина, сост., подгот. текста и примеч. Р. А. Шацевой. – Л. : Сов. Писатель, 1991. – С. 104.

Тютчев Ф. И.

А. А. Фету.

Написано в ответ на стихотворение

Фета «Мой обожаемый поэт...».

Тебе сердечный мой поклон
И мой, каков ни есть, портрет,
И пусть, сочувственный поэт,
Тебе хоть молча скажет он,
Как дорог был мне твой привет,
Как им в душе я умилен.

14 апреля 1862. Тютчев Ф. И. А. А. Фету // Весенняя гроза: Стихотворения. Письма. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1984. – С. 249. // Стихотворения Ф. Тютчева. – М., 1868.

Александров, А. Фету.

Я помню минуты: средь жизненной прозы,
Измучен суровой житейской борьбой,
Читал я твои вдохновенные грезы,
И вновь умилялся душой.
Слетали ко мне золотые виденья...
Волшебное пенье
Ласкало мой слух...
Как будто жемчуг,
Лилися созвучья, сверкая...
И дивные слагались сказки...
И райские сказки
Сияли, играя...

Душистые сыпались розы,
Лобзанья и слезы,
И слышался лепет березы,
И нежные чудились пени...
Как легкие тени,
Толпа за толпой
Отвсюду слетались грезы...
Средь жизненной прозы,
Как грудь от усталости ныла,
Мне в них погрузиться душой
Отрадно так было
В суровой житейской борьбе.
За эти минуты *спасибо* тебе!

28 дек. 1884

Мценск, Орловск. Губ. Александров.

Ант. Стихотворения. – М., 1912. – С. 15.

Александров Ант. Фету.

(По случаю издания 3-го выпуска «Вечерних огней»).

Я к наслаждению высокому зову
И к человеческому счастью!

А. Фет

Вновь нежные твои рокочут песнопенья...
Благоухающий и яркий их язык
В душе измученной вновь будит умиление,
И, снова позабыв житейское волнение,
Вновь, как пчела к цветку, я сердце к ним приник.

Жреца поэзии почуяв чутким слухом,
На властный зов спешу к его я алтарю...
И звуки сладкие ловлю я жадным ухом,
И отдыхаю вновь в труде уставшим духом, —
И вновь, мой давний друг, тебя благодарю!

18 янв. 1888. Москва

Александров Ан. Стихотворения. — М., 1912. — С. 46.

Полонский Я. П.

А. А. Фету.

Нет, не забуду я тот ранний огонек,
Который мы зажгли на первом перевале,
В лесу, где соловьи и пели и рыдали,
Но миновал наш май — и миновал их срок.
О, эти соловьи!. . Благословенный рок
Умчал их из страны калинника и елей
В тот теплый край, где нет простора для метелей.
И там, где жарче юг и где светлей восток,
Где с резвой пеною и с сладостным журчаньем
По камушкам ручьи текут, а ветерок
Разносит вздохи роз, дыша благоуханьем,
Пока у нас в снегах весны простыл и след,
Там — те же соловьи и с ними тот же Фет...
Постиг он как мудрец, что если нас с годами
Влечет к зиме, то — нам к весне возврата нет,
И — улетел за соловьями.
И вот, мне чудится, наш соловей-поэт,
Любимец роз, пахучими листьями

Прикрыт, и – вечной той весне поет привет.
Он славит красоту и чары, как влюбленный
И в звезды и в грозу, что будит воздух сонный,
И в тучки сизые, и в ту немую даль,
Куда уносятся и грезы, и печаль,
И стаи призраков причудливых и странных,
И вздохи роз благоуханных.
Волшебные мечты не знают наших бед:
Ни злобы дня, ни думы омраченной,
Ни ропота, ни лжи, на все ожесточенной
Ни поражений, ни побед.
Все тот же огонек, что мы зажгли когда-то,
Не гаснет для него и в сумерках заката,
Он видит призраки ночные, что ведут
Свой шепотливый спор в лесу у перевала.
Там мириады звезд плывут без покрывала,
И те же соловьи рыдают и поют.

1888, 1 февраля. Полонский Я. П. А. А. Фет //
Русский вестник. – 1888. – № 3.

Александров А. Фету.

(В день 50-летнего юбилея).

День настал, – всем сердцем, всей душою
Мы должны за то тебя почтить,
Что умел ты властною рукою
В царство грез с собой нас уводить,

Что живою силой вдохновенья
Заставлял нас часто забывать
Суету «житейского волненья»,
И что «звуков сладких» наслажденье
Ты давал не раз нам познавать.
Мы, когда томились скукой прозы,
Шли к тебе за помощью, – и ты
Нам скликал серебряные грезы,
Навевал волшебные мечты...
Пробуждал в сердцах живые чувства,
И служил ты родине своей
Животворной силою искусства,
Вдохновенной музыкой речей!

Пронеслось над миром уж полвека,
Пролетят над ним еще века, –
Власть твоя над сердцем человека
Неизменно будет велика.
Эти песни, отблеск чудной грезы,
Будут, вечной прелести полны,
Как заря, как тихий шум березы,
Навевать пленительные сны...

*28 янв. 1889. Москва. Александров А.
Стихотворения. – М., 1912. – С. 47.*

Майков А. Н.

А. А. Фету.

В день его 50-летнего юбилея 28 января 1889 г.

Когда, как бурный конь, порвавший удела,
Неудержимый стих, с путей метнувшись торных,
В пространство ринется и, с зоркостью орла,
Намеченную мысль, среди пропастей ли черных
Иль в звездных высотах, ухватит как трофей, -
О, как он тешится, один с самим собою,
Ее еще людьми не знаемой красою,
Дивясь, радостный, сам дерзости своей!
А ты, поэт. за ним в томительном волненье
Следивший в высотах и в безднах, в то мгновенье,
Как победителем он явится к тебе,
В блаженстве равного ты знаешь себе?

Тебе знакома, Фет, знакома эта радость!
Таких трофеев полн тобой созданный храм!
И перейдут они в наследие векам,
И свежесть сохраняя и аромата сладость,
Играя радуги цветами, – и одним
Помечены клеймом и вензелем твоим!

Январь 1889. // Русский вестник. – 1889. – № 2. – С. 233.

Александров А.

На смерть А. А. Фета-Шенишина.

– Муза, слышишь? Вдохновенный,
Твой любимый сын,
Жрец искусства неизменный,
Умер Фет-Шеншин.
«Сердцу больно, но поверьте»,
Муза шлет ответ,
«Пусть Шеншин угас, но смерти
«Не подвластен Фет».

1892. Никол. жел. дор. (Из СПб. В Москву).

Александров Ан. Стихотворения. – М., 1912. – С. 48.

Майков А. Н. А. А. Фету

В день его 50-летнего юбилея 28 января 1889 г.

Когда, как бурный конь, порвавший удила,
Неудержимый стих, с путей метнувшись торных,
В пространство ринется и, с зоркостью орла,
Намеченную мысль, средь пропастей ли черных
Иль в звездных высотах, ухватит как трофей, -
О, как он тешится, один с самим собою,
Ее еще людьми не знаемой красою,
Дивясь, радостный, сам дерзости своей!
А ты, поэт, за ним в томительном волненье
Следивший в высотах и в безднах, в то мгновенье,
Как победителем он явится к тебе,
В блаженстве равного ты знаешь ли себе?

Тебе знакома, Фет, знакома эта радость!
Таких трофеев полн тобой созданный храм!
И перейдут они в наследие векам,
И свежесть сохраняя и аромата сладость,
Играя радуги цветами, – и одним
Помечены клеймом и вензелем твоим!

*Январь 1889. Майков А. Н. А. А. Фету // Майков
А. Н. Избранные произведения. – Л. : Сов. писатель,
1977. – С. 419 – 420. // Русский Вестник. – 1889. – № 2. –
С. 233. Печ. по РВ, 1891. – № 2. – С. 61.*

Фофанов К. М. А. А. Фету.
Есть в природе бесконечной
Тайные мечты,
Осеняемые вечной
Силой красоты.

Есть волшебного эфира
Тени и огни,
Не от мира, но для мира
Родились они.

И бессильны перед ними
Кисти и резцы.
Но созвучьями живыми
Вещие певцы

Уловляют их и вносят
На скрижаль веков.
И не светит, и не скосит
Время этих снов.

И пока горит мерцанье
В чарах бытия:
«Шепот. Робкое дыханье,
Трели соловья»,

И пока святым искусствам
Радуетя свет,
Будет дорог нежным чувствам
Вдохновенный Фет.

1889

*Фофанов К. М. А. А. Фету // Новое время, 1889. –
2 февраля.*

В пятой строфе цитируются строки из стихотворения
Фета «Шепот, робкое дыханье...»

Иванов В. И. А. А. Фет (1839–1889)

(Прочитано на юбилейном обеде

в честь А. А. Фета в Москве).

И в наши дни, – дни мелочных волнений,
В хаосе дрязг и будничных забот, –
Порою ряд прекрасных сновидений.
Как метеор блестящий, промелькнет...
И в наши дни, – дни скорби и страданья,
Поруганной любви, невыплаканных слез,
Являются забытые преданья
Святой поэзии и чистых, сладких грез...
И в наши дни, – дни страха и сомненья,
Дни поклонения кумирам золотым,
Порою вспыхнет пламя вдохновенья, –
И греет, и живит сияньем нас благим...
И в наши дни, – дни пошлости и прозы,
Дни грязных помыслов, стремлений и страстей,
Не увядают ландыши и розы
Былой весны, былых прекрасных дней...
И ныне – грезой светлой, чистой,
Свежа, как ландыш серебристый
К нам муза прежних дней летит,
И в даль минувшую манит...
Ее избранник вдохновенный
Сквозь мглу ночей, сквозь мрак густой
Огонь поэзии священной
Носил высоко над толпой...
Страстям толпы, ее волненьям

Своих он дум не подчинял
И неподкупным вдохновеньем,
Как Божьей искрою, пылал...
Полны – то страсти, то печали,
То нежной грусти, грез златых,
Полвека песни те звучали
И ныне звук их не затих...
В них – дышит прелесть лунной ночи,
Ее волшебный аромат
И, будто бы, красавиц очи
В них страстью жгучею горят...
В них и цветов благоуханья
И в роще трели соловья,
И листьев сонных колыханье
У серебристого ручья...
В тех песнях – все, чем дышит младость,
Все, что святого жизнь дает
И тех, волшебных песен сладость
И в наши дни еще живет...
Они звучат и душу греют...
От них такую лаской веет,
Что чрез полвека звуки их
Растопят лед в сердцах людских...
Певец, венчанный сединами,
Еще, как отрок, вдохновлен
И вновь весенними цветами
Его венчает Аполлон...
И муза полувековая,

Венок плетет из тех цветов
И свадьба с музой золотая
Полна прекрасных грез и снов...
И все, кому понятны грезы,
Любовь, весна и лунный свет,
Несут певцу на свадьбу розы
И жаркий искренний привет...

Харьков. Январь, 1889 год. Иванов В. И. Стихотворения 1879–1889 / Изд. И. М. Варшавчика. – Харьков: Тип. его же, 1890. – С. 224–226.

Полонский Я. П. В гостях у А. А. Фета.

Тщетно старою оконной
Ты ночлег мой занавесил, -
Новый день, румян и весел,
Заглянул в мой угол сонный.

Вижу утреннего блеска
Разгоревшиеся краски, -
И не спрячет солнца ласки
Никакая занавески...

Угол мой для снов не тесен
(Если б даже снились боги...)

Чу! меня в свои чертоги
Кличет Муза птичьих песен.

Но, как раб иной привычки,
Жаждающий иного счастья,
Вряд ли я приму участие
В этой птичьей перекличке!..
Д. Воробьевка. 12 июня 1890. //
Книжки Недели. – 1890. – № 10.

Коринфский А. Венок на могилу Фета.
(+ 21 ноября 1892 г.)

I.

Свободною душой далек от всех вопросов,
Волнующих рабов трусливые сердца, –
Он в жизни был мудрец, в поэзии – философ
И верен сам себе остался до конца.
Он сердцем постигал все тайны мироздания,
Природа для него была священный храм –
Куда он приносил мечты своей создания,
Где находил простор и песням и мечтам.
Он был певцом любви; он был жрецом природы;
Он презирал борьбы бесплодной суету;
Среди рабов он был апостолом Свободы,
Боготворил – одну святую Красоту.
И в плеске вешних вод, и в трепете пугливом
Полуночных зарниц, в дыхании цветов
И в шепоте любви мятежно-прихотливом, –
Во всем он находил поэзию без слов.
Привычною рукой касаясь струн певучих,

Он вызывал из них заветные слова,
И песнь его лилась потоком чувств кипучих —
В гармонии своей свободна и жива.
Но вещей голос смолк... Но песня жизни спета...
Но поздний дар любви упал из рук жреца...
И траурный венок я шлю к могиле Фета —
Венок стихов на гроб могучего певца...

II

Осыпались осенние розы
И с тоскою у солнца просили,
Чтоб зимою об их аромате
На холодной земле не забыли.
Отцветали пурпурные розы
И, в своей ароматной печали,
Лепестками, как знойною кровью,
Весь цветник пред собой осыпали...
Догорало вечернее солнце
И шептало: — «Зимою студеной
Жить вы будете, алые розы,
В песне старца, весной вдохновенной!
Эта песнь дышит жизнью и волей, —
В ней так много любви аромата!...»
И погасло багряное солнце,
Сад лаская лучами заката...
Осень место зиме уступала;
Налетели печальницы-вьюги;
И давно спят под саваном снежным
Розы — солнца и счастья подруги.

Старец тоже заснул, но – навеки;
Смолкнул, песню о розах слагая, –
Чтобы людям о счастье напомнить
До прихода зеленого мая...

III

Погасли дивные *вечерние огни*,
Зажженные певца могучею рукою
Над нашей сумраком рожденною тоскою
В томительные дни...
От поздних грез певца струился яркий свет,
И песнь вечерняя зарей любви сияла, –
Но пробил час, и смолк хранитель идеала –
Наш чародей-поэт...
И некому зажечь в томительные дни
Над жизнью сумрачной, охваченной тоскою,
Зажженные его могучею рукою
Вечерние огни!

Коринфский А. Венок на могилу Фета //
Наше время. – 1892. – № 34. – С. 648.

Шестаков Дм. На могиле Фета.
Здесь лаврами венчанная могила
Навек от нас жестоко унесла
Все, что душе так сладко говорило,
Пред чем душа молилась и цвела.
Но райский луч заката не боится,

Для майских птиц могила не страшна...
Чу! слышите: трепещет и струится
Весенних песен нежная волна!
И на призыв, где жизнь и юность бьется,
Бессмертными восторгами дыша,
Как встарь, летит и страсти предается,
Как встарь, дрожит и ширится душа!
Шестаков Дм. На могилу Фета //
Наблюдатель. – 1893. – № 2. – С. 230.

Соловьев В. А. А. Фету
(Посвящение книги о русских поэтах).
Все нити порваны, все отклики – молчанье.
Но скрытой радости в душе остался ключ,
И не гаснет в ней до вечного свиданья
Один таинственный и неизменный луч.

И я хочу, среди царства заблуждений,
Войти с лучом в горнило вещей снов,
Чтоб отблеском бессмертных озарений
Вновь увенчать умолкнувших певцов.

Отшедший друг! Твое благословенье
На этот путь заранее со мной.
Неуловимого я слышу приближенье,
И в сердце бьет невидимый прибой.
Июль 1897. Соловьев В. Стихотворения
и шуточные пьесы. – Л., 1974. – С. 116 – 117.

Дрождинин А. А. (Кузнечик-музыкант).

На смерть Фета.

Не цвели кусты сирени,
Не плелись шатром
Их ветвей густые тени
За твоим окном.
Помертвел твой сад тенистый
И лихой мороз
Оборвал наряд душистый
Запоздалых роз...
Улетел на юг далекий
Звонкий соловей
И белеет снег глубокий
В тишине аллея;
И печальная береза
Снова у окна
Ярким инеем мороза
Вся занесена...

Но пройдет пора лихая, -
И опять весна
Вновь разбудит блеском мая
Землю ото сна...
Упадут на землю тени
От густых ветвей,
Запоет в кустах сирени
Снова соловей...
Снова радостно забьется

Юных ряд сердец,
Только к жизни не вернется
Дорогой певец...
Неожиданно-ужасный
Пробил смерти час,
И певец весны прекрасной
Улетел от нас...
Блеск божественного света
Сгибнул на пути,
Тень великого поэта
Навсегда прости!

Дрождинин А. А. (Кузнечик-музыкант)
Новые песни. – СПб. : Тип. С. П. Кинда,
1898. – С. 36–37.

Радченко А. Ф. Памяти А. А. Фета
(21 ноября 1892 г.)

Умолкнул Фет! Но звуки чудных песен
Еще звучат, плывут чарующей волной.
Так мир поэзии бессмертен и чудесен
И в дни веселия, и тяжкою порой.
И вновь твои слова, напевы дорогие
И образы твоей поэзии святой
Встают передо мной родные и живые
И властью дивною владеют всей душой.
В грядущем, верю я, создания поэта
И образы его духовной красоты,
Полны волшебных снов и ласки, и привета,

На веки сохранять и грезы, и мечты.
Кто с чуткою душой и с сердцем, полным чувства,
Жил, верил и любил, – терзался и страдал,
Кто глубоко ценил создания искусства,
В твоих стихах не раз вновь все переживал.
Твоя душа умчалась в мир небесный;
Но здесь остались нам создания твои.
Таится в них ключ юности чудесный;
В них сколько скрыто чар, так много в них любви.
«Вечерние огни» твои неугасимы,
Пока, любя, страдает человек;
Твоих стихов созвучия, хранимы
В сердцах людей, – да будут жить во век!
Радченко А. Ф. Памяти А. А. Фета //
Радченко А. Ф. Из прошлого: стихи. – СПб. : Тип.
«Родник», 1908. – С. 78.

Северянин И. Фет

Эпоха робкого дыханья... Где
Твое очарованье? где твой шепот?
Практичность производит в легкий опыт,
Чтоб вздох стал наглым – современным-де...

И вот взамен дыханья – хрип везде.
Взамен стихов – косноязычный лопот.
Всех соловьев практичная Европа
Дожаривает на сковороде...

Теперь – природы праздный соглядатай –
О чем ты написал под жуткой датой
Росистым, перламутровым стихом?

В век, деловой красою безобразной,
Он был бы не у дел, помещик праздный,
Свиставший тунеядным соловьем...

*1926. Северянин И. Стихотворения и поэмы.
1918–1941 / Сост., посл. и примеч. Ю. Шумакова.
– М. : Современник, 1990. – С. 224.*

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ

Александров, Анатолий Алексеевич (1861–1930) – журналист, поэт.

Апугтин, Алексей Николаевич (1840–1893) – прозаик, поэт.

Дрождинин, Алексей Александрович [Кузнечик-музыкант, псевд.] (1870–1927) – поэт, драматург, журналист.

Иванов, Вячеслав Иванович (1866–1949) – поэт.

Козлов, Павел Алексеевич (1841–1891) – поэт и переводчик.

Коринфский, Аполлон Аполлонович (1868–1937) – поэт, переводчик, прозаик.

Майков, Аполлон Николаевич (1821–1897) – поэт.

Минаев, Дмитрий Дмитриевич (1835–1889) – поэт-сатирик.

Полонский, Яков Петрович (1819–1898) – поэт, прозаик.

Северянин, Игорь [наст. имя и фамилия Игорь Васильевич Лотарев] (1887–1941) – поэт, переводчик, мемуарист.

Соловьев, Владимир Сергеевич (1853–1900) – религиозный философ, поэт, критик, публицист.

Тургенев, Иван Сергеевич (1818–1883) – прозаик, поэт.

Тютчев, Федор Иванович (1803–1873) – поэт.

Фофанов, Константин Михайлович (1862–1911) – поэт.

**ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ АПОЛЛОНА МАЙКОВА,
или Поэтический венок в его честь**

Белинский В.Г. о первом сборнике стихотворений А.М. Майкова (1842) писал: «Даровита земля русская: почва ее не оскудевает талантами... Лишь только ожесточенное тяжкими утратами или оскорбленное несбывшимися надеждами сердце наше готово увлечься порывом отчаяния, – как вдруг новое явление привлекает к себе ваше внимание, возбуждает в вас робкую и трепетную надежду... Заменит ли оно то, утрата чего была для вас утратою как будто части вашего бытия, вашего сердца, вашего счастья: это другой вопрос, – и только будущее может решить его... Явление подобного таланта особенно отрадно теперь... когда в опустевшем храме искусства, вместо важных и торжественных жертвоприношений жрецов, видны одни гримасы штукмейстеров, потешающих тупую чернь; вместо гимнов и молитв слышны или непристойные вопли самолюбивой посредственности, или неприличные клятвы торгашей и спекулянтов...»¹.

30-е апреля 1888 года для Аполлона Николаевича Майкова (1821–1897) стал одним из самых торжественных дней в его жизни. В театральном помещении литературно-драматического Общества (СПб), бывшего театра «Фантазия», состоялось чествование поэта в связи с его полувековой

литературной деятельностью. Зал, в котором проходило торжественное мероприятие, был роскошно декорирован; сцена утопала в зелени и тропических растениях, среди которых выделялся бюст юбиляра. Уже за час до торжества зал был полон. Ближе всего к сцене расположились первые лица ряда министерств, также академики Я.К. Грот, М.Н. Сухомлитов, конференц-секретарь Императорской академии художеств П.Ф. Исаев и многие другие.

Ровно в два часа при громких и продолжительных аплодисментах в зал вошел юбиляр в сопровождении Я.П. Полонского и председателя Общества П.Н. Исакова. На эстраде к этому времени заняли места литераторы и поэты: Вейнберг, Потехин, Горбунов, Соловьёв, Берг, Страхов, Клюшников, Случевский, Голенищев-Кутузов, Ясинский, Альбов и др.

Торжественное чествование А.Н. Майкова было открыто речью председателя литературно-драматического общества, после чего было прочитано письмо министра внутренних дел, графа Д.А. Толстого, в котором в частности говорилось: «...В этот торжественный для Вас день многочисленным поклонникам Вашего глубокого и блестящего дарования, к которым причисляю и себя, остается только желать, чтобы еще долго не оскудевало Ваше творчество, чтобы к целому ряду произведений, которые навсегда упрочили за Вами одно из первенствующих мест в русской литературе, присоединились и другие, отмеченные такой же высотой помыслов и таким же художественным совершенством».

Академики Я. Грот и М. Сухомлинов, в лице представителей отделения русского языка и словесности Академии наук, поднесли поздравительный адрес, в котором в частности говорилось:

«В течение полувековой деятельности Вашей на литературном поприще Вы остались верным тем дорогим преданиям, тем художественным началам, которые завещаны русской поэзии великим учителем Пушкиным. Подобно Пушкину, Вы тщательно работаете над каждым из Ваших произведений, вникая в каждую его черту, и в этом сказывается требовательность истинного художника и суд его над самим собою. В Ваших поэтических созданиях неотразимо действует изящество формы, той художественной формы, которую Вы называете достойною броней мысли. <...> Отделение русского языка и словесности искренно, душевно приветствует Вас с полувековым служением отечественной словесности, имеющей столь важное значение в умственной и нравственной жизни русского народа».

Среди многочисленных поздравлений, адресованных А. Майкову, было зачитано и письмо маститого писателя И. А. Гончарова. Вот отрывок из того письма: «Приветствую Вас в день исполнившегося пятидесятилетия блистательного служения Вашего русской поэзии, глубоко радуюсь, что дожил до апогея Вашей славы – я, едва ли не единственный, оставшийся в живых, близкий свидетель, с ранних лет Вашей юности, постепенного развития и созревания в Вас поэтического дара, которым утешалась и гордилась Ваша семья и друг друзей и которым гордит-

ся теперь русская поэзия. <...> Примите привет и добрые, искренние пожелания от глубоко и неизменно преданного Вам почитателя Вашей личности, Вашего таланта и старого верного друга».

Из числа редакций периодических изданий приветствовали юбиляра: «Русский Вестник», «Нива», «Новое Время», «Родник», «Гражданин», «Север» и «Русская старина».

Депутация от ученого комитета министерства народного просвещения поднесла следующий адрес, отрывок из которого далее и приводится: «Приветствуя Вас, своего глубоко чтимого и много любимого сочлена, в радостный день исполнившегося 50-летия славного служения Вашей родине, вмняет себе в отрадный долг торжественно засвидетельствовать о плодотворных трудах Ваших на скромном поприще, отведенному особому отделу комитета по рассмотрению книг, назначаемых для народной школы или издаваемых для детского и народного чтения. Деятельный член комитета в продолжение 14-ти с небольшим лет, Вы постоянно заботились о том, чтобы направлять нашу учебную литературу, а, следовательно, и нашу школу, к тем светлым идеалам, служению которым Вы посвятили всю жизнь. Ваши идеалы известны всей читающей России: это – любовь к отечеству, это – пламенное желание ему истинного благоденствия, величия и славы. Как избранный сын родины, вдохновенный носитель и истолкователь ее заветов, Вы стремились всегда водворять благодать любви к стране родной и под кровлею школы, святая задача которой – воспитывать честных

и доблестных граждан, всецело преданных Престолу, Отечеству и Православной церкви. Но заслуги Ваши русской школы, как член ученого комитета, исчезают в сиянии той славы, которая принадлежит Вам – великому поэту русской земли. Кто бы мог взвесить и отметить пользу, приносимую не только школе, но и всему русскому народу Вашими поэтическими произведениями? – Нет азбуки, которая не украшалась бы жемчужинами Вашего творчества, нет той захолустной школы, где бы не звучали золотые струны Вашей лиры, лаская чуткую детскую душу сладкими напевами и внося в ее тайники светлые лучи истины, блага, красоты, любви к родной России, и нет той, сколько ни будь образованной русской семьи, все члены которой от мала до велика, не испытывали бы на себе благодарного влияния Вашего поэтического вдохновения...»

От литературно-драматического общества был прочитан следующий адрес: «Аполлон Николаевич! В настоящий знаменательный день приветствуем в Вашем лице славного русского поэта и своего почетного члена, имя которого с самого основания общества составляет его честь и гордость. Поэзия Ваша воплотила в художественных образах существенные черты русского народного духа; Ваше творчество отзывалось на все человеческое, ему доступны были все области бытия...<...>

Столь разнообразному и высокому содержанию Вашей поэзии в полной мере соответствует пластическое совершенство воплотивших его образов и та «гармония стиха», божественную тайну которой Вы разгадали с юных лет.

Не угасающая в Вас сила вдохновения и вечно юное чувство красоты ручаются нам, что и впредь мы еще многие годы будем наслаждаться новыми, обильными дарами Вашей музыки».

Далее было прочитано графом Н. М. Кутузовым стихотворение, адресованное юбиляру А. Н. Майкову, написанное *Его Императорским Высочеством, Великим Князем Константином Константиновичем (1858–1915)*:

Твоя восторженная лира
И песни чистые твои
Нам проливали звуки мира,
Добра, надежды и любви.

Ты – черни ветреной в угоду –
Себе, певец, не изменял,
Свою священную свободу
Страстям толпы не подчинял;

Ты пел в течение полвека,
Бессмертья лаврами увит,
Ту песнь, что душу человека
И возвышает, и живит.

О! если б струны эти пели
Нам долго, долго твой завет,
Как несравненной должен цели
Быть верен истинный поэт!

Вслед за выступлением графа Н. М. Кутузова слово уже взяли непосредственно сами авторы поэтических посвящений юбиляру, которые мы и хотим предложить вашему вниманию.

Случевский К. К. (1837–1904)

Разбросав свои кумиры,
Велики на взгляд,
Облаченные в порфиры
Царства древних спят.
Спят, умаявшись, другие
Длинной чередой:
Тоже саваны большие,
Но покрой другой.
Всем им жизнь далась иная,
Но была вечна,
Нерушимая, живая
Красота одна...
Красота очей глубоких,
Вспыхнувших огнем;
Блеск небес тысячеоких
Над полночным сном;
Красота в живых стремленьях,
В радостях весны.
В чувстве дружбы, в песнопеньях,
В былях старины!
Только это – всюду вечно
И светло глядит

В жизни, рушащей беспечно
Все, что ни творит...
Уловить певучей тканью
Бестелесных слов
То, что обще мирозданью
В шествии веков,
В духе истинном народа
И родно земли,
Полстолетье, в год из года,
Многие ль могли?
Ты – ты мог! и вот за это
Слышно, как идет,
Облик вещего поэта
С песнею в народ;
Говорит душа устами...
Знать: тебе дано –
С морем, лесом и степями
Думать заодно!

Ф. Берг (1839–1909)

Наш век всегда привыкли называть
Практическим, и черствым, и холодным –
Его ли нам стихами увлекать
И образом поэта благородным?

Но здесь, к кому теснимся мы толпой,
Зачем теперь под этой мирной сенью,

Здесь собрались мы дружною семьей,
Покорные невольному влеченью?

Одна всех мысль свела, как одного,
Одушевило всех одно нас чувство:
Мы чествуем поэта своего –
Служителя высокого искусства.

Приветствуем мы прелесть дум твоих,
Приветствуем твой лучезарный гений.
Полвека нам звучит твой чудный стих –
Полвека дум и чистых вдохновений!

Нет, ни одна работа торгаша
Стремит наш век в погоне неустанной,
И грезит все тревожная душа
О берегах земли обетованной!

Поэт, веди ж нас правою стезей
И источи ключ животворный ныне!
Столп огненный поэзии святой
Да светит нам, блуждающим в пустыне.

Минский Н. М. (1856–1937)

Вдали от торжища, где вечно шум и стоны,
Раскинулся Эдем поэзии твоей.
Презрев неистовство изменчивых страстей,
Ты блюл прекрасного нетленные законы.

Но, чуждый злобы дня, ты в песнях дал ответ
На все великое, что нас волнует ныне,
И в «Двух мирах» твоих нашли мы свой завет:
Сочувствие к рабам, стремление к святыне.

Твой гений творческий не выносил оков,
Ты смело плыл вперед, не слушаясь течения,
Когда воскресла Русь, по воле царских слов,
Твой гимн приветствовал зарю Освобождения.

И вот увенчан ты, певец отрадных грез,
Постигнув тайнства и сердца и природы;
В роскошный твой венец, среди душистых роз,
Позволь, поэт, вплести священный лавр свободы!

Висковатов П. А. (профессор), (1842–1905)

В садах поэзии родимой
Давно уж песнь его слышна...
Как бури вихрь неотразимый,
Как поцелуй любви нежна.

Ей внемлет: синего Дуная,
Молдавы желтой берега,
Река Москва, Нева стальная,
Сибирь, кавказские снега.

Покуда Кремль наш златоглавый
Славянский мир от бед хранит,

Поэт, венчанный вечной славой,
Неколебим в лучах стоит.

Гр А. А. Голенищев-Кутузов (1848–19130)

Как солнце горные хребты
Златит от глав и до подножий:
Так ты, поэт, светильник Божий,
Жизнь озаряешь с высоты.
Твоим лучам равно доступны
И высь умов, и глубь сердец;
Глашатай правды неподкупной
Ты ими властвуешь, певец:
Ты будишь правые надежды,
Караешь лживые мечты,
Ты облакаешь мир в одежды
Нетленной, чистой красоты;
Страстей смиряешь злые бури,
Сомнений гасишь тщетный спор
И от земли в предел лазури,
От праха к небу манишь взор.
И вот, за дар твой лучезарный,
За подвиг многих славных лет,
Ты днесь отчизны благодарной
Приемлешь радостный привет.
Внимай: на голос твой родные
Отвсюду отклики звучат,
Сердца, как светочи живые,
Тобой возженные, горят;

Тобой – носителем желанным
Святой поэзии даров,
Тобой – преемником избранным
Руси прославленных певцов.
О, верно, их родные тени
Сюда слетелись в этот час,
И в хоре дружном песнопений
Звучит и их хвалебный глас;
В пылу признательного чувства
Слилися все в мечте одной,
На светлом празднике искусства,
Любуясь и гордясь тобой!

Фет А. А. (1820–1892)

Пятьдесят лебедей пронесли
С юга вешние клики в полесье,
И мы слышали, дети земли,
Как звучала их песнь в поднебесье.
Майков мед этих звуков для нас
Отчеканил стихом-чародеем,
И за это в торжественный час
Мы встречаем певца юбилеем
Кто же выступит с гимном похвал
Перед тем, кто, поднявшись над нами,
Полстолетия Русь осыпал
Драгоценных стихов жемчугами?
Хоть восторг не дает нам молчать,
Но восторженных скоро забудут,

А певца по поднебесью мчат
Лебединые крылья все будут.

Кн. Ухтомский (1861–1921?)

Вокруг святилища, – где светлый сонм жрецов,
Жрецов прекрасного и высшего в творенье, –
Опять проснулась жизнь, и слышен вещий зов,
Сдвигается толпа и никнет в умиление.

Навстречу ей идет один венчанный муж
В порфире, сотканной лучами дивных песен, –
Они запали вглубь несметно многих душ,
И потому толпе простор у храма тесен.

С молитвой на устах мы чтим тебя, певец;
Чаруй нас, как и встарь, волною вдохновенья,
Цари над миром грез и тайнами сердец,
Служеньем красоте спаси нас от паденья.

В своем общем ответе всем депутатам растроганный юбиляр высказал, что настоящее торжество является для него совершенно неожиданным и противоречит всем его убеждениям и всей его общей жизни. Он жил, не выделяясь, стараясь быть незамеченным; он шел бесечно своей стезею, не думая о будущем, повинуюсь своей душе, своему внутреннему голосу, исполняя как бы долг перед самим собою, перед чем-то высшим. «Единственно, чего я держался в жизни, – подчеркнул Аполлон Николаевич, –

это труд, который я и рекомендую молодому поколению. Талант, дарование – от Бога, обработка, развитие этого дарования зависят от нас самих, от труда. Я никогда не был доволен собою, – всегда мне казалось, что во мне чего-то не достает, что-то не выполнено...»

При закрытии торжественного собрания А.Н. Майкову преподнесли печатный экземпляр всех стихотворений, написанных ко дню его юбилея и напечатанных в одном экземпляре.

Обед в честь А.Н. Майкова прошел весьма оживленно, обедало более полутора ста человек, на котором было провозглашено немало тостов и стихотворений в честь юбилея.

В частности министр государственного имущества Островский М.Н., брат русского драматурга А.Н. Островского, обращаясь к юбиляру, сказал: «...Позвольте же мне приветствовать вас не только лично от себя, но и от имени моего усопшего брата, как бы незримо здесь, вместе с нами, на этом светлом празднике присутствующего. Он высоко ценил и горячо любил вас... его связывали с вами многие общие стороны вашего и его поэтического таланта... Как вы, он в своих изящных произведениях не преследовал иных целей, кроме чисто художественных; как вы, он в своем творчестве исполнен был самых добрых чувств и высоких помыслов, как вы, он чуток был к языку природы и горячо любил нашу, местами скудную, местами суровую природу севера. <...> И вы были правы, дорогой Аполлон Николаевич, говоря, что природа учит нас жить в мире с людьми... Но не одна она

учит нас этому... Этому учат нас и те вдохновенные истолкователи сокровенных тайн ее, к числу которых и вы, по своему поэтическому таланту, бесспорно, принадлежите. Да, вы были в этом отношении учителем, были учителем добрым, учителем многих поколений...»

В течение обеда было прочитано еще несколько поэтических произведений по случаю юбилея А.Н. Майкова, среди которых было и стихотворение совсем еще молодого человека *Черника Г.*

Прости, поэт, что в день желанный
Тебе несу я мой привет! —
В твоей среде я не избранный, —
Но стих любовью мой согрет!
Резвясь, играя васильками,
Ребенком, с нянею моей,
Старушку украшал венками,
Вдыхая аромат полей.
Прошли года!.. и в жизни много
Волнений дух мой испытал!..
Подчас вся в терниях дорога
Была... но стих твой утешал»
С тех пор твой стих, как отзвук рая, —
На помощь в грусти я зову!..
О детском счастье вспоминая
Всегда, во сне и наяву!..
Так «пахнет сеном над лугами»...
Так «песня сердце веселит»...

Живу твоими я мечтами,
И так меня в твой мир манит!
Пусть надо мной зоил глумится,
На час сказать тебе настал:
Что Русь стихом твоим гордится,
Что ты – поэта идеал!..

Иванов-Классик Г.

Как божественная сила,
Муза дивная твоя
В чудный мир нас уносила
От тревожного житья.
В ней – вся жизнь, любовь святая,
Шум лесов и вихрь степей,
Древний мир и Русь родная
С беспредельностью твоей.
В ней – действительность и грезы
Поэтической мечты,
Радость, грусть, восторг и слезы,
Обаянье красоты,
Идеалы совершенства,
Яркий след времен чудес,
Мир отрады, мир блаженства,
Лучезарный мир небес,
Все – что нам для упоений
Так глубоко и тепло,
Силой сладких впечатлений,

С детства в сердце залегло,
Все, что с искренней душою
Создал дар небесный твой,
Воскрешая в нас – былое
Чувство юности живой!
Ты вносил, храня ревнивость
К чистоте даров своих,
Всю пленительную живость
В свой литой, блестящий стих
Он, отрадно слух лаская,
Свеж и чист своей красой,
Как цветы, под солнцем мая,
Окропленные росой.
Много ль истинных поэтов
Новых нет Полонских, Фетов,
Нет и Майковых у нас.
Дар небес – в тебе чудесен,
Ты так мил и дорог всем
В переливах чудных песен
И лирических поэм.
Ты в поэзии сердечной
Поколенья воспитал,
На струнах природы вечной
Прелесть звуков сочетал.
Ты значенье человека
И поэта, полный сил,
С дивным творчеством – полвека
Целомудренно хранил...

Не умрут среди мятежной
Деловой людской семьи:
Эти звуки лиры нежной,
Эти отзывы твои,
Эти перлы вдохновенья,
Эти образы, мечты,
Облеченные в нетленья
Вечной юной красоты.
Громко, мощно, величаво
Пой и здравствуй много лет,
Наша гордость, наша слава,
Наш любимец, наш поэт!

После целого ряда тостов и речей за семейство Аполлона Николаевича, за его старых друзей, растроганный юбиляр взволнованным голосом произнес:

«Во мне воскресла молодость, воскресло все юное и прекрасное. Я как будто вновь начинаю жить с сегодняшнего дня. Я помню, как в 1853 году приехал из Петербурга в Москву и нашел там, в моей родине, тесный кружок моих друзей, встретивших меня в свои объятия... Они согрели меня и, как сегодня, подкрепили, воскресили мои силы. Мне хотелось жить, мне нравилась жизнь; все казалось мне честным. Хорошим, прекрасным. Я верил в людей, не хотел признавать ничего дурного и не помню никакого зла. Может быть, такая у меня натура, может быть, я такой счастливый, но я помню только одно хорошее. Я не хочу поучать молодежь своим примером, но всегда скажу, что им надо

много и много трудиться, прежде чем считать себя великими. Я не льстил и не льщу молодым талантам. Я готов признать, что они нас, стариков, затопчут, опередят далеко, но для этого пусть сначала поработают, поучатся. Я извиняюсь, господа, что не умею говорить и не говорю никогда, но сегодня сделал исключение и сказал то, что чувствую».

Уже ближе к концу торжественного обеда, данного в честь юбилея А.Н. Майкова, Я.П. Полонский прочитал адрес от всех присутствующих, в частности в нем говорилось: «...Ведомый вдохновением и наукой еще с университетской скамьи, вы внесли в сокровищницу родной поэзии целый ряд произведений, высокохудожественных по форме, исполненных правды и богатых содержанием. <...> Мощно владея сокровищами родного слова, вы глубоко постигли «гармонии стиха божественные тайны»... Изящный стих ваш честно, ободряющими звуками и образами служил «милой родине». <...> Поэтические строфы ваши далеко разносились по лицу земли русской, и ряды грядущих поколений будут хранить их в памяти своей, доколе будет слышаться русская речь.

Примите же, Аполлон Николаевич, заслуженную дань глубокого уважения и признательности всех русских людей в день полувековой годовщины вашего служения родному слову в области наивысшего проявления духовных сил народа русского».

После обеда Майков читал многие свои и чужие стихотворения, которые встречались громкими аплодисментами. Дружеская беседа затянулась до позднего вечера...

Прийма Ф. Я. в 1977 году, в ту пору, будучи главным редактором «Библиотеки поэтов», во вступительной статье к изданию избранных произведений А. Н. Майкова писал:

«Поэзия Майкова при всей ее непритязательности захватывает нас гармоническим слиянием мысли и чувства, чистотой художественного вкуса, напевностью и музыкальностью. Совсем не случайно по количеству положенных на музыку стихотворений Майкова среди русских поэтов XIX века принадлежит одно из первых мест.

Сформировавшийся как поэт на лучших общественно-политических и эстетических традициях 1840-х годов, Майков, несмотря на не безупречность своей дальнейшей общественно-политической биографии, постоянно испытывал на себе их притягательную силу. Это обстоятельство и обусловило значительность его вклада в сокровищницу русской литературы. Стихи Майкова не теряют своей свежести и красоты и сегодня»².

Материал подготовил Сергей Хохлов

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. М. 1955. С. 7.
- ² Прийма Ф. Я. Поэзия А. Н. Майкова // Майков А. Н. Избранные произведения / Вступ. ст. Ф. Я. Прийма. ; Сост. подготовка текста и примеч. Л. С. Гейро. Л.: Сов. писатель. 1977. С. 544.

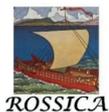
ПРИЛОЖЕНИЕ



**ПРОГРАММА
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ**

**ТУРГЕНЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2020
«К 200-ЛЕТИЮ А. А. ФЕТА:
ФАУСТ В РУССКОЙ И МИРОВОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ»**





ТУРГЕНЕВКА



*К 200-летию
Афанасия Афанасьевича Фета*

ПРОГРАММА

МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

"ТУРГЕНЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2020.

К 200-ЛЕТИЮ А.А. ФЕТА: ФАУСТ В РУССКОЙ

И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ "

КОНФЕРЕНЦИЯ ПРОВОДИТСЯ ОНЛАЙН НА ПЛАТФОРМЕ ZOOM

Для подключения к мероприятию в качестве участника без доклада
следует направить заявку в произвольной форме
на электронную почту: vadim@turgenev.ru
не позднее 10.00 30 октября 2020 г.

**2-3 НОЯБРЯ 2020 ГОДА
МОСКВА, РОССИЯ**

2 НОЯБРЯ (ПОНЕДЕЛЬНИК)

9.30 – 10.00 Регистрация участников конференции (онлайн-включения)

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО К УЧАСТНИКАМ КОНФЕРЕНЦИИ

Крылов-Иодко Ромуальд Ромуальдович, заслуженный работник культуры РФ, к. п. н., директор ГБУК г. Москвы "Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева"

Полонский Вадим Владимирович, член-корреспондент Российской академии наук, д. ф. н., директор Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

Катаев Владимир Борисович, д. ф. н., заведующий кафедрой истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

ДОКЛАДЫ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ

Тема дня: А.А. Фет в историко-литературном процессе двух столетий

Ведущие: Ирина Анатольевна Беляева, Оксана Владимировна Гаврильченко, Елена Григорьевна Петраш

Регламент выступления: доклад — 15 мин., обсуждение и вопросы — 5 мин.

А. Фет и Вл. Соловьев: от импрессионизма к символизму

Яковлев Михаил Владимирович, д. ф. н., доцент, профессор, Московский гуманитарно-технологический университет (Москва, Россия)

Роль А.А. Фета в рецепции трудов А. Шопенгауэра в русском социокультурном пространстве XIX века

Фролова Нина Викторовна, старший преподаватель, кафедра истории русской литературы и журналистики, факультет журналистики, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

Влияние философских идей А. Шопенгауэра на мировоззрение и творчество А. А. Фета

Зыков Николай Аполлонович, соискатель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

Музыкальная пауза: "На заре ты ее не буди"
стихи А. Фета, музыка А. Варламова

Звуковая картина мира в поэтическом творчестве А.А. Фета и И.С. Тургенева: от слова к музыке

Макарова Светлана Анатольевна, д. ф. н., редактор, издательство "ЛЕКСРУС" (Москва, Россия)

А.А. Фет как свидетель и визионер: опыт истолкования стихотворения "Измучен жизнью, коварством надежды..."

Егорова Екатерина Вячеславовна, к. ф. н., доцент кафедры русской классической литературы, Институт филологии, Московский педагогический государственный университет (Москва, Россия)

"И всепобедной вея властью, // Ты смотришь в вечность пред собой". Историческая образность поэтического пространства А. А. Фета

Лаврищев Игорь Вадимович, учитель русского языка и литературы, ГБОУ Романовская школа, магистрант, Московский педагогический государственный университет (Москва, Россия)

Категории "Красоты" и "Вечности" в поэзии И.С. Тургенева и А.А. Фета: универсальное и специфическое.

Евдокимова Анастасия Андреевна, к. ф. н. старший преподаватель кафедры русского языка и литературы, филиал Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Севастополь, Россия)

А. А. Фет и М. П. Боткина до замужества: стихи и проза

Кабанова Мария Сергеевна, магистрант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

13.50–14.40 ПЕРЕРЫВ

14.40–18.00 ДОКЛАДЫ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Дружба без границ? К истории отношений А.Фета и И.Тургенева

Горчанина Ольга Валериевна, доктор филология, PhD по русской литературе, старший преподаватель, Университет Монса (Монс, Бельгия)

Гораций в поэзии и эпистолярии Фета

Сарычева Кристина Витальевна, PhD по русской литературе, старший научный сотрудник, Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля (Москва, Россия)

А. А. Фет — переводчик французской лирики

Кафанова Ольга Боловна, д. ф. н., профессор, Санкт-Петербургский институт бизнеса и инноваций (Санкт-Петербург, Россия)

Еще раз о ритмике и метрике переводов Гёте: Жуковский, Фет и др.

Полилова Вера Сергеевна, к. ф. н., старший научный сотрудник, Институт мировой культуры, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)

Переводы А.А. Фета "из Гейне" в оценке русской критики XIX — начала XX века

Гаврильченко Оксана Владимировна, к. ф. н., старший научный сотрудник, научная лаборатория "Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте", Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва, Россия)

Переводческие принципы И.С. Тургенева и А.А. Фета (на материале сцены из "Фауста" И.В. Гёте).

Бурмистрова Юлия Дмитриевна, к. ф. н., ассистент, Московский городской педагогический университет (Москва, Россия)

А.А. Фет и Н.Г. Чернышевский: критический дискурс

Доманский Валерий Анатольевич, д. п. н., профессор, заведующий кафедрой, Санкт-Петербургский институт бизнеса и инноваций (Санкт-Петербург, Россия)

Роман "Анна Каренина" в художественном истолковании А. А. Фета

Городилова Наталья Ивановна, к. ф. н., старший научный сотрудник, отдел русской классической литературы, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва, Россия)

Образ А.А. Фета в поэтической оценке Игоря Северянина

Никольцева Виктория Валерьевна, к. ф. н., доцент, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин, Московский финансово-юридический университет МФЮА (Москва, Россия)

Восприятие поэзии А.А. Фета "религиозно-философским" крылом старших символистов (Н.М. Минский, Д.С. Мережковский)

Баталова Дарья Александровна, учитель русского языка и литературы, МАОУ Поводинская СОШ, магистрант, Московский педагогический государственный университет (Москва, Россия)

18.00 ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ ПЕРВОГО ДНЯ КОНФЕРЕНЦИИ

3 НОЯБРЯ (ВТОРНИК)

9.30 – 10.00 Регистрация участников конференции (онлайн-включения)

10.00-13.50 Доклады участников конференции

Тема дня: И.-В. ГЁТЕ и МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Ведущие: *Ирина Анатольевна Беляева, Оксана Владимировна Гаврильченко,
Елена Григорьевна Петраш*

Регламент выступления: доклад — 15 мин., обсуждение и вопросы — 5 мин.

Рецепция творческого наследия А. А. Фета в поэзии Н. А. Чаева

*Бороздина Мария Александровна, к. ф. н., преподаватель кафедры
глобальных коммуникаций, факультет глобальных процессов, Московский
государственный университет им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)*

Рецепция образа Фета в поэзии Андрея Голова

*Герасимова Светлана Валентиновна, к. ф. н., доцент, Московский
политехнический университет (Москва, Россия)*

Музыкальная пауза: "Гретхен за прялкой" Ф. Шуберт

**"Фауст" и прагматическая деконструкция Просвещения у Гёте: машины
желания, театральная форма, жанровое мышление**

*Панов Сергей Владимирович, к. филос. н., доцент, кафедра социальных наук
и технологий, Национальный исследовательский технологический
университет «МИСиС» (Москва, Россия)*

**Тургенев, Фет и "идеалы явлений невозможных": к вопросу о рецепции
второй части "Фауста" Гёте**

*Беляева Ирина Анатольевна, д. ф. н., профессор, Московский городской
педагогический университет, Московский государственный университет им.
М.В. Ломоносова (Москва, Россия)*

"Фауст" Гёте и "Демон" Лермонтова как гносеологические поэмы

*Милевская Наталья Ивановна, к. ф. н., доцент, Институт детства,
Томский государственный педагогический университет (Томск, Россия)*

Тургенев и Гёте: "Фауст" Тургенева как Анти-Фауст

*Фурман Конрад, председатель Тургеневского общества Бенилюкс (Брюссель,
Бельгия)*

"Фаустовские" мотивы в позднем творчестве Тургенева

*Коробкина Татьяна Евгеньевна, председатель Тургеневского общества
в Москве (Москва, Россия)*

**Музыкальная пауза: каватина Фауста
из оперы Ш. Гуно "Фауст"**

Отзвуки "Фаустианы" в лирике Мирры Лохвицкой и Надежды Тэффи
*Павельева Юлия Евгеньевна, к. ф. н., ведущий научный сотрудник, Дом
русского зарубежья им. Александра Солженицына (Москва, Россия)*

**"Доктор Живаго" Б. Л. Пастернака как "Опыт русского Фауста":
интерпретация героя Гёте в одном из вариантов заглавия романа**
*Королева Ангелина Максимовна, магистр, факультет филологии
и истории, Российский государственный гуманитарный университет
(Москва, Россия)*

13.50–14.40 ПЕРЕРЫВ

14.40–18.00 ДОКЛАДЫ УЧАСТНИКОВ КОНФЕРЕНЦИИ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

**Музыкальная пауза: "Песня о блохе" М. Мусоргский на стихи Гёте "Фауст"
("Погребок Ауербаха в Лейпциге")**

**Театральные трактовки образа Мефистофеля в Германии I трети XX века:
Пауль Вегенер, Эмиль Яннингс, Густаф Грюндгенс**
*Соломонова Алина Алексеевна, преподаватель, кафедра русского языка,
Военно-космическая академия им. А.Ф. Можайского (Санкт-Петербург,
Россия)*

**"Фауст" в Германии XXI века. Гёте в интерпретациях Мартина Кушея,
Михаэля Тальхаймера и Николаса Штемана**
*Мокроусов Алексей Борисович, Московский книжный журнал (Москва,
Россия)*

**Русская интеллектуальная гётеана первой половины XX века в поисках
"нового языка" и идеального перевода (по материалам переписки
А.Г. Габричевского и В.П. Зубова)**
*Гладков Александр Константинович, к. истор. н., старший научный
сотрудник, Институт всеобщей истории Российской академии наук
(Москва, Россия)*

"Фауст" И.-В. Гёте в контексте теории о народности искусства Л. Н. Толстого
*Сизова Ирина Игоревна, к. ф. н., старший научный сотрудник, отдел
русской классической литературы, Институт мировой литературы им.
А.М. Горького Российской академии наук (Москва, Россия)*

Встреча князя А. А. Шаховского и И.-В. Гёте: социокультурный анализ
Литвинюк Ольга Ивановна, независимый исследователь, (Днепр, Украина)

"И я в Аркадии!" (интертекстуальное поле эпиграфа к "Итальянскому путешествию" Гёте)

Разумовская Оксана Васильевна, к. ф. н., доцент, кафедра русской и зарубежной литературы, Российский университет дружбы народов (Москва, Россия)

Два русских стихотворения "На смерть Гёте" в переводе Вяч. Иванова

Анохина Юлия Юрьевна, научный сотрудник, научная лаборатория "Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте", Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва, Россия)

Поэма "Герман и Доротея" Гёте как концептуальный фон комедии Тургенева "Провинциалка"

Гафурова Зинаида Рузиновна, заведующая литературно-драматической частью, Московский драматический театр "Сопричастность" (Москва, Россия)

Мотивы творчества И.-В. Гёте в рассказе Г.Ф. Лавкрафта "The Horror at Red Hook"

Разумов Игорь Алексеевич, аспирант, кафедра истории зарубежных литератур, Московский государственный областной университет (Мытищи, Россия)

**Музыкальная пауза: Танец Фрины
из оперы Ш. Гуно "Фауст"**

18.00 ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ КОНФЕРЕНЦИИ

О Р Г К О М И Т Е Т
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ "ТУРГЕНЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2020.
К 200-ЛЕТИЮ А.А. ФЕТА: ФАУСТ В РУССКОЙ И МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ"



Полонский Вадим Владимирович, член-корреспондент Российской академии наук, д. ф. н., директор Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

Гаврильченко Оксана Владимировна, к. ф. н., старший научный сотрудник, научная лаборатория "Rossica" Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук



Гальцова Елена Дмитриевна, д. ф. н., главный научный сотрудник, заведующая научной лабораторией "Rossica" Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, профессор, Московский государственный гуманитарный университет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, член Тургеневского общества в Москве



Катаев Владимир Борисович, д. ф. н., заведующий кафедрой истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Беляева Ирина Анатольевна, д. ф. н., профессор, Московский городской педагогический университет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, член Тургеневского общества в Москве

Крылов-Иодко Ромуальд Ромуальдович, заслуженный работник культуры РФ, к. п. н., директор ГБУК г. Москвы "Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева"

Николаева Елена Вячеславовна, заведующая отделом редкой книги и мемориальной работы ГБУК г. Москвы "Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева", член правления Тургеневского общества в Москве

Петраш Елена Григорьевна, к. ф. н., доцент, старший научный сотрудник отдела редкой книги и мемориальной работы ГБУК г. Москвы "Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева", член правления Тургеневского общества в Москве



Коробкина Татьяна Евгеньевна, председатель общественной организации "Тургеневское общество в Москве"



**ПАМЯТИ ГОТТФРИДА КРАТЦА
(1947 – 2022)**



Из Германии пришла печальная весть – 28 октября 2022 г. ушел из жизни наш коллега и друг Готтфрид Кратц (Gottfried Kratz). Он долгие годы

боролся с болезнью, продолжая работать, участвовать в научных встречах и проектах, печататься. Славист и германист по призванию, он искренне любил свою страну, но и Россию с ее культурой также. Подолгу жил и работал в Москве.

Готтфрид Кратц изучал славистику и германистику в университетах Франкфурта-на-Майне и Вены (1966–1972). В 1977 г. защитил докторскую диссертацию по философии. Получил высшее библиотечное образование. С 1980 г. он специалист-референт Высшего библиотечного совета по славистике, германистике и библиотечному делу в Университетской/Региональной библиотеке г. Мюнстер. С 1999 по 2005 гг. отправлен в отпуск для замещения должности профессора кафедры библиотечного дела Института библиотечных и информационных наук (БИИН) Московского государственного университета культуры и искусств (МГУКИ) в рамках долгосрочной лекционной программы Германской службы академических обменов (DAAD). Одновременно читает лекции на кафедре библиотечного дела Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма (АПРИКТ).

МГУКИ присвоило Готтфриду Кратцу звание почетного профессора. Его искренне интересовали перемены, которые происходили в библиотечном деле России. В годы командировки в нашу страну он, как никто, способствовал развитию

профессиональных контактов российских и немецких библиотекарей.

В 2012 г. доктор Кратц вышел на пенсию и полностью посвятил себя науке – истории библиотековедения и книгопечатания, культурных и литературных связей Германии и России. Наука была его подлинной страстью. Последней большой публикацией доктора Кратца стала книга «Gottfried Kratz (ed.). Russische Bibliotheken in Deutschland. – Berlin: Peter Lang, 2020. – 231 s. ». (Готтфрид Кратц {сост. }. Русские библиотеки в Германии. – Берлин: изд-во Петер Ланг, 2020. – 231 с.). В сборник статей, посвященных публичным, академическим, военным, церковным библиотекам от середины XIX в. до наших дней, вошли четыре статьи доктора Кратца.

Изучение истории русской эмиграции XX века и русскоязычного книгопечатания в Европе привело его к сотрудничеству с Домом русского зарубежья имени Александра Солженицына, к участию в научных конференциях и исследованиях. Он был членом редколлегии научного журнала Российской книжной палаты «Библиография». Печатался в альманахе «Библиофилы России», публикуемом издательством с говорящим названием «Любимая Россия».

С 2000-х годов доктор Кратц был постоянным участником научных конференций по тургеневедению, организуемых Библиотекой-читальней

им. И.С. Тургенева, регулярно печатал статьи в сборниках библиотеки под названием «Тургеневские чтения», интересовался работой Тургеневского общества в Москве. Сферой его исследований как тургениведа были переводы и переводчики произведений Тургенева на немецкий язык, что весьма серьезно заполняло лакуны в изучении темы «Тургенев и Германия».

Доктор Готтфрид Кратц был замечательным человеком, воплощавшим наилучшие представления русских коллег о немцах и немецких исследователях. И конечно, к нему не могли не располагать его искренний интерес к России и глубокое знание русской культуры, которой он посвятил многочисленные статьи.

Все, кто знал Готтфрида Кратца, надолго сохранят о нем светлую память.

*От имени Тургеневского общества в Москве
Татьяна Коробкина, председатель*

УШЕЛ ИЗ ЖИЗНИ ГОТТФРИД КРАТЦ

28 октября 2022 г. после продолжительной болезни, многолетней мужественной борьбы с ней скончался замечательный ученый, прекрасный человек, наш дорогой друг Готтфрид Кратц.

Имя доктора, профессора Готтфрида Кратца было хорошо известно в библиотечно-книжной среде Москвы и России. С нашей страной у него были давние связи. Еще совсем молодым человеком, в 1974–75 гг., он проходил для подготовки диссертации стажировку в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова. С тех пор изучение русско-немецких связей, прежде всего в области книжного, издательского дела, а также судебных (часто трудных, трагических) тех людей, которые были связаны с Россией и Германией в различные непростые периоды истории наших стран, стало основным предметом его исследовательской деятельности.

Я познакомилась с доктором Готтфридом Кратцем в конце 1997 г. У меня сразу возникла мысль о том, что он может быть очень интересен нашим студентам, да и преподавателям тоже, тем более что доктор Кратц прекрасно говорил по-русски и проблема языкового барьера не стояла.

В ноябре 1998 г. я стала заведующей кафедрой библиотековедения Московского государственного

университета культуры и искусств (МГУКИ), и эта идея осуществилась. С 1999 г. доктор Готтфрид Кратц стал работать на кафедре библиотековедения в качестве приглашенного профессора в рамках Программы долгосрочных доцентур Немецкой службы академических обменов (DAAD). Все пять лет, до моего ухода из МГУКИ, мы теснейшим образом сотрудничали с профессором Готтфридом Кратцем, и я могу сказать, что он сделал очень много для развития кафедры библиотековедения, а потом и для созданного нами в 2003 г. Библиотечно-информационного института (БИИН).

Доктор Готтфрид Кратц способствовал налаживанию связей кафедры библиотековедения с немецкими коллегами: участием преподавателей кафедры в мероприятиях европейских профессиональных ассоциаций, в том числе Ассоциации библиотек, информационных центров по изучению Восточной, Восточно-Центральной и Юго-Восточной Европы (ABDOC) в Германии, Чехии, Польше, Швейцарии; в ежегодной конференции библиотекарей Германии (г. Аусбург, ФРГ, 2002 г.), в Сессии Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений (IFLA) в Берлине (2003 г.), в стажировках на библиотечно-информационных факультетах университетов гг. Штутгарта и Потсдама, ФРГ. Это неполный список тех замечательных и профессиональ-

но важных поездок, которые помог организовать доктор Готтфрид Кратц.

С его помощью и немецкие ученые в эти годы охотно принимали участие в международных мероприятиях, которые проводила кафедра библиотековедения: «Международный семинар для преподавателей библиотечных дисциплин» (2002 г.) и Конференция ABDOC, впервые за более чем тридцатилетнюю историю своего существования проведенная в Москве, в которой участвовало более ста специалистов из практически всех стран Европы (2003 г.). Наконец, последняя по времени Международная научная российско-немецко-американская конференция «Библиотековедение в России и традиции Запада. 1900–1930 гг.», организованная в 2006 г. кафедрой уже под руководством А. М. Мазурицкого, куда приехали признанные специалисты в области книжного и библиотечного дела из Германии и США.

Доктор Готтфрид Кратц прочно вошел в российское книжно-библиотечное сообщество. Он был признанным специалистом в области российско-немецких книжных связей, являлся членом редколлегии одного из наиболее уважаемых профессиональных журналов «Библиография», членом бюро Секции книги московского Дома Ученых РАН, членом редколлегии энциклопедии «Немцы России» – совместного издания МИД Германии и Министерства экономического развития РФ.

Все, кто работал с коллегой Готтфридом Кратцем, кто знал его, будут хранить добрую память о нем, вспоминая его доброту, ум, порядочность, преданность науке!

*Ю. П. Мелентьева, член-корреспондент РАО,
зав. отделом проблем чтения РАН ФГБУН НИЦ
«Наука» РАН, профессор, доктор педагогических
наук, заслуженный работник культуры РФ*

