

Управление культуры
Центрального административного округа
города Москвы
Государственное учреждение культуры
города Москвы
«Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева»

Тургеневские чтения

5

Москва
Русский путь
2011

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
префектуры Центрального административного округа
города Москвы*

Составитель и научный редактор
Е.Г. Петраш

На обложке:
Портрет Тургенева.

РАЗДЕЛ I

И.С. ТУРГЕНЕВ И ФРАНЦИЯ

Г. М. Ребель

«Надеюсь, это не будет потерянным временем»:
три французских года Тургенева: 18478—1850

О. В. Горчанина

И.С. Тургенев и французы

Л. Д. Сережкина. Луи Виардо

К проблеме творческих отношений

А. Я. Звигильский

Полина Виардо и Тургенев в Ноане у Жорж Санд

В. А. Недзвецкий

К вопросу о сандовских рецепциях в прозе
И.С. Тургенева

О. Б. Кафанова

Крупная фигура (Э.Золя в оценке И.С. Тургенева)

И. Л. Золотарев

И.С. Тургенев и Ги де Мопассан:
реальное и фантастическое

Т. В. Швецова

Волошение «наполеоновской легенды»
в прозе И.С. Тургенева

Л. А. Балыкова

Рабле и Монтень в интертексте
«Стихотворений в прозе»

М. С. Рыбина

Жанровая рефлексия в «Гаспаре из тьмы» А. Бертрона
и «Senilia. Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева

В. А. Доманский

Изобразительное мастерство Тургенева
и художественные открытия барбизонской школы

Е. Г. Петраш

О двух переводах повести И.С. Тургенева
«Дневник лишнего человека»

И. М. Линдер

Завсегдатай Café de la Régence

Б. Н. Голубицкий

Тургенев, Гоголь, Толстой —
три классика на парижской сцене

Е. А. Лебедева	Дорога к Тургеневу в Буживале
Е. В. Полянская	Французская тургениана в собрании Государственного музея А.С. Пушкина

РАЗДЕЛ II

И.С. ТУРГЕНЕВ ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ

М. С. Николова	Тургенев или Бодлер?
М. Б. Лоскуткова	Творческое мировидение и стиль И.С. Тургенева в оценке Э. Геннекена
Т. Л. Селитрина	Уроки Тургенева и «внуков Бальзака» в творческих исканиях Генри Джеймса
Е. В. Гулевич	И. Тургенев и французские писатели глазами Г. Джеймса

РАЗДЕЛ III

ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Е. М. Варенцова, Е. И. Погорельская	Русско-французские литературные связи в XX веке. Выставка Dialogue/Диалог Литературного музея
Е. Ю. Литвин	В.Я. Брюсов и французские писатели
С. М. Телегин	Париж глазами Д.В. Григоровича
Е. И. Погорельская	Рассказ Ги де Мопассана «Признание» в переводе Исаака Бабеля
Е. Ю. Полтавец	Цветочки Лизы Калитиной: итальянский и французский контекст
А. Н. Полосина	И.С. Тургенев, И.И. Паскевич, Л.Н. Толстой: первый перевод «Войны и мира»

Н. А. Табакова, К. В. Карапетян	Неизвестный автограф И.С. Тургенева в коллекции Государственного музея А.С.Пушкина: к вопросу атрибуции и комментирования
Н. Э. Юферева	И.С.Тургенев и Франция. Выставка Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева

РАЗДЕЛ IV

MISCELANIA

С. А. Алексеенко	Интертекстуальность в повести И.С. Тургенева «Фауст»
Павел Северный, автор повести «Тургеневская сказка» (1937).	Фрагмент повести (гл.1)
Композитор Михаил Насыров: Имя в искусстве. Либретто на балет М. Насырова «Песнь торжествующей любви» ...	
Программа Международной научной конференции И.С. Тургенев и Франция (Москва, 24—27 ноября 2010 г.)	
А. Лефоль	Путешествие в Россию
А. Костин	Проект памятника Тургенева
Именной указатель	

Раздел I
И.С.Тургенев и Франция

*«Надеюсь, это не будет
потерянным временем»:
три французских года Тургенева:
1847—1850*

За несколько лет до интересующего нас периода, в 1844 г., в отклике на поэму Тургенева «Разговор» В.Г. Белинский после нескольких стилистических замечаний добавляет: «А между тем, что за чудная поэма, что за стихи! Нет правды ни на земле, ни в небесах, — прав Сальери: талант дается *гулякам праздным*. В эту минуту, Тургенев, я и люблю Вас и зол на Вас...»¹ Здесь любопытна даже не столько высокая оценка поэмы начинающего автора, сколько параллель Тургенев — пушкинский Моцарт, за которым, несомненно, стоит и сам Пушкин. Тем не менее *гуляка праздный* — таким казался молодой Тургенев своим многочисленным приятелям.

Странноватым чуждому и равнодушному взору может показаться и образ его жизни во Франции в 1847—1850 гг., когда он прильнул к «чужому гнезду» и в то же время сохранял внутреннюю независимость, жил в полунищете и на полупансионе у семьи Гарсиа—Виардо то в Париже, то в Куртавнеле, вел тяжелую для обоих переписку с собственной матерью, а ласковым «мама» называл испанку Хоакину Гарсиа Санчес, мать Полины Виардо. Много бродил, думал, мечтал, работал. Полине Виардо сообщал: «Я веду здесь жизнь, которая мне чрезвычайно нравится: всё утро я работаю; в два часа выхожу и иду к маме, у которой сижу с пол часа, затем читаю газеты, гуляю; после обеда отправляюсь в театр или возвращаюсь к маме; по вечерам иногда выдаюсь с друзьями, особенно с г-ном Анненковым, прелестным малым, обладающим столь же тонким умом, сколь толстым телом; а затем я ложусь спать, вот и всё...»²

По сути дела, единственным детальным, разносторонним, достоверным, содержательным источником информации о жизни Тургенева трех первых французских лет являются его собственные письма. Большая часть из них адресована Полине Виардо, и письма эти неопровержимо свидетельствуют: Виардо была для Тургенева не только возлюбленной, а значит, источником счастья и страданий, но и самым необходимым человеком, главным собеседником, и доверенным лицом, и единомышленником, и другом — особенно в эти три первые года его жизни во Франции, на взлете любви. Именно в общении с ней оттачивался его природный ум, формировалось и формулировалось эстетическое кредо, достраивалась мировоззренческая система. Происходило это вдали от России, без свидетелей, чаще всего в одиночестве, и тут поневоле приходится благодарить Варвару Петровну за то, что держала сына в черном теле и не слала денег, из-за чего он не имел возможности сопровождать Полину в ее гастролях по Европе и, подстегиваемый и поощряемый разлукой, много и плодотворно работал, изливая душу и шлифуя мысли напрямую — в письмах и опосредованно — в пьесах и рассказах из будущего цикла «Записки охотника».

Письма — это самое общее жанровое определение посланий к Виардо. В эпистолярной форме здесь предъявлены и дневник, и лирическая исповедь, и живописные зарисовки с натуры, и философские миниатюры, и театральные и музыкальные рецензии, и программные эстетические высказывания, и хроника театральной деятельности Полины Виардо, и (гораздо более лаконичные и сдержанные) отчеты Тургенева о его собственной писательской работе. В совокупности своей все это вместе дает нам представление о самом Тургеневе.

В литературе не раз возникал спор относительно того, что в наследии Ивана Сергеевича Тургенева важнее: его знаменитые романы, столь сильно волновавшие современников, или «Записки охотника». Спор, конечно, неразрешимый, ибо и то и другое, а кроме того, повести, стихотворения в прозе — все это разные, но в конечном счете равновеликие по своему значению проявления огромного художественного таланта.

В это же ряд, на этот же уровень должно быть поставлено эпистолярное наследие писателя.

Письма Тургенева — по масштабу поднятых в них проблем, широте охвата важнейших явлений общественной и личной жизни, по обилию адресатов и разнообразию тем, по эмоционально-

му богатству, философской глубине, *по эстетическому совершенству* — столь же уникальное и значительное явление, как тургеневская проза.

И если жанр тургеневского романа можно определить следующим образом: *идеологический роман-как-жизнь*, то письма Тургенева в совокупности своей это *жизнь-роман*.

Письма и художественные сочинения 1847–1850 гг. образуют два внешне параллельных потока, которые в глубине и по сути сливаются в единое русло творческого самоопределения и самовыражения великого русского художника.

Со страниц писем предстает человек огромной культуры, жадно впитывающий в себя новое знание. 19 октября он сообщает: «Я уже взял учителя испанского языка» (1, 442). Через месяц, в ноябре 1847 г., полушутя-полусерьез поясняет свои быстрые, удивляющие учителя успехи в испанском: «У меня есть “шишка заучивания”» (1, 266), чуть позже планирует: «Через месяц я вам обещаю написать письмо по-испански, и оно будет написано изысканно — ручаюсь» (1, 271), а еще через месяц, в декабре, докладывает: «Сейчас я с остервенением читаю Кальдерона (само собой разумеется, на испанском языке)» (1, 448), причем читает не школярски, «ради языка», а глубоко и горячо вникая в смыслы и ощущая и отмечая первородность этих текстов: «...я совсем окальдеронизован. Читая эти прекрасные произведения, чувствуешь, что они выросли естественно на плодоносной и могучей почве; их вкус, их благоухание просты; литературные объедки здесь не дают себя чувствовать» (1, 451). В том же декабре 1847-го, то есть через два месяца после того как было начато изучение испанского, Тургенев рассказывает о том, с каким наслаждением каждое письмо Полины «матушке» перечитывается ими вместе и порознь вслух и про себя десятки раз, и между прочим замечает: «Не могу скрыть от вас, что в испанском вы делаете орфографические ошибки, но в этом только лишняя прелесть...» (1, 446).

Следует заметить, что письма опровергают суждение биографов Тургенева о «прохладе» — отстраненности, всецелой погруженности в себя — как одном из стержневых качеств его личности и характера³.

Письма к Виардо дышат любовью, нежностью, восхищением, безоглядной преданностью. Тургенев заочно проживает каждый миг гастрольной жизни Виардо, он ее слышит и видит на расстоянии, он ей аплодирует, он с ней прорабатывает ее роли, он читает и перечитывает ее письма в обществе ее близких, прежде всего

матери, и дорожит каждой мелочью, и наслаждается каждым словом так, как даже матери не всегда дано, но дано ему — страстно любящему поэту. Даже почерк ее в одном из писем удостаивается отдельной маленькой поэмы: «Я исполнял, по обыкновению, должность чтеца и могу вас уверить, что никогда мои глаза не чувствуют себя так хорошо, как в то время, когда им приходится разбирать ваши письма, тем более что для знаменитости вы пишете вполне хорошо. Впрочем, ваш почерк разнообразен до бесконечности: порою этот почерк красивый, тонкий, бисерный — настоящая мышка, бегущая рысцой; порою он идет смело, свободно, шагая большими шагами, а часто бывает, что он устремляется с чрезвычайной быстротой, с крайним нетерпением, ну и уж тогда, по чести, буквам приходится устраиваться как знают» (1, 450).

Чувство к Полине Виардо, укоренившееся и разросшееся за три французских года, с редкой в подобных случаях сдержанностью, деликатностью и в то же время убедительностью и силой выражено в письме уже из Петербурга от 28 октября 1850 г., написанном все на той же французской волне: «В будущий вторник исполнится семь лет с тех пор, как я в первый раз был у вас. И вот мы остались друзьями, и, мне кажется, хорошими друзьями. И мне радостно сказать вам по истечении семи лет, что я ничего не видел на свете лучше вас, что встретить вас на своем пути — было величайшим счастьем моей жизни, что моя преданность и благодарность вам не имеют границ и умрут только вместе со мною. Да благословит вас Бог тысячу раз! Молю его об этом на коленях и сложив руки. Вы — всё, что есть самого лучшего, благородного и симпатичного на этом свете» (1, 402).

Эти слова подтверждены всей жизнью. Но в тургеневской любви длиною в жизнь таких счастливых периодов больше, пожалуй, не будет. Письма 1847, 1848 гг. наполнены радостью, озарены надеждами. «Не могу удержаться, чтобы не сообщить вам еще раз, что всё идет очень хорошо, очень, очень хорошо (плюньте, пожалуйста, три раза). Я в невиданно хорошем расположении духа. Представьте, я пою!!» (1, 270). «Вы, может быть, находите меня довольно глупым и бессвязным? Но я всегда таков, когда мне весело» (1, 271). «...мне ... на свою судьбу жаловаться нечего» (1, 44).

Примечательно, что в письмах этого периода преобладает формула «мы», которой Тургенев обозначает свою принадлежность семье Виардо—Гарсиа—Санчес, общность с ними главного своего переживания — любви к Полине и горячей заинтересован-

ности в ее творческих успехах. Образ родной матери возникает в них косвенно — например, в связи с впечатлениями от певицы Персиани, которая напомнила Тургеневу «одну из горничных <...> матери — самое холодное, злое существо, каких только мне приходилось знать» (1, 285).

Разумеется, отношения с Полиной не были, и не могли быть, безоблачны, в письмах присутствуют и грусть, и чувство одиночества и неловкости от довольно сложного положения, и — глубоко в подтексте — ощущение несоразмерности силы взаимного притяжения друг к другу. Таких знаков множество — приведем лишь один. В мае 1949 г., заболев холерой, Тургенев оказался в Париже на попечении семьи Герцена, а в Куртавнеле слал весточки, в которых печаль едва прикрыта шуткой: «Борьба все еще продолжается, но я надеюсь, что мы кончим празднованием победы. Вот уже четыре дня я наполняю себя опиумом. Впрочем, за мной здесь такой хороший уход, как будто я захворал в Куртавнеле. Но ведь в Куртавнеле нельзя хворать?» (1, 320); «Итак, вы — в Куртавнеле. 8 ч. утра. Вы, может быть, в саду, слушаете соловья? Ведь у соловья никогда не бывает холеры?..» (1, 322).

Однако неизбежные разлуки, грусть, боль не ослабляли чувства, которого достало на всю жизнь, и сила этой любви опровергает предположение о душевной «прохладе» Тургенева — просто жар души в данном случае пылал и расходовался иначе, нежели у других.

Не менее страстно заинтересован Тургенев во всем, что касается искусства, которое для него в этот период тоже во многом олицетворяет Полина Виардо. В ответ на просьбу высказать замечания по поводу роли Ромео, партию которого в опере Беллини «Капулетти и Монтекки» она исполняла, Тургенев говорит *о мере* в искусстве, о том, что «прерывистые крики, рыдания, обмороки — это природа, это не искусство», о том, что «самая высшая скорбь <...> выражается всего сдержаннее; а самая сдержанная и есть самая прекрасная», о том, что «следует уметь соединить обе крайности, иначе покажешься холодным». В этих совместных с Виардо творческих исканиях формируется его собственный художественный стиль, который по прошествии многих лет позволит Мережковскому назвать Тургенева *гением меры*. А завершается вышеприведенное рассуждение знаменательным признанием, свидетельствующим о нераздельной слиянности эротического и эстетического переживаний: «Я пишу вам всё это весь разгоряченный, весь кипящий» (1, 454).

В тургеневских размышлениях о современном ему искусстве часты сетования на то, что «время сильных и здоровых гениев прошло» (1, 267), «нет больше ничего первородного, непосредственного, сильного» (1, 268). (Именно своей первородностью притягивал его во многом идеологически чуждый Кальдерон.) Тургенев однозначно не приемлет всё то, что «фальшиво, претенциозно, холодно, как лед», что «идет не из сердца и даже не из головы» (1, 270). Показательно в этом плане суждение о Дидро который слишком большую дань отдавал «фейерверкам парадокса», между тем как они «никогда не будут стоять *ясного солнца* истины». По мнению Тургенева, Дидро увековечат «его преданность свободе разума, его энциклопедия <...>. Сердце у него превосходное; но, когда он заставляет его говорить, он подсовывает в него ума и портит его» (1, 441). Развитие этой мысли — в высказывании по поводу смерти композитора Мендельсона: «Прекрасные вещи создаются талантом в соединении с инстинктом: головою вместе с сердцем; смею думать, что у Мендельсона голова преобладает» (1, 442). Размышляя над умозрительным, с его точки зрения, сочинением Гуцкова «Уриэль Акоста», Тургенев пишет: «Тень Шекспира тяготеет над всеми драматическими писателями, они не могут отделаться от воспоминаний; слишком много эти несчастные читали и слишком мало жили!» И в доказательство приводит вдвойне забавный для сегодняшнего читателя пример: «Только в Германии было возможно, чтобы уже пользующийся известностью писатель <...> был вынужден поместить в газетах объявление о том, что он желает найти себе жену (это факт буквально достоверный)» (1, 445).

Словно в наш сегодняшний день адресованы, сегодняшним состоянием литературы вызваны следующие рассуждения Тургенева: «Ничего нельзя читать в нынешние времена. Глюк говорил об одной опере, что он нее разит музыкой (*puzza musica*). Ото всех создаваемых ныне произведений разит литературой, ремеслом, условностью. Чтоб отыскать еще живой и чистый источник, нужно подняться далеко вверх по течению. Литературный зуд, болтовня эгоизма, изучающего самого себя и восхищающегося самим собою, — вот язва нашего времени. Мы точно псы, возвращающиеся к своей блевотине» (1, 445). «Постмодернистская» стратегия переработки чужих созданий с целью производства литературного вторсырья получает здесь афористичную, жесткую базаровскую аттестацию.

Примечательно для понимания творческого метода и нравственных приоритетов Тургенева замечание по поводу исполнительской манеры певицы Персиани (той самой, которая в опере Доницетти «Любовный напиток» напомнила ему одну из горничных матери): «Казалось, у нее подступало к горлу острое наслаждение мстью — желание сделать зло. Это было противно — fi! Я помню, вы тоже казались очень довольны возможностью отомстить Неморино, вынужденному просить у вас пощады: но у вас это была только легкая черная вышивка на белом фоне. Когда человек добр в глубине души — он может себе позволить эти маленькие удовольствия. Да здравствует черт, когда мы садимся на него верхом!» (1, 285).

В этом мимоходном замечании — один из ключей к художественной стратегии самого Тургенева и к его литературным пристрастиям и антипатиям, в частности здесь обнаруживается причина, по которой Тургенев не воспримет, не примет зрелого Достоевского, *расседлавшего* и выпустившего на художественную волю своего «черта». В свою очередь Достоевскому у Тургенева именно «чертова» своеволия недостает. Вот что он, в частности, пишет о герое романа «Дым»: «Его бы надо реально и обличая выставить, а у Тургенева идеально — и вышло дрянь (этакий тип выставляют реально, то есть обличая)»; «О, если бы это (Литвинов, <...>) был психологический этюд. Порисоваться вздумал над бедным существом. Зверская жестокость»⁴. Приведенные высказывания — наглядные свидетельства того, что дело не в большей или меньшей проницательности художников относительно внешних объектов изображения (Достоевскому ставится в заслугу вскрытие анатомии и описание физиологии зла, в то время как Тургенева упрекают в недостаточном проникновении в этот предмет), а в психологической подпочве эстетического, которая у каждого художника своя: «каждый пишет, как он дышит»...

Именно в этот период окончательно формируются мировоззренческие позиции Тургенева.

Напряженное чтение, размышления, общение с представителями европейской художественной и интеллектуальной элиты, профессиональная компетентность в области философии, просветительский склад ума — все это вместе предопределяет скептическое отношение к умозрительным системам и «атеистический» взгляд на вещи, неприятие человеческого самоуничтожения перед божеством, которое, по Тургеневу, само есть создание человека. Размышление о кальдероновском «Поклонении кресту» за-

вершается знаменитым, часто цитируемым высказыванием: «...я предпочитаю Сатану, тип возмущения и индивидуальности. Какой бы я ни был атом, я сам себе владыка; я хочу истины, а не спасения; я чаю его от своего ума, а не от благодати» (449). Реже замечается и понимается, что это тургеневское высказывание — один из первоэлементов образа Базарова — героя, чрезвычайно близкого своему создателю мировоззренчески, если понимать под мировоззрением не его социально-политическую составляющую, а весь идеологический комплекс в целом, всю совокупность идей и взглядов на мир.

В письме-дневнике от 17 — 20 апреля (29 апреля — 2 мая) 1948 г. содержится очень показательный в контексте темы отклик на книгу Паскаля «Провинциальные письма»: «Это вещь прекрасная во всех отношениях. Здравый смысл, красноречие, комическая жилка — всё здесь есть. А между тем это произведение раба, раба католицизма <...>» (1, 458). Далее лейтмотивом письма становится тема *свободы мысли* от каких бы то ни было сковывающих ее догм. Рассказывая о проведенном в гостях вечере, Тургенев сетует на «невозможность разговаривать с *распущенным* умом». Впечатления от «Путешествия вокруг моей комнаты» графа де Местра резюмируются замечательным афоризмом: «Бьющаяся в плену мысль — печальное зрелище!» На следующий день в том же письме-дневнике появляется ставшая знаменитой лирико-философская миниатюра, подводящая образный итог полемике с Паскалем: «Я без волнения не могу видеть, как ветка, покрытая молодыми зеленеющими листьями, отчетливо вырисовывается на голубом фоне неба — почему? Да, почему? По причине ли контраста между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, которая должна умереть, но которую какая-то великодушная сила оживляет и окрашивает, и этой вечной и пустой беспредельностью, этим небом, которое только благодаря земле сине и лучезарно? <...> Ах! Я не выношу неба, — но жизнь, действительность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее мимолетную красоту... всё это я обожаю. Что до меня — я прикован к земле. Я предпочту созерцать торопливые движения утки, которая влажной лапкой чешет себе затылок на краю лужи, или длинные блестящие капли воды, медленно падающие с морды неподвижной коровы, только что напившейся в пруду, куда она вошла по колено, — всему тому, что херувимы (эти прославленные парящие лики) могут увидеть в небесах...» (1, 460).

Рассказывая в одном из писем-отчетов о путешествии по Франции, Тургенев описывает процедуру церковного отпевания, сопровождавшуюся «резкими и фальшивыми голосами» мальчиков-певчих, и завершает этот рассказ принципиальным выходом за рамки не только процедуры, но и всего, что за ней стоит: «Положительно, я предпочитаю открытый воздух, костер и игры древних» (1, 466).

Очевидно, что «язычество» и безрелигиозность Тургенева — следствие нежелания придавать (приписывать) «умственное» потустороннее обоснование-оправдание тому, что само по себе значительно. Мысль Тургенева отторгает эфемерное небо, заселенное умозрительными херувимами, и благодарно принимает к реальному и осязаемому — к утке, корове, каплям воды; но, укрепившись в своей любви к земному, она неизбежно проделывает и прямо противоположный путь — от «утки» к «небу», задаваясь вечными вопросами.

Вот как, например, из привычной игры слов вылущивается первозданный смысл фразы, а от него проторяется путь философскому скепсису, слегка завуалированному юмором и иронией: «Газеты пишут, что вы дебютируете 6-го, в субботу, правда ли это? В этот вечер в Париже некто будет... я не говорю беспокоиться, но во всяком случае... он будет не в своей обычной тарелке [перевод с фр. *ne pas ?tre dans son assiette*]. Какое странное выражение, быть в своей тарелке, будто кушанье! А кто нас есть? боги? а если говорят, что кто-нибудь беспокоится, находится не в своей обычной тарелке, это беспокойство происходит, быть может, от возможности быть съеденным каким-нибудь другим, не своим богом. Я говорю глупости. Люди нас шиплют, как траву, а бог нас пожирает!!!» (1, 460).

Характерно и то, что преимущественная форма размышлений Тургенева — не готовая сентенция, а вопрос, часто неразрешимый: «Но что же такое эта жизнь? Ах! Я ничего об этом не знаю, но знаю, что в данную минуту она всё, она в полном расцвете, в полной силе; <...> она заставляет кровь обращаться в моих жилах без всякого моего участия, и она же заставляет звезды появляться на небе, как прыщи на коже, и это ей одинаково ничего не стоит, и нет ей в том большой заслуги. Эта штука — равнодушная, повелительная, прожорливая, себялюбивая, подавляющая — это жизнь, природа или бог; называйте ее как хотите, но не поклоняйтесь ей; прошу понять меня: когда она прекрасна или когда она добра (а это не всегда случается) — поклоняйтесь ей за ее кра-

соту, за доброту, но не поклоняйтесь ей ни за ее величие, ни за ее славу! <...> Ибо, во-1-х, для нее не существует ничего великого или малого; во-2-х, в акте творения заключается не больше славы, чем есть славы в падающем камне, в текущей воде, в переваривающем желудке; всё это не может поступать иначе, как следовать Закону своего существования, а это и есть Жизнь» (1, 481).

Таким же вопрошающим было и отношение Тургенева к историческим событиям, свидетелем которых он стал в Париже в 1848 г. Вглядываясь в лица и поведение участников революции, он искал ответы на вечные вопросы: «Честное слово, я не был в состоянии угадать, чего они хотели, чего боялись, были ли они революционерами, или реакционерами, или же просто друзьями порядка. Они как будто ожидали окончания бури. А между тем я часто обращался к рабочим в блузах... Они ожидали... они ожидали!.. Что же такое история?.. Провидение, случай, ирония или рок?..» (1, 464).

Незамкнутость, широта, вопрошающий характер тургеньевского мировоззрения и породили миф о его нецельности. Между тем в случае Тургенева мы имеем дело с цельностью более сложного порядка, нежели однозначная убежденность в единственно верном учении, в раз и навсегда избранной системе координат. Ни раздвоенности, ни противоречивости во взглядах Тургенева нет. Как замечательно точно определил Ю. Никольский, «идолы были ненавистны его научно-философскому уму»⁵, и в этой свободе от каких бы то ни было догм была его, тургеньевская, глубина и цельность. А своему философско-пантеистическому скепсису в сочетании с трепетным отношением к жизни в мельчайших ее проявлениях и благоговением перед высшими ее ценностями — любовью и красотой — он оставался верен всю жизнь. Уже в письме из родных мест, в сентябре 1850 г., он, откликаясь на вопрос Полины Виардо о сути прекрасного, сформулирует свой символ веры: «Прекрасное — единственная бессмертная вещь, и пока продолжает еще существовать хоть малейший остаток его материального проявления, бессмертие его сохраняется. Прекрасное разлито повсюду, его влияние простирается даже над смертью. Но нигде оно не сияет с такой силой, как в человеческой индивидуальности <...>» (1, 500). Это убеждение порождено всем его интеллектуальным и эмоциональным опытом, опытом европейской жизни, опытом любви.

В этой благодатной, благотворной атмосфере в те же три французских года идет незаметная извне и не афишируемая даже

в письмах к Виардо «подземная жизнь художника»⁶, совершается творческая работа, происходит быстрое и стремительное вырастание из начальных подражательных опытов, мощный прорыв на абсолютно самостоятельный, уникальный русский (!) путь.

Работает Тургенев с тем же усердием и жадностью, с которыми он всегда учился. В 1847–1850 гг., живя попеременно в Париже и в усадьбе Виардо Куртавнеле, он написал часть рассказов из цикла «Записки охотника», повесть «Дневник лишнего человека», пьесы «Завтрак у предводителя», «Нахлебник» «Студент» («Месяц в деревне»), критические статьи и заметки о жизни театрального Парижа.

Письма содержат скупые, сдержанные (особенно в сравнении с тем, как освещаются другие темы) и в то же время регулярные отчеты о неустанной творческой работе.

В письме от 14 (26) ноября 1847 г. Тургенев заверяет В.Г. Белинского: «Я работаю усердно, ей-богу. <...> Вообще я не намерен тратить время по-пустому» (1, 264, 265). Через месяц в письме к Полине Виардо от 19 ноября (1 декабря) 1847 года сообщает уже и о первых несомненных результатах: «Я много работаю. Один из моих друзей <...> показал мне письмо Гоголя, в котором этот человек, вообще смотрящий свысока и требовательный, говорит с большими похвалами о вашем покорном слуге. Одобрение со стороны этого “мастера” доставило мне большое удовольствие» (1, 269). Речь здесь идет о письме Н.В. Гоголя к П.В. Анненкову, в котором содержалось действительно лестное для Тургенева упоминание о нем: «Изобразите мне <...> портрет молодого Тургенева, чтобы я получил о нем понятие как о человеке: как писателя я отчасти его знаю: сколько могу судить по тому, что прочел, талант в нем замечательный и обещает большую деятельность в будущем» (1, 574). В письме от 14 декабря 1847 г. содержится нехарактерное для сдержанного в самооценках и творческих излияниях Тургенева описание самого творческого процесса: «Всю эту неделю я почти не выходил из дома; я работал усиленно; никогда еще мысли мои не приходили ко мне в таком изобилии; они являлись целыми дюжинами. Мне представлялось, что я несчастный бедняк-трактирщик в маленьком городке, которого застигает врасплох целая лавина гостей; он в конце концов теряет голову и совсем уже не знает, куда размещать своих постояльцев. <...> Издатели моего журнала, наверно, вытаращат глаза, получая один за другим объемистые пакеты! Надеюсь, что они будут довольны. Я смиренно молю моего ангела-хранителя (говорят, у

каждого есть свой ангел) продолжать быть ко мне благосклонным, а сам со своей стороны буду продолжать усердно работать. Что за прекрасная вещь — работа» (1, 446–447). И далее вновь и вновь в письмах читаем: «Работаю с невероятным рвением... Надеюсь, это не будет потерянным временем» (1, 449); «Не прошло ни одной недели без того, чтобы я не отослал толстого пакета моим издателям» (1, 450).

При этом, с одной стороны, Тургенев очень скромно оценивает результаты своего труда. В письме к Белинскому он называет «Бурмистра» и «Контору» «отрывками», в письме к Полине Виардо, в ответ на предложение Луи Виардо стать переводчиком рассказов, пишет: «Мои маленькие новеллы <...> недостойны чести быть переведенными; но предложение, которое мне делают el senor Луи, слишком лестно, чтоб я не согласился на него теперь же, имея в виду воспользоваться им позднее, когда наконец напишу что-нибудь хорошее, если Аполлон захочет, чтоб это счастье меня посетило» (1, 452). Эту требовательность к себе и самокритичность — чрезмерную, вплоть до самоумаления, — он сохранит на всю жизнь.

С другой стороны, он требователен не только к себе, но и к тем, кто доносит плоды писательской деятельности до читателя. В упомянутом выше письме Белинскому содержится немаловажный для понимания скрупулезности и ответственности Тургенева-автора упрек редакции «Современника» за небрежность предпечатной обработки материалов: «Ни в одном трактирном тюфяке, ни в одной женской кровати нет столько блох и клопов, как опечаток в “Современнике”. В моих “Отрывках” я их насчитал 22 важных, иногда обидно искажающих смысл <...>. Сие есть неприятно. Нельзя ли хоть на будущий год взять корректора?» (1, 264). По поводу возможной (несостоявшейся) публикации «На хлебника» в «Отечественных записках» Тургенев просит А.А. Краевского: «Только, ради бога, чтобы не было опечаток» (1, 316). Последнюю часть «Дневника лишнего человека» сопровождает той же просьбой: «...позаботиться о том, чтобы не было опечаток». Текстуальные уточнения и просьбы поясняет: «Извините мелочность этих замечаний; я почему-то воображаю, что “Дневник” хорошая вещь, и желал бы видеть ее — выставленную лицом, как говорится» (1, 380).

Как уже сказано, письма и художественные произведения Тургенева этого периода составляют два параллельных, кажущихся независимыми друг от друга потока. Письма заполнены темами,

порожденными французской жизнью, французским и европейским искусством, а в художественных сочинениях Тургенева, написанных в Париже и Куртавнеле, живет, дышит, страдает и, вопреки всему, излучает умиротворяющее тепло далекая даже от русских столиц, деревенская, провинциальная, помещичье-крестьянская Россия.

В рецензии 1846 г. на сочинения В.И. Даля — «Повести, сказки и рассказы казака Луганского» — Тургенев сформулировал необходимые качества подлинно народного писателя: *сочувствие народу, родственное к нему расположение*. Именно таким отношением пронизаны «Записки охотника». Именно таким народным писателем был парижско-куртавнельский отшельник, скиталец и «космополит» Тургенев.

Благотворно сказалась и умиротворяющая дистанция: то, что вызывало гнев, ярость, негодование при непосредственном контакте, на расстоянии уравнивалось лирическим и ностальгическим чувством, но при этом точность и трезвость оценок не только не утрачивались, но, по-видимому, усиливались.

В интересующий нас период Тургеневым не просто создаются конкретные замечательные произведения, но и прокладываются, предопределяются дальнейшие пути развития русской литературы в целом:

утверждается художественный метод, в рамках которого верность действительности органично и естественно сочетается с поэтичностью и приверженностью идеальному (если Достоевский, не довольствуясь общепринятыми формулами, называл свой метод *фантастический* реализм, то в случае Тургенева можно прибегнуть к альтернативной метафоре: *романтический* реализм);

художественный мир заселяется множеством разнообразных «нелитературных» лиц (прежде всего крестьян) — и подаются они не в качестве объектов «физиологического» исследования, а в качестве полноценных субъектов собственного слова и судьбы и интереснейших эстетических объектов;

предъявляется один из ключевых в национальной культуре человеческих типов — «лишний человек»; впоследствии Тургеневым же он будет разделен на две контрастные разновидности — Гамлет и Дон Кихот, между которыми, тяготея к тому или иному полюсу со всеми их подвидами, располагается большинство героев русской литературы XIX века;

закладываются основы психологической драмы, в которой интерес сосредоточен не столько на внешнем течении событий, сколько на переживаниях, которые сами герои не хотят или не могут перевести в «текст», — именно здесь, в частности в «Месяце в деревне», обнаруживаются истоки чеховской драматургии.

Уехавший в 1847 г. во Францию начинающий литератор возвращается в 1850 году в Россию состоявшимся писателем.

Правда, относясь к своему делу с предельной требовательностью и ответственностью, он по-прежнему оценивает себя более чем скромно.

26 октября (7 ноября), сообщая Виардо об окончании работы над рассказом «Певцы» для журнала «Современник», Тургенев ловит себя на попутном упоминании великих — Гомера и Тенирса: «Черт побери! Какие громкие имена я цитирую при каждом удобном случае! Видите ли, нам, маленьким литераторам ценою в два су, нужны крепкие костыли для того, чтобы двигаться» (1, 402).

Но есть здесь и известная доля лукавства: для того чтобы двигаться в литературе дальше, никакие костыли Тургеневу уже были не нужны.

Линия его судьбы тоже определилась, и время и расстояния были над этим не властны.

В декабрьском письме 1850 г. из Москвы Тургенев пересказывает виденный несколько дней назад сон: «Мне казалось, будто я возвращаюсь в Куртавнель во время наводнения. Во дворе, поверх травы, залитой водою, плавали огромные рыбы. Вхожу в переднюю, вижу вас, протягиваю вам руку; вы начинаете смеяться. От этого смеха мне стало больно...» (1, 419–420).

Тот Куртавнель, в котором он гостил в 1848–1850 гг., действительно ушел под воду.

В 1859-ом году, Тургенев отправляет Е.Е. Ламберт печальное тому свидетельство: «Я пишу Вам из замка (château) г-жи Виардо; имя ему Courtavenel — он находится верстах в пятидесяти от Парижа. <...> Здоровье мое хорошо; но душа моя грустна. Кругом меня правильная семейная жизнь... для чего я тут, и зачем, уже отходя прочь от всего мне дорогого, — зачем обращать взоры назад? <...> Я знаю, что во мне умерло; для чего же стоять и глядеть на закрытый гроб? Не чувство во мне умерло; нет... но возможность его осуществления. Я гляжу на *свое* счастье — как я гляжу на *свою* молодость, на молодость и счастье другого; я здесь — а

всё это там; и между этим *здесь* и этим *там* — бездна, которую не наполнит ничто и никогда в целую вечность» (3, 321).

Но главное осталось. Его руки всегда были протянуты ей на встречу, и ее смех всегда звучал для него музыкой, даже причиняя боль.

Примечания

- ¹ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М: Худож. лит., 1982. С. 572.
- ² *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук, 1961–1967. Т. 1. С. 445. Здесь и далее письма И.С. Тургенева цитируются по этому изданию; в тексте статьи в скобках указываются том и страница.
- ³ См.: *Зайцев Б.* Жизнь Тургенева // Зайцев Б. Далекое. М.: Сов. писатель, 1991. С. 153.
- ⁴ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 25. С. 119.
- ⁵ *Никольский Ю.* Тургенев и Достоевский. (История одной вражды) / Ю. Никольский. София. 1921. С. 84.
- ⁶ *Зайцев. Б.С.* Указ. соч. 176.

О.В. Горчанина

Бельгия, Университет г. Монс /
Франция, Университет им. Шарля де Голля — Лилль 3

И.С. Тургенев и французы

Так сложилось, что, когда мы упоминаем имя Ивана Тургенева в контексте Франции, в памяти спонтанно возникают уже давно устоявшиеся представления о связи писателя с этой страной: Тургенев бегло говорил по-французски, много лет провел во Франции, умер в Буживале, был фактически членом семьи Виардо, которую искренне любил, дружил и сотрудничал с Флобером, Жорж Санд, Мериме, Золя, Доде, Эдмоном Гонкуром, Мопассаном, Жюлем Этцелем... Всё это безусловно соответствует действительности, и тот факт, что Тургенева очень и очень многое связывало с Францией, не нуждается в доказательствах.

Тем не менее, когда читаешь переписку Тургенева, нельзя не заметить, что эти можно сказать, традиционные представления довольно плохо вяжутся с тем, как Иван Сергеевич порой отзывался о Франции и французах в своих письмах. Для начала приведем лишь несколько самых ярких отрывков из писем писателя (к некоторым из них мы еще вернемся).

«Французики мне не по сердцу; [...]»¹, — пишет Тургенев Льву Толстому 3 (15) января 1857 г. 9 (21) июня 1859 г. Иван Сергеевич пишет из Виши писательнице М.А. Маркович: «Виши грязный и не веселый городок — везде французские козлиные лица, французское щербетанье: веселого в этом мало [...]»², а на следующий день он шлет следующие строки своему другу Павлу Анненкову: «Все французское для меня воняет [...]»³ В письме к А.А. Фету от 5 (17) ноября 1860 г. читаем: «Сказать Вам, до какой степени я ненавижу всё французское, особенно парижское — превосходит мои силы; [...]»⁴.

С одной стороны, этому можно найти достаточно простое объяснение: Тургенев вполне мог ценить и уважать отдельных фран-

цузов и презирать всех остальных представителей этой нации. И все же возникает желание не останавливаться на этом довольно общем объяснении и попытаться разобраться в этом парадоксе.

* * *

Если читать письма И.С. Тургенева — не за какой-то определенный период времени, а в полном доступном нам объеме, то оказывается, что вышеприведенные примеры проявления неприязни Тургенева к французам — отнюдь не изолированное явление, поэтому прежде всего определим, чем именно французская нация не угодила писателю.

Во-первых, если верить некоторым письмам Тургенева, французы кажутся ему мелким и малоинтересным народом (недаром в своих письмах писатель зачастую называет их «французиками»). Вот, в частности, как Тургенев описывает свои впечатления от общения с французами некоторым своим друзьям:

«[...] должен сознаться, что до сих пор ни одного молодого, симпатического существа не встретил; ужасно всё мелко и пусто»⁵.

(А. Герцену, 4 (16) января 1857, Париж)

«Я замечаю одно обстоятельство: я ни одного француза не полюбил в течение всей этой зимы, ни с одним симпатически не сблизился; оттого ли это произошло, что способность к новой привязанности во мне исчезает, оттого ли, что сами французы мне кажутся холодны, мелки и плоски — не знаю.»⁶

(Е.Е. Ламберт, 13 (25) марта 1857, Париж)

«[...] Замечательного — привлекательного лица не встретил ни одного: все сухо, узко, гладко и коротко»⁷.

(П.В. Анненкову, 3 (15) апреля 1857, Париж)

Французская нация грешит также порою в глазах Ивана Сергеевича легкомысленностью: так, описывая Н.Н. Рашет своего будущего зятя — Гастона Брюйера, — Тургенев настаивает:

«Нрав у него не французский — серьезный и простой»⁸.

(Н.Н. Рашет, 6 (18) января 1865 года, Баден-Баден)

грубостью:

«[...] когда любезные французы не считают нужным церемониться, они легко становятся грубыми, особенно с нашим братом русским»⁹.

(В.А. Соллогубу, 10 (22) февраля 1877, Париж)

и безнравственностью:

«[...] общий уровень нравственности понижается с каждым днем — и жажда золота томит всех и каждого — вот Вам Франция!»¹⁰.

(С.Т. Аксакову, 27 декабря 1856 (8 января 1857), Париж)

Тургеневу часто претит ограниченность и узость мышления французов — в уже частично процитированном выше письме к Льву Толстому читаем далее:

«Французики мне не по сердцу; они, может быть, отличные солдаты и администраторы — но у всех у них в голове только один переулочек, по которому шныряют всё те же, раз навсегда принятые мысли. “Ah ! le lecteur Français ne saurait admettre cela !” Сказавши эти слова, француз даже не может представить себе, что Вы что-нибудь возразите»¹¹.

(Л. Толстому, 3 (15) января 1857, Париж)

а также их невежество:

«Я живу в Виши в скромном отеле, где вижу за table d'hôte несколько французских épiciers^{**}; особенно один из них пленителен. Он убежден, что русские мужики продают своих детей — pour le sérail du Grand Khan des Tartares, Monsieur!^{***} — и прибавляет: Ah ! Monsieur ! quelle sale chose que la religion de Mahomet!^{****} Я, разумеется, его не разумею»¹².

(П.В. Анненкову, 10 (22) июня 1859, Виши)

* «Ах! Французский читатель не допустит этого!» (фр.)

** лавочников (фр.)

*** для серала Великого хана татар, сударь! (фр.)

**** Ах, сударь! Что за гнусная вещь эта религия Магомета! (фр.)

«[...] то, что Вы говорите о неспособности французов понимать не своё и о их невежестве, до сих пор совершенно верно»¹³.

(П.Анненкову, 5 (17) октября 1872, Париж)

Учитывая подобные представления Тургенева о французской нации, не приходится удивляться совету, который в 1860 г. дает Иван Сергеевич дочери Полине, которая, будучи незаконнорожденной, не может вернуться жить в Россию и должна как можно более адаптироваться к жизни во Франции:

«Il faut — hélas ! — que tu restes Française, en tâchant de l'être aussi peu que possible»^{* 14}.

(П. Тургеневой, 6 (18) августа 1860, Вентнор)

Но более всего Тургенева раздражает неспособность французов к «святая святых» в его глазах — к искусству. Уже в 1849 г., впервые побывав на деревенском празднике в Песи, он подмечает немзыкальность французских крестьян по сравнению с немцами:

«[...] les Allemands jouent rarement faux ; tandis que les quatre gaillards avinés... qui composaient l'orchestre d'hier vous écorchaient les oreilles de manière à vous faire venir de grosses larmes froides aux yeux, comme si on vous sciait une dent»^{** 15}.

(П. Виардо, 11 (23) июля 1849, Куртавнель)

Французы неспособны к истинному — то есть — в глазах Тургенева — к правдивому искусству, а это для писателя сродни греху смертному:

«Французы потеряли способность правды в искусстве; да и искусство у них вымирает»¹⁶.

(П. Анненкову, 3 (15) апреля 1857, Париж)

* Нужно — увь! — чтобы ты оставалась французенкой, стараясь быть ею как можно меньше! (фр.)

** Немцы редко играют фальшиво; а вот те четыре подвыпивших молодца [...], которые составляли вчера оркестр, так резали ухо, что у вас на глазах выступали крупные холодные слёзы, словно вам пилили зуб (фр.)

«[...] mais j'ai déjà remarqué plus d'une fois que ce qui choque le moins les Français dans une œuvre d'art c'est l'absence de vérité»^{* 17}.

(П. Виардо, 15 (27) октября 1857, Генуя)

Неестественность, манерность, лживость творческого выражения Тургенев отмечает повсюду, особенно в работе своих французских коллег-литераторов. Здесь больше всего (и чаще всего) от Тургенева достается Виктору Гюго. Вот один из примеров выпадов русского писателя в сторону французского:

«Мой друг Виардо вам сердечно кланяется. Вы в нем не ошиблись: во многих своих чертах он не француз. Во всяком случае не такой француз, как, например, В. Гюго, со всеми его отвратительными гримасами в "Chansons des rues et des bois". То, что такая блевотина абсолютно дикой и пошлой грубости не была тотчас же с осуждением отброшена, характеризует всю нацию»¹⁸.

(Теодору Шторму, 30 ноября 1865, Баден-Баден)

Но не только Гюго внушает подобные чувства Тургеневу: читая некоторые его письма, нельзя не заметить, что и вся французская литературная братия зачастую не вызывает у него энтузиазма:

«Теперь я намерен приняться за работу; также хочется мне посмотреть поближе на здешнюю жизнь и на здешнюю литературу. Оно, пожалуй, не весело, да поучительно. Всё здесь измелчало и изломалось. Простоты и ясности и не ищи; всё здесь хитро и столь же бедно, сколь хитро»¹⁹.

(А.Н. Островскому, 7 (19) ноября 1856, Париж)

«Я с тех пор, как писал Вам, познакомился со многими здешними литераторами — не с старыми славами, бывшими конводами — от них, как от козла, ни шерсти, ни молока — а молодыми, передовыми. Я должен сознаться, что всё это крайне мелко, прозаично, пусто и бесталанно. Какая-то безжизненная суетливость, вычурность или плоскость бессилия,

* [...] я уже много раз замечал, что меньше всего в произведении искусства французов шокирует отсутствие правды (фр.)

крайнее непонимание всего нефранцузского, отсутствие всякой веры, всякого убеждения, даже художественного убеждения — вот что встречается Вам, куда ни оглянитесь»²⁰.

(С.Т. Аксакову, 27 декабря 1856 (8 января 1857), Париж)

Получается, что представители литературных кругов, так же, как и все французское общество, мелки, сухи, неправдивы и ограничены, и тот факт, что эти качества наблюдаются среди литераторов, еще более отталкивает Тургенева, поэтому не стоит удивляться словам, которыми писатель подытоживает свои впечатления от жизни в Виши в письме к Анненкову, которое мы уже частично процитировали выше:

«[...] уж, коли выбирать, лучше возиться с французскими ?piciers*, чем с французскими beaux esprits»^{** 21}.

(П.В. Анненкову, 10 (22) июня 1859, Виши)

* * *

Ограничимся пока этими несколькими — самыми, пожалуй, яркими — примерами выпадов Тургенева в сторону французов. Рамки статьи не позволяют привести все доступные нам суждения писателя о Франции и о ее жителях, отметим только, что они довольно многочисленны и что очень многие из них являются далеко не лестными, поэтому когда читаешь переписку Тургенева, то невольно констатируешь, что, судя по всему, в глазах Тургенева французская нация наделена целым рядом изъянов, с которыми писателю зачастую трудно примириться; складывается впечатление, что жизнь во Франции ему не совсем приятна, особенно в Париже, который чаще остальных французских городов вызывает у писателя негативные ощущения:

«Вместо Петербурга, я буду жить в Париже — и невесело мне представляется это житье. Парижан я терпеть не могу [...]»²².

(Е.Е. Ламберт, 21 сентября (3 октября) 1860, Куртавнель)

«Если б я не был так искренно к Вам привязан — я бы до остервенения позавидовал Вам, я, который каждый день при-

* лавочниками (фр.).

** светилами (фр.).

*нужден жить в гнусном Париже — и каждый день просыпаться с отчаянной тоской на душе...*²³

(А.А. Фету, 32 января (4 февраля) 1862, Париж)

Картина, как видите, получается малопривлекательная. В связи с ней возникает вопрос: почему И.С. Тургенев, который по всей видимости недолюбливал французов, столько времени — в общей сложности около 15—17 лет, т.е. фактически четверть своей жизни — провел во Франции? Причем некоторые периоды жизни писателя были отмечены длительным пребыванием его на французской земле, а в 70-х гг. он окончательно обосновался там.

Ответ на этот вопрос вроде бы очевиден, тем более что писатель сам неоднократно частично отвечал на него в своих письмах. Частично — потому что комментировал он не столько сам выбор жить во Франции, сколько свой выбор не жить в России:

*«[...] не жить вне России я по обстоятельствам — всеильным — не могу...»*²⁴

(М.А. Милютиной, 5 (17) мая 1871, Лондон)

*«“Но отчего Вы не живете в России?” — спросите Вы — да и так-таки спрашиваете в своем письме. На это я Вам скажу, что это-то именно и есть то фатальное (в смысле fatum’a, а не фатальности) в моей жизни, что я так же мало в состоянии изменить, как переделать форму моего носа...»*²⁵

(С.К. Кавелиной, 21 декабря 1872 (2 января 1873), Париж)

*«[...] я живу здесь [...] в силу обстоятельств, не зависящих от моей воли»*²⁶.

(С.Т. Аксакову, 27 декабря 1856 (8 января 1857), Париж)

«Фатум», «всеильные обстоятельства» — очевидно, что Тургенев имеет в виду свою привязанность к Полине Виардо, которая с начала 40-х гг. послужила наиважнейшей причиной, заставившей Тургенева переносить основное течение своей жизни сначала во Францию, затем в Германию, в Англию, а затем — фактически окончательно — снова во Францию. «[...] эта привязанность, — говорит он в одном из своих писем к М.В. Авдееву, — сплелась с моею жизнью, и без нее я был бы как без воздуха»²⁷.

Вопрос в том, достаточно ли одной привязанности — даже очень сильной — чтобы заставить человека, негативно относяще-

гося к определенной стране, жить в ней в течение столь длительного времени и мириться с соседством нации, которую он недолюбливает?

Любой ответ на этот вопрос обречен на субъективность, и вряд ли кто-нибудь сможет ответить на него однозначно. Тем не менее можно предположить, что привязанность Тургенева к Полине Виардо была не единственным (хотя и решающим) обстоятельством, которое способствовало такому выбору места жительства Тургенева.

* * *

Портрет французской нации глазами Тургенева, который мы попытались набросать выше, является сборным и состоит из цитат писем писателя разных лет. Он иллюстрирует общее отношение Тургенева к французам, но — увы — никак не отражает самого главного, а именно эволюции этого отношения, в то время как освещение этого вопроса является главной целью настоящей статьи, поэтому остановимся подробнее на этом вопросе.

Если читать письма И.С. Тургенева в хронологическом порядке, то нельзя не заметить, что отношение писателя к французам менялось в течение всей его жизни и прошло через множество различных стадий.

В первую очередь отметим, что больше всего Тургенев критикует французов в совершенно конкретный отрезок времени, а именно — между 1856 и 1863 гг. Что же происходит в жизни писателя в этот довольно длительный период времени, и как случилось, что его вроде бы нейтральное отношение к французам до 1856 г. вдруг переходит в крайне неприязненное?

Чтобы разобраться в этом вопросе, предлагаем рассмотреть по порядку, каким образом менялось отношение писателя к Франции и французам в течение всей его жизни.

* * *

Впервые Тургенев попадает во Францию будучи еще ребенком: в 1822—1823 гг. семья Тургеневых отправляется в путешествие по Европе, в ходе которого проводит шесть месяцев в Париже. Нам, увы, не известно, какое впечатление произвело это пребывание во Франции на совсем тогда еще юного будущего писателя.

Следующий более или менее длительный его визит во Францию датируется уже 1845 г. До этого времени, несмотря на уже многочисленные путешествия по Европе, Тургенев не стремится попасть в эту страну. Что же изменилось теперь? Дело в том, что в 1843 г. Тургенев знакомится с Полиной Виардо, которая в течение трех сезонов выступала в Петербурге. Начиная с этого времени Франция приобретает в глазах влюбленного Тургенева неожиданный козырь в лице Полины Виардо. В 1845 г. Тургенев пробыл во Франции (Париж, Куртавнель, Пиренеи...) с мая по октябрь. Какими французы показались Тургеневу во время этого пятимесячного пребывания, нам неизвестно — его мнение по этому поводу не нашло отражения в письмах этого периода. Но можно предположить, что какого-то крайне негативного впечатления французы на него не произвели, поскольку, как только это становится возможным — т.е. два года спустя, — писатель вновь едет во Францию.

Тургенев возвращается во Францию летом 1847 г., и на этот раз здесь он проведет три года. Этот длительный период пребывания на французской земле полон впечатлений и событий... но — увы — и здесь в письмах Тургенева мы не найдем многочисленных отзывов о французской нации. Описание крестьянского праздника в Песи в письме к Полине Виардо из Куртавнеля от 11 (23) июля 1849 г., несколько комментариев о природе и о погоде во Франции в письме к Полине Виардо от 3 (15) августа 1850 г. — уже из России — вот и все! Почему? В этот период Тургенев, по-видимому, занят совсем другим: обживаетеся на новом месте, с удовольствием вливается в приютившую его семью Виардо, да и просто, как любой человек, на долгое время обустроившийся в чужой ему стране, постепенно открывает ее для себя. Как уже указывалось, прямых суждений о французах мы не найдем в письмах этого периода, но поскольку именно в это время — в 1848 году — писатель подумывает о том, не обосноваться ли ему окончательно во Франции²⁸, думается, что крайне отрицательного впечатления об этой стране у него не сложилось.

Затем следует отъезд в Россию по настоятельному требованию матери в 1850 г. и шестилетняя разлука с Францией вследствие немилости властей — месячное заключение в 1852 г., ссылка, невозможность выехать из России. В письмах писателя за период с 1850 по 1856 г. мы не найдем ни строчки по поводу интересующего нас вопроса. Разлука с любимыми людьми, которые остались во Франции, реадаптация на родине после длительного отсутст-

вия, смерть Гоголя, арест, ссылка... — письма Тургенева этого периода полны переживаний, свойственных ему в это время, — тоска, новый взгляд на родину и на русский народ, но ничего о Франции.

В 1856 г. вследствие послабления режима Тургеневу вновь позволяют выехать за границу, и он напрямик направляется в Париж, куда его теперь тянет не только Полина Виардо, но и дочь, которую он отправил во Францию под опеку семьи певицы осенью 1850 г. Начиная с 1856 г. Тургенев будет ежегодно посещать Париж и даже жить в нем по нескольку месяцев.

Как уже отмечалось выше, именно начиная с этого времени в письмах Тургенева отмечается всплеск неприязни по отношению к французской нации и к Франции вообще. С чем это связано? Почему французы внезапно начинают вызывать некое раздражение писателя именно в этот момент?

Дело в том, что, вернувшись во Францию после длительного отсутствия, Тургенев обнаруживает, что за шесть лет разлуки с Полиной Виардо в ее жизни многое изменилось (у нее родились две дочери), и он чувствует себя лишним в кругу семьи Виардо, хотя его и тянет к ним — это период охлаждения отношений между ними. Тут бы в пору уехать из Франции, но это невозможно — он должен взять на себя заботы по воспитанию дочери Полины, которая в это время учится в пансионе в Париже. 16 (28) ноября 1856 г. Тургенев пишет Льву Толстому из Парижа:

«[...] Меня удерживает здесь старинная, наразрывная связь с одним семейством — и моя дочка... Если б не это, я бы давно уехал в Рим...»²⁹

(Л.Н. Толстому, 16 (28) ноября 1856, Париж)

И тут, как назло, неприятности сыплются на Тургенева «как шишки на бедного Макара», как писатель сам иногда выражался в своих письмах: зима 1856–1857 г. выдалась особенно суровой; здоровье Тургенева крайне неудовлетворительное: у писателя начинается болезнь пузыря, которая будет мучить его в течение довольно длительного времени. Тургенев оказывается в чужой стране, чувствует себя одиноким — старые друзья остались в России, а новыми он никак не может обзавестись — не так-то просто сойтись с людьми другой ментальности. А без друзей, без близких людей жизнь на чужбине несладка для любого человека, а тем более для человека русского. Результат всего этого — длительная

хандра, которой отзываются фактически все письма Тургенева, адресованные друзьям:

«Что ни говори, на чужбине точно вывихнутый. Никому не нужен, и тебе никто не нужен»³⁰.

(Дружинину А.В., 5 (17) декабря 1856, Париж)

«Милый Анненков, я Вам долго не писал по следующей причине: не только весело — даже спокойно не мог писать Вам — а хныкать не хотелось. Тоска меня гложет [...]»³¹.

(Анненкову П.В., 16 (28) февраля 1857, Париж)

«Милый Яков Петрович, Вы пеняете на меня за то, что я не пишу, — а я именно и потому не пишу ни к Вам, ни к друзьям вообще, что ничего веселого сказать не могу, а жаловаться и вздыхать не стоит. Мне всячески скверно — и физически, и нравственно [...]»³².

(Полонскому Я.П., 17 февраля (1 марта) 1857, Париж)

Спасаться от хандры Тургенев поедет в Италию в ноябре 1857 г.; Италия освежит его нравственные силы. Затем он направится в Германию, а оттуда — в Россию, где активно будет вращаться в литературных кругах; неприятности останутся позади, и жизнь войдет в более приятное русло. Но, судя по всему, дело сделано — и Париж и Франция для Тургенева в течение длительного времени будут ассоциироваться с одиночеством, болезнью и хандрой, что в свою очередь негативно будет сказываться на его восприятии французов. К уже вышепротитированным высказываниям, прибавим также следующие:

«Хочу я познакомиться с здешними литераторами, хотя ни к одному из них не чувствую симпатии и ничего не ожидаю для себя от этого знакомства; [...]»³³.

(Аксакову С.Т., 1 (13) ноября 1856, Париж)

«За работу я не могу до сих пор приняться как следует: я начинаю думать, что гнусный парижский воздух действует на мое воображение, т.е. ослабляет оное. Сказать Вам, до какой степени я ненавижу всё французское, особенно парижское — превосходит мои силы; каждый “миг минуты”, как говорит

Гоголь — я чувствую, что нахожусь в этом противном городе, из которого я не могу уехать [...]»³⁴.

(Фету А.А., 5 (17) ноября 1860, Париж)

«Начинаю знакомиться с новыми французами — но мало захожу в них вкуса [...]»³⁵.

(Хилковой О.Д., 19 (31) января 1861, Париж)

Учитывая контекст жизни Тургенева в этот период, такое восприятие писателем французов нам кажется вполне понятным.

* * *

В 1863 г. семья Виардо перебирается в Баден-Баден, и Тургенев следует за ними, чтобы держаться поближе к тем, кого он считает своей семьей; к тому же баденская жизнь явно ему импонирует. Баден полюбился писателю настолько, что он наверняка с радостью поселился бы там окончательно³⁶, если бы опять же не одно — то же, что и раньше, — обстоятельство: дочь Полина, которая вышла из пансиона и которую нужно срочно выдавать замуж. И снова ему приходится бросать все и ехать в Париж, и снова пребывание во французской столице будет тягостными для него:

«Si le diable ne s'en mêle, je quitterai ce charmant Paris jeudi matin pour arriver à 10 heures du soir à Bade»³⁷.

(Виардо П., 18 (30) ноября 1863, Париж)

«Il fait bien beau aujourd'hui... Le soleil semble m'appeler à Bade. Mercredi soir j'arrive... [...] Ah ! que cette attente est pénible!»³⁸

(Виардо П., 3 (15) апреля 1864, Париж)

* Если дьявол не вмешается, я покину этот очаровательный Париж в четверг утром с тем, чтобы к 10 часам вечера приехать в Баден (фр.)

** Сегодня стоит прекрасная погода... Это солнце, кажется, зовет меня в Баден. В среду вечером я приеду... [...] Ах! До чего же тягостно это ожидание! (фр.)

«JJe ne serai content que quand j'aurai cet étouffant Paris derrière moi»^{* 39}.

(Виардо П., 11 (23) ноября 1864, Париж)

Естественно, всякий раз, когда Тургенев вынужден покинуть свое гнездышко в Бадене, его это раздражает, что не может не сказаться на том, как он воспринимает окружающих его людей, места и т.д., и объясняет некоторую раздраженность писателя по отношению к Парижу и французам, которая чувствуется в письмах Тургенева этого периода.

* * *

И все же неприязнь Тургенева к Франции и французам была не вечной — к счастью, ведь начиная с 1871 г., вследствие Франко-прусской войны писатель вместе с семьей Виардо покидает Баден и, после относительно недолгого пребывания в Лондоне, обосновывается в Париже. Можно представить себе, какой была бы жизнь писателя в этой стране, если бы он не примирился в конце концов с французским народом и с некоторыми особенностями его менталитета! А поскольку начиная именно с этого времени выпадов в сторону французам в письмах Тургенева наблюдается все меньше, можно предположить, что мнение писателя о французской нации действительно изменилось.

Что же произошло? Что заставило Тургенева пересмотреть свои взгляды на Францию и французам? Это «что» — Франко-пруская война.

Тургенев не приветствовал войну как концепт, зато приветствовал наступление Пруссии на Францию: в глазах писателя, который, как известно, был большим германофилом, Пруссия воплощала в себе прогресс, в то время как Франция Наполеона III никак не ассоциировалась в его представлениях с этим словом. Еще в 1867 г. он следующим образом комментирует взаимоотношения Франции и Пруссии:

«[...] Français et Prussiens pourraient bien en venir aux mains pendant le cours de l'été. [...] et voyez la bizarrerie : dans ce conflit — ce serait le Prussien qui représenterait le progrès, la civili-

* Я буду доволен лишь тогда, когда этот душный Париж останется позади меня (фр.)

sation et l'avenir — le Français — le fils du Français de 1830 — la routine et le passé?!»^{* 40}

(Виардо П., 28 марта (9 апреля) 1867, Москва)

Франция Наполеона III вызывает презрение и даже ненависть со стороны Тургенева, а потому новость об успешном наступлении прусской армии на французам писатель встречает с большим энтузиазмом:

*«Я с самого начала, вы знаете, был за них всей душой, ибо в одном бесповоротном падении наполеоновской системы вижу спасение цивилизации, возможность свободного развития свободных учреждений в Европе: оно было немыслимо, пока это безобразие не получило достойной кары»*⁴¹.

(Анненкову П.В., 27 июля (8 августа) 1870, Баден-Баден)

*«Даже вы, будучи немцем, не можете больше меня радоваться новому обороту дела. Так, значит, действительно этому лицемерию, этой безнравственности конец!»*⁴²

(Юлиану Шмидту, 16 (28) августа 1870, Баден-Баден)

*«Нужно ли Вам говорить, что я всей душой на стороне немцев. Это поистине война цивилизации с варварством — но не так, как это думают господа французам. С бонапартизмом должно быть покончено, чего бы это не стоило, если общественная нравственность, свобода и самостоятельность Европы вообще намерены иметь будущее»*⁴³.

(Людвигу Фридлендеру, 29 августа (10 сентября) 1870, Баден-Баден)

В начале войны Тургенева раздражает и поражает поведение французам в этом конфликте. Ему непонятно их неумение и нежелание адекватно воспринимать ситуацию. В известных письмах к Анненкову о Франко-прусской войне читаем следующее :

* Французам и пруссаки вполне могут дойти до драки этим летом. [...] и видите ли, какая странность: в этом конфликте пруссак олицетворял бы прогресс, цивилизацию и будущее, а француз — сын французам 1830 года — рутину и прошлое! (фр.)

«Такого фанфаронства, таких клевет, такого крайнего незнания противника, такого невежества, наконец, как во французских газетах, я и вообразить себе не мог»⁴⁴.

(Анненкову П.В., 27 июля (8 августа) 1870, Баден-Баден)

«[...] подобная “трусость” — другого слова нет — трусость взглянуть, как говорится, черту в глаза, — указывает в одно и то же время и на ахилесову пятку в самом характере народа и служит одним из многочисленных симптомов того нравственного уровня, до которого унизило Францию двадцатилетнее правление Второй империи»⁴⁵.

«С [...] нежеланием знать правду у себя дома соединяется еще большее нежелание, лень узнать, что происходит у других, у соседей. Это неинтересно для француза, да и что может быть интересного у чужих? И притом кому же неизвестно, что французы — “самый ученый, самый передовой народ на свете, представитель цивилизации и сражается за идеи”? В обыкновенное мирное время все это сходило с рук; но при теперешних грозных обстоятельствах это самомнение, это незнание, этот страх перед истиной, это отвращение к ней — страшными ударами обрушились на самих французов...»⁴⁶

(Анненкову П.В., 28 августа (9 сентября) 1870, Баден-Баден)

Тургенев возмущен также решением Палаты депутатов Франции изгнать всех немцев из страны:

«Подобного варварского нарушения международного права Европа не видела со времен первого Наполеона, велевшего арестовать всех англичан, находившихся на материке. Но та мера коснулась, в сущности, только отдельных нескольких личностей; на этот раз разорение грозит тысячам трудолюбивых и честных семейств, поселившихся во Франции в убеждении, что их приняло в свои недра государство цивилизованное»⁴⁷.

(Анненкову П.В., 14 (26) августа 1870, Баден-Баден)

Все эти размышления наталкивают Тургенева на следующего рода заключение (к которому он, по сути, пришел уже давно):

«[...] едва ли не настал и их черед получить такой же урок, какой получили пруссаки под Иеной, австрийцы под Садовой и — зачем таить правду — мы под Севастополем. Дай-то бог, чтоб они так же умели воспользоваться им [...]»⁴⁸.

(Анненкову П.В., 27 июля (8 августа) 1870, Баден-Баден)

И французы действительно получают хороший урок... Глядя на поверженную Францию, Тургенев не может не сопереживать ей, ведь то, чего он желал, достигнуто: наполеоновский строй пал — чего же желать большего? К тому же, по мере развития событий, Тургенев бросает более трезвый взгляд на мотивации Пруссии в этой войне, видит, как на смену патриотизму пруссаков приходит алчность — а это он не может одобрить. В одном из писем к Якову Полонскому Тургенев пишет:

«Падение гнусной империи Наполеона доставило мне великую радость: нравственное чувство во мне удовлетворилось — после такого долгого ожидания! Но я не скрываю от самого себя, что не всё впереди розового цвета — и завоевательная алчность, овладевшая всей Германией, не представляет особенно утешительного зрелища»⁴⁹.

(Полонскому Я.П., 6 (18) сентября 1870, Баден-Баден)

Тургенев удручен поведением немцев-победителей. 26 октября 1870 г. он пишет Паулю Гейзе по поводу захватнического инстинкта, который внезапно охватил Пруссию:

«А что думаете об этом Вы? Довольно ли Вам Эльзаса — или же Вы хотите и Лотарингией насладиться? Я начинаю понемногу приходить в смущение — и боюсь, что я уже не так хорошо понимаю прежде дорогих мне немцев»⁵⁰.

(Паулю Гейзе, 26 октября (7 ноября) 1870, Баден-Баден)

До последнего Тургеневу хочется верить, что захватнический инстинкт пруссаков — всего лишь временное явление и что они вернутся на путь истинный, как и положено прогрессивной нации:

«Я полагаю, что немцы поступают необдуманно и что расчет их неверен. Во всяком случае, они уже сделали большую ошибку»

ку тем, что наполовину разрушили Страсбург [...]. Я полагаю, что можно найти такую форму мира, которая, надолго обеспечив спокойствие Германии, не поведет к унижению Франции [...]. Было бы достойно немцев — немцев-победителей — также отказаться от Лотарингии и Эльзаса. [...] они могли бы удовлетвориться гордым сознанием, что [...] их рукою было низвергнуто в прах безнравственное безобразие бонапартизма»⁵¹.

(Анненкову П.В., 6 (18) сентября 1870, Баден-Баден)

Но, увы, его надежды не оправдались...

* * *

Да, в глазах Тургенева французы зачастую предстают мелкой, невежественной и заносчивой нацией, но эта нация сполна заплатила за свои «прегрешения», заплатив за них кровью и национальной гордостью. И теперь Тургенев, увидев это и, возможно, поняв, что нет совершенства в этом мире и что даже его любимые немцы небезгрешны, смягчается. И вот он уже сочувствует побежденным (тем более что многие его друзья, начиная с семейства Виардо, — французы):

«А бедная, растерзанная Франция, что с нею будет? Ни одна страна не находилась в более отчаянном положении»⁵².

(Анненкову П.В., 6 (18) сентября 1870, Баден-Баден)

«А несчастная Франция всё топорщится, всё не хочет уступать... Страшно со стороны смотреть на эту жалкую, мучительную агонию»⁵³.

(Борисову И.П., 16 (28) октября 1870, Баден-Баден)

«Ainsi l'Alsace, la Lorraine perdues, cinq milliards... Pauvre France ! Quel coup terrible et comment s'en relever?»^{* 54}

(Виардо П., 14 (26) февраля 1871, Петербург)

«О бедная, несчастная Франция! В какую бездну она упала и как она выберется оттуда!»⁵⁵

(Виардо П., 8 (20) марта 1871, Москва)

* Итак, Эльзас и Лотарингия потеряны, пять миллионов... Бедная Франция! Какой ужасный удар, и как оправиться от него?» (фр.)

Для русского человека сочувствие несовместимо с ненавистью и неприязнью. Недаром слово «жалеть» русские люди иногда используют в значении «любить». Конечно, это не означает, что, сочувствуя судьбе Франции, Тургенев вдруг принимается пылать неизмеримой любовью к французской нации, но все же факт остается фактом — начиная с этого времени мы редко будем встречать в переписке писателя выпады в сторону французов.

Более того, в 1871 г. Тургенев с семьей Виардо перебирается во Францию, в Париж, а потом и в Буживаль, который очень скоро станет ему родным. «И как же это я не вернусь в Буживаль (если я даже поеду в Россию) — где у меня такое же пожизненное гнездо, как в Спасском!»⁵⁶, — пишет он Якову Полонскому в сентябре 1882 г.)

Интересно отметить также, что начиная с этого времени (первая половина 70-х гг.) Тургенев наконец-то завязывает дружеские отношения со многими французами. Именно в этот период начинаются всем известные обеды «освищенных авторов», и именно тогда уважительно-приятельские отношения с Флобером перерастают в теплую и искреннюю дружбу.

И, наконец, даже если впоследствии Тургенев не всегда одобрял некоторые стороны жизни французов или некоторые аспекты политики Франции, в отдельных письмах писателя чувствуются нотки до сих пор невиданной симпатии к этой стране и к ее жителям:

«Вот скоро две недели, как я сюда приехал и блаженствую, погруженный в абсолютное бездействие. Подагра меня покинула — и в торжественный день 14 июля я мог довольно удовлетворительно ходить по улицам Парижа — и любоваться не столько зрелищем тысячи флагов, гирлянд, иллюминаций и пр., сколько самими парижанами; что за милый, любезный и веселый народ»^{57, 58}

(Стасюлевичу М.М., 10 (22) июля 1880, Буживаль)

Использованная литература:

Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1987.

Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968.

Примечания

- ¹ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1987. Т. 3. С. 181.
- ² Там же. Т. 4. С. 49.
- ³ Там же. С. 50.
- ⁴ Там же. С. 258.
- ⁵ Там же. Т. 3. С. 173.
- ⁶ Там же. С. 214.
- ⁷ Там же. С. 220.
- ⁸ Там же. Т. 6. С. 91.
- ⁹ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968. Т. 12. Кн. 1. С. 94.
- ¹⁰ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1987. Т. 3. С. 172.
- ¹¹ Там же. С. 181.
- ¹² Там же. Т. 4. С. 50.
- ¹³ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968. Т. 9. С. 348.
- ¹⁴ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1987. Т. 4. С. 227.
- ¹⁵ Там же. Т. 1. С. 305.
- ¹⁶ Там же. Т. 3. С. 220.
- ¹⁷ Там же. С. 265.
- ¹⁸ Там же. Т. 6. С. 237.
- ¹⁹ Там же. Т. 3. С. 146.
- ²⁰ Там же. С. 171.
- ²¹ Там же. Т. 4. С. 50.
- ²² Там же. С. 241.
- ²³ Там же. Т. 5. С. 11.
- ²⁴ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968. Т. 9. С. 91.
- ²⁵ Там же. Т. 10. С. 49.
- ²⁶ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1987. Т. 3. С. 172.
- ²⁷ Письмо к Авдееву М.В. от 10 (22) мая 1871 г., Лондон. Цит. по: Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968. Т. 9. С. 94.
- ²⁸ В одном из писем к Морису Гартману от 9 августа 1863 г. Тургенев, по просьбе адресата, приводит некоторые факты из своей биографии, и в частности пишет: «С 1847 по 1850 г. я жил за границей — думал в 1848 г. совсем переселиться во Францию, но вернулся в Россию».
- ²⁹ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1987. Т. 3. С. 149.
- ³⁰ Там же. С. 159.
- ³¹ Там же. С. 192.
- ³² Там же. С. 198.
- ³³ Там же. С. 140.

- ³⁴ Там же. Т. 4. С. 258.
- ³⁵ Там же. С. 288.
- ³⁶ «Я приехал сюда через Баден, где я провел дней десять самым приятным образом. Оттого ли, что мои требования стали меньше, оттого ли, что там мое настоящее гнездо, — только я замечаю, что с некоторого времени счастье дается мне гораздо легче, [...]. Хорошо мне там живется!», — пишет Тургенев Е.Е. Ламберт 27 марта (7 апреля) 1864 г. из Парижа. Схожую мысль писатель высказывает и в своем письме к И.П. Борисову от 5 (17) июня 1864 г., написанном из Бадена: «Пишу Вам из своего баденского гнездышка, которое так мне полюбилось, что заставляет изменить нашим "палестинам"».
- ³⁷ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1987. Т. 5. С. 225.
- ³⁸ Там же. Т. 6. С. 10.
- ³⁹ Там же. С. 63.
- ⁴⁰ Там же. Т. 7. С. 162.
- ⁴¹ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968. Т. 8. С. 261.
- ⁴² Там же. Т. 8. С. 271.
- ⁴³ Там же. С. 383.
- ⁴⁴ Там же. Т. 8. С. 261–262.
- ⁴⁵ Тургенев И.С., Собр. соч.: В 12 т. М.: 1958. Т. 12. С. 239.
- ⁴⁶ Там же. Т. 12. С. 241.
- ⁴⁷ Там же. Т. 12. С. 237.
- ⁴⁸ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968. Т. 8. С. 263.
- ⁴⁹ Там же. Т. 8. С. 280.
- ⁵⁰ Там же. Т. 8. С. 387.
- ⁵¹ Там же. С. 278.
- ⁵² Тургенев И.С., Собр. соч.: В 12 т. М.: 1958. Т. 12. С. 245.
- ⁵³ Там же. Т. 8. С. 295.
- ⁵⁴ Там же. Т. 9. С. 19.
- ⁵⁵ Там же. С. 43.
- ⁵⁶ Письмо к Полонскому Я.П. от 6 (18) сентября 1882 из Буживаля цит. по: Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968. Т. 13. Кн. 2. С. 32.
- ⁵⁷ Выделено мною. — О.Г.
- ⁵⁸ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1968. Т. 12. Кн. 2. С. 284.

*Луи Виардо.
К проблеме творческих отношений*

Я не хочу покинуть Францию, мой дорогой и
добрый друг, не сказав вам, как я вас люблю
и уважаю и как жалею о необходимости этой
разлуки. Я увожу с собой самые сердечные
воспоминания о вас; я сумел оценить высоту
и благородство вашего характера и, поверьте,
буду снова чувствовать себя вполне счастливым
только тогда, когда опять смогу вместе с вами
бродить по милым равнинам Бри.

Из письма И.С. Тургенева Луи Виардо
от 24 июня 1850 г.

Круг французских знакомых И.С. Тургенева необычайно широк. Луи Виардо во французском окружении И.С. Тургенева принадлежит особенное место. «Мой славный друг» — так И.С. Тургенев называл порой Луи Виардо в своих письмах. Писатели на протяжении сорока лет поддерживали редкие дружеские и творческие отношения. В отечественном литературоведении между тем нет специальной статьи, посвященной Луи Виардо. Имя Луи Виардо находится не только в тени великих имен И.С. Тургенева и Полины Виардо, но и в тени многих других французских современников И.С. Тургенева, отношения с которыми, не имевшие, порой, столь важного значения для И.С. Тургенева, достаточно изучены. Более того, в отечественном литературоведении крайне мало внимания уделяется Луи Виардо как личности творческой. Отечественные историки литературы касаются лишь той стороны художественной деятельности Луи Виардо, которая имеет отношение к его совместному творчеству с И.С. Тургеневым, и только в связи, только с точки зрения и только в контексте русского литературного процесса XIX в. Этого вопроса касается в своих исследованиях М.П. Алексеев. Его затрагивают в своих содержа-

тельных статьях и монографиях И.Я. Зильберштейн, Л.Н. Назарова, Л.Р. Ланский, Т.П. Ден, Н.В. Измайлов, Н.П. Генералова и др. Каждое новое поколение отечественных и зарубежных историков литературы возвращается в той или иной степени к проблеме атрибуции статей и переводов произведений русских писателей на французский язык и мере участия в этих статьях и переводах каждого автора. В литературном тандеме «И.С. Тургенев — Луи Виардо» роль ведущего в отечественном тургеневедении по преимуществу или, пожалуй, безусловно отдается И.С. Тургеневу даже в начале их отношений.

Нельзя между тем не принимать во внимание того, что ко времени знакомства с Луи Виардо (1843) И.С. Тургенев — «малоизвестный поэт и литератор». Луи Виардо старше Тургенева почти на двадцать лет, человек зрелый с большим жизненным опытом, со сложившимися политическими, философскими и эстетическими воззрениями, личность видная в культурной жизни французской столицы (с 1838 по 1840 г. Луи Виардо занимал пост директора Итальянского театра в Париже), заметный публицист и писатель, один из основателей журнала «*Revue Independante*», который вплоть до революции 1848 г. был влиятельным французским периодическим изданием.

Было бы несправедливо, полагая, недооценивать роль Луи Виардо в творческой биографии И.С. Тургенева. Она весьма значительна. И отнюдь не умаляет великого русского писателя. Как не умаляет имени Мериме участие в становлении его таланта Стендаля. Как не умаляет имен Ги де Мопассана и Генри Джеймса признанное плодотворное влияние на их творчество И.С. Тургенева. Как не умаляет самого простого или самого великого человека участие в их судьбе школьного учителя, который своим словом и поддержкой определил их жизненный путь.

Французский ученый А. Звигильский в предисловии ко второму тому его издания «*Nouvelle correspondance inedite*»¹ попытался «представить читателям Луи Виардо, личность, незаслуженно забытую в наши дни, и показать взаимное влияние двух литераторов». В своей следующей специальной статье «Луи Виардо»² А. Звигильский выявляет одно из основных направлений в творчестве французского писателя — испанскую тему и отчасти его политические и философские взгляды. Луи Виардо посвящены специальные статьи и монографии зарубежных ученых: Мадлен Л'Опиталь, Аннетт Респо, Мишеля Кадо, Тамары Пенейро Мендес и др.

Русская тема занимает в творчестве Луи Виардо, безусловно, важное место. Тем больший интерес для отечественного литературоведения должны, полагаем, представлять другие стороны литературной деятельности и многогранные творческие отношения французского писателя. Это дает основание для предлагаемой нами, предварительной в целом, работы, посвященной французскому другу И.С. Тургенева, цель которой — выявить основные направления творчества Луи Виардо, его отношения с некоторыми писателями, наметить контуры возможного, гораздо более полного исследования.

Луи Виардо нашел свое призвание в литературном труде. Творческое наследство французского писателя представляется весьма значительным. В него входит более двадцати книг, многочисленные статьи, публиковавшиеся в таких влиятельных французских периодических изданиях как «*Globe*», «*National*», «*Siecle*», «*Illustration*», «*Revue Independante*», «*Revue des Deux Mondes*», «*Revue de Paris*». Существенной стороной творчества Луи Виардо является его переводческая деятельность. Многократные прижизненные переиздания его книг во Франции, издания и переиздания переводов его произведений на испанский, португальский, английский языки свидетельствуют о востребованности его литературного труда.

Творческий путь Луи Виардо насчитывает без малого шесть десятилетий и сопрягается со временем выступления в литературе трех поколений современных ему писателей: Стендаля, Гюго, Бальзака Мериме, Флобера, Золя, Мопассана. В произведениях Луи Виардо нашли отражение общественные и политические события и — в той или иной степени — основные тенденции, характерные для французского литературного процесса XIX века. Вместе с тем, творчество Луи Виардо, публициста, писателя, искусствоведа, переводчика занимает, скорее всего, только ему присущее место и стоит, пожалуй, несколько особняком в ряду созданного его современниками. В сфере художественных интересов Луи Виардо преобладали три направления: 1. Испания: ее история, социальная и политическая жизнь, литература, изящные искусства, музыка; 2. Искусство европейских стран; 3. Россия: отчасти ее социальная и политическая жизнь и — по преимуществу — творчество русских писателей.

Литературные начинания Луи Виардо восходят к середине 20-х гг. XIX в. Мировоззрение писателя формировалось под влиянием социальной борьбы во Франции периода Реставрации. В годы

молодости Луи Виардо был близок по своим взглядам к либеральным кругам. Уже первые произведения Луи Виардо выявляют оппозиционные настроения молодого писателя по отношению к официальному режиму и его антиклерикальные взгляды. Вместе с тем Луи Виардо оказался в ряду тех писателей, в произведениях которых нашли отражение события освободительной борьбы, охватившей в 20-е годы некоторые европейские страны. Многие прогрессивные литераторы в условиях подъема национально-освободительного движения на Балканах, в Греции, на Пиренеях выступили в защиту справедливых войн. Так, Ш.О. Сент-Бёв опубликовал несколько очерков о революционной борьбе против тирании греческого народа. Освободительную борьбу в Греции воспевал в своих стихах Ш. Беранже. Большой общественный резонанс имели революции в Испании (1808—1814, 1820—1823). Среди первых произведений О. де Бальзака (1821—1825) — роман «*Два Берлингельда*», героя которого старого генерала Берлингельда писатель делает противником завоевательной войны Наполеона в Испании 1808 года. Мериме в одной из лучших своих пьес «*Испанцы в Дании*» (сборник «*Театр Клары Гасуль*», 1825) также обращается к событию, связанному с интервенцией наполеоновских войск в Испанию в 1808 г. Однако произведение было органически связано с современной французской действительностью, служило осуждению действий правительства Реставрации, отправившего в 1823 г. войска в Испанию для подавления революции. Памфлетист Поль Луи-Курье писал, что эта война будет объявлена вопреки всеобщему желанию, что это война не только против испанского, но и против французского народа. Беранже в известной песне «*Новый приказ*», нелегально распространявшейся в армии, призывал солдат отказаться от содействия восстановлению Бурбонов на испанском троне. Луи Виардо был, как известно, участником (1823) испанского похода. Для его первого печатного труда «*Lettres d'un Espagnol*» («*Письма испанца*») (1826), написанного под впечатлением от пребывания в Испании, характерна смелость в освещении социальных проблем, актуальных для страны того времени³.

Немаловажное значение для раннего периода творческого становления Луи Виардо имело его сотрудничество в газете «*Globe*» («*Глобус*»)⁴, которая, наряду с такими изданиями, как «*Mercur*» («*Меркурий*»), «*Minerve*» («*Минерва*»), была печатным органом французских либеральных кругов. Со времени своего основания (1824) «*Globe*» играла существенную роль в идейной и политичес-

кой жизни Франции. Сотрудники издания были деятелями оппозиции времен Реставрации. Газета критиковала иезуитов и духовенство. Занимаясь преимущественно решением политических, философских, идеологических проблем, либералы не оставляли без внимания литературное движение своего времени. Важное место на страницах «Globe» отводилось литературной критике. В лоне этого либерального издания формировалось новое литературное направление — романтическая школа. Луи Виардо выступил в «Globe» во второй половине 20-х гг. одновременно со многими писателями, которые тогда же начинали свой путь. В качестве сотрудника «Globe» начал свои литературные выступления один из основателей новой романтической школы Ш.О. Сент-Бёв. С литераторами, группировавшимися вокруг «Globe», сблизился П. Мериме. В лице сотрудников газеты обрели своих единомышленников молодые романтики — В. Гюго, А. де Мюссе, А. де Вigny, Ш. Нордье. С группой романтиков, выступавших в «Globe», сблизился Стендаль. Для Луи Виардо существенное значение, вне всякого сомнения, имело то, что он в молодые годы был близок к тем кругам, где формировались будущие литературные таланты. Во времена сотрудничества в «Globe» писатель свел знакомства, которые поддерживал впоследствии в течение многих лет.

Сотрудничая в газете, Луи Виардо разделял идейное направление этого издания, формировавшееся его лидерами. Среди французских писателей велись ожесточенные споры литературно-эстетического и политического характера. В программной статье, открывавшей первый номер «Globe», один из основателей газеты, Дюбуа⁵, «блистательный журналист», обладавший «живым и острым пером», писал о «свободе и уважении к национальному вопросу». Критики газеты почитали истинных классиков. Дювержье де Горанн⁶ рассказывал об Ирландии. Луи Вите⁷ разрабатывал тему изящных искусств. С 1824 по 1829 г. в газете печатались такие литературные критики либерального направления как Ремюза, Ампер⁸, Тьер⁹. В последние годы Реставрации на страницах «Globe» в качестве вождей исторического, философского и литературного движения выступили Гизо, Кузен и Вильмен¹⁰. Многие авторы, публиковавшиеся в «Globe», стали впоследствии влиятельными политиками. Годы сотрудничества в этой либеральной газете содействовали утверждению гражданской позиции, определяли эстетику и основные направления дальнейшего творчества Луи Виардо. Как публицист и писатель Луи Виардо формировался в лоне этого либерального издания. Дар публициста про-

явился уже в первой его книге «Lettres d'un Espagnol» («Письма испанца»), в которой Луи Виардо сочетает описания Испании периода освободительной борьбы с исследованием общественной и политической жизни страны того времени. Таким образом, Луи Виардо в 20-е г. влился в «стремительный поток» литературы периода Реставрации.

«Литературное движение Реставрации находилось в самом своем разгаре и одержало уже не одну победу, — писал Ш.О. Сент-Бёв, — когда на пути его встал государственный переворот и последовавшие за ним события»¹¹. Луи Виардо был участником революционных событий 1830 г. Он описал их в очерке «Souvenirs de 1830» («Воспоминания о 1830 годе»), опубликованном только в 1866 г. в его книге «Espagne et Beaux-Arts».

Революция 1830 г. оказала серьезное воздействие на писателей Франции, помогла им определить свои гражданские и творческие принципы. Анализируя литературное движение 30-х гг., Ш.О. Сент-Бёв выделяет имена Виктора Гюго, «одного из тех больших художников (...), чья мысль светит нам издали», Жорж Санд, Оноре де Бальзака; господствующей идеей критик называет «учение Сен-Симона и те более или менее схожие между собой теории, порождением явилась энциклопедия гг. Леру¹² и Рейно». В этом литературно-философском словаре, издававшемся обществом ученых и литераторов под руководством Пьера Леру и Рейно, был опубликован ряд статей Луи Виардо. В первый том «Encyclopedie Nouvelle ou Dictionnaire philosophique, scientifique, litteraire et industriel offrant le tableau des connaissances humaines au XIX siecle» («Новая энциклопедия, или Философский, научный, литературный и индустриальный словарь, представляющий знания человечества до XIX века», 1836) вошли его статьи, посвященные великим деятелям в истории Испании, во второй — его статья «Atlantide» («Атлантида»). Сближение Луи Виардо с Пьером Леру может относиться ко времени их сотрудничества в либеральной газете «Globe», одним из основателей которой был Леру. Участие Луи Виардо в энциклопедии Леру, чрезвычайно важная для Жорж Санд в тот же период встреча с Леру предопределили их совместную (Пьера Леру, Жорж Санд, Луи Виардо) деятельность в начале 40-х гг. по основанию и изданию радикального журнала «Revue Independante» («Независимый журнал»).

В творчестве Луи Виардо 30-х гг. преобладает испанская тема¹³. Он чрезвычайно много занимается переводами произведений испанских авторов. Уже в 1830 году в его переводе вышли две

книги: Монья Альферес «*Histoire de la Monja Alferez, dona Catalina de Erauso*» («История Моньи Альферес, доньи Каталина из Эраузо») и комедия дон Жуана Переса де Монтальвана «*La Monia Alferez*» («Монья Альферес»).

По мере работы над переводами произведений испанских авторов и статьями для «*Новой энциклопедии*» растет увлечение Луи Виардо историей Испании. Вторая половина 20-х — начало 30-х гг. явились своеобразной вершиной в развитии исторического жанра во французской литературе. В 1833 г. вышла монография Луи Виардо «*Essai sur l'histoire des Arabes et des Mors d'Espagne*» («Эссе по истории Арабов и Мавров Испании»), в 1834 году — «*Scenes de mœurs arabes. Espagne. Dixieme siecle*» («Сцены арабских нравов. Испания. Десятый век»). С 1835 по 1838 г. в его переводе был издан обширный труд — пять томов исследования Жозе Мария де Лланно «*Histoire du soulèvement, de la gurre et de la revolution d'Espagne de 1808 a 1814*» («История восстания, войны и революции в Испании 1808—1814 годов»). Переводческую работу Луи Виардо этого времени завершает его блистательное переложение на французский язык «*Дон Кихота*» и «*Новелл*» Сервантеса. В те же годы Луи Виардо обращается к теме, которая, наряду с испанской, стала ведущей в его творчестве — история изящных искусств. На исходе 30-х годов им написаны два значительных исследования. В первое тема искусства вошла как часть его монографии «*Etudes sur l'histoire des institutions, de la literature, du theatre et des Beaux-Arts en Espagne*» («Исследование истории уложений, литературы, театра и изящных искусств в Испании») (1835). Второе — специальная статья, служащая текстом к гравюрам галереи Агвадо, — «*Notice sur les principaux peintres d'Espagne*» (1839) («Заметка о главных художниках Испании»).

В 40-е гг. в круг художественных интересов Луи Виардо входит новая для него русская тема. В отечественном литературоведении она, как отмечалось, рассматривается в связи с совместным творчеством с И.С. Тургеневым. Нельзя не выделить в нашем исследовании, вслед за французскими учеными А. Звигильским, опубликовавшим полную библиографию работ Луи Виардо, и М. Кадо, представившим анализ русской темы этой библиографии, наиболее значительные работы, напечатанные в этот период самим Луи Виардо или в сотрудничестве с И.С. Тургеневым. Они не представлялись вкуче в отечественном литературоведении. Некоторые из них так или иначе *разрозненно* анализировались или упоминались в статьях отечественных и зарубежных историков лите-

ратуры, в комментариях к Академическому изданию сочинений и писем И.С. Тургенева.

LOUIS VIARDOT

- «*Quelque chasses en Russie*»
(очерк «Несколько охот в России»),
- «*Encore quelques chasses en Russie*»
(очерк «Еще несколько охот в России»).
- L'Illustration, 24, 31aout; 7 septembre 1844.
- «*De quelques instituts de musique en Russie*»
(статья «О некоторых музыкальных учреждениях в России»)
- La Revue et Gazette musicale, 8 septembre 1844.
- «*Les Musees d'Allemagne et de Russie*» .
(книга «Музеи Германии и России»);
Paris, 1844.
- «*Souvenirs de chasse*».
(сборник очерков «Охотничьи воспоминания»);
Paris, 1846
- «*De l'affranchissement des serfs en Russie*».
(статья «Об освобождении крепостных в России»);
La Revue Independante, 1846.

(VIARDOT, I. TOURGUENEV)

- «*De la literature russe contemporaine. Pouchkin. Lermontoff. Gogol*». (статья «О современной русской литературе. Пушкин. Лермонтов. Гоголь»)¹⁴.
L'Illustration, 1845.

Переводы произведений русских писателей (Луи Виардо, И.С.Тургенев):

- Gogol N. «*Nouvelles russes*», Paris, 1845.

— Pouchkin A. «*La fille d u capitaine*», Illustration, 1846.

— (Lermontoff M). «*Le heros de notre temps*», Illustration, 1846 (имена автора и переводчика в публикации не указаны).

Таким образом, в середине 40-х гг., за весьма короткий период (с 1844 по 1846 г.) Луи Виардо (частично в сотрудничестве с И.С. Тургеневым) опубликовал значительное количество работ, которые делают честь французскому писателю. Его статьи и книги явились результатом напряженного труда, последовавшего за пребыванием Луи Виардо в Петербурге (1843—1844, 1844—1845, 1845—1846) вместе с Полиной Виардо во время трех сезонов гастролей Итальянского парижского театра.

Столь настоятельный интерес Луи Виардо к новой для него русской теме не был рожден лишь его поездками в Россию. Он не носил эпизодический или случайный характер, как склонны видеть его некоторые отечественные и зарубежные исследователи. Изучая проблему, отдавая роль ведущего И.С. Тургеневу в совместном творчестве с Луи Виардо, литературоведы в качестве единственного довода для обоснования бесспорного приоритета русского писателя называют незнание Луи Виардо русского языка. Это положение, повторяющееся из статьи в статью, позволяет предложить Луи Виардо незначительное место в совместном творческом процессе. А упоминания в статьях отечественных исследователей некоторых неодобрительных высказываний русских современников (Н.И. Греча, Ф.В. Булгарина, Н.В. Щербаня) о Луи Виардо, жесткой полемики, в которую было вовлечено имя Луи Виардо в русских литературных кругах в связи с переводами Н.В. Гоголя, нивилируют личность французского друга И.С. Тургенева, не затрагивая других сторон творческой деятельности французского писателя.

«Человек высокой эрудиции», по определению А. Звигильского, Луи Виардо публиковался ко времени начала совместного творчества с И.С. Тургеневым без малого двадцать лет, был автором ряда книг по истории, книг об изобразительном искусстве, переводов произведений испанских авторов. Суждение Луи Виардо по вопросам политики, общественной жизни, изящных искусств, литературы предлагали своим читателям известные и влиятельные французские периодические издания. Он писал о жизни Испании, Англии. Позднее — о России, Германии, Шотландии. В одном из очерков, вошедших в его сборник «*Souvenirs de chasse*»

(«*Охотничьи воспоминания*»)¹⁵, Луи Виардо, не знавший венгерского языка, предложил читателям не только колоритные зарисовки быта и нравов венгерского народа, но и обратился в своем очерке к вопросу социального устройства и реформирования страны. В основе всех публикаций Луи Виардо лежало, вне всякого сомнения, глубокое изучение проблем. «Это был очень образованный и очень сведущий в литературе и искусстве человек, — писал в своих воспоминаниях Герман Лопатин. — Интересовался он и политикой и смыслил в ней много. Французы знали его»¹⁶.

Живейший интерес Луи Виардо к России был предопределен, полагаем, особенным интересом во Франции к России, который сопровождал весь XIX в. и восходил к общественным и политическим событиями в жизни Европы первых десятилетий. Так, уже Стендаль, принявший участие в походе в Россию 1812 г., в своей книге «*Histoire de la peinture en Italie*» («*История живописи в Италии*») (1817) посвятил России восторженные строки. В 20-е гг. некоторые молодые французские авторы обратились к русским темам и образам¹⁷. Тогда же появились первые антологии русской поэзии на французском языке. В периодических изданиях начала 20-х гг. все чаще печатались статьи, посвященные отдельным явлениям русской литературы и искусства. Так, в газете «*Globe*» уже в № 1 за 1824 год под рубрикой «*Россия*» сообщалось о том, что А.С. Пушкин опубликовал романтическую поэму «*Бахчисарайский фонтан*», а Н.М. Карамзин готовит к печати очередные тома «*Истории государства Российского*». В дальнейшем распространению сведений о русской литературе содействовали обзоры и очерки, переводы прозаических произведений русских авторов. В 40—50-е гг., судя по капитальному исследованию французского ученого Мишеля Кадо «*La Russie dans la vie intellectuelle francaise de 1839 a 1856*» (1967) («*Россия во французской интеллектуальной жизни 1839—1856 годов*»), проявился «неослабевающий интерес к русской жизни, и в частности к русской литературе», которые стали приоритетными темами в творчестве целого ряда французских писателей. Луи Виардо был одним из тех литераторов, которые побывали в России и писали о России. Нельзя не отметить, что первые статьи Луи Виардо и его книга «*Les Musees d' Allemagne et de Russie*» («*Музеи Германии и России*») вышли почти одновременно с гораздо более известной ныне у нас книгой маркиза де Кюстина «*La Russie en 1839*»¹⁸ (1843) («*Россия в 1839 году*») и книгой Анри Мериме «*Souvenirs de la Russie. Moscou en 1840*» («*Письма из России. Москва в 1840 году*») (1844). В 1846 г. увидело свет двух-

томное издание сочинений А.С. Пушкина на французском языке. Одновременно с ним была опубликована повесть «*La fille du capitaine*» («Капитанская дочка») (перевод Луи Виардо в сотрудничестве с И.С. Тургеневым). Поездки Луи Виардо в Россию были временем изучения страны с ярким «местным колоритом», ее жизненного уклада, быта, нравов, традиций народа и вместе с тем ее общественной и политической жизни, что нашло отражение в статьях, очерках и книгах, опубликованных в середине 40-х гг. Таким образом, пребывание в России содействовало напряженной работе, которая определила тему, занявшую с того времени постоянное место в литературной деятельности Луи Виардо.

Вместе с тем творчеству Луи Виардо 40-х гг. было по-прежнему присуще тяготение к публицистике. 30–40-е гг. явились временем расцвета жанра, для которого в тот период была особенно актуальна социальная проблематика. Статьи и очерки Луи Виардо характеризует та же напряженность в постановке социальных и политических проблем, которой были уже отмечены его произведения 20-х гг. Так, в первых номерах журнала «*Revue Independante*» были напечатаны статьи Луи Виардо об общественном и политическом положении и событиях в Испании¹⁹. В 1846 г. в том же издании — его статья «*De l'affranchissement des serfs en Russie*» («Об освобождении крепостных в России»). Ярко выраженные социально-политические акценты имеют опубликованные в том же году очерки Луи Виардо, вошедшие в его сборник «*Souvenirs de chasse*» («Охотничьи воспоминания»)²⁰. С марта 1847 г. в журнале «*La Revue Independante*» был введен раздел, в котором освещалась умственная жизнь европейских народов. Сведения об интеллектуальной жизни России, по предположению Л.Р. Ланского, издание получало от И.С. Тургенева, тесно связанного с Луи Виардо²¹.

На страницах радикального журнала «*La Revue Independante*», как отмечалось, звучала резкая критика в адрес официальной внутренней политики Франции. Издание просуществовало до 1848 г. После его закрытия Луи Виардо опубликовал несколько статей исторического содержания в газете «*Liberte de penser*» («Свобода мысли»).

В революционные дни февраля 1848 г. Пьер Леру, Жорж Санд, Луи Виардо «принимали активное участие в официальной республиканской пропаганде». Жорж Санд редактировала «*Bulletins de la republique*» («Бюллетени республики»), основала вместе с Луи Виардо газету «*Cause du peuple*» («Народное дело»), писала «Письма к народу».

События рубежа 40–50-х гг. почти на десять лет отодвинули совместное творчество Луи Виардо и И.С. Тургенева. С июня 1850-го по июль 1856 г. И.С. Тургенев жил в России.

Переводами произведений русских писателей на французский язык в эти годы много занимался Мериме. Вполне можно допустить, что в ту пору, когда совместная переводческая деятельность Луи Виардо и И.С. Тургенева стала невозможной, Мериме выступил как бы сознательным продолжателем того, что делали они в середине 40-х гг. Видится некая соотнесенность в выборе им авторов и в последовательности публикации переводов произведений русских писателей во Франции. Вместе с тем это была не только переводческая деятельность. Мериме является автором статей, посвященных истории русского народа, русской литературе. Уже сами названия некоторых статей Мериме вызывают ассоциации со статьями Луи Виардо (и И.С. Тургенева), опубликованными в середине 40-х гг. Аналогичными были, очевидно, и задачи, которые ставили перед собой авторы публикаций.

Приведем сопоставление.

1845

(И.С. Тургенев, Луи Виардо)

«*De la litterature russe contemporaine. Pouchkine. Lermontoff. Gogol*». Illustration. 1845
(«О современной русской литературе. Пушкин. Лермонтов. Гоголь»).

Заключение статьи представляло французским читателям Н.В. Гоголя. Публикация статьи была предпослана изданию книги переводов произведений Н.В. Гоголя на французском языке (1845), переводов произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова (1846), выполненных И.С. Тургеневым в содружестве с Луи Виардо.

1851

Проспер Мериме

«*La litterature en Russie. Nicolas Gogol*»
(«Литература в России. Николай Гоголь»).

Статья предварила публикацию переводов произведений А.С.Пушкина (1850-е гг.) и Н.В. Гоголя (1853), выполненных Мериме, и выход отдельными изданиями (1853) переводов произведений тех же русских авторов, выполненных Луи Виардо в содружестве с И.С. Тургеневым в 40-е гг.

Эти статьи (И.С.Тургенева, Луи Виардо) и Мериме анализировались в исследованиях отечественных и зарубежных историков литературы²².

Выделим между тем существенную для настоящей работы сторону статьи Мериме «*La littérature en Russie. Nicolas Gogol*». Значительная часть статьи, последовавшая за вступлением, является собой разбор произведений Н.В. Гоголя, опубликованных Луи Виардо во французском переводе в 1845 г. Мериме отмечает: «Сборник этот благодаря переводу г-на Виардо заслужил лестный прием у французской публики»²³. Таким образом, оценка Мериме произведений Н.В. Гоголя отсылала читателей к первым переводам, выполненным в 1845 году, и предвещала прием французской читающей публикой комедии Н.В. Гоголя «*Ревизор*», которая выйдет в переводе Мериме в 1853 г. Краткое изложение ее содержания давалось вслед за изложением «Мертвых душ» во второй части статьи.

Статья Мериме, опубликованная в журнале «*Revue des Deux Mondes*», вызвала, как известно, бурную полемику в русских литературных кругах. И.С. Тургенев, живший в ту пору в Петербурге, знал эту статью Мериме, имевшую непосредственное отношение к его совместной работе с Луи Виардо. Его отрицательное отношение к некоторым акцентам статьи Мериме, определявшего талант Н.В. Гоголя, совпадает с мнением части русской литературной критики. Впоследствии, еще до личного знакомства с Мериме, И.С. Тургенев проявлял живейший интерес к его статьям об историческом прошлом России²⁴, зная заранее о готовящихся публикациях, по всей видимости, от своего французского друга Виардо.

За статьями о русской литературе последовали соответственно статьи, в которых авторы затрагивают насущные вопросы русской общественной жизни.

1846
Луи Виардо

«*De l'affranchissement des serfs en Russie*»
(«Об освобождении крепостных в России»).

1854
Мериме

«*La littérature et le servage en Russie*»
(«Литература и крепостное право в России»).

Статья Луи Виардо анализировалась в исследовании Т.П. Ден²⁵. Известная статья Мериме является рецензией на выход во Франции «*Memoires d'un seigneur russe ou Tableau de la situation actuelle des nobles et des paysans dans les provinces russes*» («Записки русского барина, или Картина современного положения дворянства и крестьян в русских провинциях» — «Записки охотника») (1854) И.С. Тургенева в переводе Эрнеста Шаррьера. Не вызывает сомнения то, что автором идеи этой статьи Мериме был Луи Виардо. Только он мог обратить внимание Мериме, члена Французской академии, на эту «плохо» (Мериме) изданную книгу (в ряду многочисленных работ, публиковавшихся в эти годы во Франции о России) неизвестного русского автора, которого Мериме «не имел чести знать». Для оценки «*Записок охотника*» И.С. Тургенева, данной Мериме в его статье, характерна та же политическая тенденциозность, которой были отмечены многие отклики на перевод Эрнеста Шаррьера во французской критической печати. Выводы Мериме перекликаются порой до некоторой степени с суждениями Луи Виардо, высказанными в его статьях и очерках 40-х гг., которые Мериме, увлекавшийся изучением исторического прошлого русского народа, вне всякого сомнения, знал. И в публикациях Луи Виардо, и в статье Мериме, написанной без малого десять лет спустя, отмечается необходимость социальных преобразований в России.

Мериме: «Проведение <...> реформы есть требование этики и справедливости, и волнения будущего не могут служить достаточными причинами для того, чтобы мешать осуществлению этих реформ. Если, как уверяют, Николай задался целью уничтожить в своем государстве рабство, то одно выполнение этого плана покроет его славой»²⁶.

Очень близко к мыслям Виардо, высказанным в ряде его статей о России, в частности в его очерке «*Quelques chasses en Russie*»

(«Несколько охот в России») (1844): «Освобождение крепостных, которое, как уверяют, давно обсуждают и готовят советники суверенной власти, сегодня особенно актуально для России — дело, которое необходимо претворить в жизнь <...>. Какую силу в результате со временем приобретет могущество России»²⁷.

Представляя «Записки охотника» И.С. Тургенева французским читателям, Мериме видит в цели охотничьих путешествий автора то же, что ставит целью своих охотничьих путешествий Луи Виардо в сборнике очерков «*Souvenirs de chasse*» («Охотничьи воспоминания») (1846).

Луи Виардо: «Эти маленькие воинственные охотничьи прогулки по полям представляют больше возможностей, нежели пребывание в городах, изучить нравы и язык страны <...>»²⁸.

Мериме: «Для него (И.С. Тургенева. — Л.С.) охота — это лишь повод поговорить о разных вещах, быть может, даже своего рода маскарадный костюм, в котором удобнее наблюдать жизнь страны, где терпят только правительственных наблюдателей»²⁹.

Луи Виардо в статье «*De l'affranchissement des serfs en Russie*» («Об освобождении крепостных в России») (1846), затрагивая социальную проблему, делает оговорку: «<...> я попытаюсь со всей той ясностью и той умеренностью, какие я в состоянии выказать по этой теме, представить хотя бы состояние вопроса. Относительно страны, лишенной свободы печати и где говорят очень осторожно, особенно по вопросам внутренней политики»³⁰.

Мериме усматривает ту же осторожность в постановке социальной проблемы в «Записках охотника»: «Рассказывая о крестьянах, он (И.С. Тургенев. — Л.С.) не может не затронуть крепостного права, а это вопрос, которого касаются в России всегда с осторожностью. Г-н Тургенев не срывает завесу, он лишь целомудренно приподнимает ее, предоставляя читателю самому догадываться о том, о чем автору говорить нелегко»³¹.

Мериме, который, в отличие от Бальзака или даже Стендаля, не был публицистом и, за редким исключением, непосредственно не затрагивал политической проблематики, имя которого, по словам Н.В. Гоголя, «не попало в современную политическую сферу»³², анализируя рассказы И.С. Тургенева в целом, значительную часть статьи посвящает историческому прошлому, нравам русского народа, социальному укладу, касаясь общественной и политической стороны жизни России.

Истоки сближения литературных устремлений Мериме и Луи Виардо в 40–50 гг. следует искать, по всей видимости, и в особен-

но возросшем в тот период интересе к России во Франции, и в политических событиях рубежа двух десятилетий, которые сказались на творческой деятельности многих французских литераторов, и вместе с тем более даже, пожалуй, в родственности художественных воззрений Луи Виардо и Мериме, определявшихся в годы их молодости и близости к литературным кругам «*Globe*». Ни с одним другим французским писателем мы не можем найти более точек соприкосновения на всем творческом пути Луи Виардо, чем с Мериме. Луи Виардо и Мериме были представителями одного поколения в литературе, одновременно выступили в литературе. Их творческие начинания неразрывно связаны с увлечением Испанией. В 1825 году вышел сборник пьес Мериме «*Teamp Клары Гасуль*», заключенных в испанскую оболочку. Для них характерен подчеркнутый интерес к экзотике, передаче местного колорита. Это было свойственно писателям-романтикам 20-х гг. Испанская тема занимает значительное место в дальнейшем творчестве Луи Виардо и Мериме, неоднократно бывавшего в Испании и знавшего быт и нравы испанского народа. В 1831 г. увидела свет книга Мериме «*Письма об Испании*». И, наконец, испанскую тему в творчестве Мериме венчает его новелла «*Кармен*» (1845). В первых произведениях Мериме и Луи Виардо, как отмечалось выше, нашли отражение события национально-освободительной борьбы того периода, оппозиционные настроения писателей по отношению к режиму Реставрации, их антиклерикальные взгляды. Как тот, так и другой создали ряд сатирических образов испанского духовенства. И Мериме, и Луи Виардо живо интересовались историческим прошлым³³. Значительное место в творчестве Луи Виардо и Мериме занимали изящные искусства³⁴. В годы молодости и близости к литературным кругам «*Globe*» писатели тяготели (в разной степени, по всей видимости) по своим политическим убеждениям к либеральной оппозиции. И тот, и другой поддерживали отношения с либеральными кругами, резко осуждали и разоблачали феодальную и клерикальную реакцию периода Реставрации. Впоследствии гражданские позиции писателей самым решительным образом расходятся. Луи Виардо участвовал в революционных событиях 1830 и 1848 гг. После государственного переворота 2 декабря 1851 г. Виардо встал в оппозицию по отношению к режиму Второй империи. Семья Виардо на некоторое время переехала в Англию. В 60-е гг. Виардо жили в Германии и вернулись во Францию только после падения Наполеона III³⁵. Мериме был далек, как принято считать, от революционно-республиканского

движения своего времени, враждебно относился к борьбе рабочего класса. После революции 1830 г. Мериме поступил на государственную службу, служил в различных министерствах. Впоследствии писатель отдался от административных кругов Июльской монархии. С 1834 г. более двадцати лет Мериме занимал должность главного инспектора исторических памятников Франции. После государственного переворота 2 декабря 1851 г. писатель делается одним из наиболее приближенных к императорскому двору, что не мешало ему в то же время весьма пессимистично оценивать внутреннюю и внешнюю политику Второй империи и отрицательно относиться к литературе. После революции 1848 г. Мериме-художник переживал тяжелый и длительный кризис. Именно к этому времени относится активное обращение Мериме к русской теме. Противоположность гражданских позиций не помешала новому сближению творческих устремлений Мериме и Луи Виардо на рубеже 40–50-х гг. Луи Виардо, который не имел возможности сотрудничать с И.С. Тургеневым, и Мериме, который находил другие пути для воплощения своих художественных исканий (как историк, литературный критик, переводчик), могли вновь стать единомышленниками, на этот раз увлеченными русской историей, русской литературой³⁶.

Не случайным представляется то, что только в конце 40-х гг. Мериме, изучавший в течение многих лет русскую литературу, поддерживавший отношения с представителями просвещенных кругов русского общества, обладавший к тому времени достаточно хорошими знаниями русского языка, начинает деятельно заниматься переводами произведений русских писателей. В 1848 г. в переводе Мериме была опубликована драма А.С. Пушкина «Пиковая дама», в 1852 г. — поэма «Цыганы» и стихотворение «Гусар», в 1853 году увидел свет выполненный им перевод комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». В 1856 г. в его переводе была опубликована повесть А.С. Пушкина «Выстрел», несколько позднее — его стихотворения «Анчар» и «Опричник». Одновременно, как отмечалось выше, Мериме работал над статьями о русской литературе, историческом прошлом русского народа.

Луи Виардо в начале 50-х гг., в то время, когда И.С. Тургенев в течение нескольких лет жил в России, с настойчивостью продолжал на доступном ему в ту пору уровне дело популяризации произведений русских писателей во Франции. Вслед за новым, пятым изданием его книги «Souvenirs de chasse» («Охотничьи воспоминания»), вышедшей в 1853 г. в издательстве «Ашетт» в серии

«Железнодорожная библиотека», не без инициативы Луи Виардо, безусловно, было осуществлено сокращенное переиздание «Nouvelles choisies» («Избранных повестей») и «Tarass Boulba» («Тараса Бульбы») Н.В. Гоголя, «La fille du capitaine» («Капитанской дочки») А.С. Пушкина, переведенных им совместно с И.С. Тургеневым в 40-е гг. Эти произведения вышли отдельными книгами в том же издательстве и в той же серии. Не вызывает сомнения, что не без участия Луи Виардо было осуществлено издание на французском языке отдельной книгой «Memoires d'un seigneur russe ou tableau de la situation actuelle des nobles et des paysans dans les provinces russes» («Записки русского барина, или Картина современного положения дворянства и крестьян в русских провинциях» — «Записки охотника») И.С. Тургенева в переводе Эрнеста Шаррьера. Сборник рассказов вышел в 1854 г. в том же издательстве «Ашетт». Мериме в своей рецензии «La literature russe et le servage» («Русская литература и крепостное право») представил эту книгу «удачным пополнением “Железнодорожной библиотеки”». Идея перевода рассказов И.С. Тургенева на французский язык, как известно, высказывалась Луи Виардо еще в 1847 г. Из письма Луи Виардо к И.С. Тургеневу от 2 декабря 1855 г. узнаем, что он был занят подготовкой третьего издания сборника «Nouvelles» («Повестей») Н.В. Гоголя, к которым добавил повесть, «que vous me recommandiez, Le Manteau. Notre ami R. Thal m'ayant fait faire a St.-Petersbourg, par ses neveux et niece, une espece de version litterale dans laquelle je me suis efforce de decouvrir le sens de l'original. Vous aviez bien raison de recommander cette curieuse et piquante etude de moeurs»³⁷. Луи Виардо осуществил «некую литературную версию» повести при посредничестве Роберта Таля³⁸. В мартовской книжке 1856 г. парижского журнала «Revue des Deux Mondes» была опубликована повесть И.С. Тургенева «Moutounia» («Муму») в переводе Шарля де Сент-Жюльена. Принято считать, что публикации этого перевода в авторитетном периодическом парижском издании содействовала статья Мериме «La literature et le servage en Russie» (1854). Вполне можно допустить, что она осуществилась не без участия Луи Виардо, тесно связанного с этим журналом. Не исключено, что Луи Виардо представил И.С. Тургенева, вернувшегося во Францию в августе 1856 г., главному редактору издания Виктору де Марсу. Ибо к осени того же года относится начало активного сотрудничества И.С. Тургенева с «Revue des Deux Mondes».

В ту же пору возобновилась совместная переводческая деятельность И.С. Тургенева с Луи Виардо. Осень 1856-го и осень 1857 г.

И.С. Тургенев провел в Куртавнеле, имении Виардо. Уже в 1858 г. в том же, заметим, издательстве «Ашетт» вышел их первый совместный труд по переводу повестей и рассказов И.С. Тургенева под названием «*Scenes de la vie russe*»³⁹ («Сцены из русской жизни»).

Вместе с тем Луи Виардо сам продолжал много писать. В 50-е гг. он издал две монографии: «*Histoire des Arabes et des Mores d'Espagne*» («История Арабов и Мавров в Испании») (1851) и «*Les jesuites juges par les rois, les eveques et le pape, nouvelle histoire de l'extinction de l'ordre ecrite sur les documents originaux. Histoire de Dmitri, etude sur la situation des serfs en Russie*» («Иезуиты в оценке королей, епископов и папы. Новая история упадка ордена, написанная по подлинным документам. История Дмитрия, этюд о положении крепостных в России»)⁴⁰ (1857). В собственном творчестве Луи Виардо в этот период существенное место занимает тема изящных искусств. Был осуществлен ряд переизданий его книг по истории изобразительного искусства европейских стран, которые стали выходить в серии «*Musei Европы*». Серия была дополнена новым изданием «*Les Musees de France*» («Музеи Франции») (1855).

В литературоведении существует немало примеров тому, когда предположение, повторенное неоднократно, переходя из статьи в статью, становится положением, которое в свою очередь, не оказавшись в поле сомнения, приобретает статус аксиомы. Порой единственное суждение по проблеме принимается за безусловную истину. В отношении творческой биографии Луи Виардо мы найдем достаточно тому примеров. Так, если в академическом издании сочинений и писем И.С. Тургенева имя Луи Виардо, как переводчика, ставится (с варьированием положения имен) рядом с именем И.С. Тургенева, то в статьях некоторых отечественных историков литературы переводы произведений русских писателей на французский язык, выполненные И.С. Тургеневым в содружестве с Луи Виардо, представляются как переводы И.С. Тургенева. Более того, авторство некоторых статей («*De la litterature russe contemporaine. Pouchkine. Lermontoff. Gogol*» (1845), опубликованной в «*Illustration*» без подписи; «*Histoire de Dmitri, etude sur la situation des serfs en Russie*» (1857), подписанной именем Луи Виардо; предисловия к «*Poemes dramatiques d' Alexandre Pouchkine*» (1862), подписанного И.С. Тургеневым и Луи Виардо), исследователи переадресовывают И.С. Тургеневу. Аргументом для подобной атрибуции служит то, порой никоим образом не обоснованное, утверждение, «что (Луи Виардо. — Л.С.) знал о русской литературе, почти не переводившейся на иностранные языки (в 40-е гг. — Л.С.), лишь по-

наслышке»; то доводом является всего лишь «глубокое убеждение» в своем суждении авторов статей; то, наконец, уверенность в том, что Луи Виардо «в эти годы (60-е гг. — Л.С.) был достаточно далек и от русской литературы вообще» и т.д. Подобные аргументы не могут не вызывать сомнения. Как не может не вызывать сомнения еще одно, ставшее давно уже безусловным, суждение. Так, принято ныне считать, что в 60-е гг. И.С. Тургенев, сблизившийся с Мериме и Флобером, предпочел иметь в качестве редакторов своих произведений этих блестящих стилистов и «роль Луи Виардо стала менее значительной». Не вникая ни в суть проблемы, которая рассматривается в ряде исследований, ни в споры вокруг нее, ни в творческий процесс совместной работы над переводами, который обсуждается в специальных статьях и в комментариях к Полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева, ни тем более в качестве переводов, позволим себе лишь условное сопоставление переводов, выполненных Мериме, с теми, участие в которых принимал Луи Виардо.

Мериме	Луи Виардо в сотрудничестве с И.С.Тургеневым
В сб. « <i>Nouvelles moscovites</i> » ⁴¹ (1869) («Московские новеллы») вошли:	В отдельное издание « <i>Dmitri Roudine</i> » (1862) вошли:
— « <i>Les Apparitions</i> » («Призраки»)	— « <i>Dmitri Roudine</i> »
« <i>Le Juif</i> » («Жид»)	— « <i>Le Journal d'un homme de trop</i> » («Дневник лишнего человека»),
— « <i>Petouchkoff</i> » («Петушков»),	— « <i>Trois rencontres</i> » («Три встречи»).
— « <i>Le chien</i> » («Собака»)	
В журнале « <i>Revue des Deux Mondes</i> »:	В журнале « <i>Revue des Deux Mondes</i> »:
— « <i>Etrange histoire</i> » («Странная история») (1870).	— « <i>Histoire du lieutenant Yergounoff</i> » (апрель 1868)
Мериме редактировал переводы романов:	(«История лейтенанта Ергунова») ⁴²
— « <i>Peres et fils</i> » («Отцы и дети») (1863),	В издании « <i>Journal des Debats</i> »:
— « <i>La Fumee</i> » («Дым») (1868).	— « <i>Le brigadier</i> » («Бригадир») (июнь 1868).

Проводя это сопоставление, нельзя не уточнить между тем некоторые существенные детали. Из четырех новелл сборника «*Nouvelles moscovites*», автором перевода которых на титульном листе указан Проспер Мериме, в действительности, как известно, Мериме перевел повесть «*Apparitions*» («*Призраки*») и рассказ «*Le Chien*» («*Собака*»). Автором перевода рассказа «*Le Juif*» («*Жид*») и повести «*Petouchkoff*» («*Петушков*») является А.И. Делаво. Мериме только тщательно просмотрел и исправил перевод А.И. Делаво повести «*Petouchkoff*» («*Петушков*»). Повесть «*Apparitions*» («*Призраки*») была опубликована впервые в переводе Мериме в журнале «*Revue des Deux Mondes*» в 1866 г. Однако перевод не отличался, как отмечалось, точностью, что заставило И.С. Тургенева при подготовке его к публикации в сборнике «*Nouvelles moscovites*» внести большое количество изменений. Редактирование Мериме романа «*Дым*» осуществлялось при непосредственном участии И.С. Тургенева⁴³.

Это сравнение, полагаем, весьма показательно и убеждает в равноценности и, пожалуй, в равнозначности труда Мериме и Виардо в их деятельности по переводу произведений И.С. Тургенева в 60-е г.

Не следует забывать при этом, что Мериме ко времени знакомства с И.С. Тургеневым (1857) почти окончательно отошел от художественного творчества. К последним произведениям Мериме относится небольшая группа новелл 60-х годов: «*Djoumane*» («*Джуман*»), «*Gолубая комната*» («*La chambre bleue*»), «*Локис*» («*Lockis*»). Принято считать, что в эти годы И.С. Тургенев «становится для Мериме единственным единомышленником и другом». Луи Виардо между тем сам продолжал много писать. Преобладающая тема в собственном творчестве Луи Виардо этого периода — изящные искусства. Им изданы среди прочих книги:

«*Espagne et Beaux-Arts*»
(«Испания и изящные искусства») (1866);

«*Les Merveilles de la peinture*»
(«Сокровища живописи») (1866);

«*Apologie d'un incredule*»
(«Апология нгевверующего») (1868);

«*Les Merveilles de la sculpture*»
(«Сокровища скульптуры») (1869).

Анализируя русскую тему в совместном творчестве Луи Виардо и И.С. Тургенева в 60-е гг., следует выделить их значительные совместные работы — переводы произведений А.С. Пушкина: «*Poemes dramatiques*» («*Драматические поэмы*») (1862)⁴⁴ (вышла вновь в издательстве «Ашетт»), «*Oneguine*» (1863). Издание «*Poemes dramatiques*» А.С. Пушкина открывает известная вступительная статья И.С. Тургенева и Луи Виардо. Авторы, позволим себе напомнить, пишут, представляя французским читателям новые переводы русского поэта: «(Пушкин) открыл русским людям их поэтический язык. <...> он мог один одарить Россию истинной поэтической литературой. Он погиб почти у начала своего пути, в возрасте, когда ушли из жизни Рафаэль и Моцарт, однако его произведений всех жанров, благоговейно собранных после его смерти, довольно не только для того, чтобы отдать ему первое место среди писателей его страны, но и определить выдающееся место русской литературы среди всех литератур Европы»⁴⁵.

Таким образом, русская тема занимала значительное место в творчестве Луи Виардо и в 60-е гг. Он продолжал к тому же писать о русском изобразительном искусстве, развивая тему, начатую им в 40-е гг. в книге «*Les musees de l'Allemagne et de la Russie*» («*Музеи Германии и России*») (1846). В 1864 году Луи Виардо опубликовал большую статью, посвященную собранию одного из крупнейших музеев России, «*Le Musee de l'Ermitage et son nouveaux catalogue*» («*Музей Эрмитажа и его новый каталог*»). Им были задуманы другие статьи, работа над которыми обсуждалась в переписке И.С. Тургенева.

В 70-е гг. Луи Виардо преимущественно был занят переизданиями своих собственных книг во Франции. Кроме того, были изданы переводы его произведений на испанский, английский языки, переиздавались выполненные им в содружестве с И.С. Тургеневым переводы произведений русских писателей, выполненные им самим переводы произведений испанских писателей. Между тем и в эти годы в творчестве Луи Виардо присутствует русская тема. К наиболее значительным работам этого периода следует, по всей видимости, отнести участие Луи Виардо в подготовке к изданию перевода романа «*Les terres vierges*» («*Новь*») (1877), корректуры которого И.С. Тургенев давал читать Луи Виардо. Луи Виардо является так же автором двух содержательных статей о русском скульпторе М.М. Антокольском и художнике Мункачи, которые были опубликованы в бельгийском издании «*Independance Belge*» («*Бельгийская независимость*») ⁴⁶.

В годы сотрудничества в литературной газете «*Globe*» состоялось, по всей видимости, знакомство Луи Виардо с Ш.О. Сент-Бёвом. И один, и другой почти одновременно выступили в этом либеральном издании. Впоследствии писатели печатались в одних журналах: «*Revue de Paris*», «*Revue des Deux Mondes*». В декабре 1845 г. Ш.О. Сент-Бёв в своей статье «*Nicolas Gogol*», опубликованной в журнале «*Revue des Deux Mondes*», представил французским читателям только что вышедший из печати сборник «*Nouvelles choisies*» («*Избранные повести*») Н.В. Гоголя, опубликованный Луи Виардо и с его вступительной статьей. Внимание известного и влиятельного критика, члена Французской академии к первым переводам на французский язык произведений Н.В. Гоголя мог равно привлечь Луи Виардо. Критик назвал повесть «*Тарас Бульба*» «русским эпосом» и причислил Н.В. Гоголя к великим реалистам, правдиво изобразившим нравы прошлых времен и современности. В своей статье Сент-Бёв утверждал: «Теперь, после переводов г-на Виардо г-на Гоголя будут знать во Франции, как писателя истинного таланта, проницательного и неумолимого наблюдателя человеческой природы»⁴⁷. Статья Сент-Бёва имела, безусловно, большое значение для представления произведений русского писателя во Франции. Она вызвала живейший интерес в России. В.Г. Белинский, как известно, поместил пространные выдержки из французского текста Сент-Бёва. Имя Луи Виардо, как переводчика произведений Н.В. Гоголя, стало известно в просвещенных кругах русского общества. Анна Михайловна Виельгорская в письме к Н.В. Гоголю сообщала: «Знаете ли, что господин Виардо, муж певицы, перевел и опубликовал несколько из Ваших повестей <...>. <...> очень радуюсь, что Вас будут знать и почитать не только в России, но и в других краях». Александра Осиповна Смирнова-Россет писала Н.В. Гоголю: «Теперь благодаря *Viardo* вы сделались известны и не только русским». Представляя эту оценку французского критика Сент-Бёва и некоторые оценки просвещенных кругов русского общества, нельзя не учитывать и другую сторону отношения к изданию перевода произведений Н.В. Гоголя во Франции, к Н.В. Гоголю, к Луи Виардо части русской литературной критики. Имя Луи Виардо вслед за изданием повестей Н.В. Гоголя было вовлечено в жесткую русскую литературную борьбу⁴⁸.

Ш.О. Сент-Бёв откликнулся заметкой на следующую публикацию, посвященную Н.В. Гоголю, — статью Мериме «*La littérature en Russie. Nicolas Gogol*» («*Литература в России. Н.В. Гоголь*») (1851).

Имена трех авторов, представивших в разное время французским читателям творчество Н.В. Гоголя свел «некий» Огюст Жюльен. В своей статье, напечатанной некоторое время спустя после кончины русского писателя в газете «*Siecle*» («*Бек*»), он, в частности, отмечал: «*Nicolas Gogol s'est releve en France d'abord par une traduction de ses Nouvelles choisies qu'a publiees M. Louis Viardot, et qui a fourni a M. Sainte-Beuve l'occasion de constater son talent de nouvelliste dans la Revue des Deux Mondes*⁴⁹; puis par une appreciation plus complete de ses oeuvres qu'a faite recemment dans le meme recueil M. Prosper Merimee»⁵⁰.

Сент-Бёв является также автором вступительной статьи к книге Луи Виардо «*Libre examen*» (1871) («*Свобода совести*»), в которой он очень высоко оценил этот философский трактат. Только при жизни писателя книга (с 1871 по 1881 г.) переиздавалась шесть раз. Сочинение читалось и изучалось. 9 января 1879 г. Флобер писал И.С. Тургеневу из Крюассе: «*Je travaille comme un boeuf. J'ai a vous lire trois chapitres, la Litterature, la Politique et l'Amour! Maintenant je prepare les trois derniers: Philosophie, Religion, Moral. Votre ami est perdu dans la metaphysique, et presentement je lis entre les autres, le petit livre de Viardot, qui me semble encore meilleur que la premiere fois. Refaites-lui la-dessus mes compliments*»⁵¹. В предисловии к последнему прижизненному изданию книги (1881) было опубликовано письмо Сент-Бёва к Луи Виардо. В нем, отмечая заслуги Луи Виардо — мыслителя, Сент-Бёв высказался следующим образом: «*Vous etes, mon cher ami, de la religion de Democrite, d'Aristot, d'Epicure, de Lucrece, de Seneca, de Spiniza, de Buffon, de Diderot, de Goethe, de Gumboldt. C'est une assez bonne compagnie*»⁵².

Подводя итог нашему анализу этими словами Ш.О. Сент-Бёва, которые можно было бы расценить, впрочем, как дружеский комплимент, высказанный критиком в личном письме к Луи Виардо, позволим себе тем не менее в заключение сделать следующий вывод: творческая деятельность французского писателя была активной и плодотворной. Все ее направления могут свидетельствовать о широком диапазоне интересов Луи Виардо, а статьи и книги, судя по переизданиям во Франции, интересу к ним в других странах и переводам их на иностранные языки, — о глубине познаний. Труды Луи Виардо по истории Испании были высоко оценены в этой стране. Он был избран членом Академии Мадрида, членом королевской Академии Истории Мадрида, имел высшее отличие — командор ордена Карла III. Значительное место в творчестве Луи Виардо занимают его историко-куль-

турные исследования. Еще современник и соотечественник Луи Виардо генерал Батист Фори называл его «выдающимся художественным критиком». Французский ученый А. Звигильский полагает, что «место Виардо как историка искусства чрезвычайно важно», приводя в подтверждение своего суждения мнения французских искусствоведов⁵³. Луи Виардо входил в круг избранных людей своего времени, поддерживал дружеские и творческие отношения со многими современными ему писателями, художниками, музыкантами, театральными, политическими деятелями.

Участие Луи Виардо в популяризации русской литературы во Франции было замечено современными ему французскими критиками и писателями. Имя Луи Виардо уже в 40-е гг., как отмечалось, стало известно в России в связи с его переводами произведений Н.В. Гоголя, его деятельность была оценена многими русскими современниками. Эту сторону творческой деятельности писателя, пожалуй, невозможно переоценить. Луи Виардо был увлеченным подвижником. Его труд тем более достоин признания, что он был систематическим. Луи Виардо служил своей миссии без малого тридцать лет. Его деятельность вполне сопоставима с общепризнанной деятельностью Мериме. Мериме между тем начал заниматься переводами произведений русских авторов, как мы могли в этом убедиться, значительно позднее Луи Виардо и И.С. Тургенева.

Существенный вклад Луи Виардо в изучение русской литературы во Франции отмечают современные зарубежные исследователи А. Мазон, А. Гранжар, А. Звигильский.

Было бы справедливо, полагаем, выделить мнение французского ученого Мишеля Кадо. В своей капитальной монографии «*La Russie dans la vie intellectuelle française de 1839 à 1856*» («Россия во французской интеллектуальной жизни 1839–1856 гг.») (1967) исследователь рассматривает творчество Луи Виардо в ряду многочисленных работ французских писателей о России, публиковавшихся в 40–50-е гг. XIX в. Французский ученый упоминает имя Луи Виардо в ряду таких французских литераторов, как Мармье, д'Арленкур, Анри Мериме, Сен-Жюльен, «великий Бальзак»⁵⁴. Мишель Кадо является также автором специальной статьи «*Le rôle d'I.S. Tourguenev et Louis Viardot dans la diffusion de la littérature russe en France*» («Роль И.С. Тургенева и Луи Виардо в распространении русской литературы во Франции») ⁵⁵.

В последние годы зарубежное литературоведение пополнилось двумя публикациями, в которых затрагивается проблема

творческих отношений Луи Виардо. Это статья Дугласа Клейтона (Канада, университет в Оттаве) «*L'Histoire de Dmitri de Louis Viardot et l'ami russe*» («История Дмитрия Луи Виардо и «русский друг») (2007)⁵⁶ и исследование Николая Жекулина (Канада, университет в Калгари) «*Тургенев-переводчик: вопросы теории и практики*» (2009).

Не менее важным представляется участие Луи Виардо в художественной биографии И.С. Тургенева в целом. Встреча с французским писателем в начале 40-х гг. имела для И.С. Тургенева чрезвычайно важное значение. В Луи Виардо И.С. Тургенев обрел во Франции авторитетного наставника и покровителя. Не вызывает сомнения то, что ни сами переводы (будь то совместная работа над текстами или редактирование) произведений русских писателей (в том числе и произведений самого И.С. Тургенева) на французский язык, ни статьи о русской литературе, искусстве, общественной и политической жизни России, ее истории, ни публикации этих работ в авторитетных французских периодических изданиях, ни тем более издание переводов отдельными книгами ни в 40-е, ни в особенности в 50-е гг., когда И.С. Тургенев несколько лет жил в России, без деятельного участия Луи Виардо состояться не могли бы⁵⁷. Справедливости ради стоит отметить, что в то время, когда статьи и переводы Луи Виардо, И.С. Тургенева, Мериме вызвали в русских литературных кругах самую оживленную полемику, а сами писатели оказывались порой «невольными участниками ожесточенной борьбы в русской литературе», во Франции Луи Виардо в середине 40-х гг. представил французским читателям своего русского соавтора (не называя его имени), который в то время, если судить по его собственным словам, «возымел твердое намерение вовсе оставить литературу»⁵⁸, как «молодого писателя, уже известного как поэт и критик».

Рамки одной статьи позволяют предложить нашу весьма условную реконструкцию творческих исканий Луи Виардо, его дружеских и творческих отношений с некоторыми писателями. Различные аспекты обширной и чрезвычайно интересной темы могут, полагаем, представлять интерес для дальнейших разысканий, которые позволят внести уточнения в предложенное нами исследование, основанное на анализе с крайне незначительным привлечением оказавшегося доступным нам документального материала. Изучение целого ряда проблем откроет, вне всякого сомнения, новые стороны личности творческой близкого друга И.С. Тургенева, единственного из французского окружения, с ко-

торым русский писатель поддерживал столь продолжительные и столь редкие дружеские и творческие отношения.

В заключение необходимо уточнить, что отдельные положения нашего *etude* следует рассматривать как некую полемику с суждениями отечественных исследователей, высказанными много лет назад и определявшими в течение длительного времени тенденцию отношения к Луи Виардо, которая, за неимением иных точек зрения, оставалась долгие годы неизменной. Новый, уверенный взгляд на Луи Виардо находим в указанной выше статье Н. Жекулина. Канадский ученый справедливо отмечает, что Луи Виардо «был первым французским сотрудником Тургенева», что «Виардо знали во Франции как писателя широких международных интересов»⁵⁹.

Выражаем признательность господину Александру Звигильскому (доктору Сорбонны, Париж, Франция), Наталье Петровне Генераловой (доктору филологических наук, ИРЛИ РАН, Санкт-Петербург), благодаря статьям и монографиям которых определилась в общем и целом основная идея настоящего исследования, Марии Андреевне Руновой, заведующей отделом комплектования Библиотеки иностранной литературы им. Рудомино (Москва), Нунэ Тиграновне Унанянц, кандидату исторических наук, переводчику (Москва), Елене Валерьевне Полянской, заведующей музеем И.С. Тургенева (Москва), оказавшим помощь в поисках необходимой литературы.

Примечания

- ¹ Zviguilsky A. Louis Viardot. // Ivan Tourguenev. Nouvelle correspondance inedite; En 2 vol. Introduction et notes par Alexandre Zviguilsky. Paris: Librairie des cinq Continents, 1972. Vol. 2. P.VII, XIII-XXXV. (Далее в сносках издание указывается: *NCI*).
- ² Звигильский А. Луи Виардо. // Иван Тургенев и Франция. М.: Русский путь, 2008, С. 34–46.
- ³ Там же. С. 35–38.
- ⁴ Луи Виардо сотрудничал в «*Globe*» с 1826 по 1829 г., а затем, после Июльской революции 1830 г., по 1836 г.
- ⁵ Любуа Поль-Франсуа (1795–1874), французский публицист. Основал вместе с Пьером Леру в 1824 г. газету «*Globe*», в которой горячо и талантливо защищал свои либеральные взгляды. За статьи против Бурбонов был приговорен к тюремному заключению. С 1831 по 1848 г. был депутатом. С 1840-го — директором Нормальной школы. После его смерти появились «*Fragments litteraires de P.D.*» («Литературные фрагменты П.Д.») (1879).

- ⁶ Дювержье де Горанн Проспер (1798–1881), французский политический деятель и писатель, член Французской академии. После посещения Англии Дювержье де Горанн опубликовал «*Письма об избирательной системе в Англии и Ирландии*» (1826). К концу 30-х гг. относится его сближение с Тьером. В 1846 г. издал имевший огромный успех памфлет «*La reforme parlementaire et la reforme electorale*» («Парламентская реформа и электоральная реформа»). В учредительном собрании 1848 г. он примкнул к антиреспубликанской правой. В законодательном собрании он вместе с орлеанистами восстал против политики Людовика Наполеона, 2 декабря 1851 г. был арестован и после пятинедельного заключения изгнан из Франции, куда вернулся лишь осенью 1852 г. Автор обширного исторического труда «*Histoire du gouvernement parlementaire en France de 1814 a 1848*» («История парламентского правления во Франции с 1814 по 1848 годы»), который вышел в свет в 1857–1873 гг. Написал несколько театральных пьес.
 - ⁷ Вите Луи (1802–1873), французский критик и драматург. В 20–30-х гг. напечатал много статей об исторических памятниках, архитектуре, литературе, был признанным художественным критиком.
 - ⁸ Ремюза Франсуа-Мари-Шарль (1797–1875), французский политический деятель и писатель. Занимал должность министра внутренних дел во втором кабинете Тьера (1840). После переворота 1851 г. Ремюза подписал вместе с другими депутатами декрет о возбуждении судебного преследования против Людовика-Наполеона и был вынужден в силу декрета 9 января 1852 г. покинуть родину. Во времена президентства Тьера Ремюза занимал должность министра иностранных дел. Главные труды: «*Essais de philosophie*» («Философские эссе») (1845), «*Abelard*» («Абеляр»), «*La philosophie allemande*» («Немецкая философия») (1846), «*Critique et etudes litteraires*» («Критика и литературные исследования») (1847), «*L'Angleterre au XVIII siecle*» («Англия в XVIII веке») (1856), «*Politique liberale*» («Либеральная политика») (1860), «*Philosophie religieuse*» («Религиозная философия») (1864), «*Histoire de la philosophie de l'Angleterre*» («История философии Англии») (1875) и др.
- Ампер Жан-Жак Антуан (1800–1864), французский литератор и историк, сын знаменитого физика. Ампер преподавал в Сорбонне. В 1833 г. получил кафедру истории литературы в College de France. Его лекции были собраны в «*Histoire litteraire de la France avant le XII siecle*» («История литературы Франции до XII века») (1839), «*L'Introduction a l'histoire de la literature francaise au moyen age*» («Введение в историю французской литературы Средних веков») (1841). В его произведениях воображение поэта уживается с эрудицией филолога и археолога. Из сочинений самое важное «*L'Histoire romaine a Rome*» («Римская история в Риме») (1858), «*Litterature, voyage et poesie*» («Литература, путешествия и поэзия»), «*La Grece, Rome et Dante*» («Греция, Рим и Данте») (1848) и др. Был неутомимым путешественником. Интересны также письма Ампера к г-же Рекамье, к которой он питал самую горячую любовь.

⁹ Тьер Адольф (1797–1877), государственный деятель, историк, член Французской академии (1833). Сотрудничал в либерально-буржуазных газетах. В 1830 г. Тьер с А. Каррелем и Ф. Минье основал газету «*Le National*» («*Насьональ*»). Содействовал вступлению на престол Луи Филиппа.

В 1830 г. стал членом Государственного совета. Накануне Июльской революции 1830 г. Тьер был одним из руководителей либерально-буржуазной оппозиции. После революции превратился в реакционного буржуазного политика. Будучи в 1832–1836 гг. министром внутренних дел, организовал в 1834 г. жестокое подавление республиканских восстаний в Лионе, Париже и других городах. В 1836 и 1840 гг. возглавлял правительство, одновременно занимая пост министра иностранных дел. В период Февральской революции 1848 г. Луи Филипп попытался поставить Тьера во главе правительства. В декабре 1848 г. Тьер поддержал кандидатуру Луи Наполеона Бонапарта на пост президента. В 1863 г. был избран депутатом законодательного корпуса; примкнул к умеренно-либеральной оппозиции. После Сентябрьской революции 1870 г. был направлен «Правительством национальной обороны» в Великобританию, Россию, Австро-Венгрию, Италию с целью договориться с ними о поддержке Франции в войне с Пруссией и посредничестве заключения мира, но успеха не добился. В феврале 1871 г. был назначен Национальным собранием главой исполнительной власти Французской республики. Подписал унизительный для Франции прелиминарный мирный договор с Пруссией. Парижане восстали против реакционной политики правительства Тьера; революционное восстание 18 марта 1871 г. привело к провозглашению Парижской коммуны. Тьер бежал в Версаль. Заручившись поддержкой немецких оккупационных войск, с исключительной жестокостью подавил Коммуну. В августе 1871 г. Национальное собрание избрало Тьера президентом Французской республики. В мае 1873 года Тьер ушел в отставку. Автор трудов по истории Франции: «*Histoire de la revolution francaise*» («*История французской революции*») т. 1–10, 2 ed., Р., 1870–1872; «*Histoire du Consulat et de l'Empire*» («*История Консульства и Империи*») т. 1–21, Р., 1845–1874; «*Notes et souvenirs*» («*Заметки и воспоминания*»), 1970–1873, Р., 1903.

¹⁰ Гизо Франсуа-Пьер-Гийом (1787–1874), французский историк либерального направления и государственный деятель. Получил образование в Женеве. В 1812 году был назначен профессором новой истории филологического факультета Парижского университета. После падения Империи получил место главного секретаря в министерстве внутренних дел, где принял участие во многих важных работах. После возвращения Наполеона с о-ва Эльбы, Гизо отправился вслед за Людовиком XVIII в Гент, где ему было поручено редактировать официальную газету Бурбонов. Вместе с Бурбонами возвратился во Францию, был назначен членом Государственного совета и директором департаментской и общинной администрации. В 1820 г. вышел из состава правительства и посвятил себя

профессорской и литературной деятельности. Его лекции были напечатаны под названием «*Cours d'histoire moderne. Histoire des origines du gouvernement representative en Europe*» («*Курс современной истории. История происхождения представительского правления в Европе*»). Одно из лучших сочинений Гизо в ряду написанных в 20-е гг. — «*Histoire de la revolution d'Angleterre depuis l'avenement de Charles I jusqu'al'avenement de Charles II*» («*История развития Англии от восшествия на престол Чарльза I до восшествия на престол Чарльза II*») (1827–1828) было переведено на русский язык. В 1828 г. основал журнал «*Revue francaise*». Впоследствии занимал различные посты в высших органах власти. Во время Империи и после ее падения оставался в стороне от политики. Является автором исторических сочинений. С 1858 года начали выходить мемуары Гизо.

Кузен Виктор (1792–1867), французский философ и ученый, политический деятель. Учился в лицее Шарлеманя. Преподавал в Нормальной школе, затем был адъюнктом по университетской кафедре философии, усердно изучал Канта. В 1817 г. посетил Германию, сошелся с Якоби, Шеллингом и более всего с Гегелем. По возвращении в Париж читал курс, носивший сильное влияние гегелевского идеализма. После наступившей в 1820 г. реакции кафедре философии в Сорбонне была упразднена. Кузен редактировал критические издания Декарта и Прокла, подготовил первые тома своего перевода Платона, который считается его главным трудом. В 1826 г. вновь получил кафедру философии в Сорбонне. После революции 1830 г. примкнул к правительственной партии. В 40 лет был членом двух академий, получил звание пэра. В 1840 г. был министром народного просвещения. Его учение изложено в ряде сочинений: «*Fragments philosophiques*» («*Философские фрагменты*»), «*Cours d'histoire de la philosophie*» («*Курс истории философии*») (1827); «*Cours d'histoire de la philosophie moderne*» («*Курс истории современной философии*») (1841); «*Histoire generale de le philosophie morale au XVIII s.*» («*Общая история философии морали в XVIII веке*») (1841); «*Histoire generale de la philosophie*» («*Общая история философии*») (1864) и др.

Вильмен Абель-Франсуа (1790–1870), французский писатель и критик. Обладал блестящим даром слова и огромной эрудицией. Привлекал на свои лекции в Нормальной школе множество слушателей. Некоторое время работал также по истории. Критико-эстетические работы Вильмена отдают предпочтение среднему направлению между классицизмом и романтизмом. Наиболее известные: «*Melanges*» (1823), «*Cours de la litterature francaise*» (1830), «*Etudes de la litterature ancienne et etrangere*» (1846) и др. В качестве депутата и впоследствии сенатора Вильмен был одним из борцов либерализма, большей частью на стороне оппозиции. В 1839 г. занимал пост министра народного просвещения в кабинете маршала Сульта, а затем, в 1840–1844 гг., был министром в кабинете Гизо.

¹¹ Сент-Бёв Ш.О. Спустя десять лет в литературе// Литературные портреты и критические очерки. М.: Художественная лит. 1970. С. 235.

- ¹² Леру Пьер (1797–1871) французский философ и социалист-утопист. Бывший ученик Сен-Симона, в 40-е годы Пьер Леру был создателем своей собственной, крайне противоречивой и эклектической философской системы. Во время революции 1848–1849 гг. был членом учредительного, а затем законодательного собрания. Сторонник широкой государственной помощи безработным. Декабрьский переворот 1851 года выбросил Леру за пределы Франции; он поселился на острове Джерсей, испытывал страшную нужду, но не покидал научных занятий. Считал себя продолжателем А. Сен-Симона. Леру видел его заслугу и свою основную задачу в разработке науки о «порядке и организации» общества. Конечная цель развития общества — равенство. Леру имел мало последователей, тем не менее его идеи оказали влияние на некоторых его французских современников, в том числе на В. Гюго, пользовались известностью в России в 40-е гг. XIX в. Падение Империи позволило ему вернуться во Францию, где он скончался в разгар Коммуны. Основные сочинения: «*De l'Humanite*» («О Человечестве»), «*Du Christianisme*» («О Христианстве»), «*De l'Egalite*» («О Равенстве»). В 1835 г. состоялось сближение Леру с Жорж Санд. Некоторые романы Жорж Санд написаны под непосредственным влиянием идей Леру.
- ¹³ См. примеч. 2. А также в специальных исследованиях французских ученых: Эрнеста Эскалье, Рене Гиз, Аннет Респо и др.
- ¹⁴ Имена авторов статьи не указаны. Отечественные литературоведы автором статьи считают И.С. Тургенева, французский ученый А. Звигильский полагает, что статья написана И.С. ургеневым в соавторстве с Луи Виардо.
- ¹⁵ Viardot L. Souvenirs de chasse. Paris, 1846.
- ¹⁶ Лопатин Г.А.. Воспоминания о Тургеневе // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1969. Т. I. С. 437.
- ¹⁷ Образ Петра I в «*Discours*» и Мазепы в сборнике «*Восточные стихотворения*» Виктора Гюго; книга г-жи де Сталь «*Десять лет в изгнании*»; образ Арманс Зоиловой, полуфранцуженки-полурусской, в романе Стендаля «*Арманс, или Сцены из жизни Парижского салона 1827 года*»; «*Ванда, русская повесть*» А. де Виньи и др.
- ¹⁸ В русском переводе книга маркиза де Кюстина «*La Russie en 1839*» («*Россия в 1839 году*») вышла под названием «*Николаевская Россия*» (1990) (перевод, комментарии, вступительная статья В.А. Мильчиной).
- ¹⁹ Viardot L.
— «*De la politique suivie a l'egard de l'Espagne*». («О последовательной политике по отношению к Испании»). 1841;
— «*Des provinces basques et de la modification de leurs «fueros»*» («О баскских провинциях и изменении их «фуэрос»). 1841;
— «*Lettres sur la situation actuelle de l'Espagne*» («Письма о современном положении Испании»). 1842;
— «*Chronique politique sur le soulèvement de Barcelone*» («Политическая хроника о восстании в Барселоне»). 1842.

- ²⁰ Viardot L. Souvenirs de chasse. Paris. 1846; Серезкина Л. «Охотничьи воспоминания» Луи Виардо и «Записки охотника» И.С.Тургенева // Тургеневские чтения. М.: Русский путь. 2006. С.257–272.
- ²¹ Ланский Л.Р. Отзыв о Белинском в «*La Revue Independante*» // Литературное наследство. Т. 56. В.Г.Белинский. (II). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1950. С.497–500.
- ²² М.П.Алексеев. Тургенев-пропагандист русской литературы на Западе // Русская литература и ее мировое значение. Л.: Наука, 1989. С. 168–308; Алексеев М.П. Мировое значение Гоголя // Там же. С. 175–207; Ланский Л.Р. Статья о русской литературе // Литературное наследство. М., 1964. Т. 73 (1). С. 271–280; Измайлов Н.В. И.С. Тургенев — переводчик Пушкина на французский язык // Пушкин. Исследования и материалы. Л. Наука, 1974. Т.VII. С.185–204; Генералова Н.П.. Тургенев: Россия и Европа. СПб.: Изд-во Российского христианского гуманитарного университета. 2003. С. 89–92; Михайлов А.Д. Проспер Мериме и русская литература // Проспер Мериме. Статьи о русской литературе. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С.3–10; Михайлов А.Д. А холодный свет Мериме сияет, не тускнея // Проспер Мериме в русской литературе. М.: РОС-ПЭН, 2007. С. 5–28 и др.
- ²³ Мериме Проспер. Николай Гоголь // Проспер Мериме. Статьи о русской литературе. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С.14.
- ²⁴ В начале 1853 г. в переписке И.С.Тургенева и П.В.Анненкова речь шла о новом исследовании Мериме «*История Лжедмитрия*»: «Что же Вы мне ничего не сказали о меримевском “Самозванце”? Если тот № “*Revue des Deux Mondes*” не запрещен (выделено нами. — Л.С.), — писал И.С.Тургенев, — достаньте его как-нибудь и пришлите ко мне». ПСС и П(II). Т.2. С. 199. Помимо работы над статьями и переводами произведений русских писателей, Мериме много внимания уделял знакомству с историческим прошлым русского народа. Больше всего его интересовала история России эпохи больших народных движений. Мериме является автором статей: «*Казаки Украины и их последний атаман*» (1851), «*Восстание Разины*» (1861), «*Казаки былых времен*» (1863).
- ²⁵ Записка И.С.Тургенева 1857 г. о крепостном праве. (Т.П. Ден) // Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева., Л.: Наука, 1968. Т.IV. С.110–114.
- ²⁶ Мериме Проспер. Крепостное право и русская литература // Проспер Мериме. Статьи о русской литературе. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 42–43.
- ²⁷ Цит. по указ в примеч. 24. Серезкина Л. С. 266.
- ²⁸ Там же. С. 262.
- ²⁹ Цит. по указ. в примеч. 30. С. 41
- ³⁰ Цит.по указ. в примеч. 29. С. 110
- ³¹ Цит. по указ. в примеч. 30. С. 42.
- ³² Гоголь Н.В. Проспер Мериме. Цит. по: см. примеч. 30. С. 90.
- ³³ Интерес к истории был всегда присущ Мериме. Он нашел отражение как в художественных произведениях писателя, так и в его работах по истории Древней Греции, Рима, Испании и России.

- ³⁴ В 30–40-е гг. Проспер Мериме много печатался в качестве искусствоведа, археолога, историка, художественного и литературного критика. К наиболее значительным работам Мериме-искусствоведа относятся: «*Notes d'un voyage dans le Midi de la France*» («Заметки о путешествии на Юг Франции») (1835); «*Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France*» («Заметки о путешествии на Запад Франции») (1835); «*Notes d'un voyage en Auvergne*» («Заметки о путешествии в Овернь») (1838); «*Notes d'un voyage en Corse*» («Заметки о путешествии на Корсику») (1840); «*L'Architecture en Moyen age*» («Архитектура в Средние века») (1843); «*Essais sur l'architecture religieuse*» («Очерки о культовой архитектуре») (1837); «*De la peinture murale*» («О настенной живописи») (1851), «*Les Beaux-Arts en Angleterre*» («Изящные искусства в Англии») (1857) и др.
- ³⁵ Уместно привести здесь частное суждение современницы Луи Виардо русской писательницы Е. Бларамберг (псевд. Е. Ардов), которая в своих воспоминаниях писала: «Луи Виардо пользовался заслуженной репутацией образованного и стойкого в политических убеждениях человека. Он был антиклерикал и антиимпериалист с головы до ног и никогда ни при каких обстоятельствах этими убеждениями не поступался». Е. Ардов. Из воспоминаний об И.С. Тургеневе // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит. 1969. Т. II. С. 176.
- ³⁶ Интерес к русской литературе возник у Мериме уже в 20-е гг., когда он знакомится с представителями просвещенных кругов русского общества. Мериме становится поклонником и ценителем А.С. Пушкина. Он неоднократно обращался к произведениям великого русского поэта. В отдельных историко-литературных статьях, и в частности в переписке, он всегда дает им чрезвычайно лестную оценку. А.С. Пушкин в 30-е гг. переложил на русский язык некоторые баллады из книги Мериме «*Гузла*», чем Мериме был весьма польщен.
- ³⁷ «которую вы мне рекомендовали, «*Шинель*». Наш друг Р. Таль помог мне сделать в Санкт-Петербурге при помощи своих племянников и племянниц некую литературную версию, в которой я постарался открыть оригинальность. Вы были решительно правы, порекомендовав мне это любопытное и пикантное исследование нравов». Из письма Луи Виардо И.С. Тургеневу от 2 декабря 1855 г. Цит. по: *NCI*, Vol. 2. Р. 8–9. Это издание «*Nouvelles*» («*Повестей*») Н.В. Гоголя осуществлено не было. Речь о переводе повести Н.В. Гоголя «*Шинель*» шла еще в конце 40-х гг. 20 августа 1849 года Луи Виардо писал Тургеневу: «*Je vais faire l'un de ces quatre matin un petit voyage a Paris pour en rapporter mon fusil et autres choses indispensables, ainsi que le Gogol, pour nos heures de loisir. Nous traduirons le Manteau, si vous voulez*». («На днях я собираюсь совершить поездку в Париж, чтобы привезти оттуда мое ружье и другие необходимые вещи, в их числе и Гоголя для наших часов досуга. Если вы хотите, мы переведем «*Шинель*». (Там же).
- ³⁸ Таль Роберт Христианович был одним из компаньонов Луи Виардо на охотах в России. Долгое время жил в Дерпте. Был, как отмечает

- А.Звигильский, переводчиком семьи Виардо, когда сопровождал их из Петербурга до прусской границы. В 1860–1883 гг. проживал в Париже. Знакомый И.С.Тургенева.
- ³⁹ *Scenes de la vie russe*, par M. I. Tourgueneff. Deuxieme serie, traduite avec la collaboration de l'auteur par Louis Viardot. Paris, Librerie de L.Hachette et C-ie, 1858 (Сцены из русской жизни, И.Тургенева. Вторая серия, перевод Луи Виардо в сотрудничестве с автором. Париж, издательство Л.Ашетта и К*, 1858). В сборник вошли: «Постоялый двор» («*L'auberge de grand chemin*»), «Затишье» («*L'Antchar*») «Нахлебник» («*Le pain d'autrui*»), «Переписка» («*Une correspondance*»), «Поездка в Полесье» («*Deux journees dans les grands Bois*»), «Завтрак у предводителя» («*Le partage*»).
- ⁴⁰ Очерк Луи Виардо «История Дмитрия (этюда о положении крепостных в России)» рассматривается в исследованиях: Ден Т.П. По указ. в примеч. 29, С.107–144; Zviguilsky A. *NCI*. Vol. 2. Р. XXXIII; Clayton J. Douglas. «L'Histoire de Dmitri» de Louis Viardot et «l'ami russe» // La Russie et le monde francophone. Ottawa: Groupe de recherche en etudes slaves de l'Universite d'Ottawa, 2007. Р.167–175.
- ⁴¹ См.: Горохова Р.М. К истории издания сборника Тургенева «*Nouvelles moscovites*» // Тургеневский сборник № 1. М.; Л.: Наука, 1964. С. 257–267.
- ⁴² В 1869 году повесть вошла вместе с переводами Мериме в сборник «*Nouvelles moscovites*» («*Московские новеллы*»).
- ⁴³ См.: Горохова Р.М. «Дым». Работа Тургенева над французским переводом романа // Тургеневский сборник № 5. Л.: Наука, 1969. С. 250–261; М. К. Клеман. И.С.Тургенев и Проспер Мериме // Лит. насл., Т. 31–32. С. 727–733; а также примеч. к роману «*Дым*». (ПСС и П (II). Соч. Т. 7. С. 544–546).
- ⁴⁴ См.: Назарова Л.Н. К истории творчества И.С. Тургенева 50–60-х гг. // И.С. Тургенев (1818–1883–1958). Статьи и материалы. Орел: Кн. изд-во, 1960. С.146–158; Измайлов Н.В. И.С. Тургенев — переводчик Пушкина на французский язык // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Л.: Наука, 1974. С.194–199.
- ⁴⁵ A. Pouchkin. Poemes dramatiques, traduits par Ivan Tourgueniev et Louis Viardot. Paris, Hachette et Cie, 1862. P.2.
- ⁴⁶ L.V. «Correspondance artistique de l'Independance» // *L'Independance Belge*, 5 mars 1878 (об Антокольском); Там же: 25 avril 1878 (об Антокольском и Мункачи). См. также: Зильберштейн И. Тургенев. Находки последних лет. // Литературная газета. 1972. № 38.
- ⁴⁷ Здесь и далее в абзаце цит. по: Лаффит Софи. Гоголь и Сент-Бёв // Московский журнал. 2009. № 11 (227). С.12. Перевод, вступление, послесловие Н. Унанянц.
- ⁴⁸ См.: Алексеев М.П. Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе // Русская литература и ее мировое значение. Л.: Наука, 1989. С. 273–277.
- ⁴⁹ Ш.О. Сент-Бёв, Мериме и Луи Виардо с середины 30-х гг. сотрудничали в «*Revue des Deux Mondes*» «периодическом органе, основанном на твердых принципах, который никогда не выходил за пределы умеренного либерализма» (Сент-Бёв). Журнал был осно-

ван в 1829 г. С 1831 по 1877 г. редактором издания был Франсуа Бюлоз, который из небольшой газетки превратил ее во влиятельный парижский журнал. В этом издании публиковались литературно-критические статьи Сент-Бёва: «О критическом уме и о Бейле» (1835), «Лабрюйер» (1836), «Меркантилизм в литературе» (1839), «Спустя десять лет в литературе» (1840), «Несколько истин о положении в литературе» (1843), «Николай Гоголь» (1845) и др. В журнале были опубликованы новеллы Мериме: «Души чистилища» (1834), «Венера Ильская» (1837), «Коломба» (1840), «Арсена Гуйо» (1844), «Кармен» (1845), «Локус» (1869). Статьи Мериме: «Русская литература. Николай Гоголь» (1851), «Литература и крепостное право в России» (1854). И.С. Тургенев выписывал и читал этот журнал, живя в России в начале 50-х гг., сотрудничал с «*Revue des Deux Mondes*» с 1856 по 1872 гг. В мартовской книжке журнала за 1856 г. была опубликована повесть И.С. Тургенева «*Moutounia*» («Муму») в переводе Шарля де Сен-Жюльена; в декабрьской книжке 1856 г. — повесть «Фауст» в переводе И. Делаво; в 1866 г. — повесть «*Les Apparitions*» («Призраки») в переводе Мериме, в 1868-м — повесть «*История лейтенанта Ергунова*» (под названием «*L'Aventure du Lieutenant Yergounoff*» — «Приключения лейтенанта Ергунова») в переводе И.С. Тургенева и Луи Виардо и др.

⁵⁰ «Николая Гоголя открыл во Франции сначала перевод его «*Nouvelles choisies*» («Избранных новелл»), которые опубликовал г-н Луи Виардо и который дал повод г-ну Сент-Беву констатировать его талант новеллиста в *Revue des Deux Mondes*; затем более полную оценку его произведений сделал недавно в том же журнале г-н Проспер Мериме». *Jullien Auguste. Nicolas Gogol // Le siecle*, 2 авг., 1852 // *Cahiers*, № 24, 2000 (2010). P.137–139. А. Звигильский, выявивший и опубликовавший вновь эту статью Огюста Жюльена, склонен считать, что автором ее был И.С.Тургенев, который из цензурных соображений подписался псевдонимом. Сопоставляя в своей публикации статью Огюста Жюльена с письмом И.С. Тургенева к Полине Виардо от 27 февраля (10 марта) 1852 г., А. Звигильский полагает, что Луи Виардо переписал письмо Тургенева для читателей «*Siecle*», сопроводив его деталями биографии и творчества Н.В. Гоголя, что он был, по всей видимости, первым, кто объявил о смерти русского писателя во Франции..

⁵¹ «<...> я работаю как вол. Мне надобно прочесть вам три главы: Литература, Политика и Любовь! Нынче я пишу три последние: Философия, Религия, Мораль. Ваш друг потерялся в метафизике, и теперь я читаю, помимо прочего, книжицу Виардо, которая кажется мне еще лучше, чем в первый раз. Передайте ему еще раз мои комплименты». *Gustave Flaubert. Ivan Tourgueniev. Correspondance. Texte edite, preface et annote par Alexandre Zviguilsky. Flammarion. Paris. 1989. P. 244.* А. Звигильский в примечании к публикации этого письма отмечает, что Флобер читал и делал пометки на одном из изданий «*Libre examen*», подписанных автором в 1872 и 1874 гг. и хранящихся в библиотеке Кантеле. В этот период времени Флобер работал над романом «*Бувар и Пекюше*».

- ⁵² «Вы исповедуете, мой дорогой друг, религию Демокрита, Аристотеля, Эпикура, Лукреция, Сенеки, Спинозы, Бюффона, Дидро, Гете, Гумбольдта. Это весьма хорошая компания». (Цит. по: *Viardot L. Libre examen. Paris. 1881. P. 3.*)
- ⁵³ Так, профессор Поль Гинар, историк испанского искусства и профессор филологического факультета в Тулузе, склонен считать, что Виардо «личность привлекательная для всех любителей испанского искусства». М-ль Жаннин Батикль, хранитель в департаменте Живописи Лувра, отмечает, что Луи Виардо опубликовал первую работу о музеях Испании в XIX веке в Париже. См.: *NCI. Vol. 2. P.XVIII.*
- ⁵⁴ *Cadot Michel. La Russie dans la vie intellectuelle francaise de 1839 a 1856. Paris. 1967. P. 432.*
- ⁵⁵ См.: *Cahiers*. № 5, 1981. P.51–61. М. Кадо высказывает следующее суждение: «Необходимо в заключение попытаться подвести итог деятельности, которую вел Тургенев в сотрудничестве с Луи Виардо, пропагандируя русскую литературу во Франции. Что касается великих русских писателей времени Николая I, то баланс скорее равный: тексты Пушкина, Лермонтова, Гоголя были переведены худо ли бедно командой двух друзей». И как итог: приоритет в совместной деятельности М. Кадо отдает И.С. Тургеневу. «Воздадим честь <...> Тургеневу, одному из самых совершенных русских писателей и почти уникальному образцу гармоничного слияния двух столь различных культур, не преувеличивая его роли посредника, и не забудем указать в этом качестве рядом с великим писателем скромное место Луи Виардо, человека большого вкуса и знаний, самым большим недостатком которого, как переводчика, было то, что он не знал русского языка. (P. 61).
- ⁵⁶ См. примеч. 44.
- ⁵⁷ Эту роль Луи Виардо отмечали уже современники И.С. Тургенева. Так, Н.А. Тучкова-Огарева писала: «Впоследствии благодаря переводам Виардо он (И.С. Тургенев. — Л.С.) стал не менее известен в Европе». (*Тучкова-Огарева Н.А. Иван Сергеевич Тургенев. 1848–1870 // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит. Т. I. С. 243.*) Н.В. Щербань утверждал: «Чтобы сделать для нее (французской публики. — Л.С.) привлекательным чужое литературное имя хотя бы первоклассного автора, нужно было дружеское содействие издателей и критиков, недостижимое без такого практика, как г. Виардо, посвященного во все приемы, во все «*ficelles*» (тонкости) парижской «*vogue*» (моды) еще со времени своего управления труппой певцов Итальянской оперы» (Там же. Т.II. С.36).
- ⁵⁸ *Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания// И.С. Тургенев. (ПСС и П (2). Соч.Т. II. С.46.)*
- ⁵⁹ *Жекулин Н. Тургенев-переводчик: вопросы теории и практики// И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2009. С. 77.*

Александр Звигильский

Музей Тургенева (Буживаль)

Полина Виардо и Тургенев в Ноане у Жорж Санд

В трехстах километрах от Парижа в центре Франции находится Ноан — усадьба Жорж Санд. Я расскажу лишь о трех поездках Полины Виардо в Ноан вместе со своим старым другом Тургеневым в 1872 и 1873 гг. Полина часто ездила к Санд в 40-е гг. и они стали большими друзьями.

Напомню, что французская писательница познакомилась с Иваном Сергеевичем в замке Виардо — Куртавнель в 1845 г. Они встретились вновь только 25 лет спустя, в 1870 г.

Когда газета *Le Temps* ложно объявила о смерти Полины Виардо 28 апреля 1871 г., Тургенев сразу же написал Жорж Санд и опроверг эту новость. Записка его — выражение искреннего чувства. В течение 5 лет (до самой смерти писательницы) они втроем справляются о здоровье друг друга, о болезнях или о несчастном случае. Несмотря на то что между ними нет никакого родства, этот аспект их взаимоотношений, который я назову «семейным», является самым главным, наряду с их общей привязанностью к музыке в течение этих трех поездок в Ноан и в промежутках.

26 июня 1872 г., Тургенев пишет из Москвы Флоберу: «Отправляюсь в Париж, чтобы повидать некоего Флобера, которого очень люблю и с которым поеду или к нему в Круассе, или в Ноан, к г-же Санд, которая, кажется, хочет нас там видеть». Эта совместная поездка так и не состоялась. Иван Сергеевич поехал в Ноан один, без Флобера.

Он желал познакомиться с маленькой семьей писательницы, с ее внучками — Авророй и Габриэль, с Линой — женой ее сына Мориса, с которым он давно знаком.

Полине тоже хотелось встретиться с женщиной с которой она дружила уже 33 года, с ее дорогой «Нинун», как она ее называла. Полина мечтала повидаться и с Морисом, в которого она была влюблена с тех пор, как они сошлись в 1844 г. при помощи его матери. Об этом любовном приключении я не буду распространяться, несмотря на его пикантность. Если бы мы не знали о пламенном темпераменте Жорж Санд, о ее так называемой естественности, нас шокировало бы ее поведение. За 5 лет до того она «затеяла» свадьбу 40-летнего Луи Виардо с 19-летней девушкой, а теперь она «подарила» Полине своего собственного сына. Секрет хранился между ними — между матерью, сыном и «дочуркой».

Возвращаюсь в Ноан. В записной книжке (agenda) Жорж Санд записала 19 сентября 1872 г.: «Морис вернется 26-го, чтобы быть с Полиной, которая сообщает о своем приезде с дочками и с Тургеневым».

25 сентября: «Полина приезжает в 5 ½ часов без Тургенева — у него всё время подагра. Девчонки очаровательны, симпатичны, грациозны, естественны, Полина всегда обаятельна. Она ищет “свой” Ноан и не узнает его. Однако у неё удивительная память. Она спела для Лоло (прозвище внучки Авроры) местные песни с такой верной интонацией, что, кажется, возрождается прошлое. Лоло поет тоже. Наши девочки в восторге от этих людей, о которых им столько рассказывали».

3 октября: «Мы так и не дождались Тургенева. Он приезжает в 8 1/2 часов. Он себя чувствует прилично, он весел, любезен, очарователен. Мы играем в игры ума, где мы все оказались дураками на бумаге. Тургенев рассказывает очень интересные истории. Мы с жадностью его слушаем».

4 октября «последний день музыкального опьянения. Полина и её дочери поют часть из её опереток, о которых объясняет Тургенев; это очаровательно. Тургенев рассказал Лоло и нам всем сказку на скамье в саду. Морис нам показал театр марионеток — серию актёров, которые все произносят очень смешную фразу. Тургенев в восторге».

Оперетка о которой идет речь — «Слишком много жен» на музыку Полины Виардо и на слова Тургенева. Они оказались партнерами, но пока ещё не по части литературы. В Ноане не шла речь о сценарии Тургенева «Консуэло» по роману Жорж Санд, так и оставшемся незавершенным.

Тургенев — автор сказки — истории волшебного кота, которую он рассказал Санд. Это его первый опыт в новом жанре — ис-

кусство быть дедушкой. В известной степени он соперничал с бабушкой в этой области — автором *Contes d'une grande-mère*. Шесть лет спустя Тургенев пошел по тому же пути, чтобы забавлять Жанну Шамро, дочь Клоди и внучка Полины. Уже в Ноане этот закоренелый холостяк придумывает себе семью. По реакции молоденькой Авроры можно убедиться, что он достиг своей цели: девочка его попросила вернуться в Ноан к Рождеству, а в следующем году вместе с сестрой Габриэль благодарит его за подарки.

А Жорж Санд Тургенев подарил два романа: «Дворянское гнездо» и «Накануне», повесть «Первая любовь» с одинаковыми дарственными надписями: «Жорж Санд от её друга и поклонника». После возвращения в Париж Иван Сергеевич прислал писательнице издание четвертого романа — «Отцы и дети» — с иной дарственной надписью: «К госпоже Жорж Санд от одного из ее приверженцев». Вероятно, он прежде разузнал, какие его книги находились в её библиотеке.

Она читала несколько книг Тургенева, от которых была в восторге, среди них, разумеется, «Записки охотника» в отвратительном переводе Эрнеста Шарьера. Чтобы отблагодарить его за посвящение ей повести «Несчастливая», опубликованной в *Le Temps*, она напечатала в той же газете рассказ «Пьер Боннен» с посвящением Тургеневу. Прочитав «Записки охотника», она признает, что Тургенев писатель-реалист, как и она сама. Но он и великий учитель и мог бы свободно описывать крестьян области Берри, где она живет. В рассказе «Пьер Боннен» она воскрешает забытого безграмотного плотника, который мечтал стать императором, как и Тургенев воскрешал яркими красками мужиков — крепостных. Писательница как-то опередила историка и философа Ипполита Тэна, который три года спустя написал в предисловии к своему монументальному труду «Происхождение современной Франции»: «Среди современных литературных произведений состояние верующей души в Средневековые великолепно описал Генрих Гейне в “Паломничестве в Кевлар” и Тургенев в “Живых мощах”».

Неудивительно, что Тургенев в 1874 г. собирался посвятить Жорж Санд этот новый рассказ в добавление к «Запискам охотника». Меня поражает первое обширное суждение Санд на одну из главных книг Тургенева. До сих пор она просто хвалила писателя без фраз: «Ах! Как это хорошо! Как это прекрасно! Какая жемчужина!» Эти восклицания — отражение эмоции, наслаждения вроде той или того, которое чувствуешь, слушая музыкальное

произведение — сонату или оперную арию. Вероятно, для Санд, как и для нас, эти восклицания имели глубокий смысл, не нужно было их объяснять или уточнять.

Интересно отметить, что почти в одно и то же время в этом же 1872 году Жорж и Иван выражают идентичное чувство по поводу музыки, после того как они прослушали пение Полины.

В «Дневнике» 11 апреля 1872 г. Фанни Тургенева пишет: «И. Тургенев говорит о своем волнении, когда он слушал “Ифигению в Тавриде” утром на репетиции: “Во всей музыке нет ничего более прекрасного — я это всегда утверждал, и стою на этом. Это так прекрасно — несчастная Ифигения — все женщины подхватывают хором ту же ноту — впечатление потрясающее. Я был уничтожен, потрясен — музыкальные впечатления я всегда ставил на первое место (в ряду впечатлений от произведений искусств) — для меня так: впечатления музыкальные, потом литературные, потом живопись”

Фанни: Однако впечатления литературные представляются мне наиболее возвышенными.

И. Тургенев: Ну, не для меня. Для меня впечатления музыкальные — наиболее сильные, а доказательство — я никогда не плакал от чтения.

Фанни: Но Вы заставляли плакать других.

И. Тургенев: Тут я могу лишь поклониться, ответить мне нечего.

Г-н Ханыков: Это доказывает лишь, что Вас трудно пронять».

Через два месяца — 8 июня 1872 г. Жорж Санд пишет невестке Лине: «У Полины более мощи и таланта, чем когда-либо. Она спела Глюка (арии из “Альцесты” и “Ифигении”) так как уже никто не сумеет петь его». А после возвращения Полины в Париж: «Как Вам сказать об опьянении, в котором Вы меня заставили жить, о высотах, на которые Вы меня возвысили? Спуститься с музыкального эмпирея, чтобы впасть в литературу, не тяжело ли это? Но надо смириться и не оставаться неблагодарным по отношению к Богу и к Вам — и к Тургеневу, который царит, как венец, над всем этим счастьем. Мы ещё под волшебством, ваш голос ещё звучит здесь, каждый день мы говорим о нем. Улетевшие соловьи оставили тоже после себя нежные сожаления... Вы всегда для меня королева мира, моя Полина, и я Вас обнимаю так же, как я восхищаюсь Вами, от всей души».

«Тургенев царит, как венец, над всем этим счастьем» — Полина безусловно прочитала ему эти слова. Такой приступ любви французской писательницы можно сравнить с одним, самым

красивым стихотворением в прозе Тургенева — «Когда меня не будет», которое он посвящает своей Полине, самой сильной любви в его жизни. Но это не та Полина, не волшебная певица, а другая, которая дуэтом читала с ним Гомера, Гете, Жорж Санд:

«Возьми одну из наших любимых книг и отыщи в ней те строки, те строки, те слова, от которых, бывало, — помнишь? — у нас обоих разом выступали сладкие и безмолвные слёзы».

Литература или музыка? В этом вопрос. Они переплетаются в жизни Тургенева, но, быть может, на стороне пения Полины оказался перевес. В концовке «Вешних вод» слова явно уступают нотам:

«Не беремся описывать чувства, испытанные Саниным при чтении письма Джеммы. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее, неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы его передать».

Мне кажется, что влияние музыки на Тургенева недостаточно изучено, особенно оперной музыки, особенно пения, разумеется пения Полины. Оно проявляется именно во время его пребывания в Ноане — когда пение Полины захватывает гармонично душу Ивана и Жоржа. Кстати говоря, я поздравляю Николая Глебовича Жекулина, который проявил в этом году особое старание в блестящей постановке на юге Франции «Последнего колдуна», оперетки Полины Виардо на слова Тургенева..

Иван Сергеевич ещё два раза съездит к Жорж Санд в 1873 г. (с 16 до 19 апреля и с 23 до 29 сентября). Эти пребывания в Ноане более длительные и более оживленные.

Вторая поездка отличается от первой из-за присутствия Флобера, который приезжает в замок Санд 12 апреля.

Записная книжка Жорж Санд более красноречива, чем ее переписка за этот период.

16 апреля: «Тургенев приехал наконец. Он здоров, без ног, и помолодел. Мы болтаем до полуночи».

17 апреля: «Беседа с Тургеневым и с Флобером. Тургенев нам читает очень живую уморительную шутку. Молодежь приходит на ужин (...) Мы заглушаем Флобера, который всё время мешает с тем, чтобы говорить о литературе. Он перегружен. Тургенев любит шум и веселье. Он такой же ребёнок, как и мы, он танцует, он вальсирует, ах! Какой хороший, добрый гениальный человек!»

18 апреля: «Болтовня Флобера очень оживленная и смешная, но всё у него только для себя, а Тургенев, который гораздо инте-

реснее его, едва ли может вставить слово. Вечером шторм до двух часов. Наконец мы прощаемся. Они уезжают завтра утром».

19 апреля: «Я устала, ломота от моего дорогого Флобера. Однако я его очень люблю, и он великолепный, но личность уж слишком возбуждённая. Он Вас разбивает (...) Жалею Тургенева, которого мы любим меньше, которого мы знаем меньше, но у которого изящность простоты и очарование добродушия».

Третье и последнее пребывание в Ноане. Морис Санд сделал рисунок под названием «Музыка, танцы и шалости». Изображены 15 человек: среди них Жорж, Морис, Лина и внучки Аврора и Габриэль. Эдмон Плошю танцует, Полина играет на рояле Плейель, купленном хозяйкой в том же году, Поль Виардо играет на скрипке, его сестры Клоди и Марианна поют, наконец, Тургенев, провалившийся в кресле, слушает.

Записная книжка Санд объясняет рисунок сына.

23 сентября: «Тургенев приезжает к концу ужина, Он поужинал по дороге. Он весёлый, очаровательный. Танцуем. Полина играет, мы вальсируем, исполняем качучу» (народный испанский танец с двумя или четырьмя парами).

25 сентября: «Тургенев чудесно рассказывает о кораблекрушении» (может быть это автобиографическое воспоминание о пожаре на море в 1838 г., которое писатель продиктовал по-французски Полине Виардо на смертном одре: её рукопись хранится в буживальском музее). «Потом — маленькие игры (т.е. шарады), он замечательно угадывает. Мы танцуем. Он пляшет, и очень хорошо».

Русский гигант (Le grand Moscovite) показался Санд доброжелательным, щедрым и смешным. Она определила его вес: 444 фунта, т.е. 222 килограмма — вместе с Флобером, который был почти такой же высокий и такой же полный, как и он сам. Санд быстро узнала, что у Тургенева часто бывают припадки подагры (он поэтому опаздывает или вообще не приходит на свидания). Она узнала тоже, что он страдает от гастрического расстройства: «У него желудок не в порядке, как у меня в последнее время», — пишет она Флоберу 3 октября 1873 г. Наблюдательная и любопытная «старушка», как её называет Тургенев, заметила, что Тургенев ухаживает за Клоди Виардо, и, вероятно, вспомнила, что за три года до того он прислал Жорж Санд две фотографии девушки, как будто он желал с гордостью познакомить её с дочерью её (и его) любимой Полины.

Мне кажется, что Санд хорошо понимала характер Тургенева: «Нет, этот гигант не делает всё что он хочет, я это заметила. Но он

из тех, которые счастливы, когда ими *управляют*, и, впрочем, я его понимаю. Лишь бы он был в хороших руках, и это так и есть».

Такая игра или исключительное любовное повиновение, я сам не знаю, повторилось 30 лет спустя. 6 мая 1880 г. Тургенев пишет Клоди: «Не нужно просить меня *не забывать тебя*: ты знаешь, что с тех пор как я тебя впервые увидел (было тебе 5 лет) — я твоя собственность и ты моя хозяйка».

Какой итог поездок Тургенева в Ноан? Там ничего особенного не произошло, как мы видели. Но личное общение с Санд сильно изменило его мнение о писательнице. Известно, что увлечение юношеских лет постепенно перешло к более критическому подходу к её произведениям. Он не любил её романы, но ему нравилась её мемуарная литература, например «Письма путешественника» из Венеции. Он постоянно её упрекал в отсутствии *правдивости* в её описаниях. Этот упрек относится также к Бальзаку, к Гюго, к Дюма-отцу и сыну. «Мы утверждаем, что в женских талантах (и мы не исключаем самого высшего из них — Жорж Санда) есть что-то неправильное, нелитературное, бегущее прямо из сердца, не обдуманное наконец» (рецензия 1852 г. на «Племянницу Евгении Тур»). Сама Жорж Санд знала об этом упреке. Она писала Ипполиту Тэну 5 апреля 1872 г.: «Флобер, который меня сердечно любит *лично* (подчеркнуто), не так уж меня любит *литературно* (подчеркнуто). Он не верит, что я на правильном пути, и он не единственный среди моих друзей, который считает, что я более *благожелательна*, чем *художник*».

«Великий талант может существовать рядом с непониманием художественной правды в одном и том же человеке» (слова Тургенева в предисловии к переводу «Утраченных сил» Максима Дюкана, 1868 г.).

Произошел крутой поворот после встреч в Ноане. Приведу лишь цитату из письма американскому философу Генри Джеймсу от 10 августа 1874 г.:

«I am not ejusdem farinae with Dickens, George Sand or George Eliot. I am very content to fill a second or even a third place after these truly great writers»*. Тургенев ставит Жорж Санд выше себя — поражает отсутствие Флобера среди «действительно великих писателей».

* «Я не из того же теста, как Диккенс, Жорж Санд или Джордж Элиот. Я вполне довольствуюсь вторым или даже третьим местом после этих действительно великих писателей».

Но самая большая похвала содержится в некрологе Жорж Санд, написанном пополам с Полиной Виардо, ибо почти половина текста принадлежит ей. Это первый литературный дуэт, первый опыт сотрудничества между писателем и певицей под знаменем Жорж Санд, который продолжится после смерти Флобера в «таинственных повестях».

Как объяснить его слова «Жорж Санд одна из наших святынь»? Тургенев ей всё прощает. Ради чего? Ради того утраченного чувства, которого я не назову, похожего на попечение матери к ребёнку, на умиление мужчины перед обожаемой женщиной.

К вопросу о сандовских рецепциях в прозе И.С. Тургенева

В числе западноевропейских писателей 1830—1860-х гг., творчество которых оказалось наиболее созвучным запросам русской публики и художественным поискам российских авторов того же периода, неоспоримое первенство, по свидетельству современников, заняла француженка Аврора Дюпен, по мужу Дюдеван, публиковавшаяся под псевдонимом Жорж Санд (1804—1876).

«О Жорже Занде, — вспоминал И.А. Гончаров, — тогда (т.е. в 1840-е гг., когда российская популярность этой романистки достигла апогея. — *В.Н.*) говорили беспрерывно <...> читали, переводили ее; некоторые женщины даже буквально примеряли на себе эмансипаторские заповеди, поставив себя в положение тех или других ее героинь...»¹ В.Г. Белинский именовал автора «Лукреции Флориани» и «Теверино» «богиней, перед которой весь мир должен встать на колени!»². А.Ф. Писемский в романе «Люди сороковых годов» (1869) обстоятельно изобразил судьбу одной из провинциальных российских последовательниц сандовских героинь; Ф.М. Достоевский в своем некрологе Санд 1876 г. причислит ее к иноземным художникам, которые по праву «переманили от нас, из нашей вечно создающейся России, слишком много дум, любви, светлой и благородной силы порыва, живой жизни и дорогих убеждений»³.

Первое тургеневское упоминание о Жорж Санд, к тому времени уже авторе полдесятки романов, широко читаемых во Франции и активно переводимых в других европейских странах, датируется в письмах 1840 г., когда будущий автор «Записок охотника» слушает лекции в Берлинском университете, а в его произведениях — 1845-м («Несколько дней в Пиренеях»). Состоявшееся в том

же году знакомство и общение Тургенева с Санд «затем прервалось и возобновилось лишь в 1869 году, но особенно упрочилось после 1872 г. при содействии П. Виардо и Г. Флобера. <...> Известно 17 писем Тургенева к французской писательнице (1870—1876) и 8 ее писем к Тургеневу»⁴.

Из научной литературы последнего времени, исследующей влияние Санд на российских писателей, следует в первую очередь отметить обширную монографию О.Б. Кафановой «Жорж Санд и русская литература XIX в. (мифы и реальность)» (Томск, 1998). Одна из глав ее четвертой части («Жорж Санд в 1860-е гг.») посвящена тематическим, образным и сюжетным отзвукам и параллелям Тургенева с произведениями Санд. Исходным для ученого стало определение знаменитой француженки, взятое из тургеневского отклика на ее смерть: «...Жорж Санд — одна из наших святых...» (11, 192). Добавим к нему и признание Тургенева о том, «сколь велико» было воздействие Санд на него «как писателя», содержащееся в его письме к знаменитой француженке от 30 октября 1872 г. (П., 12, 273).

В настоящей статье мы, помимо фиксации ряда частных текстуальных совпадений произведений Тургенева с сандовскими, остановимся на *жанровой* связи тургеневского романа с романом Санд, а также на одном общем у Санд и Тургенева способе раскрытия (испытания) персонажей мужских.

Но сначала о роли Жорж Санд в происхождении художественного тургеневского концепта «лишний человек».

Как показала в специально посвященной ему статье И.А. Беляева⁵, понятие это эмбрионально присутствует уже в пушкинском «Евгении Онегине». Однако статус термина в русской литературе и критике оно обрело (подобно, заметим попутно, понятие «нигилизм», употребленном еще в статье Н.И. Надеждина 1828 г. «Сонмище нигилистов», но широкое распространение получившем лишь с выходом в свет тургеневских «Отцов и детей») не ранее повести «Дневник лишнего человека» (1850). И произошло это, по нашему убеждению, не без опоры на сандовский роман «Жак» (1834), опередивший названную повесть Тургенева шестнадцатью годами.

Из произведений Жорж Санд в огромном эпистолярии Тургенева высоких, порой многократных, отзывов уже в 1840—1849 гг. удостоились романы «Последняя из Альдини» (1837) и «Леоне Леони» (1834), затем (за образ заглавной героини, прототипом которой послужила Полина Виардо) — «Консуэло» (1842) и «Гра-

финя Рудольштадт» (1843), «Лукреция Флориани» (1846), «Франсуа-найденыш» (1848); в годы 1850–1854 — заново перечтенная «Жанна» (1844), «Маленькая Фадетта» (1848), «Мопра» (1837), «Орас» (1841–1842).

Что касается «Жака», то как в означенное время, так и позже он ни в переписке, ни в произведениях Тургенева не упомянут, насколько мы смогли убедиться, ни разу. Между тем этот роман, на страницах которого называется славный для нашей страны 1812 год, а Наполеон устами заглавного героя охарактеризован в духе, предвосхищающем его толстовское изображение в «Войне и мире», из всех произведений Санд имел в России едва ли не самую счастливую судьбу. Непосредственные свидетельства его чтения, а в аспекте драматических отношений «обоих полов между собой» (Гончаров) и изучения находим в «Полиньке Сакс» А.В. Дружинина, «Кто виноват?» А.И. Герцена, «Что делать?» Н.Г. Чернышевского; косвенные — в «Обломове», «Униженных и оскорбленных» и «Идиоте» Ф.М. Достоевского, «Анне Карениной» Л. Толстого.

Если же говорить о прямой связи главного героя «Жака» с каким-то из персонажей поименованных российских писателей, то здесь, на наш взгляд, первенство принадлежит тургеневскому Чулкатурину.

Носящий эту неблагозвучную фамилию образованный тридцатилетний, но к концу произошедшего с ним тяжело больной москвич, пребывающий в своем имении под названием *Сельцо Овечьи Воды*, в предчувствии скорой смерти («Да, я, — сразу же сообщает он читателю повести, — скоро умру. *Реки* вскроются, и я, с последним *снегом*, вероятно уплыву... куда? *Бог* весты! Тоже в *море*») (4, 166. Курсив наш. — *В.Н.*), рассказывает, подобно бывшему армейскому капитану Франции в его переписке с преданной ему женщиной по имени Сесилия, «всю свою жизнь», основным значащим событием которой стала, как и у сандовского Жака, любовная драма. Героя Санд разлюбила, увлекшись молодым человеком по имени Октав, его юная и горячо любимая супруга Фернанда; глубокое чувство Чулкатурина к очаровательной провинциалке Лизе Ожогойной было отвергнуто ею ради недолгой симпатии к ней командированного в их городок петербургского князя, «стройного и высокого мужчины лет двадцати пяти» (4, 185).

Основное, что объединяет тургеневского героя с сандовским, — это их *одиночество* среди окружающих людей, будь то

скроенные на общий аршин русские помещики и чиновники или стереотипные за редчайшим исключением пехотные офицеры французской армии. Едина у них и главная причина данного состояния — *личностная* незаурядность обоих и приверженность не материально-бытовому и кастовому, а бытийным человеческим запросам и стремлениям, средоточие которых и Жак и Чулкатурин видят в особо понимаемой ими любви.

Нет, ни в сандовском романе, ни в «Дневнике лишнего человека» мы еще не найдем четкого определения любовного счастья, чаемого их героями. У Тургенева оно впервые появится в повести «Переписка» (1856), потом будет повторена в «Поездке в Польшу» (1857) и романе «Отцы и дети» (1862). Это не то рядовое, но вместе с тем и достижимое на Земле счастье обычных людей, которое обрела, например, сестра Марии Александровны из «Переписки»: «она <...> мать семейства, любит мужа, муж в ней души не чает» (5, 35). Это — «бессмертное счастье» (5, 28), «счастье потоком» (5, 139), «безмерное, где-то существующее счастье» (7, 96).

Однако и сандовский Жак, и тургеневский Чулкатурин, по существу, лишь в нем видят как «высший синтез» (Ф. Достоевский) человеческого существования, так и его подлинный смысл. Первый, будучи профессиональным военным и участником наполеоновских побед, по его словам, «быть может, <...> один во всей армии» «не завидовал» славе Наполеона. «Нет, — поясняет он, — образ гения <...>, не ведающего чувства любви и преданности, никогда не пленял и не искушал меня»⁶. Напрасно Сильвия в последнем послании к Жаку убеждала его: «Ведь должно же быть в жизни что-то иное, кроме любви. Ты говоришь — нет. <...> Разве ты не можешь найти себе прибежище в умственной деятельности? Почему ты не стал поэтом или ученым, политиком или философом? <...> Зачем тебе в сорок лет умирать, как юноше, от любовного отчаяния!»⁷.

Жизнь второго, об иных, кроме его чувств к Лизе Ожогойной и отношений с нею, делах и привязанностях которой он сообщает крайне мало, фактически исчерпалась временем, событиями и переживаниями, сперва исполненными надежд, потом мучительными и в итоге элегическими, его недолгой любовной истории.

Зато в краткие мгновения взаимной приязни с любимой он разом постигнул, говоря словами Пушкина, «все впечатленья бытия». «*Вся жизнь моя*, — подчеркивает он, — озарилась любовью, именно вся, *до самых мелочей*, словно темная заброшенная комната, в которую внесли свечу (4, 179. Курсив наш. — *В.Н.*). И тут

же: «Я ложился спать и вставал, одевался, завтракал, трубку курил — *иначе*, чем прежде; я даже на ходу подпрыгивал, — право, словно *крылья* выросли у меня за плечами» (там же. Курсив наш. — В.Н.).

Эта крылатость любви, окрыляющей и захваченного ею человека — у Тургенева образ огромной семантической емкости. Ведь она в равной мере объединяет его героя как с небом, мотив которого проходит в большинстве произведений писателя, так и с земной природой во всей ее свободе и, что не менее важно, пространственной и временной бесконечности, т.е. бессмертия, которого вслед за своим создателем жаждут и близкие ему тургеневские персонажи.

Именно такое единение влюбленный Чулкатурин переживает в той сцене повести, где, гуляющие вдвоем с Лизой в загородной *роще*, по соседству с извилистой *рекой* и бесконечными *лугами* за нею, они, как «что-то призывное» и родственное им, ощутят и заходящее «багровое, огромное солнце», и пытающий золотом вечерний воздух, и «багряный блеск неба и земли» (4, 182).

Аналогичные метонимии Вселенной — *реки*, *снег*, *море* — вместе с понятием «вечности» («Перед *вечностью*, говорят, все пустяки...». 4, 166), звучат, как мы помним, и в начальных строках «Дневника...». Но там они — первый намек читателю на единение совсем иного рода — именно с той «всепоглощающей и миротворной бездной» (Ф. Тютчев), которая примет в себя угасающего героя, лишь таким исходом его жизни обещая ему «жизнь бесконечную» (7, 189). Что и происходит в финале повести, где Чулкатурин, простившись с природой одомашненной и расцветающей лишь летом — его *садом*, *липами* с «лепечущим говором» их *листьев*, *цветами* и «свежей травой», снова обращает взор к царящему над миром, но равнодушному к человеку внеземному светилу, с трагической горечью восклицая: «Ах, как это солнце *ярко!* Эти *могучие лучи* дышат *вечностью...*» (там же. Курсив наш. — В.Н.).

«Я поднимусь на вершину *ледника*, — раньше героя Тургенева сообщал в последнем письме к Сильвии сандовский Жак, — и <...>, отрешившись от людей и от жизни, брошусь *в пропасть*, воздев *к небу* руки и крикнув с мольбой: «О справедливость! *Справедливость господня!*»⁸. Так, не видя смысла в существовании без всезахватывающей взаимной любви, упреждал тургеневского Чулкатурина в смирении перед ранней смертью, в его случае даже добровольной, герой сандовского «Жака». А средством ее

свершения, опять-таки раньше героя «Дневника...», делал не людскую, а *сверхчеловеческую*, полярно противоположную означенной в повести Тургенева, но сомасштабную ей силу. У Тургенева смерть героя принесет беспощадная *солнечная жара* («Я, — говорит Чулкатурин, — точно умру сегодня. На дворе жарко... почти душно... или уже грудь моя отказывается дышать?»); герой «Жака» — навсегда заснул от безмерного *ледникового холода*. В швейцарской горской деревне, куда он накануне прибыл, сказано в заключительной фразе сандовского романа, видели, «как он шел по тропинке, ведущей к *ледникам*, и поднялся *очень высоко*, к снежным *вершинам*», после чего навсегда исчез: «предполагают, что он свалился в одну из трещин, которые попадают в *толще льда* и нередко бывают глубиной в несколько сот футов»⁹.

«Заботься о своей сестре, я тебе ее поручаю»¹⁰, — этими словами, обращенными к Сильвии, уходящий из жизни Жак удостоверил свою любовь к даже изменившей ему жене Фернанде. «Прощай, Лиза! <...> Я умираю... Живите, живые!» (4, 214–215) — таково последнее слово к людям тургеневского Чулкатурина.

Отвергнутый сердцем Фернанды, полюбившей молодого Октава и ждущей от него ребенка, Жак стал ей ненужен. Но он преодолевает это мучительное для него положение решением ради нового счастья Фернанды уйти из ее жизни, притом так, чтобы его самоубийство не казалось ей упреком и не отравило бы ее будущее. Считая, что в этом случае его смерть Фернанде и Октаву «пойдет на пользу»¹¹, он маскирует ее под несчастный случай.

Не узнавший ответного чувства на свою первую и единственную любовь, герой тургеневского «Дневника...» в предсмертный час занят судьбой не Лизы Ожогойной, а собственной. «О Боже мой, Боже мой! Я вот умираю... Сердце, способное и готовое любить, скоро перестанет биться... И неужели оно затихнет навсегда, не изведав ни разу счастья, не расширяясь ни разу под сладостным бременем радости?» (4, 214). Однако и по примеру сандовского Жака надеется одолеть свою ненужность среди людей — пусть посредством не самоотверженного поступка, а через свое личностное самоотрицание: «Уничтожаясь, я перестану быть лишним...» (4, 215).

Больше того: последняя перекличка Чулкатурина с Жаком, думается, окончательно высвечивает и тот факт, что главным источником тургеневского понятия «лишний человек» послужил именно указанный роман Санд. Вот фрагмент из предпоследней главки произведения, где данный концепт употреблен непосред-

ственно. Констатируя эгоистичность, вложенную Богом в души обычных людей, Жак продолжает: «В большой мастерской, где он отликает в изложницах все типы душевной организации людей, он создал несколько образцов более *строгих душ* и более *размышляющих умов*. Он сотворил их такими, что они не могут жить только для самих себя, ибо их непрестанно томит потребность действовать на благо обычным людям. Они подобны крупным колесам, которые приводят в движение тысячи шестеренок и колесиков большой машины. Но наступают времена, когда машина так расшатается, так износится, что ее уже не заставишь работать, и тогда Бог, которому она надоела, ударом ноги разобьет ее, а вместо нее сделает новую. В такие времена появляется много *лишних людей*, им представляется право *любить* и жить, если они могут, или *умереть*, если *их не любят* и если жить им тошно»¹².

В одном из предшествующих посланий к Сильвии Жак, утверждая, что «только одно важно в жизни — любовь», писал ей: «Ты не найдешь счастья в любви, Сильвия. <...> Мы с тобой любим на свой лад, совсем иначе, чем прочие люди, и никогда не найдем подобных себе в этом мире»¹³.

«Любовь, — скажет прозаическом стихотворении «Воробей» (1878) и Тургенев, — <...> сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь»¹⁴. Но вот сходный с процитированными из «Жака» пассаж философического эссе Тургенева «Довольно» (1865): «Строго и безучастно ведет каждого из нас судьба — и только на первых порах мы, занятые всякими случайностями, вздором, самими собою, не чувствуем ее черствой руки. <...> Страшно то, что нет ничего страшного, что самая суть жизни мелко-неинтересна и нищенски плоска. Проникнувшись *этим* сознанием, отдавая *этой* полыни, никакой уже мед не покажется сладким — и даже то высшее, то сладчайшее счастье, *счастье любви*, полного сближения, безвозвратной преданности — даже оно уничтожается его собственной малостью, его краткостью» (7, 226–227. Курсив наш. — В.Н.).

Участь человека, в особенности такого, кто пожелал счастья не «мелкого» и «недостаточного», а «полного», «счастья потоком» (5, 138–139), не в его руках, а, согласно Санд, в руках Бога или, по Тургеневу, — Судьбы как неких «неизменных» «глухих и немых» законов Мироздания¹⁵. Или — той миродержавной «вечности», которую в первых же строках «Дневника лишнего человека» понимает смертельно больной Чулкатурин и в сравнении с которой

четырнадцать ли дней, четырнадцать ли лет, еще отпущенных ему, — в равной мере «пустяки».

Заглавный герой «Жака» сделался человеком лишним по воле Творца и прежде всего для его соотечественников-мещан эпохи Реставрации. Фигурой Чулкатурина, не понятого в его сокровенных сердечных и духовных стремлениях даже лучшей из молодых жительниц их провинциального города, Тургенев начинал целый ряд одиноких русских «скитальцев» от Дмитрия Рудина, Федора Лаврецкого, Евгения Базарова и Алексея Нежданова, оказавшихся лишними не в одной России, но и в человечестве и Вселенной в целом. На эту *онтологическую* и даже *эсхатологическую* грань его образа, уже не столько сближающую, сколько отделяющую его от сандовского Жака, в образе которого она только намечена, читателей тургеневского «Дневника...» ориентирует его своеобразный эпиграф — весьма странное для топонимики дворянских усадеб название имения Чулкатурина: *Сельцо Овечьи Воды*.

На деле — это авторская отсылка к следующему сообщению в Евангелии от Иоанна: «Есть же в Иерусалиме у *Овечьих ворот* купальня, называемая по-еврейски Вифезда, при которой было пять крытых ходов. В них лежало множество больных, слепых, хромых, иссохших, ожидающих движения воды. Ибо Ангел Господен по временам сходил в купальню и возмущал *воду*; и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал...» (Ин. 5, 2. Курсив наш. — В.Н.).

Вот так же, в ожидании милосердия к нему в данном случае скорее не Бога, а Мироздания, жил и тургеневский Чулкатурин. Увы, неизбежная, согласно Тургеневу, тщетность этого ожидания, в конечном счете осознанная героем «Дневника...», и привела его, вслед за сандовским Жаком, к сходному самоопределению, но, в отличие от Жака, по преимуществу не социального, а онтологического смысла: «А я... <...> *лишний* — да и только. На мое появление *природа*, очевидно, *не рассчитывала* и вследствие этого обошлась со мной, как с *нежданным* и *незванным* гостем» (4, 173. Курсив наш. — В.Н.).

* * *

Перехожу к сандовским рецепциям в романах Тургенева. Сначала относительно частным.

Таково внешнее подобие княгини Р., роковой возлюбленной старшего Кирсанова («Отцы и дети»), героине садовского романа

«Мон-Ревеш» (1852) — госпоже Дютертр, верной жены своего супруга и вместе с тем женщины, представляющей одному из мужских персонажей по фамилии Тьерри «живой загадкой».

Совмещая в своем облике «таинственные противоположности», она одновременно «привлекает и отталкивает, возбуждает и пугает <...>, поощряет и обескураживает»¹⁶. «Она, — говорится в «Отцах и детях» о княгине Р., — слыла за легкомысленную кокетку, с увлечением предавалась всякого рода удовольствиям, танцевала до упаду, хохотала и шутила с молодыми людьми <...>, а по ночам плакала и молилась, не находя нигде покою и часто до самого утра металась по комнате, тоскливо ломая руки, или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем» (7, 30). Мадам Дютертр бросает на Тьерри «странный взгляд»; «загадочным взглядом» будет наделена и княгиня Р., о которой сказано: «Казалось, она находилась во власти каких-то тайных, для нее самой неведомых сил; они играли ею, как хотели...» (7, 31).

«Я не могу, — говорит своему приятелю сандовский Тьерри, — упустить ее, я берусь ее завоевать, я ставлю себе задачу разгадать сфинкса...» (XI, 19). Павел Петрович Кирсанов дарит однажды княгине Р. «кольцо с вырезанным на нем сфинксом».

— Что это, — спросила она, — сфинкс?

— Да, — ответил он, — и этот сфинкс вы» (7, с. 31).

Можно усмотреть известный композиционный параллелизм между сходными предзнаменованиями равно трагических уделов, с одной стороны, талантливой актрисы Лукреции Флориани из одноименного романа Санд (1846) и, с другой — болгарина Дмитрия Инсарова из тургеневского «Накануне» (1860–1861). Натура глубоко любящая и созданная для любви, семьи и материнства, героиня Санд в очередной раз обманулась в своем возлюбленном и, измученная его эгоцентризмом и оскорбительной ревностью, обречена на довременную смерть, впервые предсказанную читателю словами «Божественной комедии» Данте, выведенными на каменной ограде виллы, где живет Лукреция:

Я увожу к отверженным селеньям,
Я увожу сквозь вековечный стон,
Я увожу к погибшим поколениям...
...Входящие, оставьте упования!..

Перевод М. Лозинского (IX, 461)

Последний из этих дантовских стихов вновь прозвучит в конце сандовского романа в момент смерти героини. В романе «Накануне» мысль о неотвратимой смерти Инсарова мотивирована «трагическим значением любви» (5, 250) — как неминуемой расплаты человека за позволенное им себе, но не дозволенное Судьбою личное счастье. «Неужели уже нельзя, — вопрошает Елена Стахова, — умолить, спасти... <...> Неужели уже довольно! Я была счастлива не одни только минуты, не часы, не целые дни — нет, целые недели сряду. А с какого права?» <...> «Но если это — наказание, — подумала она опять, — если должны мы теперь внести полную уплату за нашу вину?» (6, 290–291). Увы, должны, как бы отвечает романист. И, упреждая сообщение венецианского доктора, пользовавшего Инсарова («...Господин иностранец скончался»), звучит в «Накануне» зловещий латинский фразеологизм: «Decapitati criminibus» («Обезглавлен за преступления») (6, 292).

Вслед за отдельными персонажами и фрагментами романов знаменитой французской писательницы, нашедшими отклик у Тургенева, глубоко актуальным для него становится и сам созданный ею жанровый тип романа.

В течение 1851–1854 гг., все заметнее оставляя «старую манеру, характерную для поэтизированных очерков «Записок охотника», Тургенев предпринимает усилия по созданию собственного варианта русского романа, отвечающего как ценностям и притязаниям лично развитого современника, так и его ответственности («долгу») перед текущей российской жизнью и своеобразием национальной «почвы».

Обязав себя «послушать, поглядеть, поучиться» (II, 2, 282), писатель заново перечитывает наряду с «Евгением Онегиным» прозу Пушкина, прозаиков 1840-х годов (А.В. Дружинина, М.В. Авдеева) и в особенности внимательно изучает романские опыты Д. Григоровича, А. Писемского С.Т. Аксакова, которыми, однако же, остается неудовлетворенным. Неприемлем для него в свете его понимания искомой структуры и опыт гоголевских «Мертвых душ» как «действительно поэмы», а не романа (4, 278). Отвергнув также — ввиду, как представляется ему, слабой развитости этого жанра на русской почве — роман исторический («вальтескоттовский»), Тургенев, напротив, с надеждой останавливает взор на «близких между собой» формах романа «диккенсовского» и «сандовского», считая последний и наиболее адекватным нынешнему эпосу, и, при некотором видоизменении,

вполне возможным в России (4, 277). Оставалось доказать это практически, что с публикацией романа «Рудин» (1856), полагаем, и было Тургеневым сделано.

В «Рудине» (и даже «Дворянском гнезде», «Накануне») изображение «стихий <...> общественной жизни», конечно, не было таким четким и ясным, как в романах Жорж Санд: ведь и в самой русской жизни середины века эти стихии выявились далеко не так обнаженно, как в посленаполеоновской, пережившей и торжество контрреволюции, и две новые революции Франции. Однако жанровая конструкция сандовского романа организована большей частью вовсе не противоборством тех или иных социальных сил. В ее основе — любовь сандовской женщины (т.е. воплощающей женский идеал романистки) к мужчине, олицетворяющему современное общество и заключающему в себе все его основные пороки. Эта любовь, кончающаяся, за редким исключением, глубочайшим разочарованием героини в своем избраннике, становится способом морально-нравственного *испытания* современного мужчины и стоящего за ним общества, всей цивилизации в целом. Если сандовская женщина — существо естественное (как, например, не француженка, а *креолка* Индиана из одноименного романа), целомудренное, искреннее и по-матерински участливое в любимом — на протяжении этого испытания сохраняет безусловную верность себе и, насколько это от нее зависит, своему чувству, то ее возлюбленный, напротив, все явственнее для читателя разоблачает себя в качестве то лицемерного и жестокого сластолюбца (как аристократ Реймон де Рамьер в «Индиане»), то внешне блестящего, но душевно низменного эгоиста (как игрок Леоне Леони в одноименном романе), то инфантильного эмоционального иждивенца и маниакального ревнивца (как князь Кароль фон Росвальд в «Лукреции Флориани»).

Вот это испытание как способ художественного раскрытия и характеристики уже русского современника и представляемых им культурных поколений российского общества и «позаимствовал» Тургенев у Жорж Санд, сделав его важнейшим сюжетообразующим рычагом своего романа, в особенности в «Рудине», во многом и в «Отцах и детях». Но, заимствуя, одновременно обогатил данный прием, во-первых, тщательно разработанной коллизией «счастья» и «долга», присутствующей и у Санд (прежде всего в «Истории молодой девушки», 1865 г.), но далеко не на первом плане, во-вторых, испытанием *самой* любви, т.е. ее метафизической судьбы.

В ряду многих романов Санд применяет этот прием, позволяющий ей проникнуть в духовно-нравственную сущность того или иного мужского персонажа. С особым блеском она используется в «Орасе», что, несомненно, оказало влияние и на тургеневского «Рудина».

Заглавный герой «Ораса», сын провинциальных буржуа среднего достатка, ничего не жалеющих для его образования, к которому он, студент юрфака, относится тем не менее спустя рукава, поверен мужской дружбой, в коей выказывает себя бесцеремонным эгоистом, единством его общественного слова и дела, вместо которого демонстрирует их разительную несовместимость: рядясь в республиканца, в действительности остается трусливым и своекорыстным мещанином. Испытан он и литературно-творческой способностью, в обладании которой не сомневается. На деле же она ограничилась более или менее ловким и лестным для самого себя воспроизведением собственных романов с поверившими ему, но, по существу, обманутыми им и оставившими его женщинами.

Однако и сокровенная, и скрываемая им от посторонних сущность Ораса выявилась не ранее того, как он был поверен глубоким и преданным сердечным чувством Марты Пуассон, молодой женщины редкой красоты и душевного благородства, одной из самых обаятельных героинь Санд. Сумев сыграть на участливости и доверчивости Марты, Орас обнаружил в отношениях с ней целый набор безнравственных качеств и поступков — от инстинктов примитивного собственника и ревнивого деспота до нелепых подозрений в намерении шантажировать его якобы чужим младенцем и противоестественно гадливого восприятия их общего с Мартой ребенка.

В заключение об одном общем свойстве положительных женских лиц Тургенева и Жорж Санд.

Определенная генетическая зависимость образа «тургеневской женщины» от женщины сандовской была отмечена уже Ю. Николаевым («Критический этюд». М., 1894), А.В. Бурениным («Литературная деятельность Тургенева». СПб., 1884), бывшими современниками автора «Рудина» и «Накануне». В советское время это мнение было поддержано А.И. Белецким, Л.В. Пумпянским, М.Г. Ладарией, обстоятельно уточнено и развито О.Б. Кафановой¹⁷. Названные исследователи справедливо фиксировали близость героинь Тургенева к героиням Санд в таких чертах, как нравственная чистота, возвышенность помыслов,

душевная стойкость, верность и способность к деятельной любви.

В значительно меньшей мере прояснен источник своеобразной *идеальности* центральных героинь тургеневских повестей «Затишье», «Переписка», «Ася», романов «Рудин», «Дворянское гнездо», отчасти и прозаического стихотворения «Порог». Между тем всегда ощущаемое эстетически чутким читателем, это их качество остается оригинальным на фоне даже пушкинской Татьяны Лариной, гончаровской Ольги Ильинской или толстовской Наташи Ростовской. Но не такой сандовской героини как, например, Эдме (Edm^е) из романа «Мопра».

Это прежде всего к ней следует отнести слова Ф. Достоевского о неспособности положительной героини Санд нравственно загрязниться «от соприкосновения даже с пороком, даже если бы существо это очутилось в самом вертепе порока»¹⁸. Это она не только своей терпеливой и нежной сердечной симпатией, но и самым одухотворенно-изящным, что называется *ангельским*, обликом перевоспитывает и преображает своего дальнего родственника, молодого Бернара де Мопра, росшего среди прямых разбойников и до встречи с девушкой бывшего одним из них. Ведь и имя ее намеренно созвучно *Эдему* как земному раю, где обитают *ангелы*, — что подтверждается как изображением замка, где в окружении отцовской любви и в душевном единстве с природой живет эта девушка, так и уподоблением раю хижины крестьянина Пасьянса, когда ее посещает Эдме.

Некий божественно-ангельский элемент есть и в героинях вышеупомянутых произведений Тургенева. Заметьте: семнадцатилетняя Ася своим сложением напоминает рассказчику одноименной повести «маленькую рафаэлевскую Галатею» (5, 162), т.е. фигуру одноименной морской nereidy, изображенную Рафаэлем на фреске «Триумф Галатеи», находящейся в римской вилле Фарнезина. А Марию Павловну из «Затишья», по словам ее рассказчика, «классический поэт сравнил бы с Церерой или Юноной» (4, 390). Галатея, согласно античной мифологии, — морское божество, Церера — древнейшая италийская и римская богиня, Юнона — богиня брака. Внешне подобные им, Ася и Мария Павловна, таким образом, принадлежат одновременно как бы двум мирам: реальному и сверхреальному, человеческому и божескому.

Впечатление это подкрепляется и другим компонентом в характеристике тургеневских женщин. Имеем в виду сопровождающий по крайней мере нескольких из них мотив *дали*. Вот Алексей

Петрович в «Переписке» напоминает Марье Александровне о совместных прогулках вдоль ограды ее сада, прочитанных ею стихах А. Фета «Облаком волнистым / Пыль встает в дали... / Конный или пеший — / Не видать в пыли. / Вижу, кто-то скачет / На лихом коне... / Друг мой, друг далекий — / Вспомни обо мне!» И продолжает: «Вы замолкли... Мы так и вздрогнули все, как будто дуновение любви промчалось по нашим сердцам, и каждого из нас — я в том уверен — неотразимо потянуло *в даль*, в ту *неизвестную даль*, где призрак блаженства встает и манит среди тумана» (5, 28. Курсив наш. — *В.Н.*).

А вот тот же мотив в сцене интимного свидания Аси с возлюбленным. «Я, — говорит Н.Н., — поднял голову и увидел ее лицо. Как оно вдруг преобразилось! Выражение страха исчезло с него, взор ушел куда-то *далеко* и увлекал меня за собою...» (5, 187). Вспомним, что и сама Ася, по словам ее брата Гагина, «никак не хотела подойти под общий уровень» и мечтала, как она призналась Н.Н., «пойти куда-нибудь *далеко*...» (5, 172, 175. Курсив наш. — *В.Н.*). В повести «Затишье» мотив дали звучит в сцене свидания Марьи Павловны с Веретьевым: «Невдалеке от оврага, посреди лужайки сидел на раскинутом плаще Веретьев. Мария Павловна стояла подле него, прислонясь к березе... Они оба молчали. Мария Павловна неподвижно глядела *в даль*...» (4, 417).

В 1893 г. Константин Бальмонт прочитал в «Обществе любителей российской словесности» стихотворение «Памяти И.С. Тургенева», одна из строф которого посвящена «тургеневским женщинам», и здесь сопряженным с идеей дали и рубежа двух миров:

Но там *вдали*, где роща так туманна,
Где луч едва трепещет над тропой, —
Елена, Ася, Маша, Лиза, Марианна,
И Ася, и несчастная Сусанна —
Собралися *воздушной* толпой. (Курсив наш. — *В.Н.*)

Примечания

¹ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 58.

² Там же. С. 57.

³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., Наука. 1972. Т. 23. С. 377.

⁴ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд. Письма. Т. 10. М., 1994. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тек-

те с указанием тома и страницы — в сочинениях — и литеры «П», тома и страницы — в письмах.

- ⁵ См.: *Беляева И.А.* Тургеневский текст «лишнего человека» в контексте русской культуры. Вып. III. Орел, 2008. С. 22–29.
- ⁶ *Санд Жорж. Жак* // Санд Жорж. Собр. соч.: В 14 т. М., 1996. Т. 3. С. 284–285.
- ⁷ Там же. С. 282–283.
- ⁸ Там же. С. 288. Курсив наш.
- ⁹ Там же. Курсив наш.
- ¹⁰ Там же. С. 287.
- ¹¹ Там же. С. 285.
- ¹² Там же. С. 285–286. Курсив наш.
- ¹³ Там же. С. 277.
- ¹⁴ *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1982. Т. 10. С. 142.
- ¹⁵ Там же. Письма. М., 1988. Т. 5. С. 129.
- ¹⁶ *Санд Жорж.* Собр. соч. Т. 11. М., 1996. Далее ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома (рим.) и страницы (араб.).
- ¹⁷ См.: *Кафанова О.Б.* «Жорж Санд — одна из наших святых»; «Жорж Санд была <...> одною из самых полных исповедниц Христовых» (Диалог Тургенева и Достоевского о Жорж Санд) // Кафанова О.Б. Жорж Санд и русская литература XIX века. С. 373–392.
- ¹⁸ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 23. С. 36.

О.Б. Кафанова

Санкт-Петербург

«Крупная фигура»

(Э. Золя в оценке И.С. Тургенева)

И.С. Тургенев, прожив около 20 лет во Франции, вступал в дружеские и творческие связи со многими французскими литераторами, среди которых был и Эмиль Золя. В отличие от Флобера, который по возрасту и художественному дарованию был «равным» Тургеневу, Золя принадлежал к младшему поколению, поколению «детей», по отношению к которому русский писатель был «отцом». Золя был если не самым близким, то и не самым далеким Тургеневу французским знакомым (как, например, Э. де Гонкур, отношение к которому нельзя назвать искренне дружеским). История взаимоотношений Тургенева и Золя изучена достаточно основательно, вместе с тем этот сюжет проясняет, выявляет какие-то новые черты как в характере Тургенева-человека, так и в его эстетике.

Исследователям известны 58 писем Тургенева к Золя и 34 письма Золя к Тургеневу. Познакомился Тургенев с молодым французским литератором благодаря Г. Флоберу, который обладал способностью собирать вокруг себя друзей. После одного из обедов «пяти», позднее называемых «обедами освистанных авторов», а именно 14 апреля 1874 г., начинается довольно интенсивная переписка Тургенева и Золя, сопровождаемая их встречами. В это время Золя начал работать над своей эпопеей «Les Rougon-Macquart» («Ругон-Маккары»). В 1874 г. он закончил четвертый роман своей серии — «La Conquête de Plassans» («Завоевание Плассана»). В это время он очень нуждался материально. М.Е. Салтыков-Щедрин, который познакомился с Золя в мае 1876 г., сообщил Некрасову, что тот «уж очень беден и забит»¹. Тургенев даже заплатил Золя за первый его «фельетон» для Рос-

сии («Письмо из Парижа») в надежде получить позднее от М. Стасюлевича полный расчет. Свои действия он объяснил следующим образом: «Надо Вам знать, что З(оля), работая с утра до вечера и живя очень бедно, едва сводит концы с концами; он принужден был посылать корреспонденции в провинциальные журналы <...>» (1 (13) марта 1875)². Неудивительно поэтому, что главным мотивом в первых письмах Тургенева к Золя является забота об улучшении материального положения талантливого литератора. С этой целью русский писатель взял на себя активное посредничество в распространении сочинений Золя в России с целью получения гарантированных выплат.

Со стороны Тургенева это был очень человечный акт дружеской помощи. Десятки писем содержат подробную информацию о его переговорах с М. Стасюлевичем, редактором журнала «Вестник Европы», и даже точные суммы гонораров. Тургенев сразу объяснил своему молодому другу, что ввиду отсутствия международного законодательства невозможно «помешать первому встречному переводить <...> и издавать» его романы в России (5 (17) июня 1874; XIII, 95). Действительно, первые романы Золя начали активно переводиться в России с 1872 г., но никаких гонораров от издателей автор не получал. Тургенев тщетно пытался пристроить новый роман своего «протеза»; Стасюлевич побоялся его заказать, потому что не был уверен в том, что его журнальный перевод окажется первым. Однако ему удалось договориться о том, что Золя будет регулярно посылать свои тексты в рукописном виде или «в корректурах», за которые Стасюлевич согласился платить по 30 рублей (105 франков) за каждый печатный лист. «А так как он должен почти столько же платить переводчику, — разъяснял Тургенев Золя, — то я нахожу, что это разумная плата, и вам следует ее принять».

Золя с благодарностью отнесся к посредничеству Тургенева и согласился на все условия Стасюлевича. Тургенев сообщил Флорберу, который принимал участие в молодом друге, об устройстве дел Золя: «Это не Бог весть что, но лучше, чем ничего» (5/17 июня 1874; XIII, 96). Самого Золя он радовал сообщениями наподобие следующего: «В России читают только Вас» (11 (23) сентября 1874; XIII, 179).

Одновременно Тургенев отправил несколько томов «Ругон-Маккаров» Юлиану Шмидту, которого считал «первым критиком Германии». Таким образом, Тургенев совершенно бескорыстно заботился о всевропейской славе Золя. Ю. Шмидт успел вклю-

чить анализ этих романов во второе издание своей «Geschichte der französischen Literatur seit Ludwig XVI» («Истории французской литературы с эпохи Людовика XVI», 1874). «Радуюсь, что вам нравятся Золя, — искренне заявлял Тургенев Шмидту 14 (26) ноября 1874 г. (XIII, 219). «Четыре номера “Wiener Zeitung” я получил и покажу их завтра Золя, — сообщал Тургенев своему венскому корреспонденту, — ему порой достается немножко, но в общем вы относитесь к нему как к крупной фигуре — а это главное» (XIV, 24). Подобное отношение к Золя свойственно и самому Тургеневу.

Не жалея сил и времени, русский писатель взвалил на себя хлопотливое дело. Он без устали согласовывал условия, на которых Стасюлевич соглашался взять роман «La faute de l'abbé Mouret» («Проступок аббата Муре»). В письме 24 сентября (6 октября) Тургенев расхваливал его сюжет: «Роман, сколько я могу судить по содержанию и по первым главам, выйдет превосходный — и не имеющий ничего нецензурного — он, собственно, направлен против безбрачия священников» (XIII, 189). Произведение должно было появиться в Париже в 20-х числах января 1875 г., а в Россию Золя согласился его выслать в корректуре, тем самым гарантируя его опережающее появление в России по крайней мере на полтора-два месяца (письмо от 24 сентября (6 октября)). Но когда Стасюлевич потребовал еще далее передвинуть сроки появления романа во Франции, Тургенев вновь взялся за переговоры с издателями Золя, Шарпантье и добился еще месяца отсрочки.

Удивляет этот бескорыстный энтузиазм, одновременно следует отметить и незаурядные деловые качества Тургенева, сумевшего облегчить материальную нужду молодого талантливого литератора. Он придумал блестящий ход, предложив Стасюлевичу взять Золя в качестве постоянного парижского обозревателя. В «Вестнике Европы» уже была заведена рубрика «Парижские письма», материалы для которой поставлял Огюст Нефццер, главный редактор газеты «Le Temps». Но Тургенев посоветовал разделить их функции, потому что Золя, по его мнению, «мог бы обращать внимание преимущественно на литературные, художественные, социальные явления» (6 (18) января 1875; XIV, 9). Это предложение было принято, между Стасюлевичем и Золя состоялось соглашение, и с третьего номера за 1875 г. по двенадцатый номер 1880 г. в «Вестнике Европы» регулярно печатались «Письма из Парижа» Золя (всего 64).

Помощь, протезирование, постоянное подбадривание Золя и с помощью сведений об успехе его произведений в России, и через сообщения о хвалебных немецких рецензиях на его сочинения, — факты, делающие честь Тургеневу, тем более что сам он не принимал натуралистической теории, а следовательно, и многое в художественной манере французского автора.

Поначалу, по-видимому, Тургенев не вполне отдавал себе отчет в том, что представляет собой «экспериментальный» роман. Не сохранилось никаких сведений о том, что он прочел два ранних натуралистических романа Золя — «Thérèse Raquin» («Тереза Ракен», 1867) и «Madeleine Férat» («Мадлен Фера», 1868). Скорее всего, он начал систематическое знакомство с сочинениями Золя уже в начале 1870-х гг., прямо с первых романов «Ругон-Маккаров». Из его писем к разным корреспондентам — Флоберу, Шмидту, Стасюлевичу — проясняется, что поначалу он ожидал чего-то лучшего и более близкого к собственному пониманию художественной правды от каждого нового произведения Золя. Узнав о сюжете «La faute de l'abbé Mouret», он хвалил и рекомендовал его многим знакомым. Но после окончания романа Тургенев не мог скрыть своего разочарования. Он попросил П.В. Анненкова высказаться по поводу романа. Сам он признался: «Я его с трудом осилил, хотя таланту пропасть. Вся середина, где прежде всего нужны поэзия да фантазия, очень тяжела. Тут одной реалистической кистью ничего не поделаешь» (XIV, 63).

Новый роман Золя — «Son Excellence Eugène Rougon» («Его превосходительство Эжен Ругон») Тургеневу вновь удастся устроить для публикации в России. «Роман обещает быть весьма интересным», — обнадеживает он и себя самого, и Стасюлевича в письме 2 (14) сентября 1875 г. (XIV, 142). Но и это произведение не приносит желаемого удовлетворения. Наконец, Салтыков-Щедрин сумел выразить ту оценку, которую Тургенев еще не вполне сформулировал. Это письмо не сохранилось, но, по-видимому те же мысли выражены в письме Салтыкова-Щедрина к Анненкову 20 ноября (2 декабря) 1875 г.: «Прочитал я на днях "Manette Salomon" Гонкуров, и словно глаза у меня открылись. Возненавидел и Золя и Гонкуров — всех этих <...>, которые ни до чего <...> не могут. Извините, что я так выражаюсь. Диккенс, Рабле и проч. нас прямо ставят лицом к лицу с живыми образами, а эти жалкие <...> нас психологией потчуют. Трудолюбивы, должны быть, анафемски. Не едят, не пьют — все пишут, и зачеркивают, и нанизывают без конца. Это не романисты, а пакостники.

<...> Психология — вещь произвольная; тут, как ни нанизывай — или не донижешь, или перенижешь. И выйдет рыло кособокое, подрезанное, не человек, а компрачикос»³.

Дело было в недовольстве Салтыкова натуралистической концепцией человека, которую последовательно воплощали Золя и Гонкуры. В предисловии к «Терезе Ракен» Золя писал: «...я поставил перед собой задачу изучить не характеры, а темпераменты. В этом весь смысл книги. Я остановился на индивидуумах, которые всецело подвластны своим нервам и голосу крови, лишены способности свободно проявлять свою волю и каждый поступок которых обусловлен роковой властью их плоти. Тереза и Лоран — животные в облике человека, вот и все»⁴. Детерминированность человека его биологической природой, наследственностью, которую провозглашал писатель, приводила к подмене психологии физиологией. Именно это и было неприемлемо как для М. Салтыкова, Ф. Достоевского, Л. Толстого, так и для И. Тургенева.

25 ноября (17 декабря) 1875 г. Тургенев пишет в ответ: «...прочитав Ваше письмо от 30 ноября, охотно бы облобызал Вас, <...> — до того все, что Вы говорите о романах Гонкура и Золя, метко и верно. Мне самому вс? это смутно мерещилось — словно под ложечкой сосало, но только теперь я произнес: а! — и ясно прозрел. И не то чтобы у них не было таланта, особенно у Золя; но идут они не по настоящей дороге — и уж очень сильно сочиняют. Литературой воняет от их литературы: вот что худо» (XIV, 187–188).

Вновь, как и в случае с «Буваром и Пекюше», когда И. Тэн подтолкнул Тургенева своим письмом к пониманию ложности пути Флобера, он долго колеблется, прежде чем вынести даже для себя какой-то приговор. В подобной позиции много доброжелательности, мягкости и терпимости. В случае с Золя проявляется внимание Тургенева к рецептивной стороне литературного творчества. В том же письме к Салтыкову-Щедрину он добавляет: «Но, по всему видно, в эту минуту нашей русской публике именно это по вкусу, и, хотя не следует слепо потакать этому вкусу, не следует также забывать, что романы и повести пишутся не для нашего брата — и что нам может оскомину набить то, что для публики свежо, как ранний снег» (XIV, 188).

Совершенно очевидно, что Тургенева (как, впрочем, и других русских писателей) отталкивало в методе Золя «сближение задач и метода художественного познания человека и общества с задачами и методом естественных наук»⁵. То, в чем Золя и его единомы-

шленники видели движение к «правде», объективности, Тургенев усматривал «литературу», то есть ложь. И в этой позиции проявлялось, с одной стороны, своеобразие его собственного творческого метода, в котором сильно было романтическое начало. С другой стороны, именно концепция человека отличала русский классический реализм с его верой в неисчерпаемость личности, в ее способность вырваться из жесткого детерминизма, от французского реализма (Бальзак, Флобер, Золя, Мопассан) с его жесткой позитивистской привязанностью к «среде, расе, моменту».

Таким образом, каждый новый роман Золя все более углублял разрыв между ним и Тургеневым как художником. Вместе с тем личные взаимоотношения двух писателей укреплялись и становились все теплее. Характерен, например, переход от обращения «дорогой Тургенев» («mon cher Tourguéniev»), «дорогой Золя» («mon cher Zola») к «дорогой друг» («cher ami»), который прослеживается в эпистолярной переписке. Тургенев пригласил Золя выступить на «музыкально-литературном утре» для «бедных русских студентов», которое состоялось 12 (24) апреля 1876 г.: «Ваше имя на афише <...> привлекло бы моих соотечественников как мед мух»⁶. Это мероприятие было довольно камерным, на нем выступали сам Тургенев и Полина Виардо. Золя согласился принять в нем участие и прочитал эпизод Миетты и Сильвестра у «общего колодца» из романа «Карьера Ругонов». Это участие вполне можно расценивать как проявление дружбы.

Тургенев продолжал заботиться о европейской славе своего «подопечного» и не высказал принципиальных сомнений по поводу его творческого метода Ю. Шмидту, а наоборот, разъяснял немецкому критику несомненные достоинства Золя наряду с его промахами. По поводу романа «Его превосходительство Эжен Ругон» он писал 13 (25) марта 1876 г.: «Главная ошибка этого во всех остальных отношениях замечательного романа — мелкая провинциальная entourage Ругона. Для такого человека это все чересчур мелко, но Золя, к сожалению, недостаточно знает большой свет и слишком сторонится его, чтобы изучить как следует. Император и императрица поразительно похожи». О романе «Проступок аббата Муре» Тургенев сделал замечание, повторяющее его итоговое суждение, высказанное русским друзьям, но в значительно более мягкой форме: «Начало и конец этой книги, быть может, лучшее, что написал Золя. Середина, где он хочет изобразить уединение Параду и принимает ультрапоэтический тон (довольно удивительный для реалиста), — ахиллесова пята романа»⁷.

Своеобразной кульминацией в восприятии Тургенева стал роман «L'Assomoir» («Западня»). Тургенев обсуждал его и с Флобером, и с Л. Пичем, и с Ю. Шмидтом, и с русскими корреспондентами, прежде чем прийти к окончательному выводу. «Это совершенно жуткая книга, — сообщал он Людвигу Пичу, — слово «merde» встречается с десяток раз «en toutes lettres» — но в ней виден большой талант. Немцам она все же покажется слишком грубой. Я тоже читал ее со смешанным чувством отвращения и восхищения; отвращение в конце концов одержало верх. Но она, как говорят французы, «un signe du temps» и имеет огромный успех» (23 января (4 февраля) 1877 г.)⁸. Через несколько дней в постскрипуме к письму Стасюлевичу он вновь констатировал: «Assomoir Золя имеет здесь успех необычайный! Но это совершенно непереводаемая вещь. Кто-то насчитал, что слова «foutre», «merde», «pisser», «fesses» и т.д. — встречаются в этом романе 720 раз! Но талант громадный» (28 января (9 февраля) 1877 г.)⁹. И вот это уважение к большому таланту Золя Тургенев сохранил до конца жизни. Роман, выдержавший тринадцать переизданий в течение одного года, сделал Золя если не богатым, то вполне обеспеченным человеком. Тем не менее он продолжал писать и посылать свои корреспонденции в Россию.

Тургенев, несомненно, ценил Золя как критика, возможно, даже в большей мере, чем художника, тем более что темы для публикаций в «Вестнике Европы» он сам часто подсказывал, обсуждал и корректировал. М.К. Клеман, систематизировавший все «Письма» Золя в «Вестнике Европы», определил несколько основных жанров: «критические статьи, публицистические характеристики, очерки, новеллы и хроники»¹⁰. Больше всего Тургенев помогал в выборе сюжетов для очерков или новелл, чему имеется немало свидетельств. Золя советовался с ним о том, что может быть интересно русскому читателю. Сохранилось письмо Золя от 13 июля н. ст. 1877 г. к Стасюлевичу с просьбой: «Будьте добры напомнить Тургеневу, который должен быть около вас, что он обещал мне темы для корреспонденций»¹¹.

Тургенев, в свою очередь, писал Флоберу 8 (20) мая 1877 г.: «Если увидите Золя, передайте, что я сообщу ему темы фельетонов, как только увижусь и поговорю <со> Стасюлевичем. А пока мне пришла в голову одна мысль. Что, если он напишет физиологический очерк о закулисной жизни парижской журналистики? <...> это может быть весьма любопытно. Русская публика падка на такие вещи»¹². В июньском письме 9 (21) июня 1877 г. он оп-

равдывается перед Золя: «Я не сдержал своего обещания и не прислал вам *тем*, до того как уехал из Парижа; очень прошу вас извинить меня. Но мне кажется, что у вас была тема на июль. (Здесь были чрезвычайно довольны вашей статьей о военных; вы по-прежнему всеобщий любимец). Что касается темы для статьи на *август*, то мне здесь пришла в голову одна мысль. Если вы не думаете приготовить очерк о *закулисной жизни* парижской *журналистики*, как я писал об этом Флоберу <...> быть может, вы хорошо сделали бы, прислав нам своего рода идиллическое изображение Юга Франции, где вы сейчас находитесь, описание образа жизни южан и т.д. и т.д.. Как контраст, это произвело бы прекрасное впечатление, и я думаю, что вы бы отлично с этим справились и что это вас бы развлекло»¹³.

Золя точно следовал этим указаниям, написав для «Вестника Европы» статью «Французская печать» и рассказ «Наиса Микулен» из жизни рыбацкого селения на берегу Средиземного моря, который был помещен в журнале с предисловием Тургенева. Большой успех имела и другая подсказанная русским писателем тема — «Брак во Франции и его главные типы». В письме Золя 12 (24) января 1876 г. Тургенев замечал: «Я только что получил письмо от Стасюлевича, полное восторженной лирики, по поводу вашей статьи о браке. Она имеет бешеный успех в России. Я проявил хорошее чутье, направив вас именно в эту сторону»¹⁴.

Тургенев нашел в Золя единомышленника в оценке многих деятелей французской словесности. Сохранились его восторженные и, судя по всему, искренние отзывы о разных «фельетонах» Золя, посланных в Россию. Тургеневу понравился рассказ о вступлении А. Дюма-сына во Французскую академию. «Я прочел этот фельетон и нахожу его в своем роде *chef-d'œuvre*», — замечал он в письме Стасюлевичу 10 (22) февраля 1875 г. (XIV, 28). Доволен Тургенев был и анализом творчества Ж. и Э. Гонкуров. «Золя напечатал в своем русском журнале великолепную статью о Гонкурах, — сообщал он Флоберу 29 сентября (11 октября) 1875 г. — Это побудит перевести их романы» (XIV, 156). «Отличной статьей» назвал Тургенев и публикацию Золя о самом Флобере (XIV, 173).

В то же время Тургенев был солидарен с Золя в развенчании многих кумиров французской публики. Его одобрение получила очень резкая статья Золя о Дюма-сыне, по поводу которой он заметил: «Она еще немножко ухудшит мои отношения с ним, но мне это безразлично»¹⁵. Понять эту реплику помогает контекст

очерка Золя, который начинался с откровенного неприятия Дюма: «Мне не по душе дарование г-на Дюма, Это крайне поверхностный писатель, стиль у него посредственный, и он во власти нелепых теорий, отрицательно влияющих на его творчество. Полагаю, потомство сурово отнесется к нему. Его вознесли на чересчур высокий пьедестал, и это раздражает людей правдивых и честных»¹⁶.

Основная часть статьи была посвящена пьесе «Данишевы», автором которой изначально был безвестный литератор Корвин-Круковский, которому Дюма помог переделать и поставить пьесу. Известно, что Тургенев не любил Дюма, «дюмасовщину» и специально приглашал Золя побеседовать об этой пьесе.

Золя справедливо считал изображение России в ней пошлым, не имеющим ничего общего с реальностью, и противопоставил Дюма самому Тургеневу: «Какая же нужна самоуверенность, чтобы поставить этих злополучных “Данишевых” после огромного успеха, какой имел во Франции великий романист Иван Тургенев! Все произведения этого писателя переведены, их жадно читают. Благодаря ему мы узнаем подлинную Россию, знакомимся с общественной жизнью, нравами и даже постигаем душу страны. Слово “душа” здесь вполне уместно, ибо этот строгий реалист, подробно описывающий предметы внешнего мира, умеет передать дыхание и краски самой жизни, — в этом его обаяние. Лично я, читая произведения Тургенева, всякий раз чувствую неповторимый аромат русской культуры и национальной самобытности, словно крепкий пленительный запах цветка, растущего только в этой стране <...>»¹⁷. Золя нашел очень точные и поэтические слова, чтобы выразить свое восхищение Тургеневым.

Одобрил Тургенев и довольно резкую публикацию о «L'gende des siècles» («Легенде веков») В. Гюго. Золя, констатируя «неоспоримую славу» Гюго во Франции и Европе, посчитал нужным сказать «правду» о его новом произведении, потому что «уважение гения», по его мнению, «не исключает уважения истины»¹⁸. Золя сообщает, что книга раскупается очень плохо и объясняет причину ее неуспеха. С одной стороны, издание очень дорого, с другой — «для рядового читателя “Легенда веков” — чтение невероятно скучное»¹⁹. «Он строит самые невероятные догмы и путается в дебрях ошеломляющих толкований. Во всем у него преобладает чувство: в политике — чувство, в философии — чувство, в науке — чувство. Его ученики говорят, что он устремляется к вершинам. Что может быть похвальнее? Но вершины — это

нечто неопределенное; в наше время гораздо важнее стремиться к истине. <...> Гюго — философ, историк, критик — заставляет недоуменно пожимать плечами»²⁰.

Мнение Золя, посягнувшего на признанного мэтра французской словесности, смутило Стасюлевича, который поделился своими сомнениями с Тургеневым. Тот недвусмысленно поддержал Золя. «Что касается до его статьи о В. Гюго, — отвечал он 26 марта (6 апреля) 1877 г., — то знайте, что *все литераторы* здесь — все без исключения — разделяют мнение З<ола> насчет последних двух томов “Легенд”; но, разумеется, сказать этого не смеют — pour ne pas attenter à une gloire nationale — и, лежа ничком, поют (печатно) хвалебные гимны; но на словах не стесняются. Не такой уж он идол у нас — да и нет причин так трепетно благоговеть! Во всяком случае, шуму статья З<ола> наделает»²¹. Через неделю в письме к тому же корреспонденту Тургенев только подтвердил свою позицию: «Пробежал я статью Золя: *очень* резко — и очень справедливо. Будут кричать — а он *прав*»²².

И только статья Золя о Жорж Санд, написанная в связи с кончиной писательницы, вновь выявила серьезный методологический конфликт между двумя писателями. Тургенев, еще не прочитав текста Золя, понимал, что тот не может верно оценить влияние Жорж Санд на литературно-общественный процесс. В письме 21 июня (3 июля) 1876 г. он сообщал Золя: «Очень может быть, что попозже и я напишу статью по поводу вашей, где буду с вами дружески полемизировать. Мне очень интересно прочесть вашу статью»²³. Одновременно Тургенев откровенно поделился своими сомнениями и с Г. Флобером, который на протяжении полутора десятка лет оставался преданным другом Жорж Санд и плакал на ее похоронах: «Золя, кажется, написал длинную статью о г-же Санд в своем русском журнале; статья очень хороша — но, говорят, немного суховата. Золя не в состоянии в полной мере судить о г-же Санд. Между ними слишком большое расхождение» (22 июня (4 июля) 1876 г.)²⁴. Стасюлевичу Тургенев пояснил: «Написать <...> что-нибудь дрянное о Ж. Занд я не могу. Даю Вам честное слово — что до зимы вы будете иметь серьезную статью о ней — быть может, даже в виде возражения Золя? — но теперь я ничего не в состоянии писать, кроме моего романа» (15 (27) июня 1876 г.)²⁵.

Многое в этом очерке Золя было неверным, особенно по поводу влияния Жорж Санд на русскую литературу, культуру и самого Тургенева²⁶. Например, он утверждал: «Жорж Санд не уда-

лось ни на шаг продвинуть эмансипацию женщин. Остались только творения поэта <...>. На длинную вереницу героинь Жорж Санд смотришь лишь как на плоды поэтического вымысла, как на трогательные и гордые создания, чересчур утонченные и настолько далекие от живой жизни, что они не могут послужить мало-мальски убедительным аргументом в защиту высокой идеи»²⁷. Но более всего был неприятен финал очерка: «Жорж Санд представляет отжившие свой век принципы, только и всего. Против нее наука, против нее весь дух современности <...>». Против этих утверждений Золя восстали многие русские критики и журналисты. Отношение к Жорж Санд вновь высветило ту полемичку, которая была связана с творческим методом. И то, что французский теоретик натурализма считал недостатком, для Тургенева было достоинством: «Всю свою жизнь Жорж Санд стремилась быть целителем, тружеником прогресса, апостолом новой, блаженной жизни».

Принципиально разное понимание художественной правды, в которой для Тургенева, как и для Жорж Санд, всегда присутствовал идеал — это то, что разделяло его с Золя. Но это не мешало ему глубоко уважать, ценить Золя как большого труженика и огромный талант.

Примечания

- ¹ Салтыков-Шедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. Т.18. Кн.2. М., 1976. С. 282.
- ² Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 14. 2003. С. 44. Ниже ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- ³ Салтыков-Шедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 18. Кн. 2. С. 233–234.
- ⁴ Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. Т. 1. М., 1960. С. 382.
- ⁵ См. подробнее: Купрянова Е.Н. Национальное своеобразие и мировое значение русского классического реализма // Мировое значение русской литературы XIX века. М., 1987. С. 177–202.
- ⁶ Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Письма: В 13 т. Письма. Т. 11. М.; Л., 1966. С. 246.
- ⁷ Там же. С. 231.
- ⁸ Там же. Т. 12. Кн. 1. С. 76.
- ⁹ Там же. С. 82.
- ¹⁰ Клеман М.К. Эмиль Золя — сотрудник «Вестника Европы» // Клеман М.К. Эмиль Золя: Сб. статей. Л., 1934. С. 266.
- ¹¹ М.М. Стасюлевич и его современники в их переписке / Под ред. М. К. Лемке. СПб., 1912. Т. 3. С. 618.

- ¹² Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Письма. Т. 12. Кн.1. С. 159.
¹³ Там же. С. 171.
¹⁴ Там же. Т. 11. С. 196.
¹⁵ Там же. С. 256.
¹⁶ Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. М., 1966. Т. 25. С. 215.
¹⁷ Там же. С. 232.
¹⁸ Там же. С. 630.
¹⁹ Там же. С. 631.
²⁰ Там же. С. 633.
²¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Письма. Т. 12. Кн.1. С. 129.
²² Там же. С. 133.
²³ Там же. Т. 11. С. 287.
²⁴ Там же. С. 289.
²⁵ Там же. С. 277.
²⁶ См. об этом подробнее: Кафанова О.Б. Жорж Санд и русская литература XIX. (Мифы и реальность.) 1830–1860 гг. Томск, 1998.
²⁷ Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. Т. 25. С. 728.

И.Л. Золотарев

*И.С. Тургенев и Ги де Мопассан:
реальное и фантастическое.*

(«Муму» Тургенева, «Кокотка» Мопассана)

В текущем году отмечается 160-летие Ги де Мопассана, который был своеобразным, талантливым последователем И.С. Тургенева. Мопассан называл Тургенева своим «мэтром», особенно в области реалистической фантастики. Наша статья посвящена рассказу Тургенева «Муму» (1852) и новелле Мопассана «Кокотка» (1881). Новелла французского писателя, безусловно, была навеяна тургеневским рассказом «Муму», который Мопассан знал и любил. Несмотря на схожесть сюжетов в обоих произведениях, мы видим неповторимое лицо каждого из писателей, отражающих менталитет своего народа. У Тургенева человек земли находится в неестественных городских условиях, у Мопассана — человек в прагматическом обществе испытывает влияние иррациональных сил. На примере этих историй художники слова совершенствуют реалистический метод, способствуя движению литературы к новой эстетике, углубляющей и усложняющей психологическое исследование человека.

Творческие и личные контакты Тургенева и Мопассана (Мопассан часто бывал у Тургенева в Буживале) способствовали духовному сближению французского новеллиста с идеями русского писателя. В чем же состояли эти идеи? Почему Мопассан взялся за написание «Кокотки»? И что читатели видели у самого Тургенева в рассказе «Муму»?

Тургеневский Герасим, русский богатырь в «красной косоворотке», выделяется из дворни московской барыни. Это совестливый, прямой, трудовой человек, однако он не может вслух выразить себя людям — Герасим от рождения немой. Его внутренний мир определяет любовь к живому на земле. Само имя тургенев-

ского героя значаще: Гера ассоциируется с Гераклом. Известно, в древние, еще в доисторические времена собака оберегала человека от пещерных медведей. По Жану-Жаку Руссо, естественное природное чувство привязанности к животному миру — врожденное, наследственное качество, полученное человеком от предков, оно записано на «жестком диске» в памяти. Тургеневу было свойственно мифологическое ощущение бытия. И вот тургеньевского Герасима заставляют физически лишить жизни собаку, ставшую ему другом. Убить самое дорогое для него существо противостоит естеству для натуры Герасима. Заявить же об этом Герасим не в состоянии. С детства привык он к полевым просторам, крестьянскому труду. «Отчужденный несчастьем своим от общества, людей, он вырос немой и могучий, как дерево растет на плодородной земле. Переселенный в город, он не понимал, что с ним такое делается»¹.

Тургенев рисует картину очеловеченных отношений Герасима с собакой по кличке «Муму». Трогательны сцены, когда герой спасает тонущего щенка, затем выхаживает его, как ребенка. Собака становится полноправной хозяйкой в каморке Герасима. Она сторожит его немудреный скарб, никого не выпускает в жилище Герасима. И Герасим от всей души жалеет Муму. Муму разделяет его одиночество, скрашивает безрадостное существование. И вот жестосердная барыня приказывает согнать Муму со двора — ночами собака не дает ей покоя. Сцена прощания Герасима со своей любимицей полна внутреннего трагизма. Герасим приводит Муму в трактир, заказывает ей щи, крошит туда мяса и уже затем вывозит в лодке далеко за город. Он должен исполнить жестокий приказ барыни: утопить собаку.

На Международной Тургеньевской конференции, посвященной 180-летию писателя, исследователь А.Н. Иезуитов называет тенденцию обогащения реализма «философией взаимодействия», когда необъяснимое в самом человеке может быть осмыслено только через взаимодействие материального и духовного, являясь отображением их взаимовлияния. Тургенев сопрягает реальное, конкретно-историческое содержание с планом вселенским, универсальным, обращается к общечеловеческим ценностям, желая уловить отблески высшей реальности в динамичной действительности. В.Н. Топоров отмечает приступы тоски, преследовавшие Тургенева до последних дней жизни. «Нередко это переходило в страх и даже ужас, в основе которого лежало соприкосновение с “космическим”, с беспредельностью, угрожа-

ющей растворить в себе все «привычное, земное»². Исследователь правомерно утверждает, что за видимым Тургеневу открывался иной, недобрый мир как бесспорная реальность, вызывающая мучительные страдания. Тургенев пытается утвердить человека в абсолютных, естественных законах природы, в драматических внутренних коллизиях.

Насилие над Герасимом, олицетворяющим стихию земли, разрушает в нем естество, неразрывно связанное с миром природы, в частности с миром животных. Без Муму Герасим лишается нормальной человеческой жизни, теряет законное, врожденное право на жизнь в естественной природе. Тургенев затрагивает невероятные глубины подсознания, поднимает целые пласты человеческой психологии. А.И. Батюто верно отмечает: «Эта скоротечная <...> истина неизбежно грешила бы известным эмпиризмом, не обладай Тургенев даже при его огромном изобразительном таланте и человеколюбии глубоко философским мышлением, неизменно включавшим как будто обычные и психологические явления своей эпохи в вечный поток мировой жизни»³.

Тяга к собаке, этому живому существу из мира природы, сдерживает хаос в душе Герасима. Исполнение каприза барыни означает в нем крах всего земного, вечного, это грозит выпадением из «жизни всеобщей» (Тургенев), неминуемой гибелью. Мир людей и мир животных едины, нерасторжимы. И потому «мы обязаны быть в ответе за того, кого приручаем» (Антуан де Сент-Экзюпери). После насилия над собой в знак протеста Герасим порывает с жизнью московского двора и возвращается в деревню — в среду своего прежнего, естественного обитания. После стольких лет несвободы Герасим опять на земле, среди родных просторов. Он снова берется за косу: «Размахнись плечо шире дедова!» (А.В. Кольцов). Неестественная городская обстановка не смогла испортить чуткую, одухотворенную натуру Герасима. Возвращая своего героя в свободную стихию природной жизни, Тургенев применяет в изображении антропологические принципы, прекрасное в человеке писатель видит вне социальных условий.

Трогательно описание гибели собаки и совсем немного сказано о смерти барыни, как бы получившей кару небесную. Эмоциональный настрой тургеньевского рассказа придает уверенности в том, что лучшие качества в человеке неистощимы, ничто не может остановить естественный поток мировой истории. Таков пафос тургеньевского рассказа.

Мопассан ценил Тургенева как мыслителя, художника слова. Общась с русским писателем в последние годы его жизни, французский новеллист развивает тургеневские идеи реалистической фантастики. Рассматриваемая новелла «Кокотка» выходила в свет также под названием «История собаки». В газете «Жиль Блас» она была опубликована в 1883 году и называлась «Мадмуазель Кокотка».

Экспозиция с начала до финала событий в этой новелле имеет причинно-следственную связь. Рассказчик узнает от доктора-психиатра историю одного из пациентов. К Франсуа — возчику при богатом хозяине — пристала бродячая собака. Франсуа приютил ее на вилле, где сам был слугой. Вскоре целая стая псов закружилась вокруг похотливой Кокотки. Франсуа топил щенят, оставляя всегда одного, чтобы у собаки «сошло молоко». Собачьи своры усилили свои притязания. Подобно тургеневской барыне в «Муму», владелец виллы приказал слуге избавиться от беспокойной особы. Франсуа отправил собаку куда подальше, однако Кокотка вскоре вернулась. Приходящие псы еще больше стали беспокоить обитателей виллы. Франсуа пришлось крепко задуматься над словами хозяина. Если собака останется, Франсуа вряд ли удастся сохранить свое место. Эпизоды со щенятами, которых постоянно топил Франсуа, напоминают есенинскую «Песнь о собаке». Действительно, сюжет не нов, однако как выражено это у русского поэта? Потеряв утопленных щенков, по-человечески, как тургеневский Герасим, глянула собака-мать на Луну, и — «покатились глаза собачьи золотыми звездами в снег». Живые, человеческие слезы — это мост в нерасторжимость двух миров, акт неразрывной любви человека и животного.

От переживаний Франсуа заболел. Стресс доводит Франсуа до галлюцинаций, по ночам он стал видеть Кокотку, слышать ее неистовый лай под окном. Временами ему начинает мерещиться, как собака лижет ему руки, Франсуа постоянно ощущает ее у себя за спиной. Это в новелле — первый, бытовой план. Второй, фантастический, план указывает на вторжение иррациональных сил во внутренний мир человека. Видовые и слуховые галлюцинации свидетельствуют о том, что Франсуа не выдерживает испытаний сверхъестественным. Угрожающие сны подтверждают существование потустороннего, инобытийного мира, грозных «таинственных» сил. Мопассан разворачивает картины жутких психологических аномалий. Природа фантастического в новелле характеризуется как функция пережитого «эксперимента», а не

является ссылкой на сверхъестественное, которое вмешивается в обычный, реальный мир человека. Целый месяц после приказа хозяина Франсуа чувствовал себя разбитым, психически неустойчивым. Мопассан обладал искусством внушать чувствительному читателю испуг, страх, заставлял дрожать его вместе с собой. Писатель обладал целым арсеналом средств для изображения всевозможных фобий. Сверхъестественное нуждается в вере и подогревается в новелле тем, что рассказчик с самого начала заявляет, что эта история правдивая с начала до конца.

В этой новелле, как и в других фантастических произведениях французского автора, существует фантастика, вызываемая «смутным» сознанием индивидуума. Мопассан изображает все так, чтобы читатель поверил в истинность происходящего, а не рассматривал автора исключительно как мастера художественного изображения. При патологии картина усиливается, пределы психики расширяются до бесконечности, демонстрируя новое, иррациональное состояние организма. Применяя фантастическое, Мопассан становится писателем тревоги, страха. Его новеллы — это страницы, вырванные из повседневности, из которой незаметно удаляется реальное в пользу воображаемого, где мир, потерявший равновесие, отдается злым сверхъестественным силам. В финале новеллы спустя какое-то время Франсуа встречает труп собаки, плывущий по реке возле Руана. Что это — случай, роковое стечение обстоятельств, вмешательство сверхъестественных сил? Психика Франсуа потрясена. Он воспринимает это как кару небесную. Это объясняет его нервное заболевание, и автор снова повторяет, что эта история — истинная правда и сам называет эту встречу с собакой странной, чудом. «То была огромная дохлая собака, раздувшаяся и облезлая; она плыла по течению лапами вверх <...> Он описывал круги на воде, держась на почтительном расстоянии от громадного, уже разложившегося животного <...> Внезапно он замолчал и начал приглядываться к трупу <...> Мертвая собака опять нашла своего хозяина в шестидесяти милях от их дома»⁴. Используя клинику, слушая лекции по медицине, Мопассан обладал достаточным уровнем знаний, чтобы сохранять дистанцию между собой и героями реальными и фантастическими, где властвует сверхъестественное, необъяснимое.

Главный персонаж топил собаку с камнем на шее где-то под Парижем, а встречает ее в виде раздувшегося трупа, плывущего по течению Сены, уже где-то в окрестностях Руана. Ужасный эффект с неправдоподобными комбинациями делает событие

страшным, невероятным. Почва уходит из-под ног, разум цепляется за реальное, понимая, что путь в неведомое — это путь дискомфорта, личной опасности. Натуралистическое описание увиденного собачьего трупа свидетельствует о вторжении сверхъестественного в судьбу героя. Налицо параллель со стихотворением Ш. Бодлера «Падаль», где описана павшая лошадь. Придавая роковой, неестественный колорит сцене, Мопассан показывает, как Франсуа неистово ныряет вокруг дохлой Кокотки. Как и у Бодлера, ужасна сама смерть, представляемая уже не в виде призрака, в воображении, а четко, наяву. Образ смерти становится у Мопассана жутким, отвратительным до фантастичности. Безобразное подталкивает происходящее к потустороннему, невероятному. По мнению французского исследователя М. Бари, фантастические новеллы Мопассана отличаются от других произведений писателя. Одни из них имеют рациональное объяснение, другие посвящены исследованию иррационального. В рассматриваемой новелле «Кокотка» мы видим необъяснимый, фантастический случай. Речь идет не об обыденной действительности, хотя герой помещен в эмпирический кадр. Хрупкая граница между необычным и обычным, даже привычным делает Франсуа психологически неустойчивым, подверженным воздействию инобытийного. Странная встреча с раздувшимся в реке трупом животного не объясняется никак, в том числе и клинически.

В новелле «Кокотка» Мопассан показывает человека с нездоровой психикой. Однако пациент изображен так, что патология рассматривается, скорее, как «смутное» (Тургенев), невероятное в сознании человека, слитное с фантастическим изображением. Фантастическое до сих пор вызывает у некоторых исследователей сомнения в реальности его существования. Создавая новеллы о глубокой тревоге, страхе, даже безумии героев, Мопассан брал многие темы из повседневности. В той же «Кокотке» писатель показывает столкновение персонажа со сверхъестественными силами, демонстрируя «чудовищное» (М. Бари) в обычной, порой даже привычной реальности. Кокотка столь привлекательна для псов всех возрастов и пород, столь сексуальна, что медицина не может объяснить этот феномен. Невероятным из области потустороннего является и то, что труп собаки возникает перед Франсуа в определенное время и в определенном месте, а именно когда в окрестностях Руана появляется сам Франсуа.

Применяя современные знания в области клиники, психологии, Мопассан в своих новеллах стучит краски в изобразитель-

ных средствах. Автор показывает невыносимые переживания, смущающие сознание, с помощью такого эффективного художественного приема, как фантастика. Фантастические новеллы писателя разнообразны по своей выразительности. В одних произведениях действие ведется от первого лица, в других — от второго («На воде», «Страх»), в иных — от третьего («Кокотка», «Таверна»), некоторые сюжеты представлены как дневники («Орля»). Писатель классифицирует свои фантастические произведения то как сказки, то как новеллы, то как необыкновенные истории. Иррациональные силы, существующие в подсознании, в конце концов, доводят Франсуа до надрыва и душевного потрясения. Ужасное, сверхъестественное воздействует болезненно, в первую очередь, на восприимчивого, остро реагирующего человека. Писатель хорошо изображает это во второй половине новеллы. Действие тут можно объяснить двояко: как реально, естественно, так и «странными», сверхъестественными причинами. Читатель должен выбрать одну из версий: или это обман чувств, иллюзия, результат воображения, или же, как в этой истории с собакой, тут показано случайное совпадение обстоятельств, и тогда законы мира остаются неизменными. Если событие действительно произошло, оно является составной частью реальности. Но такая реальность тоже подчинена законам, хотя и другим — «тайным», неведомым, которые не познаваемы, однако существуют в самом деле, в реальной действительности. Фантастическое пребывает в сознании, пока сохраняется неуверенность. Как только выбирается тот или иной ответ, человек, обретая себя, покидает сферу фантастического.

Новелла Мопассана о человеке и собаке проникнута атмосферой «биофантастического». Она представляет собой обращение к сложному духовному миру, безграничные пределы которого помогают исследовать подсознание, тайны психологии, инобытийного, чтобы в дальнейшем можно было использовать знания вселенских законов во благо человечества. Через воображаемое писатель разворачивает не только картины страха, но и собственные фобии. Сверхъестественная сила вторгается во внутренний мир человека, который становится беспомощным из-за несоизмеримости сверхъестественных сил с реально существующим миром бытия.

Оба произведения — тургеневский рассказ «Муму» и новелла Мопассана «Кокотка» — близки по тематике. Тургеневым изображен психически здоровый человек с врожденным физическим

недостатком. У Мопассана психика человека, подверженного воздействию сверхъестественных сил, не выдерживает душевного потрясения. Его странная встреча с чудовищным фантастическим миром доводит его психику до болезненного состояния. «Муму» Тургенева и «Кокотку» Мопассана условно можно представить как некое единство. Если у Тургенева это изображение первого, бытового плана, это реализм, то у Мопассана во втором, фантастическом плане просматривается рок, воздействие иррационального, это уже фантастический реализм. А вместе оба произведения создают в реализме как бы «двупланный» реально-фантастический комплекс, способствующий более углубленному прочтению внутреннего состояния человека.

Примечания

- ¹ Тургенев И.С. Собр.соч.: В 12 т. М.: Худож.лит., 1977. Т.5. С.238.
- ² Топоров В.Н. Станный Тургенев. М., 1998. Вып.20. С. 192.
- ³ Батюто А.И. Тургенев-романист. Л.: Наука, 1972. С. 389.
- ⁴ Мопассан Ги. Собр. соч.: В 7 т. М.: Правда, 1977. Т.2. С. 273.

Т.В. Швецова

Северодвинск

Воплощение «наполеоновской легенды» в прозе И.С. Тургенева

Образ Наполеона занимает важное место в литературной мифологии XIX в. Интерес к личности Наполеона Бонапарта вполне понятен. Его удивительная и драматическая судьба поражает воображение и как будто опровергает все известные законы истории. Д.М. Туган-Барановский заметил, что «этот человек заслонил собой эпоху»¹.

Известно, что между историческим Наполеоном и суммой его литературных воплощений обнаруживаются очевидные различия. Поэтому интерпретация личности и судьбы Наполеона в творчестве нескольких поколений поэтов и прозаиков заведомо отделяется от исторической оценки французского императора и носит название «наполеоновской легенды»².

Основные этапы формирования «наполеоновской легенды» в русской и французской литературах, вклад каждого писателя в ее развитие обстоятельно изучен. Воплощение наполеоновской темы находим в сочинениях А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др.

Образ Наполеона обладал притягательностью и для И.С. Тургенева. Хотя обращение автора «Записок охотника» к наполеоновской проблематике носит лапидарный характер, оно значимо для понимания его творчества.

Применительно к творчеству И.С. Тургенева сложившийся в русской культуре образ Наполеона можно рассматривать в двух аспектах: во-первых, это его оценка русским языковым сознанием, отраженная в произведениях И.С. Тургенева; во-вторых, характеристика персонажей произведений И.С. Тургенева путем

сравнения с Наполеоном. Каждый из аспектов интересен для отдельного анализа.

Заметим, что количество произведений и словоупотреблений в них, связанных с антропонимом Наполеон, у Тургенева не многочисленно. Рассматриваемые словоупотребления имеют прямое отношение к Наполеону Бонапарту: *великая (наполеоновская) армия* («Однорец Овсянников»), *действовать по-наполеоновски* («Дым»), *наполеоновская политика, наполеоновское правило* («Отцы и дети»). Особняком стоят случаи, которые составляют упоминания о Наполеоне Третьем (племяннике) в романах «Отцы и дети», «Дым», «Новь», в очерке «Человек в серых очках».

Впервые оним Наполеон возникает у Тургенева в романе «Подпоручик Бубнов» (1842): «Подпоручик Бубнов шел, заложа руки в карманы и предаваясь, по обыкновению, любимым размышлениям — о том, что бы он стал делать, если б он был Наполеоном?» Следуя таким мечтаниям, однажды молодой человек столкнулся с чертом и был в буквальном смысле подан к столу на обеде у чертовой семьи. «Он никогда не мог забыть своего знакомства с чертом и часто поговаривал:

— Если б я был Наполеоном, уничтожил бы я всех чертей!»³

Уже это раннее произведение демонстрирует ряд мотивов, которые в дальнейшем окажутся устойчивыми не только для творчества И.С. Тургенева, но и для русской литературы в целом. Во-первых, Наполеон ассоциируется у подпоручика с мечтой, зерно которой — головокружительная карьера Бонапарта: сын небогатых родителей, построивший сам свою судьбу, вырвавший свой жребий у слепой фортуны. Бубнов, как военный, мечтает сделаться генералом, завоевать свой Тулон. Эти мечты доводят героя до безумия. Тургенев не проясняет, что же случилось с подпоручиком: ему привиделся кошмар или он, как романтический персонаж, попал в исключительную ситуацию. «Впрочем, — как сообщает автор, — Иван Андреевич жил до глубокой старости, не вышел в отставку и умер младшим поручиком».

Во-вторых, Наполеон выступает для Бубнова своеобразным искушением. Он символ нарушения всех божьих и человеческих законов, он воплощает право проливать кровь, распоряжаться жизнями других. За пристрастие и тягу к Наполеону, за мысль о возможности приравнять себя к тирану Бубнов расплачивается собственной жизнью.

В-третьих, писатель показывает такое личностное качество Бубнова, как безверие: «— А! так-то! — простонал Иван Андрее-

вич, — так сгинь же бесовское племя во имя...» Далее он ничего произнести не в силах. Мысли о Наполеоне вытесняют представление о вере. В тексте этого произведения заявлена идея о том, что Наполеон и наполеонизм — явление не русское, отрицаемое национальным сознанием. Иначе писатель не обошелся бы так жестоко с молодым офицером.

Наполеон оказывается рядом с провинциальным служакой. И тень Наполеона не возвышает Ивана Андреевича Бубнова, наоборот, тень Бубнова принижает Наполеона. Становится очевидной тургеневская оценка. Провинциальный мечтатель поплатился за свои отвлеченные идеи. Здесь дается намек: Наполеон чужд русскому сознанию, его действия, замешанные на гордыне и безверии, будут наказаны. Бонапарт — другой, он — иной. Биография тургеневского персонажа словно бы наставляет читателя: знай, сверчок, свой шесток, другими словами, каждому в этой жизни отведена своя роль. Бубнов из предписанной роли попытался вырваться, за что кара и постигла его.

В повести «Стук... стук... стук!» (1871) возникает еще один герой — молодой артиллерист Илья Теглев, который фанатично верит в «судьбу» и вопреки логике и разуму убежден в своем высшем предназначении. Сослуживцам Теглев кажется странным, чуждым. Он способен совершить поступок, вызывающий восхищение и трепет окружающих. Но его героизм не распространяется на человека. Так, Теглев рискует жизнью весной на льду Невы, спасая собаку. Вновь эксплицировано отношение писателя к французскому лидеру. Убеждения, которые владеют душой Теглева, не имеют ничего общего с религиозным фанатизмом. Это иная религия. Непокколебимая вера в свою «фатальную» значительность, непомерные притязания при отсутствии гуманного, подлинно глубокого содержания личности представлялась Тургеневу опасным свойством.

Пытаясь причислить себя к таким людям, как Наполеон, Теглев высчитывает дату рождения Наполеона и дату его смерти, сравнивая с собственными датами рождения и предполагаемой смерти.

После похорон Теглева про него говорили: «Бедняк! Уж не оттого ли он и пошел в артиллеристы?» Этими словами Тургенев доказывает, что Теглев хотел походить на Наполеона, который начинал свою карьеру офицером артиллерии. «После успешно сданных выпускных экзаменов на звание кадета, Наполеон перешел в военную школу в Париже. Уже через год — вместо поло-

женных двух — пятнадцатилетний Наполеон был произведен в лейтенанты артиллерии и отправлен в престижный полк ла Фер». Таким образом, характеризуя тип «фатального» героя и говоря о сложной смеси, образующей такой характер, Тургенев не наделил своего героя высокими чертами. Упрямые попытки подняться в идеальный мир оканчиваются тем, что герой убивает себя без всякой на то причины, единственно из желания выдержать роль рокового человека. Тем самым выражено отношение писателя к французскому герою.

Комическая триада Бубнов—Теглев—Наполеон, думается, случайна. Однако акценты писателем расставлены. В 1860 г. родился еще один персонаж, тяготеющий к «наполеонам». Евгений Базаров — сын провинциального полкового лекаря, который стремится навязать мысль о собственной избранности, уникальности окружающим. Мировой войне Наполеона противопоставлено резание лягушек в деревне. Его провинциальному преступлению далеко до глобального кровопролития, устроенного его кумиром. Базаров и Наполеон Бонапарт — каждый по-своему — желают прежде всего доказать миру свою исключительность, подлинность и духовное первородство. В этой «точке» они совпадают.

Характерно, что в тургеневской прозе события с героями наполеоновского типа случаются в уездных городках или в сельской местности. Изначально в прозе И.С. Тургенева имя Наполеона сопрягается с провинциальным бытом. В сборнике «Записки охотника» описываются события, связанные с войной 1812 г. В очерке «Однодворец Овсянников» (1847) И.С. Тургенев поведал историю французского барабанщика, солдата наполеоновской армии: «Франц Иванович Лежён (Lejène), мой сосед и орловский помещик, не совсем обыкновенным образом достиг почетного звания русского дворянина. Родился он в Орлеане, от французских родителей, и вместе с Наполеоном отправился на завоевание России, в качестве барабанщика. Сначала все шло как по маслу, и наш француз вошел в Москву с поднятой головой. Но на возвратном пути бедный м-г Lejène, полузамерзший и без барабана, попался в руки смоленским мужикам. Смоленские мужики заперли его на ночь в пустую сукновальню, а на другое утро привели к проруби, возле плотины, и начали просить барабанщика “de la grrrgrande armee” уважить их, то есть нырнуть под лед. М-г Lejène не мог согласиться на их предложение и, в свою очередь, начал убеждать смоленских мужичков, на французском диалекте,

отпустить его в Орлеан... но мужички стали его поощрять легкими толчками в шейные и спинные позвонки <...>».

Писатель сознательно видоизменяет начертание эпитета «de la grrrgrande armee» (*великая армия*), четырехкратное повторение буквы в ироническом смысле намекает на величие и силу армии Наполеона. Финал приведенной цитаты демонстрирует сатирико-ироническую наклонность автора.

Когда Лежён просит проезжающего барина помочь ему, то в ответ слышит: «А, а! С двенадцатью язык на Россию пошел, Москву сжег, окаянный, крест с Ивана Великого стащил, а теперь — мусьё, мусьё! а теперь и хвост поджал! По делам вору и мука...» Автор рисует размах и замысел Наполеона — и жалкий результат осуществившегося похода. В этом очерке представлена авторская оценка события. Имя Наполеона окружено просторечными оборотами — *хвост поджал, по делам вору и мука*. Атрибуты — *хвост, вор* — в народном сознании связывают Наполеона и образ волка. Это высвечивает негативное отношение к императору-захватчику, потому что он завоеватель.

Тургеневские персонажи позволяют себе довольно уничижительные высказывания в адрес Наполеона: «Должность камердинера, дворецкого и буфетчика занимает семидесятилетний слуга Поликарп, чудак необыкновенный, человек начитанный, отставной скрипач и поклонник Виотти, личный враг Наполеона, или, как он говорит, Бонапартишки, и страстный охотник до соловьев» («Татьяна Борисовна и ее племянник»). С одной стороны, в данном контексте восстанавливается один из фактов биографии Наполеона (он — сын бедных родителей, чья судьба могла бы сложиться так же, как у Поликарпа). С другой стороны, демонстрируется самомнение представителя русского народа — победителя французской наполеоновской армии. Для него талантливейший полководец всего лишь *Бонапартишка*. Поликарп, как видим, человек исключительный (*чудак необыкновенный*), начитанный, натура одаренная. Такая апелляция к Бонапарту подчеркивает уникальность русского человека и создает пародийный образ императора. Шаржирование образа «хищного галла» в произведениях 1840 г. актуально для писателя, так как Наполеон уже стал частью истории русского народа.

Игорь Волгин в одной из работ задается вопросом: «Но почему же русская проза настойчиво сопрягает славное имя с провинциальным образом жизни, провинциальным бытом, провинциальными нравами? <...> Наполеонизм, несмотря на свой “все-

ленский” замах, имманентно провинциален. В нем есть что-то несолидное, случайное, преходящее, напускное. С точки зрения потомственных аристократов (да и не только их), сделавшийся императором бывший артиллерийский капитан — выскочка, парвеню. То, что другим достается по праву рождения, Бонапарт вынужден брать силой. Он “беззаконная комета” в толпе наследственных европейских монархов. При всех его достоинствах, характере и уме от него разит провинцией и казармой. Недаром Талейран сетовал, что великий человек так плохо воспитан»⁴.

Характер и способ рассказа о Наполеоне у Тургенева коррелируют с русским вариантом наполеоновской фабулы, который сформировался в историческом контексте войны России и Франции 1811—1812 гг. В русской литературе тех лет изменился характер основного конфликта и концепция образа героя наполеоновского типа: «хищник» превратился в «жертву» собственных устремлений. «Доминантными стали мотивы преступления и угрызений совести; усилился трагический пафос, обуславливающий и тип развязки (трагический, реже трагикомический); романтическая тональность снималась иронией»⁵.

В романе «Отцы и дети» Тургенев упоминает императора французов в контексте, не имеющем прямого отношения к деятельности названного лица. Наполеон появляется не в своем конкретном историческом обличье, а в, казалось бы, совершенно проходной реплике. Когда захандривший Базаров приезжает в отчий дом, родитель Василий Иванович рад до глубины души тому, что сын бранит его: «“Да, да, — говорил он какой-нибудь бабе в мужском армяке и рогатой кичке, вручая ей стклянку Гуляровой воды или банку беленной мази, — ты, голубушка, должна ежеминутно Бога благодарить за то, что сын мой у меня гостит: по самой научной и новейшей методе тебя лечат теперь, понимаешь ли ты это? Император французов, Наполеон, и тот не имеет лучшего врача”. А баба, которая приходила жаловаться, что ее “на колотики подняло” (значения этих слов она, впрочем, сама растолковать не умела), только кланялась и лезла за пазуху, где у ней лежали четыре яйца, завернутые в конец полотенца» (гл. XXVII).

У Наполеона в этом контексте «особая» функция, «сродни той, которой в следующем столетии бытовое сознание наделило имя Пушкина <...>: “А за квартиру Пушкин платить будет?”»⁶ Наполеон выступает как универсальный заместитель всех тех, кто наделен абсолютной властью, как господин, вокруг которого собраны лучшие и светлые умы настоящего.

Нередко имя Наполеона тургеневские герои упоминают между делом, за обедом, за другими пустыми разговорами. Так, в «Отцах и детях» в одной из кульминационных глав описана ситуация игры в карты, в ходе которой разворачивается любопытный диалог между священником и отцом Базарова: «Раз он (Базаров. — *Т.Ш.*) попросил у ней [матери. — *Т.Ш.*] руку на счастье; она тихонько положила свою мягкую ручку на его жесткую и широкую ладонь.

— Что, — спросила она, погода немного, — не помогло?

— Еще хуже пошло, — отвечал он с небрежною усмешкой.

— Очинно они уже рискуют, — как бы с сожалением произнес отец Алексей и погладил свою красивую бороду.

— Наполеоновское правило, батюшка, наполеоновское, — подхватил Василий Иванович и пошел с туза.

— Оно же и довело его до острова Святыя Елены, — промолвил отец Алексей и покрыл его туза козырем» (гл. XXI). В приведенном контексте акцентирован дифференциальный признак — способность Наполеона пойти на риск, не думая о себе и близких. Любопытно, что рядом с неверующим и всеотрицающим, старающимся выстроить свою судьбу по собственному сценарию Базаровым появляется фигура отца Алексея, представителя духовной власти. Из уст священнослужителя слышим и нотки сожаления о действиях молодого человека, и предостережение о возможном исходе этих действий — пророчество о смерти. Финалы судеб героя романа Тургенева и французского полководца совпали.

В романах «Дым» и «Новь» имя Наполеона используется персонажами комического плана. В первом случае Матрена Семеновна Суханчикова произносит имя императора в одном ряду с Гарибальди, каким-то Карлом Ивановичем, купцом Плескачевым, грузинским князем Чукчеулидзе («Дым», гл. IV). В другом примере камер-юнкер Каломейцев ведет разговор с генералом Сипягиным «о земстве, о губернаторе, о дорожной повинности, о выкупных сделках, об общих петербургских и московских знакомых, о только что входившем в силу лицее г-на Каткова, о трудности достать рабочих, о штрафах и потравах, а также о Бисмарке, о войне 66-го года и о Наполеоне III, которого Каломейцев величал молодцом» («Новь», гл. VII).

Для Суханчиковой Наполеон является способом продемонстрировать свою причастность к определенным кругам и собственную осведомленность; для Каломейцева — способ выделиться. И

в том, и в другом случае функция антропонима Наполеон утилитарная, сниженная, пародийная.

Для Тургенева Наполеон — символ, но со знаком минус; во встречающихся в его прозе сравнениях с Наполеоном чувствуются недоверие и неодобрение. Так, в последнем романе писателя, «Новь», в описании бытоустройства дома стариков Субочевых вдруг появляется имя Наполеона: «Девка Пуфка из карлиц держалась для развлечения, а старая няня Васильевна во время обеда входила с большим темным платком на голове и рассказывала шамкавшим голосом про всякие новости: про Наполеона, двенадцатый год, про антихриста и белых арапов; а не то, подперши рукою подбородок, словно горя, сообщала, какой она видела сон, и что он означал, и что у ней на картах вышло» («Новь», гл. XIX). Антропоним Наполеон поставлен в один ряд с номинациями антихриста и белых арапов. В народном сознании Бонапарт отождествляется с разными персонифицированными силами Зла (Антихристом, Люцифером, Гогом и др.). То, что няня сообщает о Наполеоне, как о новости, подчеркивает: жизнь в доме Субочевых застыла в далеком прошлом.

В романе «Дым» граф Рейзенбах, двоюродный брат княгини Осининой, «решился действовать быстро, по-наполеоновски», то есть решительно и внезапно — как Наполеон. В данном контексте акцентированию признака способствует сравнение действий Наполеона и делишек графа Рейзенбаха. У Тургенева речь идет об извлечении выгоды из ситуации: если хорошенькую молодую девушку, на которую обращают внимание представительные мужчины, сделать своей наследницей, то на этом можно хорошо заработать, выгодно выдав ее замуж. Соседство образов полководца и предприимчивого русского создает пренебрежительную характеристику Бонапарта.

Подобная оценка Наполеона в творчестве И.С. Тургенева не меняется, а только усиливается от произведения к произведению. В повести «Вешние воды» имя Наполеона ассоциируется с образом слуги Панталеоне. Между именами великого полководца и слуги намечена фонетическая аналогия: «Панталеоне, по просьбе Эмиля, заставил пуделя Тарталью проделать все свои штуки — и Тарталья прыгал через палку, «говорил», то есть лаял, чихал, запирали дверь носом, притащил стоптанную туфлю своего хозяина и, наконец, с старым кивером на голове, представлял маршала Бернадотта, подвергающегося жестоким упрекам императора Наполеона за измену. Наполеона представлял, разумеется, Панталео-

не — и представлял очень верно: скрестил руки на груди, нахлобучил треуголку на глаза и говорил грубо и резко, на французском, но, боже! на каком французском языке! Тарталья сидел перед своим владыкой, весь скорчившись, поджавши хвост и смущенно моргая и шурясь под козырьком косо надвинутого кивера; от времени до времени, когда Наполеон возвышал голос, Бернадотт поднимался на задние лапы. «Fuori, traditonare!» — закричал наконец Наполеон, позабыв в избытке раздражения, что ему следовало до конца выдержать свой французский характер, — и Бернадотт опрометью бросился под диван, но тотчас же выскочил оттуда с радостным лаем, как бы давая тем знать, что представление кончено». В данном эпизоде пародируется портрет Наполеона, его жесты, поза, манера говорить — все это автор преподносит в шаржированном варианте. Герой носит колпак шута. Великий полководец, император, перед которым трепетала половина Европы, а на другом краю — слуга и собака. Образ Наполеона размывается, мельчает, тускнеет.

Почему в прозе И.С. Тургенева Наполеон превращается из героя легенды в шута? Ответ, по всей видимости, находится на поверхности. Замыслы Наполеона о подчинении себе Европы нелепы, а сам император смешон.

Представленные в прозе И.С. Тургенева примеры позволяют подчеркнуть национальную специфику восприятия имени Наполеон и трактовку «наполеоновской легенды». При метафорическом использовании имени собственного Наполеон в прозаических сочинениях И.С. Тургенева могут быть акцентированы следующие типы дифференциальных признаков.

1. Имя Наполеона у Тургенева является прецедентным, восходит к военной (милитарной) сфере, неприемлемой русским писателем.
2. Иноземный захватчик, вторгающийся в Россию во главе большой армии с целью порабощения ее народа («Однодворец Овсянников», «Татьяна Борисовна и ее племянник»).
3. Политик, который, опираясь на армию, захватил высшую власть в государстве («Дым», «Человек в серых очках»).
4. Человек безнравственный, аморальный, поскольку допускает мысли и поступки, противоречащие общечеловеческой и христианской этике («Отцы и дети»).

В русском национальном сознании слабо актуализированы некоторые факты биографии Наполеона Бонапарта, которые могут быть существенными для французов. Так, не обнаружено кон-

текстов, в которых актуализирован заключенный Наполеоном конкордат с католической церковью, создание централизованной системы управления. Для Тургенева оказалось несущественным то, что Бонапарт — корсиканец (чужеземец) и что его прах захоронен в парижском Доме инвалидов (изгнанник). Видимо, в прецедентном имени интернационального характера писатель воспринял далеко не все потенциально возможные характеристики.

Наполеон ни в одном из сочинений И.С. Тургенева, в отличие от Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, не был выведен в качестве самостоятельного действующего лица. У И.С. Тургенева Наполеон лишь символ и знак. Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой изображают императора французов вживе. Автор «Войны и мира» сделал это «на полном серьезе», как и положено историческому романисту. Автор «Идиота» — в виде «литературной шутки»⁷.

И.С. Тургенев, обращаясь к образу Наполеона, рассматривает его фигуру в контексте истории, без которой невозможно адекватно оценивать современную действительность. Наполеон Тургенева несет в себе черты реального человека, великого полководца, своеобразного исторического идеала и мифо-человека.

Показательно, что прецедентное имя Наполеон характеризует литературных героев И.С. Тургенева по ряду параметров (те или иные факты биографии, характер, успехи и неудачи, оценка и др.).

Образ Наполеона сказывается в тургеньевских героях через подражание жизнеописанию и образу Бонапарта («Стук... стук... стук!»), через пародирование портрета («Вешние воды»), через ситуативную характеристику («Дым»), через оценку образа, словоупотребления автора и героев (как это наблюдается в очерках из состава «Записки охотника», романе «Рудин»).

Образ Наполеона в творчестве И.С. Тургенева проходит путь от интуитивного неприятия его в качестве героя, достойного подражания, до вполне осознанного отторжения этической концепции, положенной в основу жизненного поведения европейского исторического лидера. По нашим наблюдениям, оценка Тургеньевым французского императора не столько меняется, сколько принимает законченную, устоявшуюся форму. Это, вероятно, связано с вызреванием религиозно-этической позиции писателя. Наполеон для него прежде всего человек неверующий, «безверие» и гордыня — его определяющие качества. Надо отметить, что в этом вопросе мнение Тургенева пересекалось с позицией

Л.Н. Толстого. Такие характеристики, как «аморальность» и «безверие» не совпадали с представлениями русской читающей публики об истинном герое.

Примечания

- ¹ Туган-Барановский Д.М. Наполеон как журналист // Вопросы истории. 1995. № 7. С. 149—152.
- ² Муравьева О.С. Наполеон: Статья из пушкинской энциклопедии // Звезда. 1999. № 1. С. 233—237.
- ³ Цитаты из произведений И.С. Тургенева приводятся по источнику: http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/
- ⁴ Волгин И.Л., Наринский М.М. «Развенчанная тень»: Диалог о Достоевском, Наполеоне и наполеоновском мифе // Метаморфозы Европы: Сб. статей. М.: «Наука», 1993. С. 127—164.
- ⁵ Жукова Ю.А. Наполеоновская фабула в произведениях Ф.М. Достоевского (От «Двойника» до «Преступления и наказания»): Автореф. дисс. к. филолог. н. Магнитогорск, 2007. С. 9.
- ⁶ Волгин И.Л., Наринский М.М. Указ. соч. С. 133.
- ⁷ Там же. С. 144.

Рабле и Монтень в интертексте «Стихотворений в прозе» Тургенева

«...Я вырос на классиках и жил и умру в их лагере»¹, — это заявление Тургенева в его полемическом письме к Фету отразило не только одно из заветных убеждений писателя, но также является своего рода ключом к его художественному мышлению.

Весьма существенным в этом смысле представляется и замечание Мопассана, знавшего Тургенева в последнее десятилетие его жизни: «Его литературные мнения имели тем большее значение и цену, что он судил не с исключительной и узкой точки зрения, как все мы, но отыскивал сравнения в литературе всех народов, которые знал основательно, расширяя таким образом область своих наблюдений, делая сопоставления между книгами, появившимися на двух концах света, на разных языках»². Л.Н. Толстой даже находил в подобной «широте сведений» нечто «непростительное для литератора».

Знание литературы не было, конечно, для Тургенева лишь поводом для филологических сопоставлений. Книги и их авторы становились предметом восторга или отрицания, у иных он не устал учиться, со многими вступал в диалог и даже полемику.

«Чужое слово» оживает в ткани художественных произведений русского писателя, создавая своеобразные семантические поля и даже целые «семантические истории»³, углубляя и расширяя смыслы художественного текста, продолжая и развивая «вечные» сюжеты и темы.

Круг литературных предпочтений Тургенева, особенности его читательской манеры, как кажется, не в последнюю очередь следует учитывать, анализируя значение и место «чужого слова» в творческой лаборатории писателя. Он сам неоднократно выска-

зывался на этот счет, называя среди своих учителей имена Гомера, Шекспира, Гете, Пушкина. Причем названные имена обозначают порой целую эпоху и плеяду любимейших авторов Тургенева: Эсхил и Софокл, Эврипид и Аристофан, Сервантес, Рабле, Монтень, Кальдерон, Паскаль, Корнель, Расин и многие другие. Знаком особого предпочтения Тургенева-читателя является его намерение взяться за перевод того или иного автора. Так, он не раз намеревался перевести «Дон Кихота» Сервантеса, переводил Гете и Байрона, Пушкина, Лермонтова и Флобера. По справедливому замечанию Л. Гроссмана, Тургенев «брался за переводы самых близких, дорогих и глубоко пленивших его созданий... только творения его духовных наставников побуждали его сочетать лингвистическую работу с художественной»⁴. Эти «вечно древние и вечно юные поэты» оставались для писателя живыми собеседниками, будившими мысль и фантазию.

В этой студии мы обратимся к двум значимым для Тургенева именам — Франсуа Рабле и Мишеля Монтеня, воплотившим один — высшую точку французского Возрождения, другой — ознаменовавший его закат. Как известно, Тургенев выразил свою любовь к эпохе титанов, написав повесть в духе позднего Возрождения — «Песнь торжествующей любви». Писателя увлекало это время «новой юности» Европы, время открытий и надежд, миро- и жизнеутверждения. Не случайно описания интерьеров «итальянского пастиччо» Тургенева так напоминают блистательные картины Телемского аббатства или страны Фонарии из книги Рабле. Называя в анкете на новый 1880 г. своим любимым героем Гаргантюа⁵, Тургенев, думается, не столько желал проявить остроумие, сколько обозначил время и автора, преимущественно составлявших тогда его интерес. Имя Рабле упоминается также в набросках к задуманной им повести и в переписке 70-х г.

Если творчество Рабле привлекает Тургенева в связи с замыслами его фантастических и сатирических произведений (Сказки, Басни и т.п.)⁶, то Монтень, по-видимому, был его настольной книгой в течение всей жизни. Чтение его становится, вероятно, особенно актуальным во второй половине 70-х г., когда Тургенев обдумывает и пишет «Стихотворения в прозе». Нет сомнения, что «Опыты» Монтеня, равно как и «Мысли» Паскаля, сыграли свою роль при выработке нового жанра. Видимо, работа над ними шла параллельно с раздумьями над другим предполагаемым замыслом — переводом Рабле или Монтеня на русский язык, о чем мы

можем сделать вывод из письма Тургенева П.И. Вейнбергу от 22 октября (3 ноября) 1882 года (Письма, XII, 76).

В середине 40-х гг. писатель получил в подарок от Л. Виардо собрание «Опытов» Монтеня (хотя в библиотеке писателя уже имелись женевское издание 1779 г. и другое, парижское, изданное в 1825 г.)⁷. В письме к П. Виардо из Москвы (1850) Тургенев сообщает, что уже несколько дней все перечитывает томик Монтеня, подаренный ему ее мужем (Письма, I, 415). Обращаясь к французскому писателю-моралисту в тяжелую для него пору, Тургенев, надо думать, ищет у него поддержки и укрепления душевных сил. Перечитывание Монтеня совпадает по времени с окончанием и публикацией повести «Дневник лишнего человека», где глава из «Опытов» Монтеня наравне с пушкинским стихотворением «Брожу ли я вдоль улиц шумных» входят в качестве одной из доминант в интертекстуальное пространство произведения.

В экземпляре посмертного издания стихотворений Пушкина (1841), сохранившемся в мемориальной библиотеке Тургенева, обращают на себя внимание пометы и маргиналии, характерные для читательской манеры писателя, в тексте указанного стихотворения. Так, в первой строфе сверху карандашом исправлен эпитет, отчеркнута 2-я строфа («Я говорю <...> близок час»), 3-я строфа («Гляжу ль на дуб <...> Как пережил он век отцов»), в 6-й строфе подчеркнут стих «Или соседняя долина / Мой примет охладелый прах?». В 7-й строфе подчеркнуты слова: «Но ближе к милому пределу...». В 8-й, последней строфе подчеркнуты последние два стиха: «И равнодушная природа / Красною гордою сиять»⁸. Можно думать, Тургенев-читатель соотносил это стихотворение с какими-то своими, глубоко личными переживаниями. Последнюю строфу стихотворения он неоднократно цитировал. В повести «Дневник лишнего человека» главный герой — Чулкатурин, прощаясь с жизнью, записывает в дневнике эту строфу из пушкинского стихотворения. Присутствие цитаты из Пушкина в финале повести сразу по-новому освещает все повествование, переводит его из плоскости интимно-личных переживаний в философский регистр, в разряд произведений об уделе человеческом, о жизни и смерти вообще. С этого момента пушкинское слово не только воспринимается как «чужое слово», но вся повесть может рассматриваться как своеобразный парафраз на тему Пушкина и... Монтеня. Вряд ли Тургенев, хорошо знавший и того и другого, воспринимал порознь двух писателей: известно, что темы и мотивы стансов «Брожу ли я вдоль улиц шумных» Пушкин нашел

в главе «Опытов» Монтеня — «Философствовать значит учиться умирать» (Кн. I, гл. 20). Для человека времени и читательской эрудиции Тургенева Монтень наряду с Пушкиным становятся естественной частью философских рефлексий.

Монтень рассматривает кончину человека с разных точек зрения и приходит к выводу, что «вся мудрость и все рассуждения сводятся, в конечном итоге, к тому, чтобы научить нас не бояться смерти»⁹. Автор «Опытов» приглашает читателя «приучить себя не только думать о смерти, но и говорить о ней всегда и везде»¹⁰. Более того, он считает полезным зрелище смерти — в хижинах и дворцах, среди пиров и на кладбище. Таковы, считает он, благие наставления матери-природы.

Пушкин в своих стансах почти буквально следует за Монтенем. Правда, мысль о неизбежной кончине — собственной и всего живого — исполнена некоей элегической грусти, преодолеваемой, однако, в финале мужественным приятием жребия земного и благословения всему живущему. Точно, полно и проникновенно передает Пушкин мысль философа. Зрелище смерти, разрушающей все, что мило поэту, не повергает его в уныние или отчаяние. И самая природа с установленным ею порядком вещей не вызывает протеста — она одна является вечной, несокрушимой силой, перед которой склоняется поэт.

Тургенев в «Дневнике лишнего человека» учитывает опыт Пушкина и Монтеня. Сюжетным стержнем повести является не только воспоминание героя о нескладно прожитой жизни, но и прощание с нею. Подобно лирическому герою пушкинских стансов, он шлет последнее прощание всему, что было мило, — саду, старой собаке, единственному своему другу, бедной деревенской церкви, дубовому кусту на скате знакомого оврага. Не забыта в воспоминаниях героя и сцена прощания умирающего отца с маленьким сыном. Но, в отличие от философских медитаций Монтеня или элегических раздумий Пушкина, лишь помышляющих о неизбежности смерти, прощание тургеневского героя — подлинное и проникнуто пронзительной горечью: он не просто вспоминает об уходящей жизни и думает о смерти, он умирает здесь и сейчас. Следуя литературно-философским традициям, он пытается умереть философом, благословляющим жизнь в последние мгновенья: «Прощай, жизнь, прощай, мой сад, и вы, мои липы! Когда придет лето, смотрите, не забудьте сверху донизу покрыться цветами... И пусть хорошо будет людям лежать в вашей паху-

чей тени...» (V, 231). Свой последний дневник герой завершает примиряющей формулой пушкинского стихотворения:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Но автор примирения не приемлет. Сама пушкинская строфа, приведенная здесь как эпитафия, звучит скорее издевкой, нежели примиряющим аккордом. Скорее ставит вопросительный знак, нежели окончательную точку. В довершение в эпилоге повести какой-то пошляк, прочитавший дневник бедного усопшего, «содержания оно не одобрил», как гласит его глумливая реплика в конце дневника. Примирение героя со смертью и со своей незадачливой судьбой не получается. Авторская позиция сконцентрирована в финале повести, полемически направлена против требования Монтеня принять смерть спокойно и естественно. Он обнажает трагизм и несправедливость смерти: реальная смерть отнюдь не выглядит столь уж естественной, как о том рассуждают философы. Эта мысль не раз еще пройдет красной нитью в творчестве писателя. В рассматриваемой повести скрытая в интертексте полемика автора с Монтенем расширяет диапазон поставленной художником задачи, переводит социально-психологическую драму на уровень философской проблематики.

«Диалог о смерти» с Монтенем продолжится у Тургенева в пространстве «Стихотворений в прозе». Он возникает в связи с темой старения и надвигающегося конца и строится на фиксации непосредственных переживаний, а не абстрактных рассуждений. Болезни и недуги, сопровождающие старость, ежеминутно напоминают о приближающейся смерти, кончина близких людей оставляет в сердце незаживающую рану («Старик», «Что я буду думать?»). Старость неуклонно отсекает одну за другой все прежние радости человека, оголяя жизненный пейзаж, оставляя ему лишь воображаемые картины. Смерть живет в предчувствиях и снах, существует на уровне подсознания. Взор лирического героя зреет в окружающих, полных сил, здоровых людях («Черепа», «Насекомое»), ее удары разят стариков и молодых, правых и виноватых («Маша», «Памяти Ю.П. Вревской», «Последнее свидание»). В конце концов, смерть становится наваждением, она заполняет сознание: лирическому герою некуда от нее деться

(«Старуха»), она властвует повсюду («Конец света»), от нее нет спасения никому. Обостренное экзистенциальное переживание смерти не способно смягчить, унять, урезонить ни философский стоицизм, ни эпикурейская настроенность. Экзистенциальную тревогу смерти, как видно, в силах побороть лишь равноценное переживание. Неудовлетворенный «философским конформизмом» Монтеня, Тургенев в данном вопросе сближается с Паскалем, ищет выход из экзистенциального тупика в сфере духа.

Возвращение Тургенева к писателям эпохи Возрождения, как мы заметили, происходит в 70-е гг., в связи с его работой над «Песнью торжествующей любви», над баснями (которые, правда, не предназначались для печати), над сказками для детей и «Стихотворениями в прозе». Последние можно рассматривать как историю некоего воображаемого путешествия героя по житейскому морю, сквозь пространство и время, в поисках истины (здесь автор делает существенную поправку: истина — хорошо, а «за правду и умереть не жаль»). Масштабы картины — впечатляющие, напоминающие путешествие Данте или Рабле. Вопросы, над которыми бились величайшие умы просвещенной Европы, вновь возникают под пером русского писателя, который вплетает в ткань своего последнего творения голоса любимых авторов. Эпизоды путешествия героев Рабле — Пантагрюэля и его друзей — в страну Фонарию своеобразно «прорастают» в тургеневских *Senilia*.

Погружаясь в недра страны Фонарии за откровением Оракула Волшебной бутылки, герои Рабле открывают истину о природе и человеке, которая их окрыляет. Наполнив бурдюки влагой жизни — влагой знаний, они возвращаются на родину, чтобы поделиться своими сокровищами с соотечественниками.

Путешествие в подземную храмину — царство самой Природы — лирического героя одноименного стихотворения в прозе Тургенева, выполненное как бы в pendant к финальному приключению из эпопеи Рабле, напротив, поражает жестким и трагическим звучанием. Сон тургеневского героя предстает как отголосок ренессансных мечтаний, но сон искаженный. Откровения владычицы-Природы вселяют ужас в сердце героя, он убеждается в ее полном равнодушии к судьбам живых существ, в ее бесчеловечной, лишенной нравственных основ сути.

В отличие от Рабле, Тургенев использует весьма скудные средства для достижения эффекта, противоположного оптимистическому взгляду французского писателя. Так, одна и та же деталь у

Рабле и у Тургенева производит противоположное впечатление: у Рабле храм Волшебной бутылки освещается удивительной лампой, «которая по всему храму разливала свой свет, до того яркий, что, хотя храм был подземный, в нем было светло, как в полдень, когда землю освещает ясное, ничем не замутненное солнце»¹¹.

У Тургенева та же деталь (свет) предстает иначе: «Мне снилось, что я вошел в огромную подземную храмину с высокими сводами. Ее всю наполнял какой-то тоже подземный ровный свет» (XIII, 188). Свет у Рабле живителен, словно солнце, «подземный свет» в миниатюре Тургенева «светит, да не греет». Его «ровность» соответствует равнодушию матери-Природы. Там, где автор эпохи Возрождения исполнен доверия к природе и упоен перспективой новых открытий, русский писатель с болью обнаруживает оставленность человека и трагедию «природного нашего существования». Присутствие в интертексте произведения раблезианских образов лишь заостряет вопросы, вновь поднятые писателем нового времени.

Диалог Тургенева — Рабле о мироустройстве и месте в нем человека слышится и в миниатюре «Два брата», где актуализуется тема цивилизации и прогресса человечества, поднятая Рабле в главе «О том, как Пантагрюэль высадился в жилище мессира Гастера, первого в мире магистра наук и искусств»¹². Как известно, магистр Гастер (т.е. желудок) правит в своем государстве вместе с наместницей «доброй госпожой Нуждой, иначе называемой бедностью». Эта пара и представляет собой идеальных повелителей мира, приводящих его в движение и созидających цивилизацию: «Все только и думают, как бы Гастеру угодить, все на него трудятся. Но и он в долгу у нас не останется: он благодетельствовал нас тем, что изобрел все науки и искусства, все ремесла, все орудия, все хитроумные приспособления. Даже диких зверей он обучает искусствам, в коих им отказала природа. Воронов, попугаев, скворцов он превращает в поэтов, кукш и сорок — в поэтесс, учит их говорить и петь на языке человечьем. И все это ради утробы!»¹³

Тургенев подхватывает аллегорию Рабле в стихотворении в прозе «Два брата» (1878), полемически направленную против цивилизации, какой ее видят идеологи буржуазного прогресса. Два брата, Любовь и Голод, «две коренные основы всего живущего», не менее требовательные и непреклонные, чем мессир Гастер и наместница Нужда, производят отталкивающее и гнетущее впечатление. Братья исполняют свое коренное предназначение: «Все, что живет, — движется, чтобы питаться, и питается, чтобы воспроиз-

водиться. Любовь и Голод — цель их одна: нужно, чтобы жизнь не прекращалась, собственная и чужая — все та же всеобщая жизнь» (XIII, 178). Веселая и оптимистическая картина прогресса Рабле у Тургенева оборачивается «дурной бесконечностью», безликой и, по сути, бесцельной. Закон целесообразности, царящий в материальном мире, вызывающий оптимизм Рабле, у лирического героя Тургенева порождает лишь недоумение и тоску.

Тургенев продолжает диалог о природе в интертекстуальном пространстве стихотворения в прозе «Нимфы», где в качестве претекста выступает предание времен римского императора Тиберия, записанное Плутархом в 17-й главе трактата «Об ошибочности оракулов», а также пересказанное в 4-й книге Ф. Рабле о Гаргантюа и Пантагрюэле (гл. 28-я, «О том, как Пантагрюэль рассказывает печальную историю, коей предмет составляет кончина героев»). Древний историк вспоминает о происшествии, случившемся близ берегов острова Паладесса в Ионическом море: некий громкий голос воззвал к лоцману корабля, плывшего мимо острова, и потребовал объявить обитателям его, что «умер великий Пан». Когда на острове услышали эту весть, со всех сторон раздались плач и стелания островитян. Согласно Плутарху, римские жрецы, услышав рассказ, истолковали его так, что Пан — покровитель природы и должен был умереть, будучи рожден от Гермеса и смертной женщины.

Ранние христианские писатели считали, что предание о смерти Пана ознаменовало гибель язычества и наступление христианства (XVIII, 661–662).

Рабле устами Пантагрюэля толкует это предание в духе Возрождения. По его словам, «великий Пан» есть сам Спаситель, «добрый Пан, великий пастырь, который <...> всем сердцем возлюбил не только овец, но и пастухов»¹⁴. По мнению Пантагрюэля, Спаситель вполне может называться Паном, «ибо он — наше Все: все, что мы с тобой представляем, чем мы живем, все, что имеем, все, на что надеемся, — это он; все в нем, от него и через него»¹⁵. Таким образом, согласно мысли Рабле, не существует противоречия между язычеством и христианством. Пан, Христос — просто разные имена могучей и благодетельной природы. Старые, новые боги вполне могут сосуществовать в раблезианском мире.

Тургенев, безусловно, знакомый с названными источниками, предлагает свой угол зрения, учитывающий указанные интерпретации. Южный пейзаж навеивает лирическому герою стихотворе-

ния в прозе видение, в котором оживает древнее предание. Более того, усилием воображения он как бы оборачивает время вспять: он возглашает «Воскрес Великий Пан!» — и от этого возгласа возникают перед ним картины безмятежной радости и веселья нимф, дриад и вакханок — свиты богини Дианы. В стихотворении в прозе Тургенева чарующему образу древней Эллады противостоит видение огненного креста на белой колокольне христианской церкви, видение, повергающее в ужас богиню Диану и ее спутниц. Лирический герой миниатюры выражает грусть от того, что нет больше волшебной сказки: «Но как мне было жаль исчезнувших богинь!» В тургеневской картине эллинское язычество и христианство несовместны, враждебны друг другу. Эллинская радость жизни, ее игра, легкость, свобода невозвратимы, как возраст детства. И все же образ его не умирает для поэта, живет в памяти и в грезах как образ утраченной цельности. Человек, потерявший опору, переживший «гибель богов», пришел к пониманию своего космического сиротства. В этом знании действительно много горечи и печали, есть ощущение разлада и распада. Поэт, взыскующий цельности и гармонии, обращается к античной, к ренессансной традиции в надежде заглянуть за горизонт современной ему философской мысли, увидеть там возможность возвращения утраченного рая.

Как своего рода интертекстуальный диалог о диалоге можно рассматривать тургеневскую миниатюру «С кем спорить...» (1878). Являясь, по сути, полушутливым поэтическим парафразом главы «Об искусстве собеседования» из «Опытов» Монтеня, стихотворение в прозе представляет читателю основные мотивы и типы споров. Автор, а именно он в этом случае стоит за лирическим героем, параллельно с Монтенем рассматривает причины, по которым человек вступает в спор. Он обращается непосредственно к читателю: «Спорь с человеком умнее тебя: он тебя победит... но из самого твоего поражения ты можешь извлечь пользу для себя» (XIII, 207). У Монтеня спор «с человеком сильной души, смелым соперником», который «нападает со всех сторон, колет и справа, и слева, увлекает вперед и возвышает над собой»¹⁶.

Продолжая мысль Монтеня, Тургенев призывает спорить «с человеком ума равного» (у Монтеня это друзья, порядочные люди, отношения которых основаны на чувствах сильных и мужественных) — «за кем бы ни осталась победа — ты по крайней мере испытаешь удовольствие борьбы» (XIII, 208).

Тургенев, подобно французскому моралисту, считает незазорным спорить с человеком ума слабейшего («ты можешь быть ему полезным»). Оба автора сходятся на полезности спора: «Мир наш — только школа, где мы учимся познавать»¹⁷, — резюмирует свои мысли Монтень. Правда, Тургенев возражает Монтеню, который советует отказаться от спора с дураком: «Спорь даже с глупцом: ни славы, ни выгоды ты не добудешь; но отчего иногда и не позабавиться?»

Весьма вредным считает Монтень спор людей в раздраженном состоянии — он «губителен не только для разума нашего, но и для совести». При этом «теряется и уничтожается истина»¹⁸.

У Тургенева примером такого спора, который, согласно мнению Монтеня, должен запрещаться и караться, является спор с Владимиром Стасовым. Знаменитый критик, с которым Тургенев на протяжении многих лет вел «ярые, долгие споры», становится типичным образцом спорщика, не способного услышать чужое мнение и «в своем увлечении по-своему истолковывающего слова противника» (XIII, 676). В конечном итоге Тургенев актуализует тему Монтеня, делая акцент на нетерпимости, столь свойственной его соотечественникам. Вспоминая свои полемические баталии с Владимиром Стасовым, писатель делает вывод, что «одни русские люди в целом мире способны впасть в такое пустое младенчество» (Письма, XI, 155). «Собеседование» в этом случае грозит из «школы жизни» превратиться в школу вражды, т.е. в свою противоположность. Такова лепта Тургенева в его «собеседование» с Монтенем. Проявление терпимости к иному мнению — непереносимое условие общения, напоминает Тургенев, обращаясь к читателю.

Указывая на включенность некоторых фрагментов из классических творений писателей французского Возрождения в семантическое пространство «Стихотворений в прозе», мы отмечаем, что они не только обогащают и углубляют заложенные автором смыслы, но обнаруживаем также проступающий сквозь это пространство диалог русского писателя со «старыми мастерами», «собеседование» о вечных ценностях, об утрате и обретении истины, о смерти и надежде на возрождение.

Примечания

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. IX / АН СССР. М.; Л.: Наука, 1965. С. 133. В дальнейшем ссылки на это из-

дание приводятся в тексте с указанием тома — римской и страницы — арабской цифрами. Ссылки на письма приводятся с пометой «Письма».

- ² *Мопассан Ги де*. Иван Тургенев // Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1884. С. 213.
- ³ Термин К. Кро. См.: *Кро Каталин*. Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин». СПб.: Изд. ДНК, 2008.
- ⁴ *Гроссман Л.* Портрет Манон Леско. Одесса: Омфалос, 1919. С. 8.
- ⁵ *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 томах. Т. 12. М.: Наука, 1986. С. 372.
- ⁶ Обзор данных, указывающих интерес позднего Тургенева к творчеству Рабле и Монтеня, см. в ст.: *Балыкова Л.А.* Тургенев и Рабле: Путешествие за живой водой: (К истории возникновения замысла «Рассказов и сказок для детей Ивана Тургенева») // *Тургеневский ежегодник 2007 г.* Орел, 2009. С. 58–66.
- ⁷ В библиотеке Тургенева сохранилось издание «Опытов» Монтеня 1779 г. (Т. 1–3, 7–10).
- ⁸ О пометах и маргиналиях в томе стихотворений Пушкина из книжного собрания Тургенева см.: Библиотека И.С. Тургенева. Ч. I, Книги на русском языке / Сост. и автор вступ. ст. Л.А. Балыкова. Орел: Изд-во ОГТРК, 1994. С. 157–158.
- ⁹ *Монтень Мишель*. Об искусстве жить достойно. М., 1973. С. 88.
- ¹⁰ Там же. С. 91.
- ¹¹ *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с фр. Н. Любимова. М.: Наука, 1981. С. 98.
- ¹² Там же. С. 408.
- ¹³ Там же. С. 409.
- ¹⁴ Там же. С. 366.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ *Монтень*. Указ. соч. С. 175.
- ¹⁷ Там же. С. 179.
- ¹⁸ Там же. С. 178.

М.С. Рыбина

БГПУ, г. Уфа

Жанровая рефлексия в «Гаспаре из тьмы» А. Бертрана и «Senilia. Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева

Изучение промежуточных жанровых образований, к которым и относят «стихотворения в прозе», зачастую становится областью «проверки» теоретических концепций и классификаций, именно здесь перекрещиваются интересы теории и истории литературы. Уже возникновение нового образования, претендующего на статус жанра, в момент ревизии наличной жанровой системы — явление на первый взгляд неожиданное и провоцирующее осмысление его природы в категориях «автор — текст — читатель». Симптоматично, что во Франции «стихотворение в прозе» первоначально связано с «газетной» практикой и творчеством «маргинальных» авторов, т.е. «паралитературой». «Литературная смесь» оказалась экспериментальной площадкой, акцентировавшей внимание на сочетаниях различных в родо-видовом отношении произведений, фрагментов, «стихов» и «прозы», «рисунков» и «текста».

Выделение на этом историко-литературном фоне произведения Алоизиуса Бертрана «Гаспар из тьмы: фантазии в манере Рембрандта и Калло» (*Gaspard de la nuit: Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, 1842) имеет, на наш взгляд, следующие основания. Во-первых, Бертран создает наиболее «структурированную» модель лирической прозаической миниатюры, в отношении которой становится актуальным вопрос о жанровых транспозициях и концепции «новой прозы». Во-вторых, его цикл воспринимается как текст-«источник» последующей традицией (Ш. Бодлер, А. Уссе, О. Вилье де Лиль-Адам, Т. де Банвиль, С. Малларме). Провоцирующая реплика Бодлера в предисловии-посвящении А. Уссе¹ актуализирует тексты Бертрана в «жанровом

сознании» 60-х гг. XIX в., в отличие от других «маргинальных» авторов, произведения которых вновь «открывают» только к середине следующего столетия.

При жизни А. Бертран (1807?1841) опубликовал несколько стихотворений, прозаических миниатюр и критических статей в газетах «Провенсаль» (*Le Provincial*, 1828), а затем в «Спектатёр» (*Le Spectateur*) и «Патриот де ла Кот д'ор» (*Le Patriote de la Côte d'or*), которые он редактировал в 1830?1833 гг. Существенно отметить как жанровое разнообразие литературных опытов дижонского романтика (традиционные стихи, проза, публицистика, драматургия, «графическая» поэзия, например стихи в виде ромба, свидетельствующие о смелых экспериментах с формой), так и тот факт, что, создавая «новый тип прозы», Бертран осознавал себя поэтом и продолжал писать стихи, например «Сонет Э. Рандюэлю» (*Sonnet à Eugène Renduel*, 1840).

Сопоставление двух предисловий к «Гаспару из тьмы»², которые отражают разные этапы работы над текстом, позволяет обнаружить движение авторской мысли от первоначальных «картинок» и «фантазий», в которых чувствуется германское «влияние», к собственной концепции жанра.

Первое предисловие написано в 1833 г. и содержит аллюзии на фантастические новеллы Гофмана. Бертран использует здесь традиционную систему нарраторов: первичный нарратор, являющийся посредником между читателем и условным миром произведения и герой-рассказчик Гаспар, «подлинный» автор рукописи. Если повествователь предстает в качестве неопита, который вступает на путь познания искусства, то Гаспар репрезентирует фигуру посвященного.

Первоначально «теория» искусства была представлена в форме исповеди героя-рассказчика. Исходным становится «схоластический» тезис о поэзии как «философском камне» XIX в. и науке поэта («l'art, cette pierre philosophale du dix-neuvième siècle <...> L'art est la science du poète»³ (P. 25), восходящий к натурфилософии Шеллинга и составивший основу романтической эстетики. Эта ключевая для бертрановского цикла метафора реализуется в предисловии в трех предложениях: 1) искусство есть способ преобразования реальности с помощью «алхимии слова»; данная интенциональная установка связывает текст «Гаспара из тьмы» с последующей традицией (с «Озарениями» А. Рембо и стихотворениями в прозе сюрреалистов); 2) искусство — это возможность восстановления прошлого (мотив «героического прошлого» и обраще-

ние к «мертвой возлюбленной», компонентом которого становится традиционный тоpos «дева-роза», формируют мотивную структуру цикла); 3) тоpos поэзии как синтеза всех искусств. В определении поэзии автор обращается к аналогиям с живописью и музыкой, но, в отличие от «Фантазий» Гофмана, бертрановский герой-энтузиаст использует в основном «живописные» метафоры.

Во втором предисловии Бертран, сохраняя идею дуализма, существенно сокращает и перерабатывает текст. Место пространственных рассуждений об искусстве занимают два портрета, причем лаконизм описаний соответствует художественной манере прозаических миниатюр: «L'art a toujours deux faces antithétiques, médaille dont, par exemple, un côté accuserait la ressemblance de Paul Rembrandt et le revers celle de Jacques Callot»⁴ (P. 39). Синтаксические знаки (главным образом тире) графически разбивают текст на ряд дискретных фрагментов, каждый из которых поясняет значение начального тезиса; абзацы, репрезентирующие грани искусства, образуют антитезу сакрального?профанного: «Rembrandt est le philosophe à barbe blanche... — Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois... — Or, l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personnification...»⁵ (P. 39).

Несмотря на отказ от «броской литературной теории»: «Et que si on demande à l'auteur pourquoi il ne parangonne point en tête de son ouvrage quelque belle théorie littéraire, il sera forcé de répondre que M. Séraphin ne lui a pas expliqué le mécanisme de ses ombres chinoises, et que Polichinelle cache à la foule curieuse le fil conducteur de son bras»⁶ (P. 40), — есть основания полагать, что проблема жанровой природы созданного текста занимала автора «Гаспара из тьмы».

В письме к издателю содержится ряд рекомендаций, которые свидетельствуют о сознательном стремлении Бертрана дистанцировать созданные им миниатюры от литературной практики эпохи: «Règle générale — Blanchir comme si le texte était de la poésie. L'ouvrage est divisé en *six livres*, et chaque livre contient un plus ou moins grand nombre de pièces. M. le Metteur en pages remarquera que chaque pièce est divisée en *quatre, cinq, six et sept* alinéas ou couplets. Il jettera de larges blancs entre ces couplets comme si c'était des strophes en vers...»⁷. Показательно, что поэт останавливается на структурных признаках нового жанра и обращается к аналогиям с графической репрезентацией стихового текста. Эти сравнения призваны выявить качественное отличие миниатюр «Гаспара из тьмы» от существующих образцов художественной прозы, вклю-

чая лирические отступления и распространенный в эпоху романтизма жанр фрагмента. Как «новый жанр прозы» автор позиционирует свое произведение и в письме к Давиду д'Анже: «*Gaspard de la nuit*, , ce livre de mes douces prédilections, où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose, attend le bon vouloir d'Eugène Renduel...»⁸

«Первое предисловие» к «Гаспару из тьмы» создавалось на пике популярности «вольных» переводов Гофмана и вызванной ими волны подражаний. Однако «Фантазии» Гофмана сохраняли логику рассказа, тогда как новаторство дижонского романтика заключалось в отказе от нарративной стратегии в прозаическом тексте. Эта стратегия проявляется в разложении «истории» (узнаваемых романтических сюжетов) на серию кадров, изолированность которых достигается за счет композиционных приемов сегментации текста и четкого очерчивания границ, в том числе и с помощью пунктуационных знаков.

Заглавие «Гаспар из тьмы: фантазии в манере Рембрандта и Калло» репрезентирует двойственность цикла, поскольку первая часть указывает на «балладную» тематику и контекст, а вторая эксплицирует его связь с экфрасисом и изобразительными сюжетами, заставляя напрямую соотносить «Фламандскую школу» с Рембрандтом, а «Старый Париж» — с Калло⁹.

Литературные произведения, ориентированные на изобразительный сюжет или арт-объект, неизбежно приобретают функцию текста-загадки, запускают механизм порождения ассоциаций и активизируют культурную память читателя. Современный исследователь Ю.В. Шатин определяет функцию экфрасиса следующим образом: «Экфрасис, занимая промежуточное положение между описанием и повествованием, одновременно управляет как пространственным, так и временным аспектами и создает особую семиотику художественного текста»¹⁰. Обратим внимание и на то, что переход от статичной картины к воспринимающему сознанию уже содержит в себе ядро элегической ситуации (временн?й парадокс), а мотив «оживающего портрета» предполагает «балладное» решение.

Особый интерес А. Бертрана к топосам идиллии, элегии и баллады обусловлен, на наш взгляд, несколькими факторами. Во-первых, это жанры репрезентированные стиховой формой, но достаточно свободные в отношении структурных признаков, т.е. не связанные с определенным размером, типом строфической организации и рифмовки. Однако их формально-содержательные элементы: хронотоп, мотивы, тип лирического субъекта, — оста-

ются узнаваемыми и при «переводе» в прозаическую речь. Во-вторых, в сознании современников Бертрана идиллия, элегия и баллада имели визуальные аналоги (иллюстрации в романтических альманахах, жанровые пасторальные «картинки», мемориальная скульптура). Тексты-экфрасисы Бертрана ориентированы на живописный прототекст, демонстрируя таким образом доминантную функцию «фантазий» как миниатюр-импровизаций. Данная установка на визуализацию образов-воспоминаний работает на создание «элегической тональности» миниатюр «Гаспара из тьмы».

Как отмечают исследователи, жанровое сознание французского романтизма 20—30-х гг. XIX в. амбивалентно¹¹. Несмотря на декларативный разрыв с поэтологическими принципами классицизма и просветительской литературы, сохраняется привычка мыслить родовыми и жанровыми категориями. Одним из проявлений этой магистральной линии становится концепция искусства в «Гаспаре из тьмы» и само «изобретение» прозаической миниатюры нового типа. Очевидное смещение и отрицание жанровых границ (отход от «новеллистической» прозы, отсутствие указаний на перевод-«подражание», отказ от привычного способа сегментации прозаического текста) сочетается с восстановлением традиционной топики и активным использованием риторических фигур.

Бертран создает подчеркнуто сегментированный и структурированный вариант прозаической миниатюры. «Классификационный» принцип находит выражение и в организации цикла по «жанрам»: тексты-экфрасисы («жанровые картинки»), «фантастические» романтические баллады, «хроники», «идиллические» и «элегические» миниатюры. Субъект восприятия эволюционирует в рамках цикла от «созерцателя» картин фламандской школы и гравюр старого Парижа к философичным миниатюрам последней книги (кн. 6, 46—52), в которых лирическое «я» проявляет себя активнее.

Формирование стихотворения в прозе во французской литературе происходит в эпоху романтизма. Однако подлинное признание и интерес к этому «неканоническому» жанру возникает позже, в 70—80-е гг. XIX в. В конце 60-х осуществляется как полное издание «Парижского сплина» Ш. Бодлера (1869), так и републикация «Гаспара из тьмы» А. Бертрана (1868, 1869). Как показывают материалы французских исследований, «(petits) po?mes

en prose» постепенно перемещаются из газет-«однодневок» в литературные журналы и книжные издания¹².

Вовлеченность И.С. Тургенева во французский литературный процесс (особенно с 1872 г.) и пространственная удаленность от России создают ситуацию погруженности «в себя». Рефлексия формирует новое качество литературного текста, когда объектом изображения становится сам «язык» (примером могут служить такие миниатюры, как «Русский язык», «Кубок», «Фраза», «Простота»). В этот период французская модель прозаической миниатюры могла послужить для русского писателя своеобразной «точкой отсчета», предметом переосмысления и отталкивания.

Проблема истоков лирической прозаической миниатюры в творчестве Тургенева исследована достаточно подробно: в этой области накоплен большой эмпирический материал. Так, еще в начале XX в., обобщая наблюдения критиков, А.Е. Грузинский отмечал тенденцию писателя к «интенсивному лирическому переживанию отдельных моментов и к его кристаллизации в законченной форме»¹³ и предлагает список «потенциальных» стихотворений в прозе из «Поездки в Полесье», «Первой любви», «Вешних вод», «Призраков» и «Довольно», который впоследствии был значительно дополнен литературоведами. Подводя итог современному состоянию вопроса, И.А. Беляева пишет: «В исследовательской литературе о Тургеневе давно признано, что «Стихотворения в прозе» содержат в себе темы и мотивы предыдущего творчества писателя. Многие восходят еще к его ранней лирике, «Запискам охотника», многие к романам и повестям <...> Вообще, тематически «Стихотворения в прозе» настолько разноплановы и объемны, что <...> являются своего рода путеводителем по всему творчеству писателя»¹⁴.

Жанровая дефиниция «стихотворения без рифмы и размера» указана автором на полях чернового варианта: «В оглавлении к большой тетради чернового автографа, очевидно в 1879 году, Тургенев называет свои стихотворения “Posthuma” («Посмертные»). В этой же тетради, на полях черновика “Сон 1-й”, он указал на их жанровый признак: “Стихотворения без рифмы и размера”. Очевидно, уже после того как Тургенев решил печатать цикл, в черновом автографе на полях наброска «Деревни» он написал: “Сор<ок> стих<отворений> в прозе”»¹⁵.

Традиционно считается, что И.С. Тургенев не хотел публиковать «слишком личные» миниатюры, составившие вторую часть «Senilia», и, по тем же причинам, не выделял принадлежность к

писательскому цеху основного субъекта речи¹⁶. Тем не менее в «Стихотворениях в прозе», на наш взгляд, все же нашли отражение размышления автора о своеобразии этого произведения, на что указывает, в частности, обращение «К читателю». Через призму отношений «автор-текст» раскрывается содержание тургеневского стихотворения в прозе «Кубок»: «Непритворна моя грусть, мне действительно тяжело жить, горестны и безотрадны мои чувства. И между тем я стараюсь придать им блеск и красоту, я ищу образов и сравнений; я округляю мою речь, тешусь звоном и созвучием слов» (10; 178).

Насыщенность «Senilia. Стихотворения в прозе» цитатами, реминисценциями и аллюзиями давно является предметом изучения и побуждает исследователей к сопоставлению тургеневских миниатюр с текстами-«прототипами»: с «Диалогами» Леопарди, с сонетом Данте Алигьери «К Гвидо Кавальканти» («Лазурное царство»), со стихотворением М.Ю. Лермонтова «Родина» («Деревня»). Тургенев нередко помещает «чужое» слово в заглавие миниатюры («Услышишь суд глупца...», «Как хороши, как свежи были розы...», «Стой!», «О моя молодость! О моя свежесть!», «Nessun maggior dolore») или использует как рефрен, ритмизирующий чередование, точнее, со-противопоставление разновременных и разноплановых картин («Сейчас» — «когда-то давным-давно», «здесь» — «где-то в России», миниатюра «Как хороши, как свежи были розы...»).

Эта интертекстуальность представляется симптоматичным свойством жанра стихотворения в прозе¹⁷. Прозаическая миниатюра, возникающая в эпоху разрушения канонической системы, актуализирует возможности использования «чужого» слова для создания расширительного жанрового контекста. Читателю предлагается узнать «в непривычном облике что-то “общее”, уже имеющееся в сознании, но с добавлением, достраиванием собственных деталей»¹⁸. С другой стороны, возникает коммуникационная ситуация притяжения/непритяжения «чужого» слова. Заметим, что цитата у Тургенева редко бывает точной, слово осваивается, поглощается, но так и не становится полностью «своим».

Основной тематический комплекс и топика переходят в стихотворения в прозе из жанра элегии, расцвет которой в русской литературе приходится на 1800–1820-е гг. Утрачивая актуальность для лирики, элегическая топика, модифицируясь, переходит в прозу, в том числе в романы и повести Тургенева («Первая любовь», «Дворянское гнездо», «Ася», «Вешние воды»). Элегичес-

кий модус определяет содержание и тональность миниатюр, принадлежность которых к анарративным текстам не вызывает сомнений («Собака» № 4, «Роза» № 18, «Нимфы» № 35, «Голуби» № 37, «Как хороши, как свежи были розы...» № 44, «Стой!» № 47, «Дрозд <1>», «О моя молодость! О моя свежесть!», «Когда меня не будет...»).

Рассмотрим подробнее транспонирование элегической топик на примере миниатюры «Дрозд <1>». Разработанное в жанре медитативной элегии противопоставление циклической (вечной) жизни природы конечному времени человека организует семантику «стихотворения в прозе». Первый АС (здесь и далее — «абзац-строфа». — М.Р.): «Я лежал на постели — но мне не спалось. Забота грызла меня; тяжелые, утомительно однообразные думы медленно проходили в уме моем, *подобно сплошной цепи туманных облаков, безостановочно ползущих в ненастный день, по вершинам сырых холмов...*» (10; 175)¹⁹ — содержит переход от положения в пространстве к внутреннему состоянию лирического субъекта, обозначенному в формулах «пейзажа души». Основными характеристиками «осеннего» пейзажа становятся «сырость», «отсутствие цвета и четких форм», «размытость границ». Мотив бессонницы поддержан олицетворением («забота грызла меня»), которое имплицитно намечает тему смерти, продолженную в дальнейшем мотивами «мнимой жизни» («сердце, *не затронутое жизнью*, осталось... не молодым! нет... *но ненужно и напрасно молочавым*» 2АС) и «живого мертвеца» (ср. в миниатюре «Я встал ночью...»: «Я поклонился моей улетевшей жизни — *и лег в постель, как в могилу...*» (10; 183)).

Движение времени в миниатюре обозначено введением новых деталей, так «осенний» пейзаж продолжен в метафоре возраста («я любил тогда безнадежной, горестной любовью, какою можно любить *лишь под снегом и холодом годов*» 2АС (10; 176)). Элегический характер метафор как проявление жанрового языка здесь очевиден, поскольку хронотоп миниатюры обозначен достаточно определенно: «раннее летнее утро». Но Тургенев отходит от традиционного для романтической «кладбищенской» и «медитативной» элегии типа лирического субъекта («мечтатель»).

Сегментация текста акцентирует момент перехода, например граница 2 и 3 АС отмечает движение от внутреннего плана к внешнему, но детали «пейзажа души» сохраняются в описании интерьера: «Белесоватым пятном стоял передо мною *призрак окна*; все предметы в комнате *смутно виднелись*: они *казались еще не-*

подвижнее и тише в дымчатом полусвете раннего летнего утра. Я посмотрел на часы: было без четверти три часа. И за стенами дома *чувствовалась та же неподвижность...* И роса, целое *море росы!*» (10; 176). Комната и пространство, ее окружающее, обнаруживают те же признаки: «влажность», отсутствие цвета, «размытость очертаний». Расширение пространства за пределы комнаты связано с появлением нового персонажа: «А в этой росе, в саду, под самым моим окном уже пел, свистал, тюрюлюкал — немолчно, громко, самоуверенно — **черный дрозд**. Переливчатые звуки проникали в мою затихшую комнату, наполняли ее всю, наполняли мои слух, мою голову, отягченную сухостью бессонницы, горечью болезненных дум» (10; 176). Звук передается с помощью «влажных» метафор («переливчатые», «наполняли»), поддерживаемых на звуковом уровне аллитерациями (л/р) и лабиальными гласными (о/у). «Волны» звука становятся зримыми, намечают возможность цветового решения благодаря семантическим компонентам прилагательного «переливчатый» («переходящий из одного оттенка в другой»). «Влажность» росы и «свежесть» звуков («Они дышали вечностью, эти звуки — всею свежестью, всем равнодушием, всею силою вечности») противопоставлены «сухости» бессонницы, репрезентирующей состояние лирического субъекта.

Онтологический диссонанс «индивидуального» / «личного» и «природного» / «вечного» реализуется в следующем АС: «Он пел, он распевал самоуверенно, этот черный дрозд; он знал, что *скоро, обычной чередой, блеснет неизменное солнце*; в его песни не было ничего *своего, личного*; он был *тот же самый черный дрозд, который тысячу лет тому назад приветствовал то же самое солнце и будет его приветствовать через другие тысячи лет*, когда то, что останется от меня, быть может, будет вертеться незримыми пылинками вокруг его живого звонкого тела, в воздушной струе, потрясенной его пением» (10; 176). Возникающая здесь «истинная реальность» пропущена через восприятие лирического субъекта и эмоционально окрашена: песня наделяется отсутствующими в окружающем пейзаже признаками света, цвета и формы. В этом метафизическом времени стираются границы прошлого-будущего и появляется картина рассвета, который еще не наступил.

Таким образом, предрассветный час, обозначающий промежуток между двумя временными состояниями, «растягивается»; наступление утра отдалается «медитацией» лирического субъекта (АС 7–9), время «замирает». Отточие («Она не утешила меня — да я и не искал утешения... Но глаза мои омочились слезами, и *ше-*

вельнулось в груди, приподнялось на миг *недвижное, мертвое бремя...*») маркирует паузу, которая передает новое состояние «озарения» (слезы и упоминание «на миг» преодоленного «муртвого бремени» указывают как на «очищение-возрождение», так и на появление некоего ритмического «созвучия» с миром). Но «остановленное мгновение» не преодолевает онтологический диссонанс, а вызывает представление об иных «волнах»: «уже кругом, со всех сторон разлиты те *холодные волны*, которые *не сегодня-завтра* увлекут меня в безбрежный океан?» (10; 176), отсюда и стремление к ретардации.

Переход от «метафизического» к «реальному» времени вновь обозначен паузой: «Слезы лились... а мой милый черный дрозд продолжал, как ни в чем не бывало, свою безучастную, свою счастливую, свою вечную песнь! О, какие слезы на разгоревшихся щеках моих осветило *взошедшее наконец* солнце!...» (10; 177). Финальная часть миниатюры реализует антитезу «слез», наделенных высокой ценностью «истинного бытия», и призрачной «дневной» жизнью: «Но днем я *улыбался по-прежнему*» (10; 177). В этом противопоставлении соединяется культурно-поэтическая традиция «ночной» поэзии с отзвуком гоголевской формулы «сквозь видимый миру смех льются невидимые миру слезы».

Утрачивая актуальность для лирики середины XIX в., жанровые топосы и риторические клише переходят в прозу, в частности, в качестве локальных форм организации пространственно-временных отношений (идиллический хронотоп, элегический пейзаж, топос горы и т. п.). В жанре «стихотворения в прозе» они вновь обретают автономность от нарратива, их реактуализация достигается как обновлением дискурса, так и за счет приема реализации традиционных метафор.

Типологическое сопоставление циклов А. Бертра и И.С. Тургенева позволяет, на наш взгляд, четче обозначить константные черты «стихотворения в прозе» и отделить их от специфики бытования жанра в рамках национальной литературы. Обнаруженные «точки пересечения» циклов А. Бертра и И.С. Тургенева относятся, как мы полагаем, к жанровому инварианту «стихотворения в прозе»: отсылка к прецедентному тексту, создание «образа жанра», наличие нескольких дискурсивных инстанций (персонаж, герой-рассказчик, лирический субъект, реализующийся в рамках всего цикла, авторское «я» в «Посвящении» и «Обращении к читателю»), переход от наррации к медитации и к перформативным высказываниям («молитва», «заклина-

ние»), сочетание качественно нового типа лирического (ценность индивидуального переживания) с риторической традицией философской прозы.

Доминантным признаком представляется отсылка к прецедентному тексту, которая работает на создание «образа жанра» (т.е. не анекдот, а текст-иллюстрация «анекдота», не элегия, а «воспоминание» об элегической ситуации). Таким образом, рефлексивность становится жанрообразующим качеством лирической прозаической миниатюры, которая не столько конструирует «свой» мир, что свойственно классической прозе, сколько использует «чужие» конструкции как «свое». Однако мы хотели бы подчеркнуть, что своеобразие интертекстуальности «стихотворения в прозе» заключается в том, что прецедентный текст воспринимается авторами прозаических миниатюр через призму жанровой традиции. Диалог «миниатюра — «чужой» текст» дополняется, а в ряде случаев замещается диалогом «миниатюра — жанр — «источник»».

Поскольку концепция жанра предполагает формально-содержательное единство, одним из проявлений которого становится способ моделирования художественного мира, то своеобразие «стихотворения в прозе» определяется тем, что оно апеллирует к «внеэстетической действительности» через тексты-медиаторы. Специфика художественной условности здесь напрямую связана с «автономной» концепцией литературы, которая начинает формироваться в эпоху романтизма. Стихотворение в прозе иллюстрирует переход от мышления «жанрами» к «жанровой генерализации» (В.А. Луков).

Это приводит к изменению статуса основного субъекта речи, который осуществляет связь миниатюр в рамках цикла и устанавливает внутреннее единство в мимолетных зарисовках. Вариативность ситуаций «стихотворения в прозе» имеет определенные ограничения: лирический субъект оказывается на границе двух миров (ситуации «встречи», «сна», «перехода»). При этом значимым оказывается не выбор стратегии, «поступок» героя, определяющий дальнейшее развитие сюжета, а обнаружение иной точки зрения, нового ракурса изображения, которые позволяют констатировать иллюзорность исходных представлений о мире. Чаще всего предметом рефлексии становится сам момент перехода, нарушения границы (в том числе и жанровой, например между «притчей» и «анекдотом», «экфрасисом» и «элегией»).

Данное свойство лирической миниатюры определяет интерес авторов к моделям экфрасиса, идиллии, элегии, баллады, поскольку в хронотопах этих жанров актуализируется представление о границе («отгороженность» гармонического мира в идиллии, временная дистанция и исключенность лирического субъекта из вечного цикла природы в элегии, граница условно-реального и фантастического в балладе, граница между субъектом восприятия и изображенным миром в экфрасисе). Миниатюра ориентирует читателя на «припоминание» уже знакомого и на выявление универсального закона в «бытовом», «эпизодическом», «случайном», которое, не утрачивая индивидуальных черт, начинает мыслиться как всеобщее.

Примечания

- ¹ «C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand <...> que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque» Baudelaire Ch. À Arsène Houssaye // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980. P. 161.
- ² По мнению французских комментаторов, первая редакция, озаглавленная автором «Романтические картинки» (Bambochades romantiques), создавалась еще в Дижоне и была закончена в 1828–1829 гг. Вторая и окончательная редакция «Гаспара из тьмы» была написана в период с 1833 по 1835 гг. См.: *Bertrand A.* Œuvres complètes, éditées par Helen Hart Poggenburg. Paris: Champion, 2000. P. 581.
- ³ Здесь и далее текст «Гаспара из тьмы» цитируется по изд.: *Bertrand A.* Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris: Nouvel office d'Édition, 1965 с указанием страниц в скобках.
- ⁴ «У искусства всегда два взаимоисключающих лика: это медаль, одна сторона которой имеет сходство, скажем, с обликом Пауля Рембрандта, а обратная — с Жаком Калло».
- ⁵ «Рембрандт — философ с белой бородой, заключающий себя в тесную келью <...> — Калло, напротив, фривольный, хвастливый ландскнехт, важно расхаживающий по площади <...> — А создатель сей книги взглянул на искусство сквозь это двойное изображение ...».
- ⁶ «А если у автора спросят, почему он не предварил собственное творение какой-нибудь броской литературной теорией, он вынужден будет ответить, что г-н Серафим не объяснил ему механизм своих

китайских теней и что Полишинель прячет от любопытной толпы нить, которую он направляет своей рукой».

- ⁷ «Общее правило — Оставлять пробелы как если бы это были стихи. Произведение состоит из шести книг, и каждая книга содержит большее или меньшее число пьес. Г-н Редактор обратит внимание на то, что каждая пьеса состоит из четырех, пяти, шести или семи абзацев или куплетов. Следует употребить между этими куплетами пробелы как если бы это были стихотворные строфы» (*Bertrand A.* Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris: Gallimard, 1980. P. 301).
- ⁸ *Bertrand A.* Lettre à David d'Angers du 18 septembre 1837. Цит. по: *Bertrand A.* Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris, 1965. P. 10.
- ⁹ «Виды Парижа» — название серии офортов Ж. Калло. Рисунки Калло часто сопровождает стихотворный текст. *Бенуа А.* Французская живопись с XVI по XVIII вв. // История живописи всех времен: В 4 т. СПб.: Нева, 2004. Т. 4. С. 156.
- ¹⁰ *Шатин Ю.В.* Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2004. С. 222.
- ¹¹ *Луков В.А.* Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1. С. 145?146.
- ¹² *Berat-Esquier F.* Les origines journalistiques du poème en prose, ou le siècle de Baudelaire. Thèse de 3e cycle en Lettres modernes. Lille, 2006. P. 168?169.
- ¹³ *Грузинский А.Е.* И.С. Тургенев. Личность и творчество. М.: Грань, 1918. С. 470.
- ¹⁴ *Беляева И.А.* Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М.: Изд-во МГПУ, 2005. С. 226.
- ¹⁵ *Алексеев М.П., Алексеева Н.В.* <Комментарии к «Стихотворениям в прозе»> // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1979. Т.10. С. 454. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием номера тома и страницы.
- ¹⁶ *Шаталов С.Е.* Проблемы поэтики И.С.Тургенева. М.: Просвещение, 1969. С. 158.
- ¹⁷ Ср., например, обязательное использование эпитафии у Алоизиуса Бертрама и частое включение цитат в заглавие миниатюр «Парижского сплина» Шарля Бодлера.
- ¹⁸ *Пинковский В.И.* Po?me en prose: Поэтика жанра. Магадан: Кордис, 2004. С. 10.
- ¹⁹ Здесь и далее курсив и выделения жирным шрифтом принадлежат автору статьи.

Изобразительное мастерство Тургенева и художественные открытия барбизонской школы

Каждый писатель стремится расширить возможности воздействия своего творчества на читателя посредством обращения к смежным искусствам: музыке, живописи, архитектуре, скульптуре, театральному искусству и т.д. Глубинная, внутритекстовая связь литературы и других искусств обусловлена синтетичностью литературы. Об этом свойстве словесного искусства очень хорошо в свое время сказал А. Блок: «Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте <...>»¹.

Внутритекстовая связь литературы с живописью проявляется в том, что писатель, запечатлевая зрительные ощущения, создает иконописные образы. При этом он опирается на свои ассоциации, художественный контекст, слова-символы, переносное значение слова, которое в литературном произведении выступает условным знаком предметов и понятий, в то время как в изобразительном искусстве художник передает зримые подобию изображаемых предметов при помощи красок, линий, тонов, цвета. Это опосредованно-визуальное свойство литературы называют пластикой. Микеланджело высказал в свое время очень интересную мысль о сходстве поэзии и живописи, называя живопись немой поэзией, а литературу — говорящей живописью.

Развивая идеи автора известной книги «Слова и краски» В.Н. Альфонсова, можно выделить три вида сближений в творчестве писателей и художников: а) общность мотивов и переживаний в изображении определенной темы; б) наличие общих принципов изобразительности; в) сходство в особенностях метода и характерности видения².

Все эти три вида сближений литературы и живописи мы можем обнаружить на материале прозы И.С. Тургенева. Писатель

мастерски пользуется словами, как художник палитрой. Ему подвластны цвета, краски, переливы света и тени, переданные с помощью словесно-речевых средств. Удивительно пластичны и музыкальны его пейзажи. В них предстает перед взором читателя природа в тончайших нюансах и изменениях. Все изображаемое дышит, движется, живет, разворачивается во времени и пространстве, одна картина сменяется другой. Пейзажи Тургенева открывают красоту мира, говорят о мгновенности, краткости человеческой жизни. Некоторые из них звучат как стихи в прозе, как поэма о лирическом герое, открывающем и постигающем природный мир и мир своей души.

Любопытно, что в одной частной беседе Тургенев признался о своем потаенном желании: «...если бы можно было снова выбрать себе карьеру, я не выбрал бы карьеру писателя... Я выбрал бы карьеру пейзажиста <...>. Пейзажист не зависит ни от издателя, ни от цензуры, ни от публики; он — вполне свободный художник»³.

И это не просто слова, русский писатель был не только искусным пейзажистом, но и тонким ценителем живописи, о чем свидетельствуют его письма, в частности его советы Я.П. Полонскому, который начал заниматься живописью и писал пейзажи. «По-



Шарль Добиньи. Вечер

мни, — внушал своему адресату Тургенев в письме от 20 мая (1 июня) 1879 г., — в пейзажах не вдавайся в отделку деталей на немецкий манер, а обращай больше внимания на гармонию масс»⁴.

Самым убедительным свидетельством глубоких и разносторонних связей писателя с изобразительным искусством являются рисунки и карикатуры Тургенева, которые не были случайными набросками. Их Иван Сергеевич делал осознанно и целенаправленно, уточняя словесную характеристику своих персонажей или место действия в произведении. Все его рисунки и наброски подтверждают, что он обладал талантом опытного рисовальщика.

Русский писатель был страстным коллекционером и участником многих парижских аукционов картин. Художественный вкус Тургенева также можно проследить по его художественной коллекции, которая состояла из сорока шести картин, в основном из пейзажей современных ему мастеров, художников барбизонской школы, полотна которых произвели на русского писателя неизгладимое впечатление еще в его первые посещения Франции в 1840-е гг. В коллекции фигурировали Камль Коро, Шарль Добиньи, Жюль Дюпре, Гюстав Курбе, Нарис Диаз⁵.

Самой любимой картиной Тургенева был пейзаж Теодора Руссо «В лесу Фонтенбло». Эта картина постоянно висела у него в кабинете и сохранилась даже после продажи всей коллекции картин на аукционе. Правда, незадолго перед смертью, писатель из-за материальных стеснений вынужден был ее продать П.М. Третьякову.

Барбизонцы являлись для Тургенева не просто художниками, которых он покупал и высоко ценил. Имеются все основания говорить о глубинных связях изобразительного мастерства Тургенева и представителей этой французской школы живописи.

Как известно, барбизонская школа (1830–1860) возникла во Франции и объединяла художников, работавших в жанре пейзажа. Своим местом пребывания они выбрали деревушку Барбизон, в лесу Фонтенбло, недалеко от Парижа. В 1836 г. там обосновался Теодор Руссо, а затем туда приезжают Жан Милле, Нарсис Диаз, Жюль Дюпре, Шарль Добиньи, Констан Тройон. Частым гостем в Барбизоне были Камиль Коро и Гюстав Курбе. Художники-барбизонцы предпочитали работать на открытом воздухе в этой местности, изображая незамысловатые луга и болотца, лесные опушки и пасущиеся стада. Пейзаж из второстепенного жанра, каким он был в XVIII в., благодаря их искусству стал ведущим

в живописи, привлекая к себе все больше симпатий публики и критиков.

Предпосылкой успеха барбизонцев было то, что они не украшали и не подслащали природу, а передавали истинные ее формы и локусы, а вместе с тем свои живые искренние чувства. Не менее важным в их творческой манере явилась передача движения воздуха, света, изображение переходных состояний природы — предрассветной мглы, отблесков заката, приближение грозы. Поэтому природа на их пейзажах не созерцается, а заставляет зрителя переживать и мыслить, вызывая смутные, изменчивые состояния души, как, например, картина Жюля Дюпре. «Пастушка со стадом в поле» (1850).

Многое роднило Тургенева с художниками-барбизонцами: изображение природы и ее явлений с опорой на непосредственные наблюдения и восприятие, «окутывание» предметов воздухом и светом, использование контраста, светлых тонов цвета, точность в деталях, красочная гармония целого, игра тонами, то более, то менее насыщенными. Кроме того, можно говорить и об общих мотивах и темах в произведениях русского писателя и барбизонцев, несмотря на некоторые национальные отличия. Суть,



Ж. Дюпре. «Пастушка со стадом в поле». Масло. 1850

конечно, не в деталях и изображенных предметах, а во впечатлении, которые вызывают живописные и словесные пейзажи.

Русский писатель впервые в отечественной литературе производит цвет в соотношении со светом. Как и на полотнах французских художников, краски его пейзажей зависят от освещенности и от времени года, суток или от погоды. Например, синее небо у него то густо-синее, то темно-сапфировое глухой ночью или светло-синее, воздушное в сумерках. Таким образом, можно говорить о множестве вариантов неба в зависимости от времени суток и погоды.

В свое время К.М. Григорьев заметил: «Никто не сравнится с Тургеневым в умении владеть красками, в способности наложить на изображаемый предмет именно тот оттенок, который характеризует его в действительности»⁶. Тургенев-пейзажист прекрасно разбирается не только в колорите, цвете, но и в его оттенках. Все это «придает палитре Тургенева особое качество: его краски обладают различной интенсивностью — от непрозрачных, густых, плотных и как бы материальных до просвечивающихся, сквозящих светом, прозрачных и даже как бы растворенных в объемах воздуха, пространства»⁷. Поэтому в его прозе так много света, цвета с различными оттенками, переливами света и тени.

Становление Тургенева как искусного художника-пейзажиста произошло уже в пору создания писателем книги «Записки охотника», в которой он демонстрирует свое неповторимое видение природы в красках, свете, цветах, тонах и оттенках. Между всеми его пейзажами и пейзажными зарисовками чувствуется теснейшая связь, что свидетельствует о едином подходе писателя к обрисовке картин природы, выработанных художественных приемах ее изображения. Поэтому при отборе отдельных пейзажей из этой книги можно «сконструировать» один огромный целый пейзаж, который будет тесно связан между собой картинами природы средней полосы России, жизни героев, их настроениями, авторской мироконцепцией.

Как и на картинах барбизонцев, в его пейзажах преимущественно встречаются те же топоры: опушка леса, болотце, луг, холмы, перелески, то есть не что-то экзотическое, а привычные, обыденные уголки природы. Они, казалось бы, уже примелькались глазу, но, увиденные заново, вызывают щемящее чувство глубинной связи чувствующего и мыслящего человека с родной природой, родиной, всем, что так дорого, но не замечается в жизненной суете. Эту изобразительную силу тургеневского мастерст-

ва весьма точно уловил И.А. Гончаров, который взял с собою в кругосветное путешествие только что вышедшие «Записки охотника». В письме к Е.А. и М.А. Языковым от 15 (27) декабря 1853 г., написанном у берегов далекого Китая, он сообщал о чтении книги Тургенева: «...я зачитаюсь книги, и вечер мелькнет незаметно. И вчера, именно вчера случилось это: как заходили передо мной эти русские люди, запестрели березовые рощи, нивы, поля и, что всего приятнее, среди этого стоял сам Иван Сергеевич, как будто рассказывающий это своим детским голосом, и прощай Шанхай, камфарные и бамбуковые деревья и кусты, — море, где я — все забыл. Орел, Курск, Жиздра, Бежин луг — так и ходят около. Кланяйтесь ему и скажите это от меня»⁸.

Нет необходимости привязывать к определенным пейзажным описаниям «Записок охотника» конкретные картины художников-барбизонцев. Эта связь чувствуется в художественных принципах изображения природы в определенные времена суток (предраусветной мглы, утра, вечера, предгрозового или ненастного дня). И все же возможны сопоставления некоторых тургеневских пейзажей с конкретными картинами этих художников.



Камиль Кору. Утро

Прежде всего это можно увидеть на примере картин описания природы в знаменитом рассказе Тургенева «Бежин луг», который начинается вводным лирическим пейзажем, проникнутым чувством радости жизни, — описанием прекрасного июльского дня: «С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. Солнце — не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как перед бурей, но светлое и приветственно-лучезарное — мирно всплывает под узкой и длинной тучкой, свежо просияет и погрузится в лиловый ее туман. Верхний, тонкий край растянутого облачка засверкает змейками; блеск их подобен блеску кованого серебра...»⁹

В тургеневском описании нет резких красок: преобладают нежные, ласкающие тона. Писатель мастерски использует слова, которые прямо передают определенный цвет: лиловый, белый, алый, розовый. Пейзаж рисуется так, словно рассказчик все время устремляет взгляд вдаль и на небо над головою. Автор рассказа как художник-пейзажист сумел передать раннее утро свежестью и чистотой красок, продуманным пространственным построением. Он убеждает своих читателей, что запечатлел пейзаж таким, каким он был в этот прекрасный июльский день. В описании утра перед нами широкий панорамный вид, тончайшие изменения состояния природы, света и воздуха. Картина раннего утра наполнена красками разных оттенков, утро описано так, будто кисть художника движется быстро и уверенно по холсту. Ласковое июльское утро ощутимо и видимо, его умиротворенность передана при помощи важной детали — изображения «приветственно-лучезарного» солнца. Для его изображения писатель выбирает спокойные краски, контрастирующие с будоражащими красками, какими необходимо было бы изобразить дневное светило «во время знойной засухи» или перед бурей.

Это описание раннего утра в рассказе «Бежин луг» можно сопоставить с картиной французского художника Камиля Коро «Утро» (Государственный Эрмитаж). У Камиля Коро и у Тургенева ощутимое сходство красок, выбор времени суток, почти одинаково даны легкие золотистые солнечные лучи, которые прорезаются сквозь прозрачный лиловый туман. Облака воздушны и легки. Пространство заполнено воздухом, световые соотношения выдержаны четко. Поразительно то, что живописец и писатель смогли передать впечатления утра с такой точностью соблюдением пропорций и соотношений, игру тонами, которые гармонич-

ны и насыщены. Солнце стоит еще низко, свет не так ярк и ослепителен, как днем, поэтому солнечные лучи приобретают яркo-золотистый цвет и усиливают яркость основного лилового тона.

И у Коро и у Тургенева цвет и свет становятся главными героями пейзажа. Их мягкость, расплывчатость форм, заволакивающая даль туманность — способствуют соединению воедино всех частей картины. У Коро пейзаж прикрыт тончайшей вуалью, по которой рассеяны отдельные яркие пятнышки солнечных золотистых лучей. Заполненность атмосферы легким лиловым туманом дает возможность зримо ощутить воздушную завесу.

Но если Камиль Коро на своей картине изображает раннее утро, то Тургенев в развернутом пейзаже последовательно описывает утро — день — вечер, наблюдая за природой от утренней зари до последнего отблеска вечерней зари. Его пейзаж дан в постоянном изменении, движении: «Около полудня обыкновенно появляется множество круглых высоких облаков, золотисто-серых, с нежными белыми краями. Подобно островам, разбросанным по бесконечно разливающейся реке, обтекающей их глубоко прозрачными рукавами ровной синевы, они почти не трогаются с ме-



Камиль Коро. Вечер

ста; далее, к небосклону, они сдвигаются, теснятся, синевы между ними уже не видать; но сами они так же лазурны, как небо: они все насквозь проникнуты светом и теплотой. Цвет небосклона легкий, бледно-лиловый, не изменяется во весь день и кругом одинаков: нигде не темнеет, не густеет гроза...» (86).

Июльский день, изображенный Тургеневым, создает впечатление светлое, радостное и спокойное. Широкое пространство передано при помощи множества облаков, разбросанных «подобно островам» на чистом синем небе. Облака и синее небо прорисованы четко. Солнечные лучи пробиваются сквозь серые облака и придают им золотисто-серый цвет, края облаков размыты, прозрачны и нежны. На заднем плане облака и небо сгущаются, уплотняются, но проникнуты светом и теплотой, поэтому небо и облака приобретают цвет лазури — чисто голубой цвет.

Главный объект тургеневского изображения — меняющееся небо, освещенность и окрашенность которого дана в разные промежутки суток. За дневным описанием неба следует вечернее: «К вечеру эти облака исчезают; последние из них, черноватые и неопределенные, как дым, ложатся розовыми клубами напротив заходящего солнца; на месте, где оно закатилось так же спокойно, как спокойно вошло на небо, алое сияние стоит недолгое время над потемневшей землей, и, тихо мигая, как бережно несомая свечка, затеплится на нем вечерняя звезда. В такие дни краски все смягчены; светлы, но не яркие, на всем лежит печать какой-то трогательной кротости» (86).

В этом описании вечернего заката у Тургенева много общего в изобразительном плане с картиной «Вечер» Камиля Коро (Государственный Эрмитаж). На ней изображена тихая вечерняя заря. Солнце уже село, но воздух еще чист и спокоен, нет дуновения ветра. Небо окрашено в бледно-лиловые и золотисто-фиолетовые тона, на котором плывут дымчатые облака с бледно-розовым оттенком, солнечные лучи не яркие и приобретают прозрачный нежно-желтый цвет, рассеянный редко по небу, который придает краям расплывчатых облаков светлые и прозрачные тона. Ближе к темнеющей земле небо еще чистое и светлое от лучей заходящего солнца.

Автор «Записок охотника», чтобы придать полноту ощущения вечернего заката, воздействует на различные органы чувств — зрение, слух читателя, который представляет эту картину с ясностью и выразительностью. Писатель-пейзажист, как художник-живописец, стремится пластически ясно воплотить зрительные образы,

характерные для изобразительного искусства. Его восход и закат не только передают настроение, но они живописны и конкретны.

Вводный пейзаж в рассказе «Бежин луг» является настоящим стихотворением в прозе, которая целиком держится на меняющейся освещенности и окрашенности неба с раннего утра и до вечерней зари. Он весь соткан из света, цвета и теней.

После вводного пейзажа Тургеневым дан рассказ об охотнике, который заблудился в лесу. Тон рассказа меняется. Светлый и спокойный образ июльского дня исчезает. Вечернюю зарю сменяет серый, темнеющий вечер, переходящий в ночь: «...вечерняя заря погасла, и в воздухе, еще светлом, хотя не озаренном более лучами закатившегося солнца, начинали густеть и разливаться холодные тени...» (87).

Краски, которыми Тургенев хотел выразить вечер, как на картине Шарля Добиньи «Вечер», приобретают холодный оттенок, приближенный к темно-серому тону. Изображенная картина вечера, по сравнению с вечерним закатом, становится более темной и размытой, но еще чувствуется спокойное восприятие природы рассказчиком, хотя и постепенно нарастает ощущение тревоги.



Теодор Руссо. Ненастье над равниной Монмартра

Далее в рассказе следует описание нескольких ночных пейзажей, которым, как и самому изобразительному мастерству Тургенева дал самую высокую оценку Андре Моруа: «...»Бежин луг», — настоящий шедевр. Никто еще не создавал лучшего описания ночных молчаливых ландшафтов. <...> Его пейзажи изысканно хороши. Никто не говорил так о деревьях, о листве»¹⁰. Три следующих один за другим ночных пейзажа, как три ступени, ведут нас от светлой картины неба на темную землю, в ночную темень и пугающее одиночество, которое ощущает человек, оказавшись один среди ночных пространств: «Меня тотчас охватила неприятная, неподвижная сырость, точно я вошел в погреб; густая высокая трава на дне долины, вся мокрая, белела ровной скатертью; ходить по ней было как-то жутко» (87).

Тревога все больше сгущается вместе с густеющей темнотой. В картине наступающей ночи Тургенев великолепно передал звуки неопределенной тревоги, которые выражены при помощи эмоциональных эпитетов, метафор и сравнений, а также красок. Серо-темные краски медленно сгущаются, темнеет не только земля, но и небо, затихает жизнь леса, затихают крики птиц:

«Между тем ночь приближалась и росла, как грозовая туча; казалось, вместе с вечерними парами отовсюду поднималась и даже с вышины лилась темнота. <...> Все кругом быстро чернело и утихло, одни перепела изредка кричали. Небольшая ночная птица, неслышно и низко мчавшаяся на своих мягких крыльях, почти наткнулась на меня и пугливо нырнула в сторону» (88).

Картина наступившей ночи дана в движении, в пейзаж включен охотник-рассказчик, глазами которого мы видим все изменения, происходящие в природе. Она приобретает какую-то пугающую таинственность, пробуждает в человеке необъяснимые страхи: «Лощина эта имела вид почти правильного котла с пологими боками; на дне ее торчало стоймя несколько больших, белых камней, — казалось, они сползли туда для тайного совещания, — и до того в ней было немо и глухо, так плоско, так уныло висело над нею небо, что сердце у меня сжалось. <...> Казалось, отроду я не бывал в таких пустых местах: нигде не мерцал огонек, не слышалось никакого звука. Один пологий холм сменялся другим, поля бесконечно тянулись за полями, кусты словно вставали вдруг из земли пред самым моим носом. Я все шел и уже собирался было прилечь где-нибудь до утра, как вдруг очутился над страшной бездной (88–89).

Финал рассказа заканчивается еще одной крупной пейзажной зарисовкой наступающего утра. В нем бледно-серое, синеющее небо, матовый свет, холодные краски вызывают ассоциации с картиной Камила Кора «Утро» (1853). «Свежая струя пробежала по моему лицу. Я открыл глаза: утро начиналось. Еще нигде не румянилась заря, но уже забелелось на востоке. Все стало видно, хотя смутно видно, кругом. Бледно-серое небо светлело, холодело, синело; звезды то мигали слабым светом, то исчезали; отсырела земля, запотели листья, кое-где стали раздаваться живые звуки, голоса, и жидкий, ранний ветерок уже пошел бродить и порхать над землею» (105).

Затем Тургенев с удивительным мастерством изображает мощное нарастание утреннего света: «Не успел я отойти и двух верст, как уже полились кругом меня по широкому мокрому лугу, и спереди по зазеленевшимся холмам, от лесу до лесу, и сзади по длинной пыльной дороге, по сверкающим, обгаренным кустам, и по реке, стыдливо синевшей из-под редящего тумана, — полились сперва алые, потом красные, золотые потоки молодого, горячего света. Все зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило» (105).

Радостным гимном солнцу, свету, жизни заканчивается «Бежин луг». Природа повернулась к человеку светлым ликом, исчезли ночные страхи. Но остается напоминание о ней — о мощной, таинственной и неподвластной человеку силе. Природа живет своей жизнью, о которой она иногда напоминает человеку, так как она осталась для Тургенева независимым и неразгаданным воплощением мирового духа.

Солнечное начало и солнечный конец рассказа выступает самостоятельно, а не как обрамление, но пейзаж Тургеневым все же органически вплетен в ткань рассказа, и без него не понять ребяташек, героев рассказа, их близости к природе и даже причин их наивного суеверия. Красный свет зари непрерывно меняется, он кажется багряным, золотым, алым, малиновым. Тургеневские краски обладают различной интенсивностью. Свет и цвет даны в течении и как бы опредмечивают природные процессы: «бледно-серое небо светлело, холодело, синело». Эта игра света, цвета и тени поддерживается колоритом, сочетанием красок, например синее небо и золотые звезды, синеющая река и рдеющий туман.

«Бежин луг» весь соткан из света, цвета и его самых разных оттенков, он представляет собой настоящий пир красок и цветовых

созвучий. Писатель как истинный художник-пейзажист демонстрирует здесь неистощимое богатство своей палитры.

Совсем другой — мятежный, грозовой пейзаж изображен в рассказе «Бирюк». Он начинается с возвращения с охоты домой рассказчика, которого одного в лесу застает внезапно разразившаяся гроза. Тургенев мастерски описывает переходное состояние природы от теплого летнего вечера до начала грозы: «Гроза надвигалась. Впереди огромная лиловая туча медленно поднималась из-за леса; надо мною и мне навстречу неслись длинные серые облака; ракиты тревожно шевелились и лепетали. Душный жар внезапно сменился влажным холодом; тени быстро густели. <...> Дорога вилась передо мной между густыми кустами орешника, уже залитыми мраком...» (155).

Тургеневский пейзаж открывается широким панорамным видом, в котором динамично кадр за кадром даны изменения погоды и природы. Вначале изображено небо с огромной лиловой тучей, которая появляется из-за леса. На следующем кадре запечатлены «длинные серые облака», проплывающие над самой головой рассказчика. Затем его взор переносится на землю, волнующуюся предгрозовым состоянием природы деревья. Еще светло, так как видно дорогу, выходящую среди густых кустов орешника, но они уже залиты мраком. Тургенев мастерски пользуется светом, показывая игру света и тени.

Картина грозы в «Бирюке» является не только фоном, она и участник действия, так как искусно вплетена автором в содержание рассказа и в события, которые развернулись в дальнейшем. Изображение грозы состоит из нескольких этапов: ее приближения, ее буйства и затухания.

Начало грозы передано чрезвычайно динамично с использованием обилия глаголов: «Сильный ветер внезапно загудел в вышине, деревья забушевали, крупные капли дождя резко застучали, зашлепали по листьям, сверкнула молния, и гроза разразилась. Дождь полил ручьями» (155).

Читатель явственно вслед за автором представляет себе, как сильный ветер качает верхушки деревьев, что создает впечатление бушующего зеленого моря. Как по темно-зеленым листьям застучали крупные прозрачные капли дождя, смывая летнюю пыль, и как молния блеснула на темном небе и, наконец, хлынул долгожданный ливень, моментально пропитавший сухую землю.

Второй этап изображения разразившейся грозы в рассказе Тургенева можно сопоставить с картиной «Ненастье над равни-

ной Монмартра» Теодора Руссо (Музей Орсе, Париж). Нет точных фактов для утверждения, что русский писатель знал эту картину французского художника, но, как мы знаем, Теодор Руссо, умеющий запечатлеть на своих полотнах мятежные состояния природы, был его любимым художником.

На упомянутой картине Руссо изображен пейзаж в ненастную погоду. Гроза уже бушует, вспыхивает огненными бликами небо, покрытое темно-серыми облаками. От порывов сильного ветра качаются деревья, в лужах отражаются грозовые тучи. День серый, тусклый, тщательно прописаны качающиеся темно-зеленые деревья, которые, как у Тургенева, создают ощущение беспокойства. Цветовое воплощение точно соответствует изображению грозы. Художник удачно использует игру света и тени, прием контраста в изображении неба и земли. При этом небо изображено в светлых серых тонах, земля, особенно у края горизонта, затемнена.

В целом картина оставляет напряженно-эмоциональное впечатление, как и грозовой пейзаж в рассказе «Бирюк». Вместе с тем в произведении Тургенева гроза неразрывно связана с действием, она его и обрамляет, символически соотносена с развитием сюжета и характером главного героя, сильного, мужественного и одинокого лесника Фомы Кузьмича, прозванного крестьянами по аналогии с волком-одиночкой, «бирюком».

Но гроза у Тургенева наделена также метафизическим смыслом: она существует как проявление таинственных законов природы, которыми не в силах управлять человек.

Иван Сергеевич не случайно описывает три фазы грозы. Он умело использует состояние грозы для выявления и подчеркивания характера Бирюка и психологических нюансов в ощущениях персонажей. Вместе с тем он тщательно прописывает картины грозы, каждая из которых является своеобразным изобразительным полотном. В целом создается впечатление жизни живой, одухотворенной природы, с которой соотносены эмоциональные состояния жизни человека. Гроза затихает — и очищаются, светлеют не только небо, деревья и кусты, но и рассеивается мрачное настроение в душе рассказчика. Буйную стихию грозы заменяет затихающий вечер: «Дождик перестал. В отдалении еще толпились тяжелые громады туч, изредка вспыхивали длинные молнии; но над нашими головами уже виднелось кое-где темно-синее небо, звездочки мерцали сквозь жидкие, быстро летевшие облака. Очерки деревьев, обрызганных дождем и взволнованных ветром, начинали выступать из мрака» (158—159).

Если все фазы разворачивания грозы соединить в единую ленту видений, то можно представить динамическую картину, на которой переданы тончайшие нюансы в изображении неба, облаков, кустов и деревьев, леса в целом. Автор использует переливы и вариации темно-серых, синих и лиловых оттенков в контрасте с зелеными, коричневыми и серебристыми, мастерски изображает движение света и освещенность предметов. Его грозовой пейзаж и живописен, и выразителен, вызывает у читателя состояние взволнованности и эмоционального напряжения.

Тургеневу удастся при помощи обращения к зрительному восприятию читателя показать прекрасный мир живописной русской природы, разные ее состояния, вызвать у читателя чувство восхищения ее красотой. Она у Тургенева сверкает всевозможными цветами и красками, предстает во всем ее великолепии, непрерывном движении и обновлении. Тургенев знал природу со всеми ее тайнами и умел трепетно и взволнованно передавать красоту.

Примечания

- ¹ Блок А.А. «Без божества, без вдохновенья...» // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., Т.6. М.; Л., 1962. С. 175.
- ² См.: Альфонсов В.Н. Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. СПб., 2006. С. 8–10.
- ³ Цит. по: Цветков И.Е. Встреча с И.С. Тургеневым // Лит. наследство. Т. 76. М., 1967. С. 422.
- ⁴ Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Письма: В 13 т. М.; Л., 1961–1968. Письма. Т. XII. Кн. 2. М.; Л. 1968. С. 82.
- ⁵ См.: Эттингер П.Д. Тургенев-коллекционер // Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М.: Сов. худож., 1989. С. 45–50.
- ⁶ Григорьев К.М. И.С. Тургенев. Литературная характеристика // Дело, 1884, № 1. Отд. «Современное обозрение». С. 10.
- ⁷ Шаталов С.Е. Палитра Тургенева // Шаталов С.Е.. Проблемы поэтики И.С.Тургенева. М., 1969. С. 238.
- ⁸ Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1980. С. 216.
- ⁹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1979. Т.3. С. 86. Далее ссылки даются в тексте с указанием страницы.
- ¹⁰ Моруа Андре. Тургенев. М., 2001. С. 37–38.

Е.Г. Петраш

О двух переводах повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека»

И.С. Тургенев прекрасно знал, насколько тяжел труд переводчика, так как сам занимался переводом с русского и на русский язык на протяжении всей своей творческой деятельности.

Интерес к переводу у Тургенева проявился рано. Это было связано с изучением иностранных языков (немецкий и французский языки в детстве) и выполнением заданий по переводу в школьные и студенческие годы, и, конечно, со вкусом к слову, с желанием «поэтически воспроизводить впечатления, производимые... любимым ...поэтом...»¹. Сохранились первые его переводы 1834 г., когда он учился в Санкт-Петербургском университете².

В 40-е гг. он имел уже достаточный опыт, чтобы высказывать свои теоретические взгляды в статьях и рецензиях на конкретные переводы. И в рецензии 1843 г. на перевод пьесы Шиллера «Вильгельм Телль», сделанный Ф.Б. Миллером, и в рецензии 1844 г. на перевод «Фауста» Гете, выполненный М.П. Вронченко, Тургенев размышляет о том, как воссоздать великое произведение, а не просто познакомить с ним читателя. Для этого необходимо, считает он, духовное родство между переводчиком и переводимым писателем: «Дух (личность) переводчика веет в самом верном переводе, и этот дух должен быть достоин сочетаться с духом им воссозданного поэта...»³ Хороший переводчик, по мнению Тургенева, должен обладать «элементом восприимчивости», тогда «собственный их творческий дар отзывается страдательностью». Хорошим перевод можно назвать тогда, продолжает он, когда «перевод проникнут любовью переводчика к своему образцу, понятной, разумной любовью, то есть читатель чувствует, что между этими двумя натурами существует действительная, непосред-

ственная связь...»⁴; а еще — «...Хороший перевод есть полное превращение, метаморфоза...»⁵

Конечно, без таланта, знания языков (родного и иностранного), которое обеспечивает точность перевода, переводчик не сможет создать текст, понятный читателю. От переводчика зависит и мнение читателей о переводимом авторе. Поэтому Тургенев был так раздосадован переводом Э. Шаррьера «Записок охотника» (во французском переводе «Записки русского барина»). Этот перевод был вопиющим, компрометирующим автора. «Сам себя не узнаешь», — писал Тургенев в публичном письме от 7 (19) августа 1854 года «По поводу перевода «Записок охотника» на французский язык», — в нем «...нет четырех строк, правильно переведенных»⁶.

После случая с переводом Э. Шаррьера Тургенев считал, что его помощь необходима переводчикам, в первую очередь, для того, чтобы избежать бессмыслицы вследствие незнания реалий. И он стремился к тесному сотрудничеству с переводчиками его произведений на французский язык. Ведь это был тот язык, с которого его сочинения переводились на другие языки. Тургенев понимал, что с помощью хорошего перевода можно было заинтересовать иностранного читателя, несклонного читать переводную литературу. Известно, что во Франции авторитет собственной литературы всегда был чрезвычайно высок, а литературные и культурные границы были открыты для литературы иностранной только в первой трети XIX в.: так, например, французы познакомились с творчеством Шекспира в 20-х гг. XIX столетия⁷.

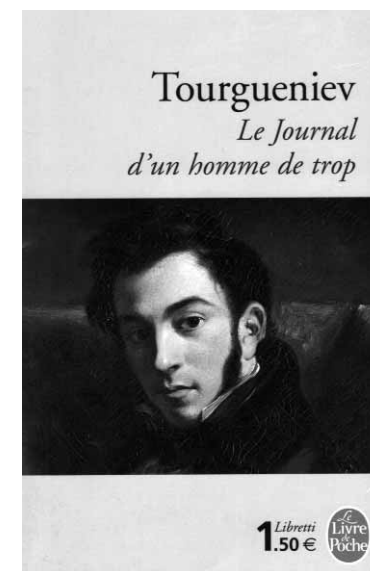
Поскольку интерес к переводам современных иностранных произведений во Франции был незначительным, Тургенев стремился найти хорошего переводчика, и, если это случалось, отдавал порой ему свой гонорар, иногда заказывал переводы за свой счет. Всякий раз Тургенев деликатно предлагал переводчику высылать ему лишь корректуру на проверку и правку стиля. Если была возможность, то отдавал перевод на стилистическую шлифовку кому-то из писателей, носителей языка, которому он полностью доверял.

Во Франции уже в 60-х гг. он сотрудничал с Проспером Мери-ме, одним из самых знаменитых писателей того времени. Мери-ме любил русскую классическую литературу, преклонялся перед творчеством Пушкина. Чтобы читать его произведения в оригинале, изучил русский язык. Мери-ме заметил «Записки русского барина» Э. Шаррьера, о чем и написал ему в письме от 20 мая 1854 года, где хвалит «Записки» (при этом имени автора «Записок

охотника» не упоминается) и выражает желание «содействовать благосклонному приему» книги самим императором. А также он сообщает, что собирается опубликовать разбор книги, «в котором я скажу о ней все то хорошее, что я о ней думаю»⁸. Знакомство (1857) и сотрудничество с Мери-ме было чрезвычайно важным для Тургенева. Как видно из выше цитируемого письма, Мери-ме рекомендовал его книги высокопоставленным лицам, а также образованной читающей публике, что упрочивало репутацию Тургенева во Франции. Только такой писатель, как Мери-ме, изучивший русский язык и много читавший в оригинале русской литературы, мог учитывать, кроме всего прочего, менталитет французов и их литературные вкусы, которые не всегда согласовывались с русскими. Об этом пишет Тургенев в письме к Л.Н. Толстому от 3 (15) января 1857 г.: «Все не ихнее им кажется дико — и глупо. Ah! Le lecteur Français ne saurait admettre cela!... (Французский читатель не мог бы допустить этого!)»⁹.

Это мнение писателя могли бы подтвердить некоторые строки из писем Мери-ме Тургеневу по поводу переводов его произведений. Мери-ме отчасти смутили такие его сочинения, как «Дым». В письме от 18 мая 1867 года он пишет: «Я задаю себе вопрос: будет

Обложка к книге «И.С. Тургенев.
Дневник лишнего человека»
в переводе Луи Виардо.
На обложке фрагмент картины
Э. Делакруа. «Фредерик Вийо»



ли это понято французами?»¹⁰ По поводу «Странной истории» Мериме сомневается: «Я прочитал Ваш рассказ. Я только не уверен, поймут ли французы, самые безрассудные люди на свете, безумие религиозное. Во всяком случае, я буду Вас переводить, а это дело трудное...»¹¹ И Мериме переводил Тургенева даже тогда, когда в издательствах поднимали вопросы «морали». Так, редакторы журнала «Ревю де Де Монд», которые поначалу отказывались печатать «Призраки» в переводе П. Мериме, считая повесть Тургенева «гнилью несусальной», не выдержали напора переводчика и опубликовали рассказ¹².

Переписываясь с переводчиками (И. Делава, А.П. Голицын, Эмиль и Алис Дюран и др.), Тургенев высказывал свои пожелания, замечания, впрочем, часто разрешая переводчику что-то исключать из своего текста либо добавлять, оставляя за ним достаточную степень свободы в обращении с его произведением. Особой его заботой было, и он пытался этого добиваться, чтобы перевод выглядел естественным, чтобы в нем присутствовал тот самый «дух» писателя, о котором он писал в своих рецензиях 40-х гг. Тургенев чрезвычайно ценил стилистическое чутье переводчика, но его огорчал перевод «сухой», «деревянный», «тяжеловатый» или «вялый».

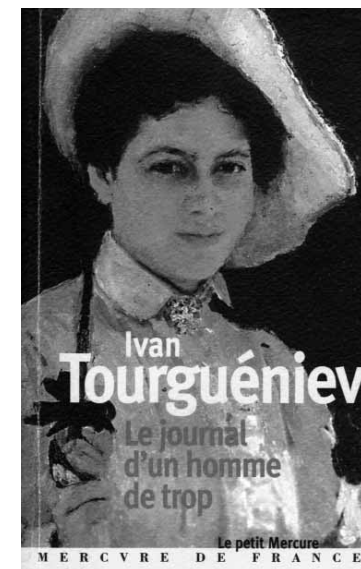
Сам Тургенев прекрасно владел французским языком. Об этом писал Ги де Мопассан, присутствующий на встречах писателей по воскресеньям в квартире Флобера. «Часто Тургенев приходил, нагруженный иностранными книгами, и, раскрывая их, бегло переводил стихи Гете, Пушкина или Суинберна!»¹³ Борис Зайцев в автобиографической книге «Жизнь Тургенева» вторит Мопассану: «Тургенев много рассказывал о России. От него узнали они (гости Флобера) о Пушкине, о Толстом, еще об очень многом. Роли русского посла не оставлял он и в их кружке. ...переводил он à livre ouvert (с листа. — *авт. статьи*) приятелям и Гете, и Свинберна... Всегда животворила его литература»¹⁴. Современная французская исследовательница творчества И.С. Тургенева и переводчик его произведений Франсуаза Фламан пишет: «On considère à juste titre comme un fait acquis que Tourgueniev avait une excellente connaissance de notre langue; c'était en effet la langue étrangère que ce polyglotte parlait et écrivait le mieux. Ce qu'on observe chez Tourgueniev serait ... la conviction ancrée d'être excellent juge en matière de langue et style français» («Справедливо утверждать, что Тургенев превосходно знал наш язык. Это общеизвестный факт. В самом деле, на этом языке полиглот Тургенев говорил и писал лучше всех других

языков.... Тургенев всегда проявлял (это было очевидно)... твердую убежденность в том, что он является превосходным судьей в области французского языка и стиля» — пер. автора статьи)¹⁵.

Тургеневу принадлежат такие художественные переводы с французского языка, как песня Фортуню из пьесы А. Мюссе «Подсвечник», две «Волшебные сказки» Ш. Перро, тексты романсов, исполняемых П. Виардо, для французских изданий, некоторые сочинения Флобера, переводами которых он чрезвычайно гордился (Тургенев перевел «Искушение св. Антония», «Легенду о св. Юлиане Милостивом», «Иродиаду», третью и последнюю повесть из серии «Три повести»). В письме к Я.П. Полонскому он пишет о переводе «Иродиады»: «Я постарался, сколько мог, передать краски и тон подлинника»¹⁶. Стасюлевичу по поводу того же перевода он сообщил о том, что преодолел трудности и «как стилист не ударил лицом в грязь»¹⁷.

Но главной задачей для него была пропаганда русской литературы во Франции и, шире, на Западе, поэтому он многое делал для того, чтобы французский читатель узнал произведения Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого и других русских писателей. И хотя он не всегда являлся единственным переводчиком русских

Обложка к книге «И.С. Тургенев. Дневник лишнего человека» в переводе Франсуазы Фламан. На обложке фрагмент картины И. Репина. «Портрет Нади Репиной»



классиков, но всегда был инициатором этих переводов. «...Тургенев создал школу переводчиков с русского языка во французской литературе, привил здесь свои навыки и воззрения на художественный перевод...» — писал М.П. Алексеев в статье «Тургенев — пропагандист русской литературы на Западе»¹⁸.

В пропаганде русской литературы Тургеневу активно помогал Луи Виардо, человек образованный, любящий и хорошо знающий литературу и искусство, увлекающийся Испанией (и в настоящее время во Франции переиздается его перевод «Дон Кихота» Сервантеса), а потом и Россией¹⁹. Он высоко ценил роль писателя в обществе и, вероятно, поэтому всемерно оказывал поддержку молодому Тургеневу и в переводах русских писателей, и в переводах его собственных произведений.

А.Я. Звигильский в статье «Луи Виардо» пишет: «Тургенев и Виардо сотрудничали в области перевода русских авторов. Известны переводы из Пушкина, Гоголя Тургенева, подписанные Виардо. Но Виардо не знал русского языка; его работа заключалась лишь в том, что он просматривал и редактировал переводы на французский язык. Их передавал ему Тургенев, который был слишком скромен для того, чтобы подписывать их своим именем»²⁰. Вне сомнения, Тургенев мог быть скромным переводчиком и автором, но, как убеждает Н. Жекулин в своей статье «Тургенев — переводчик: вопросы теории и практики», чтобы имя писателя упоминалось на титульных листах как в переводах, так и при издании собственных произведений, надо было быть известным писателем во Франции²¹.

Без сомнения, важную роль в деле «раскручивания» имени Тургенева во Франции выпало на долю Луи Виардо, который имел солидные связи в издательских и газетных кругах²². Остались свидетельства самого Виардо, который, объясняя Этцелю, как он переводил с русского, никогда не скрывал того, что «один из друзей диктовал мне слово в слово, а я записывал по-французски, вот и все. Этот друг, Иван Тургенев, совсем недавно был у нас»²³. Такой же метод совместной работы Тургенев практиковал и с другими переводчиками, в частности Эмилем и Алисой Дюран, которая соместные труды подписывала именем Дюран-Гревиль. Так работал Тургенев и с Полиной Виардо: с ней он перевел повесть «Песнь торжествующей любви»; позже, уже будучи больным, он диктовал ей рассказ «Степовик».

Луи Виардо, первым, предложил Тургеневу переводить таким же методом и произведения самого писателя, на что тот ответил

отказом, объясняя Полине Виардо, что «Записки охотника» «недостойны чести быть переведенными», хотя и высказывал надежду на сотрудничество в дальнейшем²⁴. Это предложение было сделано Виардо за шесть лет до появления в печати «Записок охотника» Э. Шаррьера.

Но, по утверждению Н. Жекулина, «Первый их (Виардо и Тургенева) совместный перевод («Постоялого двора») осуществился лишь в 1857 году»²⁵. Если это так, то 1850 г. как дата перевода «Дневника лишнего человека», вероятно, должна быть уточнена, хотя в каталоге Французской национальной библиотеки выход в свет повести обозначен именно этим годом.

В издании 1850 г. на титульном листе стоит имя Луи Виардо, в последующих изданиях этой повести, в частности, издательствами «Сток XX века» в 1922, 1984, 1990, 1993, 1998 гг. и в «Либрери Женераль Франсез» в 2000 г., — на титульном листе проставлено имя Тургенева и есть указание на то, что этот перевод был сделан Луи Виардо в сотрудничестве с Иваном Тургеневым.

Целью данной работы является сравнение переводов на французский язык повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека»: Луи Виардо — первым переводчиком этой повести (1850) и Франсуази Фламан, известной современной французской исследовательницей творчества писателей М. Булгакова и И. Тургенева и переводчиком их произведений²⁶.

В своей работе по сравнению двух переводов данной повести я пользовалась изданиями: «Либретти» (2008, пер. Л. Виардо) и «Меркюр де Франс» (2007, пер. Ф. Фламан).

Тургенев в своих теоретических рассуждениях о переводе предлагает переводчику преодолеть очень высокую планку. «Чем более перевод нам кажется не переводом, а непосредственным, самобытным произведением, тем он превосходнее; читатель не должен чувствовать ни малейшего следа той ассимиляции, того процесса, которому подвергся подлинник в душе переводчика; хороший перевод есть полное превращение, метаморфоза» — замечал писатель в 1844 году²⁷.

Мне как носителю русского языка было бы трудно произнести вердикт, какой из этих переводов стал «самобытным произведением» на французском языке, той самой метаморфозой, о которой мечтал Тургенев. В мою задачу входило прояснить, насколько точны переводы переводчиков, относящихся к разным столетиям, и если удастся, то выявить, насколько русские реалии и фразеология были ими поняты; проанализировать отобранный

переводчиками лексический материал, уточнить грамматические конструкции и т. д. Главное — понять, какой же перевод звучит в согласии с сегодняшним днем.

В данной статье я ограничилась сравнением только одного дня «Дневника лишнего человека» — 20 марта 18.. года.

1.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
Место действия		
Сельцо Овечьи Воды, 20 марта 18...года	Village de La Fontaine-aux-Moutons, 20 mars 18..	Au Village d'O..., 20 mars 18...

Перевод Франсуазы Фламан всегда точен, переводчица неукословно идет за русским текстом повести, в то время, как Луи Виардо, зачастую, обращается достаточно свободно с текстом автора. Это заметно с самого начала. Виардо не переводит названия места действия повести, он лишь обозначает его — «В деревне О...». Вполне возможно, что переводчик хотел дать понять, что название точного места действия никак не могло повлиять на суть происходящего, либо это идет от автора, который не счел нужным сделать данное уточнение во французском варианте повести.

2.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
Реки вскроются, и я с последним снегом, вероятно, уплыву...	Les rivières vont dégeler, et moi je m'en irai, probablement, avec la dernière neige, au fil d'eau... (плыть вниз по течению)	Les rivières vont dégeler, et moi je m'en irai, probablement avec les derniers glaçons...

Фламан точно передает смысл тургеневской фразы, употребляя выражение «с последним снегом», а не с «последними кусками

льда», как это переведено в тексте Виардо. Кроме того, она уточняет, что герой поплывет по течению реки, что вытекает из русского текста, в то время, как у Виардо это уточнение отсутствует.

3.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
...Куда? бог весть! Тоже в море! Ну, что ж! коли умирать, так умирать весной.	...Où? Dieu seul le sait! A la mer, moi aussi. Eh quoi ? S'il faut mourir, autant mourir au printemps.	...Où irai-je ? Dieu le sait ! A la mer aussi ! Eh bien ! quoi ! s'il faut mourir, autant vaut mourir au printemps...

В данной фразе перевод Фламан точно соответствует русскому тексту, даже утрируя немного смысл, переводя такое фразеологическое выражение, как «бог весть». Она добавляет такие слова, как «богу одному это известно», или «в море я тоже». Последняя фраза этого отрывка похожа своей конструкцией на русскую. Наречие «autant», за которым следует глагол в инфинитиве переводится как «с таким же успехом можно», «тогда уж лучше».

В переводе Виардо есть некоторое отличие, что, впрочем, несколько не изменяет смысла. Так, в последней фразе, в которой Фламан, как мне кажется, подчеркивает абсолютное равенство действия (в значении — «умирать так умирать»); Виардо употребляет другую конструкцию — наречие с глаголом — *valoir*, которое чуть-чуть ограничивает действие словами «чуть было», «почти» (*ou presque; peu s'en faut; pour ainsi dire*).

4.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
Что за беда? И чем четырнадцать дней менее четырнадцати лет, четырнадцати столетий?	...Le beau malheur! Et en quoi quatorze jours représentent-ils moins que quatorze ans ou quatorze siècles?	Bah ! Qu'est-ce-que cela fait ? En quoi quinze jours diffèrent-ils de quinze ans, de quinze siècles?

Русская фраза — «что за беда?» переведена Фламан как «Le beau maleur» (т.е. дословно — велика беда). Мне кажется, что она уловила в этом высказывании иронический подтекст. Виардо предлагает разговорный стиль с безличной конструкцией — «Qu'est-que cela fait?» (что поделаешь?), которая допустима в переводе, так как смысл фразы понятен, но все же он менее точен.

В следующей фразе, где Тургенев несколько раз употребляет числительное четырнадцать, Фламан оставляет его без изменения или употребляет ранее в тексте равнозначное по смыслу «две недели» (deux semaines), предпочитая литературный стиль, чтобы соответствовать русской фразе. Виардо свободнее обращается с текстом. Он знает, что француз в разговорной речи никогда не употребит числительное 14 в сочетании — «14 дней» и далее, в этом случае он произнесет исключительно числительное «quinze»(15).

5.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
Перед вечностью, говорят, все пустяки. ...Я, кажется, вдаюсь в умозрение;...уж не трушу ли я?	Auprès de l'éternité,dit-on, tout est vanité... Je m'adonne, dirait-on, à la pensée abstraite... aurais-je donc la frousse?	En face de l'éternité, tout est néant....Il me semble que je tombe dans la métaphysique, ...aurais-je peur ?

В первой фразе меня смутило в переводе Виардо употребление слова «небытие» (néant или «ничто», применяемое часто в философском или религиозном смысле). Оно не передает смысла слова «пустяки» в русском варианте; в переводе Фламан дано слово — vanité — «суета = тщета» (литер., религиозн.). Мне кажется, что оно не только точнее, но и удачнее в лексическом отношении. Следующая фраза Тургенева — «я вдаюсь...» — не употребляется в современном русском языке, это выражение устаревшее. Фламан использует вновь литературный стиль. Виардо остается верен разговорному стилю, его фраза выглядит менее тяжеловесной, более современной. В последующей фразе перевод различается выбором глаголов «бояться» — «трусить». В русском языке это синонимы, как и во французском, но во французском языке «трусить»

относится к разговорному стилю, и не так часто употребляется, как «бояться». Виардо предпочитает наиболее употребительный, разговорный вариант, («avoir peur») в отличие от Фламан.

6.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
О своих болезнях порядочный человек не говорит;...	Ses maladies sont un sujet dont un homme bien élevé ne parle pas;...	Un homme bien élevé ne parle pas de ses maladies;...

Используя разговорный стиль, Виардо сделал фразу простой и в то же время лаконичной. Фламан утяжелила фразу, следуя за конструкцией русской фразы.

7.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
...описания окружающего меня быта — даже меня занять не могут;...	... les descriptions de la réalité qui m'entoure n'arrivent même pas à m'intéresser moi-même;...	...la description des objets qui m'entourent ne m'offrirait aucun plaisir;...

В смысловом отношении переводы незначительно, но отличаются друг от друга. Этому способствует разный лексический выбор. На мой взгляд, в переводе Фламан глагол «интересовать» придает фразе более определенное содержание (лирический герой повести знает наверняка, что это ему не интересно), тогда как существительное «удовольствие» в варианте Виардо вносит оттенок предположения. Это относится и к выбору времени в грамматических конструкциях: Фламан предпочла настоящее время, Виардо — будущее сослагательного наклонения. Начало фразы (la description des objets, что значит «описание предметов») в переводе Виардо сужает смысл текста автора, чего удалось избежать Фламан.

И. Тургенев

Ф. Фламан

Л. Виардо

Родился я лет тридцать тому назад от довольно богатых помещиков.... ..мать моя была дама с характером... очень добродетельная дама. Только я не знал женщины, которой бы добродетель доставила меньше удовольствия. Она падала под бременем своих достоинств и мучила всех, начиная с самой себя.

Je suis né il y a trente ans dans une famille...; ...ma mère était une dame de caractère... une dame très vertueuse. Mais je n'ai jamais connu de femme à qui la vertu procurât aussi peu de satisfactions. Elle pliait sous le poids de ses mérites et persécutait tout le monde,...

Je suis né, il y a trente ans, d'une famille... ; ...ma mère, une femme de grand caractère et très vertueuse, mais je n'ai jamais connu de femme dont la vertu causât moins de plaisir. Elle s'affaissait sous le poids de ses mérites et en fatiguait tout le monde, ...

Né d'une famille = né dans une famille. Французские словари (Робер, Ларусс) в статье «рождаться» дают 1-й вариант как более литературный. Но в современном французском языке чаще употребляют 2-ой вариант, что и предлагает Фламан. Далее в ее переводе во фразе «дама с характером» слово «дама» повторяется 2 раза. Повторение и выбор самого слова «дама» в значении — замужняя женщина, носит вежливый оттенок во французском языке, что воспринимается как дань уважения оригинальному тексту. Виардо вообще слово «дама» не переводит, ограничиваясь общим словом «женщина», что относится к разговорному стилю. В данном варианте присутствует только оппозиция «женщина — мужчина», и нет указания на ее замужнее положение, что упрощает смысл и не указывает на отношение сына к матери. Кроме того, Виардо употребляет устаревшее выражение: «femme de grand caractère», поэтому современнее выглядит вариант Фламан — «dame de caractère».

Выбор относительного местоимения в следующей фразе в переводах Виардо (dont) и Фламан (à qui) показывает, что современный переводчик лучше понял фразу Тургенева. Употребляя отно-

сительное местоимение «dont», Виардо нарушает смысл русской фразы. Из его перевода понимаешь что «добродетель матери досаждала всем», тогда как в оригинальном тексте говорится, что «добродетель матери вредила ей самой». Эту досадную ошибку избежала Фламан, правильно употребив другое относительное местоимение — «à qui».

S'affaisser = plier sous le poids. Глагол, выбранный Виардо, создает впечатление непомерной тяжести, которую испытывала мать героя. Но это мнение сына, а оно может быть вполне субъективным. Этот глагол чаще употребляется с неодушевленными именами существительными, зачастую в значениях: «вызывать оседание почвы, пола», «размытость дороги». В переводе Фламан употреблено устойчивое выражение — «сгибаться под тяжестью». Оно часто употребляется во французском языке и здесь выглядит более адекватно.

En fatiguer tout le monde = persécuter. Лексический выбор глаголов переводчиков отличается по смыслу.

«Утомлять, докучать» в варианте Виардо не несет в себе ни нарочитости, ни доли агрессивности, чего не скажешь о варианте Фламант. В ее переводе глагол имеет вполне определенный смысл: мать Чулкатурина «тиранизировала, изводила, терзала» родных, что соответствует смыслу русской фразы.

И. Тургенев

Ф. Фламан

Л. Виардо

...она вечно копошилась и возилась, как муравей, — ...

... elle n'arrêtait pas de s'agiter et de s'affairer comme une fourmi,...

...elle travaillait et s'évertuait comme une fourmi,...

И в данном случае перевод Фламан идет за оригинальным текстом. Она предлагает два глагола, которые создают впечатление о муравье, как о «перпетуум мобиле», что вполне объясняет одно из качеств характера матери героя; в переводе Виардо глагол «работать» слишком нейтральный, тривиальный, даже если знаешь весь синонимический ряд этого глагола — «стараться, усердовать, лезть из кожи» (разг. ст.). Глагол (s'évertuer à ...) всегда употребляется с предлогом «à», из этого следует, что Виардо нарушает синтаксическую конструкцию.

10.

И. Тургенев

Ф. Фламан

Л. Виардо

Глядя на нее, мне, право, показалось, что ее лицо выражало тихое изумление; с полупраскрытых губ, с опавших щек и кротко-неподвижных глаз словно веяло словами: ...

En la regardant, j'eus réellement l'impression que son visage exprimait une stupéfaction silencieuse; ses lèvres entrouvertes, ses joues flasques, ses yeux figés dans une expression de douceur semblaient dire: ...

Aussi son visage me semblait-il vraiment exprimer un silence étonnement. On aurait dit que ses lèvres à demi fermées, ses joues creuses et ses yeux paisiblement immobiles respiraient ces paroles: ...

«J'eus l'impression» (Фламан) — «me semblait-il» (Виардо). В данной фразе французский язык требует в переводе время прошедшее законченное, но Виардо употребляет прошедшее время глагола несовершенного вида, что не совсем корректно.

«Semblaient dire» (Фламан) — «respiraient ces paroles» (Виардо). Выбор глагола Виардо не совсем удачен. По-французски можно сказать: «son visage (лицо) respire la bonté», но только не щеки и глаза. Фламан лучше справилась с выбором глагола, может быть, перевод ее не так поэтичен, но зато верен.

11.

И. Тургенев

Ф. Фламан

Л. Виардо

Да, хорошо, хорошо отделаться... от неотвязного и беспокойного чувства существования! Но дело не в том.

Oh! Oui? c'est bon, c'est bon d'être enfin débarrassé...du sentiment obsédant et inquiet d'exister! Mais revenons au fait.

Oui certes, il est bon de se dépouiller...de la sensation continue et inquiète de l'existence! Далее фраза опущена.

Фламан более точно и грамматически правильнее перевела фразу. В варианте Виардо говорится об «ощущении», в тексте Тургенева употреблено имя существительное «чувство». В данной

грамматической конструкции Виардо французская фраза требует в обязательном порядке не имя существительное — «существование», а глагол — «существовать». Отметим этот руссизм в переводе Виардо. Если Виардо и Тургенев работали вместе, то Виардо отнесся не слишком внимательно к правке текста.

Фраза, заканчивающая данный абзац, опущена в переводе Виардо. Фламан, как всегда, внимательна к тургеневскому тексту.

12.

И. Тургенев

Ф. Фламан

Л. Виардо

Рос я дурно и неве село. Отец и мать оба меня любили; ... он сознавал свое падение и... стался... своим уклончивым смирением заслужить снисхождение своей примерной жены.

J'eus une enfance pénible et morne. Mon père et ma mère m'aimaient l'un et l'autre, ...il était conscient de sa déchéance et,... en se réfugiant dans l'humilité, de mériter l'indulgence de son épouse exemplaire.

Je grandis mal et sans joie. Mes parents me témoignaient de la tendresse; ... Il reconnaissait son adjection, et, ... il cherchait du moins à mériter l'indulgence de sa femme par une soumission à toute épreuve.

Первая фраза Виардо, на мой взгляд, переведена слишком гладко и невыразительно. Причина — неудачного выбор лексики: «mal», «sans joie»; вторая фраза не согласуется с первой так же из-за лексического отбора: «проявлять нежность» — переведено несколько напыщенно в сравнении с первой фразой и с оригинальным текстом. В следующей фразе перевода Виардо слово «abjection» — «мерзость, низость, гнусность» — несколько не оправдано звучит в контексте, оно кажется слишком тяжелым, в настоящее время употребляется редко.

Перевод Фламант — точнее и проще. Точно выбрано и имя существительное в последней фразе: «humilité?», что означает не только рабское послушание, но и признательность за долготерпение жены. Виардо предлагает «soumission», что обозначает лишь покорное подчинение.

13.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
Маменька моя переносила свое несчастье с тем великолепным и пышным долготерпением добродетели, в которой так много самолюбивой гордости.	Ma chère maman supportait en effet son malheur avec cette longanimité grandiose et ostentatoire dans la vertu, toute pétrie, en réalité, d'orgueil et de suffisance.	Ma mère supportait son malheur avec cette magnifique et fastueuse longanimité de la vertu dans laquelle respire tant d'orgueil et d'amour-propre.

Маменька — «*ma chère maman*» (Фламан) — больше соответствует русскому тексту, чем в переводе Виардо «моя мать». Прилагательные «*grandiose et ostentatoire*» (Фламан) — «*magnifique fastueuse*» (Виардо), подобранные переводчиками к слову «добродетели», как мне кажется, удачнее у Фламан: в ее переводе смысл слова «великолепный» стал глубже, т. е. «впечатляющий своей физической и моральной значимостью»; в переводе Виардо подчеркивается только внешний признак — «блеск, величие»; во втором, отобранном Фламан, прилагательном подчеркивается, что добродетель была показной; правда, и во втором прилагательном в переводе Виардо есть оттенок осуждения пышности, роскошности.

В семантике отглагольного прилагательного, «*p?trie de*», выбранного Фламан, есть некое указание на формирование, лепку «добродетели» матери героя. Глагол «*respirer*» в переводе Виардо нужно понимать фигурально в значении «светиться, излучаться», в контексте книги он воспринимается с ироническим подтекстом.

14.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
...и ласкал меня украдкой, как бы сам боясь заразить меня своим присутствием.	... (il) me témoignait sa tendresse furtivement, comme s'il craignait lui-même de me contaminer par sa présence.	... il ne me caressait qu'en secret, à la dérobée, comme s'il eût craint de me porter malheur.

Фраза Фламан продумана в плане грамматики, так как указывается действие одновременное — «ласкал и боялся»; в переводе Виардо употребление времен предпологает, что отец знал, что «приносит несчастье ребенку», поэтому ласкал его украдкой. Во французском переводе разное употребление времен меняет смысловые акценты: у Виардо появляется намек на фатальный исход в результате общения отца с мальчиком, тогда как Фламан предлагает лаконичный глагол «заразить».

Фламан удачнее нашла и наречие — «*furtivement*» — «украдкой»; Виардо предлагает сразу два наречия — «*en secret*», «*à la dérobée*» — «по секрету и украдкой, исподтишка», что вовсе не усиливает впечатление и, кажется, несколько спонтанным добавлением.

15.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
...карие глаза светились такой любовью, ...	... ses yeux bruns... s'illuminaient d'un tel amour, ...	... ses yeux bruns ... s'arrêtaient avec tant d'amour sur moi, ...
... эти слезы, и они снова текли, без усилий, словно вода из переполненного стакана. Я принимался плакать сам, ...	... ces larmes..., et elles recommençaient à couler sans effort, comme l'eau déborde d'un verre trop plein. Je me mettais à pleurer moi aussi, ...	... ces larmes... ; mais elles recommençaient à couler sans effort, comme l'eau déborde d'un vase trop plein. Je me mettais aussi à pleurer, ...
...немые рыдания подступают мне под горло и сердце бьется, бьется так горячо и горько, томиться таким то-скливым сожалением, как будто ему еще долго осталось биться и есть о чем сожалеть!	... des sanglots muets me prennent à la gorge et mon coeur bat, bat aussi fort et aussi douloureusement, souffre d'une compassion aussi déchirante que s'il lui restait encore beaucoup de temps à battre et que si c'était là un sujet de compassion!	... des sanglots muets me montent au gosier, et mon coeur bat dans ma poitrine; il bat avec tant de chaleur et d'amertume, il est accablé d'une si douloureuse compassion, qu'on croirait qu'il lui reste encore longtemps à battre et à regretter.

В первой фразе русский глагол «светиться» переведен неудачно в обоих вариантах: Виардо выбрал тривиальный глагол, а глагол у Фламан он кажется утрированным.

«Пышность» имени существительного — «ваза» вместо «стакана» в переводе Виардо, кажется, не оправданной. Неточен перевод и третьей фразы Виардо, где надо было подчеркнуть действие личным местоимением в ударной форме (*moi*), что приблизило бы его к оригиналу.

Имя существительное — горло (*la gorge*) — современнее в переводе Фламан, так как употребляется чаще; Виардо выбрал для перевода медицинский термин. В последней фразе надо было показать состояние молодого человека, который любил своего отца и которого не покидала горечь утраты и после его смерти. Оба переводчика сначала употребили имя существительное — «сожаление, сострадание, жалость» (*une compassion*), что верно передает тягостное состояние героя повести. Это тягостное состояние Чулкатурина Фламан нагнетает повторением этого же слова, а Виардо снижает моральное напряжение, заменяя его глаголом «сожалеть», часто употребляемым в обыденной речи и не слишком экспрессивным.

16.

И. Тургенев	Ф. Фламан	Л. Виардо
Мать моя, напротив, обращалась со мной всегда одинаково, ласково, но холодно.	Ma mère, au contraire, était avec moi toujours la même, douce, mais froide.	Ma mère au contraire était toujours la même pour moi, bienveillante, mais froide.
...встречаются такие матери, нравоучительные и справедливые.	...on rencontre souvent de ces mères édifiantes et justes.	...On rencontre souvent ... des mères toutes semblables, morales et justes.
... Да! я чуждался моей добродетельной матери и страстно любил порочного отца.	...Oui ! J'évitais ma vertueuse mère, et j'adorais mon père dépravé.	...Oui, j'évitais ma mère vertueuse, et j'aimais passionnément mon père vicieux.
...Начало есть, а уж о конце, какой бы он ни был, мне нечего заботиться.	...Le début y est ; quant à la fin, quelle qu'elle soit, je n'ai pas m'en soucier.	...Le commencement est fait ; quant à la fin et ce qui en adviendra, je ne m'en inquiète guère.

Прилагательные (*douce — bienveillante; morales — édifiantes; vicieux — dépravé*), отобранные Фламан, более точные и семантически насыщенные, чем в переводе Виардо.

Ma vertueuse mère (Фламан) — Ma mère vertueuse (Виардо): Виардо игнорирует грамматическое правило относительно места прилагательного.

Употребление *subjonctif* (*à la fin, quelle qu'elle soit*) в переводе Фламан придает фразе современное звучание в сравнении с вариантом Виардо (*ce qui en adviendra*).

В следующем дне — 21 марта — «Дневника» Тургенев предлагает достаточно много русских реалий: дядька Василий по прозвищу Гусыня; вековечный казакин из синей дерюги; играть в свои козыри; белый, как кипень, овчинный тулуп.

Как же справляются переводчики с этой непростой задачей?

Виардо стремится найти адекватный перевод словам так называемого «местного колорита»: *menin Basile, Oie mâle, jouer aux cartes, vêtu d'une pelisse de mouton toute neuve*. При этом допускает много неточностей: Гусыня переведен как Гусь, не отмечена белизна тулупа, есть указание только на то, что это новая вещь, не переведено слово «казакин» и т.д. Песня Рикмана переведена на французский язык, хотя он ее в русском тексте поет на немецком языке. Неполнота перевода восполняется сносками: та же песня Рикмана в сноске дается и в немецком варианте; поясняется, что такое квас, дворянин, телега, батюшка и т.д.

Фламан тщательнейшим образом переводит все эти русские чудеса «местного колорита» достаточно изобретательно: *diadka Basile dit Goussynia, dans son éternel kasakin de treillis bleu, Potap qui étrenne depuis peu une touloupe en peau de mouton blanche comme l'écume*. Рикман поет свою песню на немецком языке. Сноска в переводе нет. Понимает ли французский читатель реалии русского быта при этом? Скорее всего, нет.

В заключении хотелось бы отметить, что, несмотря на разные подходы к переводу, оба текста, как мне кажется, чрезвычайно интересны и соответствуют в той или иной степени авторским задачам. Можно только отдать дань уважения тяжелому труду переводчика и поблагодарить их за этот труд. Время, когда был сделан тот или иной перевод, не влияет на его качество. Безусловно, присутствие И. Тургенева облегчало труд Л. Виардо.

Несмотря на многие неточности, грамматические и стилистические ошибки, пропуски, некоторые небрежности, перевод Виардо и сегодня читается легко и представляется вполне современ-

ным. Правда, его перевод отчасти похож на то, что называется адаптированным текстом. Кажется, что это один из возможных вариантов «Дневника», заново написанных Тургеневым на французском языке. Понятно, что без труда не обошлось и здесь, но в данном переводе легче, более творчески, отнеслись к потерям и изменениям, не стремились к точности перевода и опускали то, что ему неприемлемым для французского варианта. Как здесь не вспомнить о методе совместной работы Виардо и Тургенева.

Что касается перевода Ф. Фламан, то здесь воочию видны университетская выучка и прекрасное знание русского языка Переводчица требовательна к себе, она тщательно следует за оригиналом, что, правда, порой несколько утяжеляет перевод. С большим уважением переводчица относится и к так называемому «русскому колориту». Словарная палитра ее всегда разнообразна, точна и современна. Работа Ф. Фламан отличается аналитической выверенностью, замечательной продуманностью, высоким профессионализмом.

Чтобы утвердиться в собственном мнении, я проделала маленький эксперимент: дала прочитать эти переводы французам, не знающим русского языка, в разной степени подготовленных для такого рода чтения. Очень благодарна и Монике Камарис, филологу по образованию, владеющей греческим и английским языками, и Филиппу Гезу, физик по образованию. Высоко оценив труд Ф. Фламан, они не сочли перевод Виардо устаревшим ни в отношении языка, ни по содержанию. Оба признали, что этот вариант несколько не утратил современного звучания.

Примечания

- ¹ Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М.: 1958. Т. 11. С. 9.
- ² РО ИРЛИ. Ф. 93. Оп. 3. № 1252. Л. 3 — 3об.
- ³ Тургенев И.С. Цит. изд. Т. 11. С. 9.
- ⁴ Там же. Т. 11. С. 46.
- ⁵ Там же. Т. 11. С. 309.
- ⁶ Там же. С. 309.
- ⁷ Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л. 1970. С. 357—572.
- ⁸ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. М. 1963. Т. 6. С. 105.
- ⁹ Тургенев И.С. Цит. изд. Т. 12. С. 263.
- ¹⁰ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 194.
- ¹¹ Там же. С. 254.
- ¹² Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Наука, 1990. Т. 6. С. 164. Письмо к Этцелю от 13 апреля 1869 г.

- ¹³ *Мопассан Ги де*. Полн. собр. соч.: В 12 т. М. 1956. Т. 11. С. 243.
- ¹⁴ Зайцев Б. Жизнь Тургенева. М., 2000. С. 169.
- ¹⁵ Cahiers. 1981. № 5. Р. 42.
- ¹⁶ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л.: Наука, 1964. Т. 12. С. 101.
- ¹⁷ Там же. С. 106.
- ¹⁸ Алексеев М.П. Русская литература и ее мировое значение. Л., 1989. С. 290.
- ¹⁹ См.: Cadot M. Le role d'I.S.Tourgueniev et de Louis Viardot dans la diffusion de la littérature russe en France // Cahiers. 1981. № 5. Р. 54.
- ²⁰ Тургеневские чтения. 2008. № 3. С. 41. Звигильский А. Иван Тургенев и Франция // Пер. Л. Сережиной // Кайе № 8. 1984. Р. 5—14.
- ²¹ И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. М.; СПб., 2009. Т. 1. С. 63.
- ²² См.: Щербань Н.В. Из воспоминаний о Тургеневе. (1861—1875) // Тургенев в воспоминаниях. Т. 2. С. 32.
- ²³ Cadot M. Цит. изд. С. 56.
- ²⁴ Тургенев И.С., Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 1. С. 383.
- ²⁵ См.: Жекулин Н. Тургенев—переводчик // И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. С. 81.
- ²⁶ В Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева есть 3-томное издание Плетяды 1981 года, куда вошли романы и повести И.С. Тургенева в переводе Ф. Фламан.
- ²⁷ Тургенев И.С. Цит. Изд. В 12 т. Т. 11. С. 47.

«Завсегдатый Café de la Régence»

Международная конференция, Москва, ноябрь 2010

«И.С. Тургенев и Франция»

Два года назад на конференции «Неизвестный Тургенев» мне довелось выступить с характеристикой его серьезного увлечения шахматами, оставшегося вне поля зрения исследователей жизни и творчества писателя¹. Сегодня, в свете новой темы конференции, представляется важным и интересным вновь обратить ваше внимание на эту черту в связи с активным участием писателя в шахматной жизни Парижа на протяжении долгих лет его пребывания во французской столице.

Конечно же, это объясняется пристрастием к шахматной игре в предыдущие годы и достижением высокого уровня, благодаря встречам за доской с рядом русских мастеров в Петербурге². Шахматы позволяли Тургеневу отдохнуть или отвлечься от напряжённого литературного труда и, что немаловажно было в те годы, пусть ненадолго, забыться от жизненных тревог и невесёлых дум по поводу превратностей личной жизни. Игра эта приносила ему и часы радости от упоения шахматной битвой, и колоссальное эстетическое наслаждение.

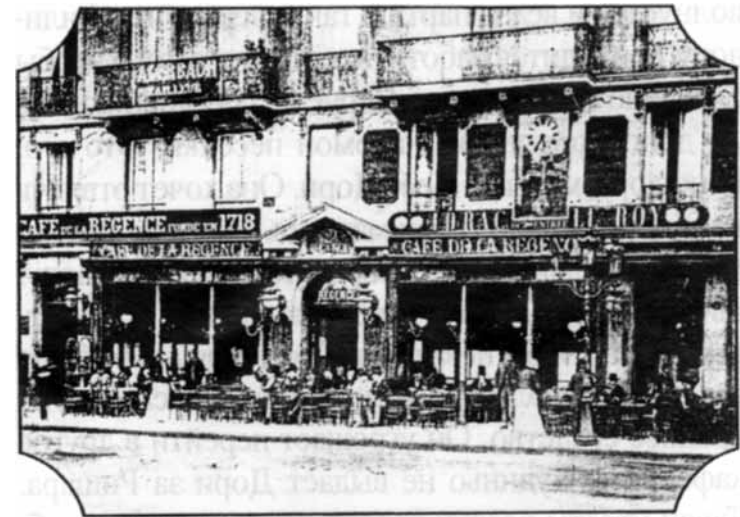
Всё это в достатке получал Тургенев с первых же дней приезда в Париж, посещая знаменитое Café de la Régence. Оно было основано ещё в 1618 г. в центре столицы невдалеке от парка Пале-Рояль, а в конце XVII в. стало центром шахматной жизни Парижа. Сюда приходили многие видные политические деятели, писатели, артисты, музыканты. Здесь бывали Наполеон и Робеспьер, Вольтер и Руссо, Франклин и Дидро. Великий французский философ и писатель Дидро писал в начале своей знаменитой повести «Племянник Рамо»: «Если день выдался слишком холодный или слишком дождливый, я укрываюсь в кафе “Режанс”. Там я развлекаюсь, наблюдая

за игрою в шахматы. Париж — это то место в мире, кафе “Режанс” — то место в Париже, где лучше всего играют в эту игру»³.

На рубеже двух веков кафе прославили своей игрой прекрасные французские шахматисты Филидор, Лабурдонне, Сент-Аман, а в середине XIX столетия здесь собирались не только лучшие национальные, но и известные зарубежные шахматисты. Здесь Тургеневу доводилось играть, в частности, с французскими мастерами Мобаном, Арну де Ривьером, сильным немецким мастером Г. Нейманом и другими видными шахматистами. Тургенев был хорошо знаком с такими корифеями шахмат, как Морфи, Андерсен, Левенталь, будущий первый чемпион мира Стейниц, Гаррвиц, Колиш и другие. Сохранилась прекрасно выполненная гравюра Ф. Моллера (с рисунка А. Мирана), изображающая зал кафе «Режанс» в конце 1850-х гг., где отчётливо вырисованы четыре пары играющих, в их числе Розенталь, Морфи, Тургенев, Прети и др.

Ко второй половине сентября 1860 года относится письмо Тургенева, адресованное Даниелю Гаррвицу: «Милостивейший государь, я нажил себе ревматизм в колене — и должен сидеть дома, вернее лежать. Наш “матч” всё ещё откладывается. Вместе с этим посылаю Вам книгу, которую Вы пожелали.

Преданный Вам И. Тургенев»⁴.



Париж. Кафе «Режанс», 1873 г.

По-видимому, это состязание так и не состоялось, но примечательно само стремление встретиться за доской с одним из сильнейших мастеров того времени Даниелем Гаррвицем (1823–1884), незадолго до того достойно сражавшимся с гениальным американским шахматистом Полем Морфи (1837–1884).

Редактор петербургского журнала «Шахматный листок» (1859–1863) Виктор Михайлов, поместив все партии матча Гаррвица с Морфи и описывая перипетии поединка, нарисовал запоминающийся образ немецкого мастера: «Смотря на подвижную фигуру Гаррвица, слушая его правильную французскую речь и вечно весёлые, забавные рассказы, никто бы не узнал в нём уроженца Бреславля... Что касается собственно до игры Гаррвица, то он, бесспорно, принадлежит к числу величайших шахматистов нашего времени. Замечательная оригинальность, чрезвычайная тонкость соображений и быстрота — составляют отличительные черты его таланта»⁵.

Год спустя Тургенев встретился в кафе «Режанс» в матче с талантливим французским шахматистом, сыном польского эмигранта, Владиславом Мачуским (1837–1898)⁶, успешно игравшим здесь в турнирах и матчах. Он удивлял парижан также искусством игры вслепую, ведя одновременно до десяти партий, редактиро-

вал совместно с Журну шахматный журнал. Незадолго до матча с Тургеневым Мачуский отличился победой в турнире, устроенном в кафе на средства Тургенева. Об этом с чувством признательности к русскому писателю сообщил своим читателям журнал «Нувель Режанс»: «Специальный турнир, в котором приняли участие двенадцать шахматистов, приблизительно равной силы, был организован благодаря заботам и щедрости Ивана Тургенева, любезно предложившего приз в 100 франков победителю»⁷.

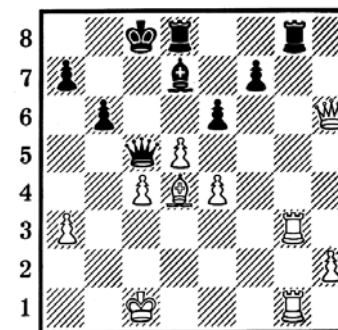
Матч между Тургеневым и Мачуским предполагался из 11 партий, но был прерван после 6 встреч, закончившихся для писателя с результатом +1, –3, =2. Приведа одну из них, выигранную Тургеневым, журнал «Нувель Режанс» заметил, что она от начала до конца мастерски играна русским писателем⁸.

Об этом сообщил на своих страницах и «Шахматный листок»⁹. С данной партией будет, наверное, интересно познакомиться и тем тургеноведам, которые причастны к шахматам. Во всяком случае, от неё справедливо был в восторге профессор Александр Звигильский, тоже, как известно, страстный шахматист (подтверждением тому послужил небольшой художественный фильм, продемонстрированный участникам международной конференции в Москве, 2010 — «И.С. Тургенев и Франция». В нем эту партию разыграли Бернард Ампилахк и Александр Звигильский).

В. Мачуский — И. Тургенев

Париж, 1861

1. d4 d5 2. c4 e6 3. Kc3 Cb4 4. f3 c5 5. a3 C:c3+ 6. bc Фa5 7. Cd2 Kf6 8. Фc2 Cd7 9. e4 de 10. fe cd 11. cd Фh5 12. Kf3 Фg6! 13. Cd3 Ф:g2 14. Лf1 Kc6 15. 0–0–0 Kg4 16. Лde1 h6 17. d5 Kce5 18. K:e5 K:e5 19. Лg1 Фf3 20. Ле3 Фf6 21. Cc3 K:d3+ 22. Ф:d3 Фе7 23. C:g7 Лg8 24. Лег3 0–0–0 25. Фе3 b6 26. Ф:h6 Фc5 27. Cd4.



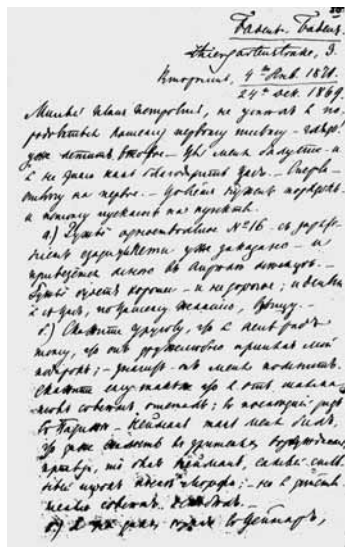
Кафе «Режанс». Конец 50-х годов XIX века. Среди играющих — известные шахматисты С. Розенталь (первый слева), П. Морфи (второй справа), Дж. Прети (третий справа), писатель И. Тургенев (четвёртый справа) и др. Гравюра Ф. Моллера с рис. Мирана.

27... Ф:c4+! 28. Лс3 Лg1+ 29. Кpd2 Ф:c3+ 30. Кp:c3 Лg4 31. Фh5 Лf4 32. Фе5 Лf3+ 33. Кpb2 Лg8 34. Сс3 Са4! 35. Фd4 Лg2+ 36. Cd2 Cd7 37. h4 Лff2 38. Кpс3 Л:d2 39. Фh8+ Кpb7 40. h5 ed 41. ed Cf5 42. h6 Л:d5 43. Фf6 Лс2+ 44. Кpb4 а5+ 45. Кра4 Лс7 46. Кpb3 Лb5+ 47. Кра4 Cd7! **Белые сдались.**

Начало и середина 1860-х гг. стали периодом наиболее интенсивной шахматной практики Тургенева в кафе «Режанс», где он считался шахматистом европейской известности. Наряду с отдельными партиями и небольшими матчами он участвовал и в устраиваемых здесь турнирах. Об одном из них сообщили читателям французский и русский журналы: «Посетители Caf? de la R?gence, в числе шестидесяти четырёх, составили недавно шахматный турнир; первый приз достался Ривьеру, второй — Ив. Сер. Тургеневу»¹⁰.

О своём увлечении шахматной игрой Тургенев нередко сообщал в своих корреспонденциях русским друзьям. Вот несколько из его писем, отправленных из Парижа:

18(30) января 1861. А.В. Дружинину: «Новая моя работа продвигалась медленно, прочёл я мало — удовольствиям и рассеянностям не предавался вовсе: играл в шахматы и сидел дома»¹¹.



1-ая страница письма
И.С. Тургенева И.П. Борисову
от 4 января 1870 года.

10(22) декабря 1861. Е.Е. Ламберт: «Я работаю очень мало и вообще веду жизнь довольно праздную... Играю в шахматы, слушаю хорошую музыку — и плыву по течению реки, всё более и более тихой и мелкой»¹².

10(22) февраля 1862. В.Я. Карташевской: «Я был болен — теперь я здоров; выезжаю мало и ничего не работаю: большей частью играю в шахматы»¹³.

Игра Ивана Сергеевича отличалась неровностью: одни партии он проводил мастерски, другие — ниже своих возможностей. Объяснялось это и его эмоциональностью, и порой плохим самочувствием. То же самое можно сказать и о состязаниях — турнирах и матчах. В одних Тургенев играл с подъёмом и добивался порою высокого спортивного результата, в других — ниже своей силы и с плачевным исходом. Кстати, писатель никогда не стеснялся в этом признаться своим друзьям. Так 8(20) января 1861 г. он сообщал в Петербург В.Я. Карташевской: «Перед обедом хожу играть в шахматы в Caf? de la R?gence и претерпеваю частые поражения: кажется, больше нечего сказать»¹⁴.

Столь же откровенно, видимо под свежим впечатлением, поведал Тургенев о неудаче в серии «лёгких партий», иггранных в «Режанс» с одним из сильнейших немецких мастеров Густавом Нейманом (1838—1881), в письме И.П. Борисову от 23 декабря 1869 г. (4 января 1870): «...Скажите Урусову, что я очень рад тому, что он дружелюбно принял мой подарок; значит, он меня помнит. Скажите ему также, что я от шахматов совсем отстал; в последний раз в Париже Нейман так меня бил, что даже жалость в зрителях возбуждалась; правда, то был Нейман, самый сильный игрок после Морфи; но я действительно совсем ослабел»¹⁵.

По-видимому, Тургеневу с конца 1860-х гг. всё труднее становилось сочетать напряжённую литературную работу со встречами за доской с сильными шахматистами, и он стал чаще предпочитать следить за их игрой. Об этом свидетельствует и сохранившаяся гравюра, относящаяся к середине 70-х гг., точнее, к 1874 г. В ней Тургенев изображен в кафе «Режанс» среди наблюдающих за игрой участников очередного шахматного турнира. В одном из своих писем Полине Виардо из Парижа (12 марта 1868 г.), находившейся в этот момент в Германии, что и объясняет обращение к ней писателя на немецком языке, Тургенев писал: «Theurste Freundin, я очень утомлён и скоро лягу спать. В 5-м часу я виделся с г. Л. Бюлозом... Затем я заглянул в «La R?gence», смотрел, как играют в шахматы. Потом я обедал у г-жи Деляссер...»¹⁶

Следует сказать, что французская шахматная общественность всегда с большим интересом относилась к участию Тургенева в шахматной жизни парижского клуба. Так, в январе 1863 г., упоминавшийся уже журнал «Нувель Режанс», называя видных посетителей «Режанса», прежде всего выделял Тургенева — «знаменитого писателя, славу России!»¹⁷.

С гордостью сообщала об игре Тургенева в Париже в более позднее время и русская печать. Петербургский журнал «Всемирная иллюстрация» в одном из номеров за 1879 г. сообщал своим читателям: «Нам пишут из Парижа в письме от 3(15) мая, что в Caf? de la R?gence пока ещё много играют в шахматы; но через месяц шахматисты разведутся на воды и на дачи. Из русских часто бывает в Caf? И.С. Тургенев, бравший не раз на турнирах, тут происходящих, первые призы»¹⁸.

О том влиянии, которое оказало на Тургенева его активное участие в шахматной жизни парижского шахматного клуба, свидетельствует многое: и художественные произведения, созданные в годы жизни во Франции, где встречаются порой шахматные эпизоды и сравнения, в их числе роман «Отцы и дети, повесть «Несчастная», рассказ «Пожар на море», продиктованный писа-

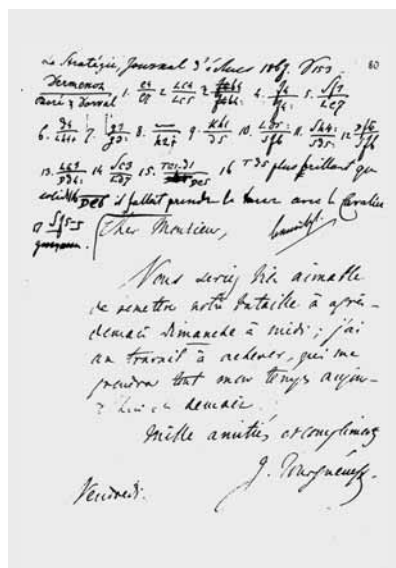
телем Виардо незадолго до своей кончины¹⁹. Тургенев даже задумал написать «Новую повесть», где намеревался изобразить нравы кафе «Режанс», по своему обычаю уже наметил имена. А однажды у Тургенева в письме П.В. Анненкову от 28 декабря 1878 г. (9 января 1879) появился оригинальный шахматный оборот: он сравнил одного из политических деятелей Франции с шахматным маэстро: «Но зато — какова здесь победа? Её никто не ожидал — особенно в таких размерах: смертельный удар нанесён бонапартизму. Это главное. Но рука Гамбетты всё ещё нужна: без этого мастера шахматной игры республика может ещё получить мат»²⁰.

А завершить своё эссе я хотел бы сообщением о том, что обнаружил небольшую шахматную корреспонденцию И.С. Тургенева в архиве знаменитого немецкого шахматиста, теоретика, историка фон дер Лаза (1818—1898), хранящемся в Польше. Это краткое послесловие писателя к партии, игранный в Париже в 1867 г. и помещенной в том же году во французском журнале «La Strat?gie»²¹. Держа в руках этот листок, я невольно подумал о том, как много ещё из творческого наследия писателя в области шахмат лишились мы в связи с исчезновением библиотеки И.С. Тургенева в годы второй мировой войны...

Но возможно, тщательное изучение французской шахматной прессы XIX столетия и архивов шахматной жизни Парижа того времени позволит со временем найти новые документы, которые прольют свет на эту замечательную сторону жизни писателя в Париже.

Примечания

- ¹ Линдер И.М. И.С. Тургенев и шахматы. // Тургеневские чтения (4), М.: Русский путь, 2009. С. 272—283.
- ² Линдер И. Как играл Тургенев? К 150-летию со дня рождения И.С. Тургенева // Бюллетень Центрального шахматного клуба СССР. № 11 (89). М., 1968. Ноябрь. С. 12—13.
- ³ Дидро Дени. Романы и повести. М., 2010. С. 185.
- ⁴ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд. в М., 1978—2003. Т. 3. С. 189.
- ⁵ Шахматный листок, СПб., 1859. № 1. С. 13.
- ⁶ Wladyslaw Litmanowicz, Jerzy Giżycki. Szachy od A do Z. Т. 1. А — М / «Sport i Turystyka», Warszawa. 1986. S. 551.
- ⁷ Le Nouvelle Régence. Paris. 1861. P. 94.
- ⁸ Там же. P. 275.
- ⁹ Шахматный листок. 1862. № 38. С. 38—39.
- ¹⁰ Там же. 1862. № 41. С. 109



Рукопись И.С. Тургенева. Архив фон дер Лаза в Корнике, Польша. Публикуется впервые.

- ¹¹ ПСС. Т. 4. С. 286.
- ¹² Там же. Т. 4. С. 388.
- ¹³ Там же. Т. 4. С. 18.
- ¹⁴ Там же. Т. 4. С. 281.
- ¹⁵ Там же. Т. 10. С. 107.
- ¹⁶ Там же. Т. 8. С. 153, 249.
- ¹⁷ La Nouvelle Régence. Paris. 1863. P. 40.
- ¹⁸ Всемирная иллюстрация, СПб., 1879. № 542. С. 438.
- ¹⁹ ПСС. Т. 11, С. 293
- ²⁰ ПСС, 1-е изд., 1966. Т. XII. С. 411.
- ²¹ *Kórník*. Polska Akademia nauk. Biblioteka Kórnicka. Korrespondenten. Sz. 429 M.

Б.Н. Голубицкий

художественный руководитель
Орловского государственного академического
театра имени И.С.Тургенева,
заслуженный деятель искусств России

Тургенев, Гоголь, Толстой — три классика в русском исполнении на парижской сцене

Подростком я впервые оказался в Спасском. Был ясный августовский день. Запомнился парк, его аллеи, пруды, дуб-великан. Не было дома, где когда-то жили, смеялись и горевали, где любили и ждали. Мне казалось тогда, что там обитали и многие из тургеневских героев, а потом дом разрушили, и они разбрелись по свету...

В зрелые годы довелось побывать в возрожденном уже доме. В нем поселились старинные вещи, помнившие своего великого хозяина. И когда в 1987 г. судьба привела меня в Орел, на родину Ивана Сергеевича Тургенева, в театр его имени, захотелось создать театральный Дом Тургенева. Светлый, сердечный и добрый. Собрать на сцене его персонажей, объединить на афише других достойных авторов. И чтобы звучали молодые голоса подрастающих в этих стенах детей. И зрители находили здесь духовный кров. А в редкие минуты вдохновения актеров и публики нам казалось, что Иван Сергеевич оберегает нас, что Он совсем рядом...

Имя знаменитого земляка было с орловским театром и раньше, до того, как в апреле 1949 г. Совет Министров РСФСР присвоил его нам. Это имя нам суждено.

Театральным людям подвластно чудо общения с автором на прямую. Когда мы репетируем спектакль или играем его, то вольно-невольно вызываем дух Автора, и иногда он является. Все эти годы наша труппа ведет диалог с Тургеневым, проникает в сердцевину его образов, постигает тайны и особенности его стиля, заражается его театральным мастерством.

И Тургенев нас «заметил», допустил к себе, определил наши духовные маршруты и в России, и за ее рубежами — в Америке, Болгарии, Германии и Франции. При этом многие счастливые идеи зарубежных выступлений возникали именно в Московской библиотеке-читальне. Возрожденная Тургеневка — сегодня центр, аккумулирующий энергию и соответствующий созидательному характеру самого Ивана Сергеевича.

Его имя — особое и для России, и для Франции. Он собирал за рубежом русские силы и являл их миру, объединял культуры. И по наследству мы принимаем его достойную миссию. В наших визитах в Европу по приглашению и с благословения Тургенева нет ничего коммерческого и конъюнктурного. Это его «пленительный завет» — идти по его дорогам и всюду нести слово Тургенева, других русских классиков.

Театр — место чудесных сближений, встреч и открытий. В нашем обширном классическом репертуаре есть названия, которые объединяются в своеобразную парижскую афишу. Это авторы, чьи великие тени сберегает, сохраняет город на Сене: Тургенев, дорогие ему современники, драматурги из его ближнего круга — Гоголь, Гюго, Толстой. А сколько сценических площадок во французской столице освоено орловскими актерами: Русский культурный центр, театр Олимп де Гуж, зал Русской консерватории имени С.В. Рахманинова, старинный театр в Буживале. Дважды свой концертный зал любезно предоставляло нам посольство России во Франции. А какие незабываемые впечатления дарили спектакли, сыгранные в буживальском Доме-музее писателя, особенно под открытым небом в его Ясенях. Открывал наши выступления в Париже Тургенев — «Провинциалка» и оперетта-фантазия «Последний колдун» с музыкой Полины Виардо. О том, как чувствовали себя его персонажи в Буживале и на других французских сценах я уже не раз рассказывал на страницах сборника «Тургеневские чтения». Тогда, в 1997 г., впервые парижской публике был представлен театр с родины писателя, театр, чьим зрителем он бывал, чьим автором является уже полтора столетия. Началось наше искреннее творческое сотрудничество с Ассоциацией друзей Ивана Тургенева, Полины Виардо и Марии Малибран, с ее президентом и хранителем Дома-музея в Буживале Александром Яковлевичем Звигильским.

У спектаклей парижской афиши по-особому складывается сценическая судьба. Когда театр в 2009 г. премьерой «Игроков» отмечал во французской столице 200-летие Н.В. Гоголя, зрители

вспоминали «Провинциалку»: «Мы хорошо помним ту вашу постановку, актеров, впечатления еще живы в душе». Они обрадовались, узнав, что «Провинциалка» — наш нежный манифест и визитная карточка — до сих пор в репертуаре, 22 сезона упрямо собирает публику, вот только за эти годы сменилось несколько исполнительниц заглавной роли. А недавно на одном из представлений в музейном театре графа С.М. Каменского, когда смолкли финальные аплодисменты, молодой зритель в присутствии героев «Провинциалки» и публики сделал предложение своей юной спутнице и подарил ей кольцо...

В свой первый приезд в Париж мы жили на улице Театральной, а потом облюбовали Монмартр, поближе к тургеневским местам. Монмартр приютил нас и в Гоголевские дни.

Гоголь для Ивана Сергеевича — самый почитаемый после Пушкина автор, «творения которого чуть не знал наизусть». Сообщая Полине Виардо о его кончине, он размышлял о масштабах утраты: «Для нас это был более чем писатель — он раскрыл нам самих себя». Это же продолжаем ощущать и мы в XXI в. На тургеневской афише появились «Игроки». А.Я. Звигильский задумал



*Памятник И.С. Тургеневу и П. Виардо (скульптор Г.В. Потоцкий)
у музея Тургенева в Буживале*

провести международный colloquium «Смех Гоголя и Тургенева» и пригласил нас.

2009 год был объявлен ЮНЕСКО Годом Гоголя. Юбилей русского классика стал знаменательным событием в истории культур России и Франции. Мы прилетели в Париж 1 апреля, в день его рождения, и сразу же оказались в центре торжеств. Франко-русский литературный комитет проводил Гоголевский фестиваль: это и чтения, и фотосалон студентов Сорбонны «Гоголь в Париже», финал конкурса лицеистов на лучшее сочинение по русской литературе, ретроспектива фильмов по сюжетам классика, выставки графических работ и т.д. В Буживале принимали передвижную экспозицию из Библиотеки-читальни имени И.С. Тургенева, которая и подсказала тему colloquiuma.

2 апреля в Буживале, в тургеневских Ясенях, мы открыли для себя, для персонажей «Игроков» и «Нахлебника» новую, давно желанную сценическую площадку. Вилла семейства Виардо, светлый каменный особняк с изящными колоннами, расположенный чуть ниже дома-музея по склону, всегда наглухо закрытый, в нем давно никто не живет, вилла, манившая нас в прежние приезды, на этот раз впустила к себе всех участников гоголевского собрания. Мы сами прикрепили на входную стеклянную дверь афиши спектаклей и принялись обживать зал на первом этаже. Повсюду были приметы скорого ремонта. Просторное большое помещение, высокие окна-арки со всех сторон, массивные и одновременно легкие прозрачные двери, колонны, лепные потолки и свет повсюду, много весеннего света.

Как и шале Тургенева, эта вилла — исторический памятник. Здесь у Полины Виардо был музыкальный салон, проходили приемы, концерты. Перебывало немало знаменитостей — художников, музыкантов, композиторов с мировыми именами.

Зал был податлив и доброжелателен, он охотно включился в нашу репетиционную игру, стал декорацией для «Нахлебника», самой, на мой взгляд, гоголевской пьесы Тургенева. Маленький человек Кузовкин — истинный преемник Акакия Акакиевича... Зал подсказывал трогательные и неожиданные ракурсы. Так, слуга за Кузовкиным (заслуженный артист России Николай Чупров) уходил в сад, потом они поднимались оттуда по ступенькам в дом. Зрители и действующие лица могли наблюдать нервно прохаживающегося в саду, среди цветущих деревьев Елецкого (артист Антон Карташев), напряженно ожидающего завершения объяснения Ольги (артистка Юлия Некрасова) с Кузовкиным, который

вчера объявил всем, что он — ее настоящий отец. Создавался достоверный объем жизни в усадьбе Кориных.

И сцены из «Игроков» прозвучали поразительно ярко, наполненно. Оглушительное впечатление того дня — оживший дом среди весны, крохотные букетики первых фиалок и примул на косогоре, деревья в цвету, плакучий бук рядом с домом, по легенде, посаженный самим Иваном Сергеевичем, пение птиц. Сразу вспомнился «Последний колдун», которого мы играли в мае 1997 г. перед домом Тургенева среди сирени, на лужайке, а сам дом выбрал себе роль сказочного замка Кракамиша. И природа принялась подыгрывать нам: по репликам начинал послушно накрапывать дождик, а синицы деликатно, но с полной отдачей вторили музыке Полины Виардо. И весь спектакль воспринимался как весенний гимн последнему колдуну на свете — Ивану Тургеневу.

Весна 2009 г. для А.Я. Звигильского, его музея была тревожной — истек срок арендного контракта, угрожало строительство на территории парка в Ясенях. Французские актеры, литераторы, общественные деятели обратились к министру культуры Франции с открытым письмом-просьбой защитить дом Тургенева, единственный уникальный музей иностранного писателя.



Музей Тургенева в Буживале, кабинет писателя. Сцена из спектакля «Власть тьмы» Л.Н. Толстого в исполнении актеров Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева

Нам казалось, что персонажи спектаклей, герои Гоголя и Тургенева, на каком-то высшем, непостижимом уровне поспособствуют этому, и решится участь старинной виллы, и она войдет по праву в музейный комплекс, и будет воссоздано то поместье, которое обживали в 70-е гг. XIX в. наш земляк Иван Тургенев и семейство Виардо.

С «Игроками» театр приехал в Париж в канун 60-летия со дня присвоения имени И.С. Тургенева. В день спектакля в посольстве Российской Федерации, которое предоставило нам сцену своего культурного центра, собирали декорации. С собой мы смогли привезти лишь костюмы и часть реквизита. Необходимо было большое, желательно старинное зеркало — центральный образ сценографического решения. В одном из помещений обнаружили чудесное высокое зеркало. И когда нам разрешили его взять, мы ахнули, увидев на обратной стороне красивой рамы кем-то приклеенную игральную карту — король бубен. Это уже гоголевская чертовщина!

Как раз в этот день, 3 апреля, начался визит в Париж Президента России Д.А. Медведева. Посол А.К. Орлов передал нам свои извинения: вряд ли успеет на спектакль. Работники посольства нервничали, опасаясь, что будет отток зрителей, к тому же пятница, накануне уик-энда. Но пришло столько публики, что теперь беспокоились, сумеют ли всех рассадить. Билеты по давней традиции посольства не продают, будущим зрителям рассылаются приглашения. В зале был аншлаг — собрались представители русской диаспоры, российско-французские общества, дипкорпус, потомки именитых русских фамилий, графских и княжеских родов, актеры, художники. Нам потом говорили, что такого аншлага не было даже на концерте одного популярного раскрученного певца. Некоторых мы уже знали по прежним выступлениям. Помню, приходил талантливый артист Лев Круглый, который когда-то замечательно работал у А. Эфроса, потом эмигрировал, в 70-е гг. Он был и на драме «Анджело, тиран Падуанский» В.Юго, мы играли в зале «Олимп де Гуж». Зашел за кулисы к актерам, долго разговаривал. Было это в 2002 г. А в 2010-м на «Власти тьмы» мы искали его среди зрителей, не зная, что накануне, 17 ноября, его не стало.

Еще до начала действия чувствовалась праздничная атмосфера предвкушения встречи с русской театральной культурой. Играли без перевода, и, как признавались потом зрители, они, зная сюжет, мечтали насладиться мелодикой русской речи. Прием был

потрясающий. Публика остро воспринимала гоголевские тексты; смех, аплодисменты подчеркивали сегодняшнее звучание комедии. Нас предупреждали, что во французских залах не принято аплодировать во время спектакля. Аплодисменты сдержанной обычно публики приравняются в этом случае к «браво-брависсимо»! А наши актеры этого удостоились! В финале — овации. Зрители не расходились, обсуждая увиденное. Актриса Анна Лефол с помощью переводчика А.Я. Звигильского произнесла восторженную речь-рецензию. Публика подарила нам искреннее признание и любовь. Подобное внимание к каждому слову, живую реакцию, понимание и сопереживание мы, к сожалению, не столь часто наблюдаем.

Итак, мы оказались на парижском духовном перекрестке: Гоголь — Тургенев. И, конечно, путешествовали по их адресам. Обошление Парижем испытывали многие русские — писатели, художники, артисты. Гоголю, когда он впервые оказался здесь в 1836 г., было 27 лет. Его увлекало нескончаемое движение на бульварах и площадях, приводила в восторг музыка парижских улиц, как и Льва Толстого 21 год спустя. И мы весной 2009 г. переживали чувства, близкие к тому, о чем писал Николай Василье-



Финал спектакля «Власть тьмы» Л.Н. Толстого

вич: «Как весело и любо жить в самом центре Европы, где, идя, поднимаешься выше, чувствуешь, что ты член великого и всемирного общества». Невозможно не согласиться с его шутливым заключением: «Все-таки неплохая собака этот Париж!» Есть предположение, что Гоголь и Тургенев могли видаться в одном из более поздних гоголевских приездов в Комеди Франсез на праздновании юбилея Мольера, правда, документальных подтверждений тому нет.

Успех «Игроков» совершенно неожиданно отозвался в судьбе театра в 2010 г., который стал годом диалога двух культур — русской и французской. Среди зрителей гоголевского спектакля была графиня Колетт Толстой, вдова младшего внука Льва Николаевича — Сергея Михайловича, в свое время известного парижского врача, который, кстати, лечил И.А. Бунину, и талантливого мемуариста. В 1977 г. он основал в Париже Общество друзей Толстого. Уже 15 лет после его кончины объединение поклонников русского гения, а это в основном французы, — возглавляет Колетт с сыном Дмитрием, правнуком писателя. Первым почетным президентом Общества друзей Толстого был Валери Жискар Д'Эстэн, президент Франции. Колетт рассказывала, что в кабинете, где он принимал их, стены были увешаны фотографиями Ясной Поляны. Общество задумало провести в ноябре 2010 г. Дни памяти Толстого в связи со столетием его ухода из Ясной Поляны и смерти на станции Астапово.

Еще одно значимое сближение — театр наш решил в этот год обратиться к драме «Власть тьмы». Более полувека произведений Толстого не было в орловском репертуаре. У нас свои сцепления, исполненные особого смысла: Толстой и город Орел, Орловский край, где он бывал не раз; Толстой и Тургенев, их трудные, переменчивые отношения; Толстой и писатели-орловцы, с которыми он был знаком и дружен, — Фет, Лесков. Кроме того, в притеатральном музее истории орловской сцены есть афиша далекой и знаменательной премьеры — «Власть тьмы» была представлена на сцене нашего театра 20 декабря 1910 г., вскоре после кончины автора.

Пришло приглашение от графини Колетт Толстой. Она писала: «Я видела «Игроков» в вашей постановке, которая мне очень понравилась, и я надеюсь, что в ноябре 2010 г., в памятные толстовские дни, французская публика будет снова аплодировать вашему искусству». А.Я. Звигильский поддержал идею привезти «Власть тьмы» и предложил сыграть ее не только в культурном

центре посольства РФ, но и в Буживале у Тургенева. Вот строки из его письма: «Публика нашего музея и русская диаспора всегда с восторгом принимают выступления вашего театра. Вспоминаю блестящую постановку комедии Н.В. Гоголя «Игроки» и вашего Пюго, все спектакли тургеневского репертуара».

Знаменательно, что два общества друзей Тургенева и Толстого соединились для проведения Толстовских дней.

Авторитет Л.Н. Толстого в мире огромен. «Война и мир» по количеству изданий и по востребованности уступает только Библии. Столетие его памяти обернулось во Франции и повсюду в мире столетием бессмертия писателя и мыслителя. И снова поразили размах и содержание культурных акций. Это был смотр и осознание того, что сделал русский гений для Франции. Вечера, фестивали, конференции, выставки, премьеры фильмов — все это будет продолжаться до весны.

Удивительно, что в стесненных условиях кризисной ситуации нам удалось оказаться в Париже. Весной 2009 г. театр получил для поездки финансовую поддержку губернатора Орловской области. В этот раз, когда возникли естественные материальные затруднения, деятельная Колетт и Дмитрий Толстой, будучи представленными Президенту России Д.А. Медведеву, попросили его содействовать приезду орловского спектакля «Власть тьмы», и театру были выделены средства из резервного фонда Правительства Орловской области.

Мы снова жили на Монмартре. Знали, что именно здесь, в одном из его переулков, начинался «Свободный театр» Андре Антуана. Сразу же отправились на поиски, вскоре нашли улицу его имени, спустились по крутой лестнице и увидели старинное здание, где располагался в конце 80-х гг. XIX в. театр. Красивый подъезд, украшенный изящными скульптурами, на памятных мраморных досках среди первых авторов рядом Толстой и Тургенев. Дело в том, что в сценической истории драмы «Власть тьмы» есть оригинальная французская нота. Написанная в 1886 г., пьеса была запрещена для российской сцены на целых девять лет. И вот тут произошло невероятное. Драму специально переводят для «Свободного театра», только что созданного в Париже молодым и дерзким режиссером-новатором Андре Антуаном. Толстой знал об этом и даже редактировал французский текст. Столица Франции заинтригована. Влиятельные литераторы Дюма-сын, Сарду на страницах журналов высказывают сомнения, будет ли эта русская, сугубо деревенская пьеса интересна публике и так ли она

сценична, предсказывают провал. Их прогнозы оказались ошибочными. Парижская премьера 1888 г. имела огромный успех. В числе горячих поклонников «Власти тьмы» — Эмиль Золя.

Не скрою, мы тоже беспокоились, будет ли понятен сложный язык крестьянской трагедии: в нем столько пословиц, поговорок, специфических словечек, диалекта, а косноязычие Акима, все его «тае — не тае», «куфарки» и пр. Договорились о синхронном переводе. Одна из главных трудностей — мы не могли взять на борт декорации, только костюмы и частично реквизит. Понимали, что на этот раз ничего «деревенского» в посольстве не найдем. Заранее попросили устроителей разыскать простой стол и десять обыкновенных деревянных табуреток. В день спектакля на сцене был приготовлен легкий стол и восемь пластиковых сидений. Из этого ничего, из пустого пространства предстояло сотворить выразительное действо, воспроизвести жизнь духа толстовских героев. Актеры волновались как никогда, горевали: «Эта сцена нас проглотит», — и отыскивали в кулисах щелочки, чтобы посмотреть, кто же к нам пришел, какова публика. Зрители, входя в зал, видели на огромной сцене эти восемь ажурных поблескивающих табуреток и изумлялись: «И это Толстой?!» А когда в финале после продолжительных оваций покидали зал, утверждали одобительно: «Да, это — Толстой!»

С первых тактов мы ощутили дыхание зала, возник сердечный контакт. Жанр спектакля — актуальная драма — был принят и оценен публикой. Нравственные испытания, которым автор подвергает своих героев, волнуют и нас, и французов, и, очевидно, весь мир, продолжающий считать Толстого властителем дум.

Спектакль стал поводом для встречи потомков писателя. Кроме французской ветви Михалычей, как их называют в семейном мировом клане, был Владимир Ильич Толстой, праправнук, директор музея-усадьбы Ясная Поляна, Констанция, представительница ветви, идущей от Татьяны Львовны. Таким интересным было общение с ними, мы будто побывали на традиционных семейных сборах в Ясной Поляне. В театральном музее теперь есть афиши «Власти тьмы» с их автографами.

У нас пока случалось два парижских времени года — весна и осень. Ноябрьские дни были насыщенными и интенсивными. Тургенев открывал нам Париж Льва Толстого, как когда-то знакомил с ним молодого, 29-летнего графа. Город поразил Толстого весельем, бешенством балов, музеями, ужаснул культом Наполеона. Его восхищало заразительное чувство социальной свободы,

«о котором в России записал он, — я не имел даже понятия». Через полтора столетия русские люди испытывают здесь сходное чувство. Тургенев и Толстой жили тогда на улице Риволи в соседних домах, о чем напоминают мемориальные доски.

Поспешно покидая французскую столицу после рокового присутствия на смертной казни, Толстой записал в дневнике о Тургеневе: «Я его очень люблю. Он сделал и делает из меня другого человека». Это очень дорогое признание Толстого. То же самое может сказать о себе каждый из нас, да и весь тургеневский театр: он сделал и делает из нас других людей, другой театр.

Самый удивительный день в нашем паломничестве к Толстому и Тургеневу — 20 ноября 2010 г. Дожливый, серый, выстуженный ветрами Париж преобразился. Актеры говорили: «Видимо, Лев Николаевич нами доволен». Утром поехали в сквер его имени. Да, есть такой толстовский уголок на карте столицы. Он появился в 30-х гг. прошлого века на месте бывшего бастиона в западной части города. Тихий, небольшой сквер — ухоженные зеленые лужайки, каштаны, деревянные сооружения для детских забав, в глубине какая-то статуя, а у самого выхода на широком постаменте бюст писателя работы армянского скульптора Акопа Гюрджяна,



Группа Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева у памятника Л.Н. Толстому в Париже

который в молодости учился у великого Родена. Необычный поворот головы старца и взгляд мягкий, ребячий. Мы принесли Толстому много цветов — роз и гвоздик и от себя, и от зрителей вчерашнего спектакля. И поспешили в Буживаль к Тургеневу, который в этот день принимал у себя всех гостей Толстого.

Судьбой и местом проживания допущенные подчас к неуловимым подробностям взаимоотношений двух гениев — Тургенева и Толстого и иногда способные на глубинном, подсознательном уровне ощутить их характеры, мы на этот раз наблюдали невероятные, почти мистические соединения. Снова Буживаль, сверкающая Сена, аллея к дому, поразительно схожая с Спасской, рыжий листопад, еще зеленые кроны ясеней, пение птиц. Наши афиши на дверях музея. Гостеприимный хозяин буживальского дома пригласил и Общество друзей писателя, и всех его почитателей именно 20 ноября, в День памяти. Толстому не довелось побывать у Тургенева ни на улице Дуэ, что на Монмартре, ни в Буживале.

Вместе с потрясенным А.Я. Звигильским, его сыном Марком мы стали свидетелями того, как в скромную тургеневскую обитель, знакомую до мелочей, вторгся дерзкий и неодолимый дух мятежного Толстого, перевернул былую музейную аккуратность.

На первом этаже обосновалась богатейшая выставка из фондов Общества друзей Толстого, много подлинных вещей, документов, картин. Драгоценный рояль, привезенный Тургеневым из Баден-Бадена, сдвинут, на нем разложены афиши и прочее. Энергичная Колетт привезла два автобуса гостей, и, хотя условились впускать небольшими группами, все равно столпотворение. Александр Яковлевич потрясенно озирает все это и повторяет: «Боже мой, что здесь будет сейчас!»

Сам дом стареет, ветшает, винтовая лестница жалобно охает при каждом шаге. Где ему взять сил для такого наплыва посетителей!

Когда-то в письме к Маше, сестре Льва Николаевича, Тургенев дал молодому Толстому за упорство буйволообразное прозвище «Остервенелый троглодит». Все смешалось в тургеневском доме. И даже нам было позволено заняться своим актерским ремеслом в священном кабинете Ивана Сергеевича. Александр Яковлевич водил нас по дому, показывал недавние приобретения, в кабинете задержался у подлинного письменного стола писателя, за которым были написаны «Новь», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич». Рассказал, какими трудами и усилиями он им достался, как дорожат им, как боготворят. Надо было ви-

деть лицо молодой актрисы Екатерины Гусаровой, которая уже несколько сезонов играет Клару Милич. Она боялась до стола дотронуться и ждала момента, чтобы остаться один на один с ним.

И по кабинету, самой красивой и ухоженной комнате дома, прошел таинственный вихрь. А ведь именно отсюда умирающий Тургенев послал Льву Николаевичу записку, написанную самостоятельно карандашом, в которой убеждал его вернуться к литературному творчеству и благодарил за счастье быть его современником. И только в спальне, где прошли последние земные мгновения Тургенева, было все по-старому.

В кабинете мы сами убрали со стола письменные принадлежности, постелили белую скатерть. Играли первый акт пьесы, созданной Толстым через три года после смерти хозяина буживальского дома, в который впервые вошли герои Толстого. Персонажи, появляясь в «избе», крестились на воображаемую икону — харламовский портрет Тургенева. Невозможно забыть выражение крайнего беспокойства на лице А.Я. Звигильского, когда Никита (артист Антон Карташев) размахивал топором (мы-то знали, что он из папье-маше), и его неподдельный ужас, когда Никита заигрывал с Анисьей (артистка Елена Полянская) все на этом же столе. Актеры потом признавались, что в стесненном пространстве кабинета они пережили ощущение легкости и простора.

Наши выступления в Париже и Буживале — один из завершающих аккордов перекрестного года культур России и Франции. Уже в Орле, рассматривая привезенные из Буживаля буклеты, афиши и приглашения, отметили, что на них появилось обнадеживающее название — Европейский музей Ивана Тургенева. Возможно, в этом малая доля нашего участия. Театр своим творчеством, энергичным движением к великому автору содействует сохранению и духовному признанию памятного места на французской земле — дома Тургенева в Буживале, его последнего земного пристанища.

Дорога к Тургеневу в Буживале

Личность Тургенева вызывала интерес во Франции в разные времена. Начиная с 20-х гг. прошлого века, когда в Париже появилась многочисленная русская эмиграция, русская периодическая печать отмечала юбилеи известных русских деятелей статьями в журналах и газетах. Так, в 1923 г. журналистке и писательнице Августе Даманской (1877–1959) было дано задание написать о посещении Буживаля, где был дом Тургенева.

Как рассказывает журналистка об этом на страницах своих воспоминаний «Киноленты моей памяти», опубликованных в «Новом журнале» (№ 201), приехав из Парижа в Буживаль, вначале она решила узнать, как пройти к дому известного русского писателя. Обратившись в газетный киоск с вопросом о месте нахождения дома Тургенева, журналистка столкнулась с незнанием, кто такой Тургенев, и услышала вопрос продавщицы газет: «Этот человек был врачом, адвокатом или антикваром?» Узнать у полицейских также ничего не удалось, но они порекомендовали обратиться в книжный магазин. В книжном магазине две бойкие продавщицы объяснили, что такой писатель жил здесь, но его фамилия произносится неверно. «Это не Тургенев, а Трубецкой», — уверенно возразили они и указали путь к дому писателя. А что было дальше, когда она подошла к воротам усадьбы, Августа Даманская рассказывает: «Дернула железное кольцо звонка... Приковыляла дворняга и сторож. Он сказал, что здесь действительно жили русский помещик и певица Виардо. Дом много лет принадлежит суконному фабриканту Сабатье, который в отъезде. Открыл ворота и подвел меня к скамье с высоким ясенем и пояснил: “Вот на этой скамье под этим деревом любил сидеть русский

барин”». Так появился в русскоязычной газете «Дни» в Париже фельетон «Буживаль».

В 1933 г., когда отмечалось 50-летие смерти Тургенева, к единственному потомку писателя — внучке Тургенева Жанне, взявшей фамилию своего великого деда, пришли представители эмигрантского журнала «Иллюстрированная Россия», выходящего на русском языке в Париже. Она жила в Париже в квартале Отей на авеню Моцарта и оказала радушный прием. После визита в журнале вышла статья с ее интервью.

Сейчас это единственный в мире музей русского писателя за границей, который находится в принадлежавшем Тургеневу доме под Парижем в Буживале, где он жил последние 8 лет в дачное время. Многолетняя жизнь за границей и связи писателя-романиста с знаменитым литературно-артистическим миром Франции в течение почти что четырех десятков лет стали основой создания музея, в котором представлены находки из зарубежных архивов и частных собраний, раритеты тургеневской эпохи и вместе с гостями собирается Ассоциация друзей Ивана Тургенева (1818–1883), Полины Виардо (1821–1910) и Марии Малибран (1808–1836).

Ассоциация была создана в Париже в январе 1977 г. Она занимается исследованием жизни и творчества Тургенева и двух знаменитых французских певиц¹, которые обладали прекрасными голосами. Это стало возможным благодаря энергии доктора филологии Александра Звигильского — нынешнего директора музея Тургенева в Буживале и его жены Тамары Звигильской, а также потомков Полины Виардо. Они смогли объединить всех заинтересованных людей. Тогда еще здравствующий внук Полины Виардо (сын скрипача и композитора Поля Виардо) — Жак Поль Виардо (1908–1990) отказался от руководства Ассоциацией, ссылаясь на занятость и отсутствие денег. Первым президентом общества стал муж праправнучки Полины Виардо — Андре Лё Сэсн, который не поддерживал идею создания музея Тургенева под Парижем, где писатель жил в усадьбе вместе с семьей Виардо. Он занимался только концертными программами и тем самым вызывал недовольство у многих членов Ассоциации. Поэтому через два года его переизбрали, и президентом стал Александр Звигильский. Он до сих пор возглавляет Ассоциацию (ее аббревиатура по-французски — ATVM), имеющую тесные контакты с библиотекой И. Тургенева в Москве.

Будучи талантливым литературоведом и профессором Сорбонны, Звигильский, имея русское происхождение, более 50 лет занимается исследованиями Тургенева и отыскивает новые документы. Все это находит отражение в информационном органе Ассоциации — журнале «Cahiers» [Кайе] («Тетради», *фр.*), выходящем на французском языке ежегодно в Париже, начиная с 1977 г. Являясь главным редактором журнала, он печатает материалы о семинарах, конференциях, посвященных Тургеневу и выдающимся литераторам, окружавшим его; рассказывает о его общении с соотечественниками за границей. Много статей о Полине Виардо, которая была не только певицей, но и композитором, а также автором интересных рисунков. Представлены ноты ее музыкальных произведений, семейные фотографии, афиши выступлений, эскизы сценических костюмов, которые она создавала вместе с известными художниками. В журнале — сопоставление творчества Гюго и Тургенева, исследование влияния Тургенева на творчество Мопассана, анализ отношений Тургенева и Анатоля Франса, неизвестные ранее письма. За три десятка лет Ассоциации удалось собрать множество материалов, часть из которых могла бы просто исчезнуть с течением времени.

Тридцатилетие Ассоциации отмечалось в прошлом году мероприятиями, разработанными по совместной программе с Комитетом по спасению и сохранению музея Тургенева.

Сейчас территория, где находилась усадьба, купленная Тургеневым в 1874 г., занимает площадь около 5,8 га. Она входит в состав городка Сель-Сен-Клу, находящегося в 15 км к западу от Парижа. Усадьба была названа «Ле Френ» («Ясени») из-за ясеней, росших в то время там в изобилии. Добраться из Парижа до музея, расположенного в парке, можно на автобусе № 258, который идет от станции метро «Ля Дефанс» ветки № 1. Дорога от метро занимает примерно 20 минут. Около остановки «Ля Шоссе. Мюзее Тургенев» имеется указатель о подъеме в гору к музею. Войдя в калитку, оказываешься среди вековых деревьев. Дорога продолжает подниматься вверх, и вскоре перед вами предстает на склоне весьма запущенный двухэтажный белый дом в итальянском стиле, в котором жила семья Виардо (вилла Виардо). Сейчас он закрыт для посетителей, так как требует ремонта и реставрации. Поднимаясь по кирпичным ступенькам еще выше, а затем по парковой дорожке, оказываешься в самой верхней части парка — перед трехэтажным домом — тургеневским шале. Его через год после покупки усадьбы Тургенев построил для себя. Он украшен

деревянной резьбой, и в его архитектуре сочетаются швейцарский и русский стили.

Этот дом был описан Тургеневым в романе «Новь», который был закончен в Буживале. Здесь же были написаны некоторые из «Стихотворений в прозе».

Уже 25 лет, как в нем располагается музей Тургенева, который открылся в сентябре 1983 г. в день столетия смерти писателя при большом содействии созданной ранее Ассоциации, а также щедрых меценатов.

В музее мне удалось познакомиться с Александром Звигильским. По поручению московской библиотеки И. Тургенева директору музея для Ассоциации было передано несколько экземпляров сборников его статей о Тургеневе «Иван Тургенев и Франция», переведенных в Москве на русский язык из журналов «Cahiers» [Кайе] к 190-летию писателя.

На первом этаже в прихожей (бывшая кухня) посетителей встречает графический портрет Тургенева, автором которого была Полина Виардо в 1858 г. В витрине напротив входа все двадцать семь выпусков журнала «Cahiers» [Кайе]; несколько книг. Среди них первое издание «Записок охотника» 1852 г., и его перевод на французский, напечатанный спустя два года. Есть и французская книга «Souvenirs de chasse». Перевод ее названия — «Охотничьи воспоминания». Она была написана на шесть лет раньше, чем «Записки охотника», страстным охотником — Луи Виардо (1800—1893), мужем Полины Виардо, который часто охотился вместе с Тургеневым, и послужила молодому автору идеей для создания его «Записок охотника».

В «Русской комнате» несколько картин поэта и художника-любителя Я. Полонского с видами Спасского-Лутовинова; портреты родителей писателя; фотографии всех потомков Тургенева. Дочь писателя — Полинетта Брюэр (1842—1918), родившаяся у белошвейки А. Ивановой в России, с 8 лет воспитывалась в семье Виардо после отъезда из России. Она получила хорошее образование в парижском пансионе, но быстро забыла русский язык. С отцом у нее было мало общих интересов. Как отмечал Тургенев, в ней не было художественного начала и все романтическое и мечтательное ей было чуждо. У нее в браке родилось двое детей: дочь Жанна (1872—1952) и сын Жорж (1875—1924). Внуки не знали русского языка и никогда в России не были. Все они умерли в Париже, но, к сожалению, в настоящее время неизвестны места их захоронения.

В вестибюле с винтовой лестницей можно увидеть «Разрешение», выданное писателю о праве на охоту во Франции; портрет Тургенева, написанный современным орловским художником А. Курнаковым — дар в музей. Картина называется «Пора раздумий». Писатель изображен в свой последний приезд в Спасское-Лутовиново в 1881 г. Большое полотно «Дипломатическая охота» было написано художником Николаем Дмитриевым-Оренбургским (1838—1898) в 1872 г. Тургенев изображен вместе с великим князем Николаем Николаевичем и рядом дипломатических лиц во время охоты в 80 км от Парижа. Полотно было куплено бароном Гинзбургом в России, когда в 30-е гг. продавались эрмитажные картины за границу. Много лет картина находилась в одной немецкой семье, и музей недавно смог купить ее через аукцион.

И последняя комната первого этажа — «Западная комната» — салон, где в 1990 г. появилось фортепьяно из Баден-Бадена, принадлежавшее Тургеневу. Здесь материалы о знакомых с Тургеневым французских литераторах: Мериме, Жорж Санд, Мопассане, Флобере, Золя, Доде, Гонкуре и композиторах: Массне, Сен-Сансе, Гуно, Бизе. К 200-летию Марии Малибран показана экспозиция о певице с ее большим портретом, подаренным потомками семьи Виардо. Его написал художник Л. Кедес в 1832 г.

Изящная лестница ведет на второй этаж, где находятся кабинет и спальня. В кабинете подлинный письменный стол Тургенева, портрет Полины Виардо, написанный в 1894 г. ее дочерью Клоди Шамро, которая часто рисовала около писателя, доверявшего ей свои литературные изыскания. С Тургеневым у нее были теплые, дружеские отношения. Клоди запечатлела спальню и умирающего больного писателя. Позже рисунок был отправлен в Россию и напечатан в журнале «Нива» за 1883 г. По этому рисунку и восстановлен интерьер спальни.

Тургенев познакомился с Полиной Виардо во время гастролей в Петербурге в 1843 г. Молодой человек был очарован ее игрой и пением на сцене. Он влюбился в Полину Виардо и поехал во Францию. Всю жизнь Тургенев сохранял горячую привязанность к певице и к ее семье. Большую часть жизни он жил вблизи семьи Виардо. Своей семьи он так и не создал. Имение «Ясени» было завещано Полине Виардо, которая выплачивала пенсию его дочери Полинетте.

Александр Звигильский рассказал о творческом сотрудничестве Тургенева с Полиной Виардо, которая писала романсы на

стихи как Тургенева, так и Пушкина, Фета, Тютчева, Лермонтова. Она создала в конце 60-х гг. четыре камерные оперетты в сопровождении рояля с либретто Тургенева на французском языке: «Слишком много жен», «Последний колдун», «Людоед» и «Зеркало». К сожалению, три из них сохранились сейчас только лишь в черновиках. И только одна — «Последний колдун» — ставилась как на камерных сценах, так и в театрах в Германии еще при жизни Тургенева. Единственную мужскую роль на камерной сцене иногда исполнял сам Тургенев, но он никогда не пел, так как не был одарен голосом. Благодаря Звигильскому удалось достать ее партитуру во Франции, и в 1990-х она была успешно поставлена в Орловском драматическом театре. Это было осуществление мечты Тургенева.

Через два года после смерти писателя в 1885 г. Полина Виардо продала «Ясени», многое из обстановки, часть предметов которой была найдена и приобретена уже в настоящее время для музея, и уехала из Буживаля в Париж.

В 1933 году русская эмиграция в Париже отмечала 50-летие смерти писателя. К этой дате был выпущен специальный номер парижского журнала «Иллюстрированная Россия» (1933. № 23,) на русском языке. Большая часть его была посвящена Тургеневу. Она содержит интервью с последней представительницей потомков писателя — внучкой Тургенева Жанной Тургеневой, которая взяла фамилию деда. Это интервью было единственным за всю ее жизнь. Она очень дорожила имеющимися у нее реликвиями деда и была скромным, образованным человеком, знающим три европейских языка, которые преподавала. Она сочиняла стихи, романсы и мелодраматизации, для которых писали музыку.

О Жанне можно встретить воспоминания и в одном из журналов «Cahiers» [Кайе]. Они раскрывают судьбу некоторых других тургеневских реликвий и свидетельствуют о том, что в одной гостеприимной французской семье за обедом внука Тургенева поведала, что ее приглашали в советское посольство в Париже. Там ей было предложено денежное вознаграждение, если она согласится передать имеющиеся у нее тургеневские реликвии в советские архивы и музеи. Она дала свое согласие и получила материальную поддержку, в которой нуждалась в то время. Рука помощи, протянутая ей, была единственной, и она не видела лучшего способа сохранения реликвий. Этот описанный факт достоверен, так как имеются записи о поступлении в Государственный лите-

ратурный музей в Москве около 350 писем Тургенева к дочери в 1933, 1935 гг. из Франции от Жанны Тургеневой.

К сожалению, в Россию была передана только часть интересных документов из ее имущества, которое после смерти внучки Тургенева оказалось неизвестно в чьих руках. Все попытки супругов Звигильских узнать дальнейшую его судьбу, пока безрезультатны.

В этот день в музее была запланирована встреча с Тургеневским обществом из Баден-Бадена, представители которого иногда приезжают в гости в Тургеневский дом. Группа приблизительно из трех десятков посетителей, многие из которых говорили по-русски, пришла познакомиться с новостями Ассоциации и концертной программой в салоне. Судя по книге отзывов, гости из разных стран в музее не редкость.

Однако, к сожалению, в настоящий момент стоит вопрос о дальнейшем существовании музея в Тургеневском доме, потому что в 2002 г. был расторгнут контракт между мэрией городка Сель-Сен-Клу и Ассоциацией ATVМ об аренде территории усадьбы. Все попытки Российского фонда культуры, а затем Московского правительства в 2004 г. помочь Ассоциации не дали положительных результатов. Ассоциации принадлежат только экспонаты и коллекции, которые придется вывозить, если не появится договор об аренде с лицами, заинтересованными в сохранении музея Тургенева, или если не произойдет покупка территории Ассоциацией и сторонниками сохранения музея писателя.

Ассоциации необходимо помочь сохранить музей. И для этого, конечно, нужна финансовая поддержка. Сейчас рассматривается вопрос об оказании помощи музею в России каким-либо международным благотворительным фондом.

Но возможен и вариант, при котором музей русского писателя станет государственным музеем Франции, и это тоже решит многие сложные проблемы Ассоциации ATVМ.

Примечание

¹ Певицы были сестрами — дочерьми знаменитого европейского тенора Мануэля Гарсия и обучались у Ф. Листа. «Звезда» французской оперной сцены Полина Виардо имела превосходное контральто необычайного объема, которое соединялось у нее с сильной, чрезвычайно артистической натурой. Мария Малибран —

колоратурное меццо-сопрано. Она участвовала в артистических поединках с известной немецкой певицей Генриэттой Зонтаг. Поклонником таланта Малибран был известный русский художник Карл Брюллов. Его был написан ряд музыкальных произведений (ноктюрны, романсы), многие из которых потом пела Полина Виардо. Певица умерла молодой от травм после падения с лошади.

Полянская Е.В.

Государственный музей А.С. Пушкина,
заведующая отделом «Музей И.С. Тургенева»

Французская тургениана в собрании Государственного музея А.С. Пушкина

19 апреля 2007 г. вышло Распоряжение Правительства Москвы за № 714-РП о создании Музея И.С. Тургенева по адресу: ул. Остоженка, д. 37/7, стр. 1 на правах отдела Государственного музея А.С. Пушкина. В этом доме, как известно, последние десять лет своей жизни прожила матушка писателя, В.П. Тургенева, в общей сложности около полутора лет провел здесь и сам И.С. Тургенев. Фактически музей Пушкина получил дом лишь весной 2009 г., а уже 9 октября 2009 г. Музей И.С. Тургенева открылся для посетителей.

К тому времени тургеньевская коллекция, комплектование которой началось в 2007 г., насчитывала порядка восьмисот предметов, приобретенных или полученных в дар Государственным музеем А.С. Пушкина для новой экспозиции. Это позволило разместить в парадной анфиладе залов первого этажа выставку «Москва. Остоженка. Тургенев», отображающую жизнь и творчество великого писателя, и особенно — его связи с Москвой.

В течение первого года работы нового музея тургеньевский фонд пополнился рядом ценных приобретений. В активно формирующейся коллекции появляются музейные предметы, имеющие французские корни, происходящие из Франции и бытовавшие там. Известно, что связи Тургенева с этой страной — дружеские, деловые, личные — были обширны и многообразны. Писатель прожил во Франции значительную часть своей жизни, здесь окончился его земной путь.

В предлагаемый обзор французских материалов включены наиболее интересные, на наш взгляд, предметы и экспонаты.

Главную ценность в музейном собрании представляют два автографа И.С. Тургенева. Первый, появившийся в качестве дара к открытию экспозиции, — записка И.С. Тургенева Ю. Леонару, бельгийскому композитору и скрипачу, от 18 марта 1875 г. Позже был приобретен еще один автограф — письмо И.С. Тургенева к французскому писателю А. Доде от 3 февраля 1883 г. Им посвящены отдельные публикации специалистов пушкинского музея.

Совсем недавно в рукописный фонд Государственного музея А.С. Пушкина поступил первый автограф Полины Виардо, с которой в течение сорока лет была неразрывно связана жизнь И.С. Тургенева. Выдающаяся певица, драматическая актриса, пианистка, педагог, П. Виардо прославилась исполнением ролей в операх самых известных композиторов XVIII–XIX вв. В исполнительском мастерстве и музыкальной педагогике она продолжила традиции своего отца, знаменитого испанского тенора и преподавателя пения Мануэля Гарсиа.

Эта записка, написанная по-французски орешковыми чернилами на именной бумаге с вытисненными сверху инициалами «Р» и «V», адресована мадам Циммерман; внизу подпись «Полина Виардо». Указание на месяц и год отсутствует. В конце письма стоит лишь день недели и число — «воскресенье 23». Почерковедческая экспертиза специалистов РГАЛИ подтвердила подлинность письма, написанного рукой Полины Виардо, его научную, историческую, музейную и архивную ценность.

Текст письма:

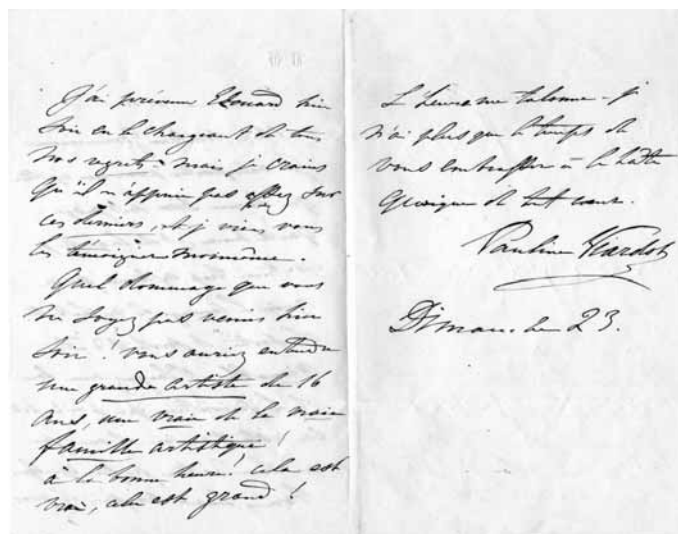
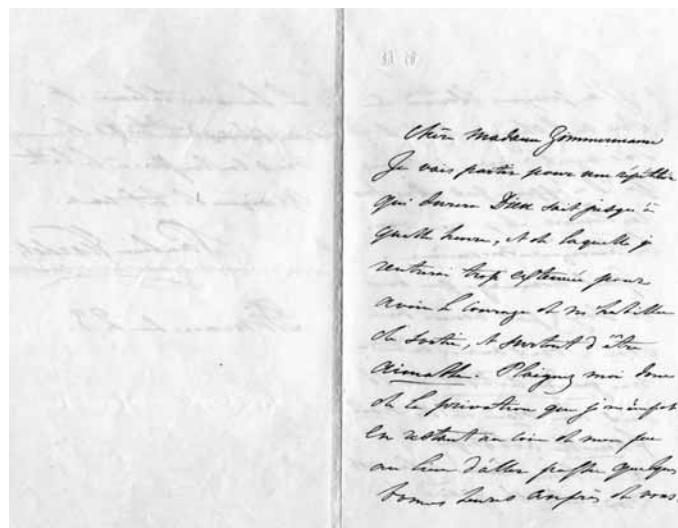
«Дорогая мадам Циммерман.

Я должна вот-вот отправиться на репетицию, которая продлится Бог знает сколько и после которой я буду настолько уставшей (изнуренной), что едва ли найду в себе силы, чтобы переодеться и выехать из дому. В особенности сложно в таком состоянии оставаться любезной. Пожалейте же меня за то, чего я себя лишаю, оставаясь у своего камина вместо того, чтобы провести несколько [добрых, счастливых?] часов возле вас.

Вчера вечером я предупредила [возможно, предупредила какие-то его действия. — Н.Т.] Эдуарда, излив на него все наши жалобы. Но боюсь, что он их вполне не разделяет и я вам их (?), вероятно, выскажу сама.

Какая жалость, что вас не было на вчерашнем вечере! Вы бы услышали великую певицу. Ей 16 лет, это истинная артистка. В добрый час! Воистину, это было величественно.

К сожалению, время подходит — у меня есть только возможность поспешно вас обнять (поцеловать), впрочем, от всего сердца.
Полина Виардо Воскресенье, 23»¹.



Записка П. Виардо к мадам Циммерман. Автограф

Отмечая особую значимость нового приобретения, напомним, что это первый автограф П. Виардо в собрании музея. Мы можем предположить, что записка адресована теще Шарля Гуно, мадам Гортензии-Виктории Циммерман, урожденной Ледюк (1801—1888), жене профессора парижской Консерватории Пьера Жозефа Циммермана.

В 1849 г. П. Виардо познакомилась с неизвестным еще в театральном мире композитором Шарлем Гуно. Впервые Гуно увидел П. Виардо десять лет назад: она успешно дебютировала в парижской Итальянской опере и, совершая с Луи Виардо свадебное путешествие, выступала в салонах Французской академии в Риме — молодой Гуно, стипендиат академии, аккомпанировал певице?. Во время встречи в 1849 году она заявила о своем желании петь в его новой опере. Для нее предназначалась заглавная партия в «Сафо». Весной 1850 г. Гуно вместе с матерью был приглашен погостить в Куртавнеле — замке П. и Л. Виардо недалеко от Парижа, где композитор работал над оперой. Там же он встретился и подружился с И.С. Тургеневым. Премьера оперы состоялась в апреле 1851 г., спектакль не имел успеха и выдержал всего шесть представлений.

20 апреля 1852 г. Шарль Гуно сочетался браком с Анной Циммерман, дочерью П. Ж. Циммермана. П. Виардо была знакома с Циммерманом — еще в начале 1840-х гг. она принимала участие в его концертах. Перед женитьбой, как пишет А. Розанов в монографии «Полина Виардо-Гарсиа» (Ленинград, 1982), Гуно совершил «ряд бестактностей» по отношению к супругам Виардо, и с лета 1852 г. их знакомство прервалось почти на двадцать лет. Вероятно, одной из причин резкого охлаждения дружеских отношений был также неуспех «Сафо».

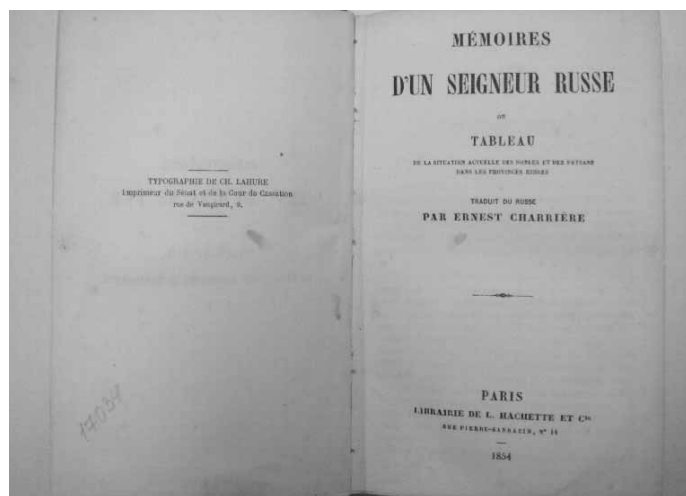
После свадьбы Гуно часто гостил в загородном доме Циммерманов в пригороде Парижа Сен-Клу, недалеко от Буживаля, где впоследствии построил шале. В 1853 г. скончался его тесть Пьер Циммерман. Мадам Циммерман пережила мужа на 35 лет и умерла в Сен-Клу в 1888 г. Гуно был сердечно привязан к своей теще, которую называл мамой, а также ко всему многочисленному семейству Циммерманов. Его жена Анна имела трех сестер. Старшая, Джульетт, была замужем за художником Эдуардом Луи Дюбюфом (1820—1883), модным в то время салонным портретистом. После ее смерти в 1855 г. композитор принимает участие в судьбе их сына Гийома. Гуно, тонкий ценитель живописи, особенно выделял и любил племянника, обещавшего «блестяще поддержать

семейные традиции»? и ставшего впоследствии известным живописцем.

В начале 70-х гг. состоялось примирение супругов Виардо с Ш. Гуно, который стал бывать у них и участвовать в музыкальных концертах. Исходя из этого, можно сделать предположение, что письмо написано не ранее этого периода — времени восстановления добрых отношений между Виардо и Гуно.

Из письма видно, что П. Виардо в воскресный день, после занятий со своими ученицами, намеревалась посетить мадам Циммерман. Очевидно, что и мадам Циммерман была нередкой гостьей на музыкальных вечерах в доме Виардо. Дружественный тон записки говорит о доверительном характере взаимоотношений между госпожой Циммерман и П. Виардо, касающихся, в частности, и некоего Эдуарда. То, что нам известно о симпатиях Ш. Гуно к мадам Циммерман и Гийому, позволяет предположить, что Эдуардом, о котором идет речь в письме, мог быть отец Гийома живописец Эдуард Дюбюф.

Небезынтересен также отзыв П. Виардо о таинственной «великой певице» 16 лет, вероятнее всего, одной из ее учениц.



Mémoires d'un seigneur russe ou tableau de la situation actuelle des nobles et des paysans dans les provinces russes. Paris, 1854. Перевод Э. Шаррьера.

Пока это лишь самые первые предположения. Предстоит кропотливая исследовательская работа, которая поможет раскрыть характер связей П. Виардо с адресатом, а также с Эдуардом, упоминаемым в письме.

Основа тургеневской коллекции — книжное собрание. Обратимся прежде всего к переводам на французский язык произведений самого писателя, среди которых наибольшую ценность представляют три прижизненных французских издания «Записок охотника».

Первый перевод «Записок охотника», выполненный в 1854 году Эрнестом Шаррьером и появившийся в Париже в апреле того же года под измененным заглавием — «Mémoires d'un seigneur russe ou tableau de la situation actuelle des nobles et des paysans dans les provinces russes. Traduit du russe par Ernest Charrière. Paris, 1854» (Воспоминания русского помещика, или Настоящее положение дворян и крестьян в русской провинции. Перевод с русского языка Эрнеста Шаррьера. Париж, 1854), — вышел без имени Тургенева на обложке и титульном листе книги. Этот весьма вольный перевод, как известно, вызвал недовольство и возмущение писателя: «Получил я наконец французский перевод моих “Записок” — и лучше бы, если б не получил их! Этот г-н Шарриер черт знает что из меня сделал — прибавлял по целым страницам, выдумывал, выкидывал — до невероятности <...> Каков бессовестный француз — и за что я теперь должен превратиться, по его милости, в шута?»⁴ Тургенев счел необходимым официально опротестовать перевод Шаррьера в петербургской газете на французском языке «Journal de St.-Petersbourg».

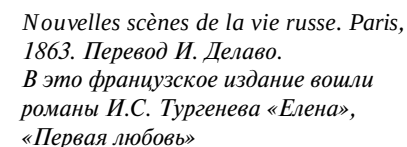
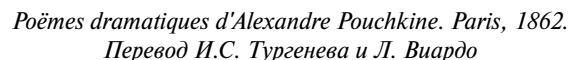
Тем не менее первый, шаррьеровский, перевод «Записок охотника» выдержал несколько переизданий: одно из них, 1869 г., полученное музеем в дар, пополнило книжное собрание музея.

Третье парижское издание «Записок охотника» в коллекции музея — 1859 г. — в переводе Ипполита Делава, который неизмеримо ближе стоял к русскому подлиннику: «Récits d'un chasseur par Ivan Tourguénef. Traduits par H. Delaveau. Seule édition autorisée par l'auteur. Paris, 1859» (Записки охотника Ивана Тургенева. Перевод И. Делава. Единственное авторизованное издание. Париж, 1859). Перевод И. Делава выполнен при участии самого Тургенева, о чем свидетельствует надпись на титульном листе. Делава, прекрасно владевший русским языком, всецело посвятил себя переводам русских писателей и пропаганде русской литературы во Франции. Благодаря его статьям в журнале «Revue des deux

В переводе того же И. Делаво на экспозиции представлено парижское издание 1863 г. под названием «Nouvelles scenes de la vie russe» (Новые сцены из русской жизни), в которое вошли «Елена» (так во французском переводе назывался роман «Накануне») и «Первая любовь». Оно интересно тем, что здесь впервые опубликован французский перевод повести «Первая любовь», причем с прибавленным автором окончанием, которое не вошло ни в одно русское издание. В «прибавленном хвосте для французского издания», как называл его сам Тургенев, раскрывается отношение каждого из присутствующих к рассказу главного героя.

Повесть «Степной король Лир» была переведена Тургеневым совместно с Л. Виардо и появилась в «Revue des Deux Mondes» 15 марта 1872 г.; музей располагает этим экземпляром.

Несомненную ценность представляют имеющиеся в нашем собрании отдельные прижизненные издания писателя, выпущенные издательством Этель и К^о: парижское издание 1874 г. рома-



на «Fumée» (Дым) с предисловием П. Мериме; роман «Terres vierges» (Новь) 1877 г. в авторизованном переводе Э. Дюрана-Гревия; 6-е издание романа «Une nichée de gentilshommes» (Дворянское гнездо).

Посмертные издания писателя на французском языке представлены романом «Peres et enfants» (Отцы и дети) парижского издательства Шарпантье и К° 1886 г. с предисловием П. Мериме и под его редакцией, и двумя изданиями 1887 г. К последним относятся «Nouvelles scenes de la vie russe» (Новые сцены из русской жизни) в переводе Л. Виардо. Сюда вошли «L'auberge de grand chemin» (Постоялый двор), «L'Antchar» (Затишье), «Le pain d'autrui» (Нахлебник), «Une correspondance» (Переписка), «Deux journées dans les Grands Bois» (Поездка в Полесье), «Le partage» (Завтрак у предводителя). Еще одно издание 1887 г. — «Scenes de la vie russe» (Сцены из русской жизни) в переводе Ксавье Мармье в авторской редакции, издательство Ашетт и К°, здесь опубликованы тургеневские повести «Фауст», «Три портрета» и другие.

Французская книжная коллекция музея включает произведения французских авторов, составлявших дружеский и литературный круг Тургенева. Так, музеем приобретено несколько изданий

П. Мериме, среди которых «Chronique du règne de Charles IX» (Хроника времен Карла IX) парижского издательства Charpentier et Cie, 1842 г.; «Nouvelles» (Новеллы), Париж, 1875 г., издательство М. Lévy frères. В сборнике — «Кармен», «Арсена Гийо», «Аббат Обен», «Пиковая дама», «Цыганы», «Гусар», «Николай Гоголь». Широко известен огромный интерес П. Мериме к русской культуре, о чем, в частности, свидетельствует «Пиковая дама», включенная в этот сборник, — первый перевод повести Проспером Мериме опубликован еще в июле 1849 г. в «Revue des Deux Mondes». История этого перевода связана с его ранними произведениями «Theatre de Clara Gazul» и «La Guzla»; жертвами литературных мистификаций молодого Мериме оказались даже А.С. Пушкин и А. Мицкевич, поверившие в подлинность произведений сербского фольклора и переложившие некоторые из них на свои родные языки. Мериме, польщенный и сконфуженный заблуждением русского гения, писал С.А. Соболевскому в 1835 г.: «Попросите, пожалуйста, Пушкина извинить меня. Я и горжусь, и в то же время чувствую себя смущенным тем, что я его так посадил на мель»⁵. А в письме 1849 г. к тому же Соболевскому есть такие слова: «Я нашел в сочинениях Пушкина <...> часть пушкинского перевода “Гусли”. Я выразил его памяти признательность тем, что перевел “Пиковую даму”»⁶. В сборник также вошел интересный этюд Мериме о Гоголе, который впервые был напечатан в 1851 г. в «Revue des deux Mondes».

В экспозиции Музея И.С. Тургенева находятся труды Луи Виардо — литератора, историка искусств, публициста, переводчика, испаниста. Они представлены тремя его искусствоведческими работами, две из которых являются прижизненными: «Les musées d'Allemagne et de Russie: guide et memento de l'artiste et du voyageur» (Музеи Германии и России: путеводитель и справочник художника и путешественника), парижское издание 1844 г.; «Les musées d'Allemagne» (Музеи Германии), издание 1860 г.; «Les merveilles de la peinture» (Чудеса живописи), издание 1884 г.

Луи Виардо был, как известно, страстным охотником. Эта страсть стала одной из причин тесного сближения его с Тургеневым. Виардо опубликовал ряд очерков об охотах в разных странах. Убежденный республиканец, он позволял себе в них высказывать политические «наблюдения, от которых не пахнет пудрой», как писал он сам Тургеневу⁷. Его «охотничьи рассказы» публиковались во французской прессе с начала 40-х г., а в 1846 г. были изданы отдельным томом. В это же время Тургеневым был

Мишель Полина Виардо-Гарсия.
1860—70-е



написан «Хорь и Калиныч» — первый очерк будущих «Записок охотника». Вполне вероятно, как считает Н.П. Генералова, идея выразить в «безобидной» форме то, что волновало русского писателя более всего, ради чего он и покинул Россию, «чтобы издали лучше напасть на своего врага»⁸, могла быть косвенно подсказана записками Виардо. Музей располагает одним из прижизненных изданий Л. Виардо «Souvenirs de chasse» (Воспоминания об охоте) (Париж, издательство Hachette et Cie, 1853 г.).

Книжное собрание включает несколько прижизненных изданий произведений Жорж Санд, близкого друга семьи Виардо, а впоследствии и Тургенева. Ее творчество оказало огромное влияние на русское общество, французская писательница была кумиром, «символом веры» для «людей 40-х годов», к которым Тургенев причислял себя до конца жизни. Музей располагает шеститомным изданием романа «Le péché de monsieur Antoine» (Грех господина Антуана) (Париж, издательство Hippolyte Souverain, 1846—1847 г.). В приобретенный музеем иллюстрированный сборник «Oeuvres» (Сочинения) 1851 г. вошли «La petite Fadette», «La mare au diabl», «Le compagnon du tour de France» (Маленькая Фадетта, Чёртово болото, Странствующий подмастерье) и другие новеллы. Включенный в сборник роман «Mauprat» (Мопра) о великой преобразующей силе любви читали вместе в 1845 году в Куртавнеле Тургенев и Полина Виардо. Отдельными изданиями представлены два романа Ж. Санд — «Jeanne» (Жанна), Paris, 1869 и «Consuelo» (Консуэло), [Paris], [б.г.].

Из наследия Г. Флобера, большого друга русского писателя, музеем приобретены два прижизненных издания французского романиста: «Salammbô» (Саламбо), M. Lévy frères, Paris, 1863; «Madame Bovary» (Госпожа Бовари), M. Lévy frères, Paris, 1869; а также «Oeuvres de Gustave Flaubert Théâtre» (Сборник «Театр»), Alphonse Lemerre, Paris, 1885.

Творчество братьев Э. и Ж. де Гонкур, романистов, историков, художественных критиков, мемуаристов, представлено пятью изданиями. В их числе: «Sophie Arnould: d'après sa correspondance et ses mémoires inédits» (Софи Арну: по ее неизданной переписке и ее мемуарам) парижского издательства Дантю, 1877 г.; вышедшие в издательстве Шарпантье роман Э. Гонкура «La Faustine» (Актриса Фостен), 1882 г.; — история, рассказанная на основе обстоятельств жизни великой французской актрисы Рашель; «L'art du XVIII-eme siècle, Chardin, Boucher, La Tour» (Искусство XVIII в.: Ватто, Шарден, Буше, Ла Тур), 1881 г.; роман «La Du Barry» (Дю-

барри) из цикла «Любовницы Людовика XV», 1878 г.; а также «La femme au dix-huitieme siecle» (Женщина в 18-м столетии), изданная в Париже Э. Фламмарионом и Э. Фаскеллем в 1887 г.

Несомненный интерес вызывает первое двухтомное издание романа А. Доде «Jack» (Джек) 1876 г. с воспроизведением письма автора.

Музей располагает и двумя прижизненными изданиями Эмиля Золя: «La faute de l'Abbé Mouret» (Проступок аббата Муре), парижское издание Марпона и Фламмариона, 1890 г. и «Au bonheur des dames» (Дамское счастье), Париж, 1883 г., издатель Жорж Шарпантье.

Украшением собрания, бесспорно, является прижизненное иллюстрированное издание Г. де Мопассана 1888 г. «Sur l'eau» (На воде), издательство Э. Фламмариона.

Особо хотелось бы выделить два издания русских классиков в переводе И. Тургенева и Л. Виардо: первое парижское издание перевода прозой драматических произведений Пушкина 1862 г. «Puchkine, A. Poemes dramatiques», в которое вошли «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Русалка», «Каменный гость» и «Gogol, N. Tarass Boulba», Париж, 1874 г. (оба выпущены издательством Ашетт).

Художественное собрание «французской тургенианы» состоит в основном из коллекции эстампа. Среди экспонируемых портретов обращает на себя внимание литография 1840-х гг. — Луи Виардо; гравюры с изображением Альфреда де Мюссе 1854 г., Проспера Мериме 1857 г., Гюстава Флобера из серии портретов знаменитых французов 1930 г. Не только иконографическую, но и художественную ценность представляет гравированный портрет Жорж Санд около 1840 г., выполненный в технике меццо-тинто с известного оригинала Августа Шарпантье (1815—1880), выставленного в Парижском салоне.

Видовая гравюра представлена на экспозиции французскими городскими пейзажами середины XIX в., в числе которых «Вид на канал Марли в Буживале» 1840 г., четыре акватинты Мартенса с оригинала Шмидта, на которых воспроизведены некоторые достопримечательности Парижа 1835 г. Недавно коллекция эстампа пополнилась двумя гравюрами середины XIX в. с изображением Страсбургской колокольни. Как известно, на Страсбургскую колокольню неоднократно поднималась в молодости, путешествуя с семьей по Европе, Варвара Петровна, а позже и сам Тургенев, будучи в Страсбурге, обозревал город с высоты этого собора и

описывал его в одном из своих писем к матери. В ответ на это не-сохранившееся письмо Варвара Петровна 23 августа (4 сентября) 1838 г. писала сыну: «В субботу я получила от тебя не письмо, а описание страсбургской колокольни, которое наизусть знаю. Целый месяц жила я в Страсбурге, потому что отец ездил в Швейцарию за гувернером вам... Несколько раз лазила я на колокольню и была там, где ты был, гораздо выше платформ, имею и рисунок и описание»⁹.

Во французской коллекции фотографий мы имеем три фото-портрета П. Виардо 1860–1870-х гг., которые являются натурной съемкой и представляют несомненный иконографический интерес. Фотографии имеют формат визитки. На одной из них, полученной музеем в дар, Полина Виардо изображена сидящей вполборота за столом с книгой в руке, на другой — стоя почти в полный рост, на третьей певица предстает в знаменитой роли Орфея, ставшей ее артистическим триумфом. Фотографии выполнены в фотомастерских Парижа, в том числе принадлежавших известным мастерам П. Пети и Э. Дисдери.

Среди фотооткрыток, датируемых началом XX в., можно выделить находящиеся в экспозиции портреты французских литерато-

ров из дружеского окружения Тургенева: Ги де Мопассана, Альфонса Доде, Эдмона Гонкура, Эмиля Золя; открытки с видами Буживаля и дома Жорж Санд в поместье Ноан начала 1900-х гг.

Тургеневское собрание музея включает ряд интересных иллюстрированных периодических французских изданий. Среди недавно приобретенных — «Le monde illustré: journal hebdomadaire» (Иллюстрированный мир: еженедельник. Париж, 1859 г. № 137. 26 нояб.). В этом номере помещена статья с изображением П. Виардо в роли Орфея в одноименной опере Глюка, поставленной на сцене парижского «Лирического театра». Премьера оперы состоялась за неделю до публикации, 18 ноября 1859 г. Спектакль, имевший оглушительный успех, стоил исполнительнице немало мужества: незадолго до премьеры маленький сын Виардо Поль тяжело заболел, однако, отложить премьеру не удалось, певица вынуждена была выйти на сцену.

Одно из приобретений последнего времени — аллегорическая композиция с гравированным изображением Жорж Санд, выполненным по фотографии М. Надара, появившаяся в этом же издании в связи со смертью писательницы 8 июня 1876 г.

В тургеневской коллекции есть несколько номеров «L'illustration: journal universel» (Иллюстрация: универсальная газета). № 349 от 3 ноября 1849 года интересен статьей о постановке на сцене парижской Гранд-опера «Пророка» Мейербера с П. Виардо в роли Фидес, премьера которого состоялась 16 апреля 1849 г. и имела беспримерный успех; в № 40 за 1853 г. опубликованы статья о салоне мадам Виардо и известная гравюра с изображением ее парижского салона, где хозяйка показана сидящей за органом. Представляют интерес два титульных листа этого периодического издания 1896 г. На одном из них изображен Эдмон Луи Антуан де Гонкур — воспроизведение литографии известного французского художника и литографа Эжена Карьера, на другом — восемь членов Академии Гонкур.

В этом же собрании периодики — страница из «Journal pour tous» (Газета для всех) за 1860 г., где в статье с говорящим названием «Знаменитые современники» помещен портрет П. Виардо, выполненный по фотографии известного фотографа-портретиста Адама Саломона. Популярная французская иллюстрированная газета «Le Charivari» представлена в коллекции шаржем на Луи Виардо.



Луи Виардо. Литография.
1840-е

Стоит упомянуть также ксилографию Э. Риу из газеты «Le journal illustré» 1868 г. с изображением окрестностей Парижа и открытия моста в Буживале.

Событиям Июньского восстания 1848 г. посвящены два примечательных листа печатной графики. И.С. Тургенев был свидетелем баррикадных боев в Париже и описал их впоследствии в мемуарном очерке «Наши послали!». Особый интерес представляет раскрашенная акварелью литография неизвестного художника с оригинала Ж. Риго (J. Rigo) «Смерть парижского архиепископа Аффра 26 июня 1848 г.» (лист из издания «La Mode. Revue Politique et Littéraire», июль 1848 г.). На ней запечатлен эпизод, когда в самый разгар боев парижский архиепископ Аффр (1793–1848) выступил перед баррикадой Сент-Антуанского предместья, пытаясь примирить враждующие стороны и убеждая рабочих сложить оружие; в начавшейся перестрелке он был убит пулей национального гвардейца. Тургенев писал об этом эпизоде: «Мы уже знали, что Пантеон взят, что весь левый берег Сены во власти войска, что генерал Бреа расстрелян инсургентами, что архиепископ Аффр насмерть ранен, что держится еще одно предместье Святого Антония» (С., XI, 126). На том же самом месте

гибнет герой тургеневского романа «Рудин» (1855). На другом листе изображена баррикада в предместье Сен-Дени 23 июня 1848 г. (Ревиль (Réville) с оригинала Ж. Давида (J. David), гравюра на стали, акварель, конец 1840-х гг.).

Тургенева-шахматиста представляет поступившая в фонды гравюра Леона Шапона с рисунка Симона Орсен-Деона «Тургенев среди шахматистов в парижском “Café de la Regence” из журнала «Le monde illustré» 1874 г. Тургенев был частым посетителем этого знаменитого кафе, где собирались французские и иностранные шахматисты. Он пристрастился к игре с ранних лет; шахматы, наряду с охотой, стали серьезным увлечением писателя.

В нотном собрании находятся нотные издания П. Виардо: Viardot-Garcia, P. Le papillon (Бабочка) — Paris, [б.г.] и Ш. Гуно: Gounod C. Le soir: melodie (Вечер: мелодия) — [Paris], [б.г.]. Примечателен нотный альбом Полины Виардо — первый сборник ее романсов, изданный в Париже в 1843 г. Эженом Трупена. Этот нарядный альбом с золотым обрезом и литографированными рисунками Сольдо украшает экспозицию большого зала парадной анфилады. Восемь пьес, вошедших в альбом, близки к французскому романтизму 1830-х г. Среди них — две баллады из Уланда, немецкого поэта-романтика, «Дитя горы» и «Часовня», посвященные соответственно Жорж Санд и Ари Шефферу. Остальные пьесы — без указания авторов слов, например, басня «Дуб и тростник» с посвящением Луи Виардо.

Отдельного упоминания заслуживают некоторые предметы из коллекции декоративно-прикладного искусства. Несомненную ценность представляют прежде всего две скульптурные работы Пьера Тургенева, занявшие достойное место в парижском разделе экспозиции тургеневского музея. Первая — кабинетная скульптура коня конца XIX в., выполненная в бронзе. На постаменте подпись скульптора «P. Tourgueneff», клеймо известной парижской фирмы «Susse Freres Editeurs Paris» (Братья Зюс). Это великолепное по форме и качеству отливки изделие, очень эффектное и выразительное. Вторая работа мастера — керамическая фигурка скотчтерьера, имеющая клеймо той же фирмы. Пьер Тургенев — Петр Николаевич Тургенев (1853–1912) — младший сын декабриста Николая Ивановича Тургенева, впоследствии ставший известным скульптором, кавалером ордена Почетного легиона. Имя его сегодня, к сожалению, незаслуженно забыто. Музей, демонстрируя в своих залах прекрасные произведения мастера, стремится внести свой посильный вклад в возрождение



Шахматные игроки в кафе «Де ля Режанс». Последний большой турнир. Гравюра Л. Шапона по рисунку М. Орсена-Деона. 1874. Среди игроков изображен И.С. Тургенев

интереса к этому художнику и человеку, потомку знаменитых Николая Ивановича и Александра Ивановича Тургеневых, современников и старших друзей Пушкина. За передачу в Россию ценнейшего архива братьев Тургеневых Петр Николаевич был избран Почетным членом Императорской академии наук. Теплые дружеские отношения связывали семью Николая Ивановича Тургенева с Иваном Сергеевичем. Вилла семьи Тургеневых «Vert Bois» в Буживале располагалась недалеко от владения Тургенева—Виардо «Les Frens», писатель был в семье декабриста частым и желанным гостем, а Пьер стал его крестником.

Одной из ведущих тем в творчестве Пьера Тургенева было изображение лошадей, именно эти работы принесли ему наибольшую известность и награды на парижских выставках. Первая награда была получена на парижском салоне 1883 г. за скульптурную группу в натуральную величину «Русский крестьянин с парой лошадей», которую Пьер Тургенев выполнил в 1882 г. В процессе работы Иван Сергеевич давал молодому скульптору советы относительно облика крестьянина.

В связи с именем Пьера Тургенева нельзя не отметить одну из первых копий посмертной маски И.С. Тургенева, выполненной

по модели скульптора, а также слепок руки И.С. Тургенева. Эти работы представлены в разделе экспозиции, посвященной последним годам жизни писателя.

Достойным экспонатом музея станет недавно приобретенная бронзовая медаль, выпущенная в 1901 г. к восьмидесятилетию Полины Виардо. Автор Генрих Кауч, известный в то время медальер (Прага, 1859—1943, Вена), работавший с бронзой. На аверсе медали — профиль П. Виардо с лавровым венком — символом славы и надписью «P. Viardot». На реверсе медали — изображение музы — греческой богини искусств. Эта муза, в одной руке которой лира, а в другой — трагическая маска, символизирует единство музыкального и драматического таланта П. Виардо. Здесь же надпись: «A Pauline Viardot ses élèves ses amis pour son 80-me anniversaire» (Полине Виардо ее ученики ее друзья к 80-летию юбилею), и клеймо автора: H. Kautsch. Несмотря на «немецкое» авторство, медаль, несомненно, отражает «французскую» тему. В 1901 г. Полине Виардо исполнилось 80 лет. В это время она жила в Париже на бульваре Сен-Жермен, продолжая заниматься преподавательской деятельностью. К юбилею великой певицы, актрисы, автора знаменитой певческой «методы Гарсиа» благодар-



П.Н. Тургенев. Конь. Бронза, литье



Юбилейная медаль, выпущенная к восьмидесятилетию Полины Виардо. Бронза. Автор Генрих Кауч. 1901

ные ученики преподнесли ей памятную медаль. В этом же году П. Виардо была награждена орденом Почетного легиона.

Заканчивая обзор французских материалов в тургеневском собрании, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что московский Музей И.С. Тургенева очень молод. Некоторые приобретения становятся сегодня предметом исследований или уже введены в научный оборот, но для большинства из них, поступивших в фонды сравнительно недавно, это еще впереди. Предстоит большая и серьезная работа по изучению и пополнению тургеневской коллекции с целью создания, после реставрации мемориального дома, полноценного музея великого русского писателя.

Примечания

- ¹ Перевод Н. Табаковой, старшего научного сотрудника Государственного музея А.С. Пушкина.
- ² *Гуно III*. Воспоминания артиста. М., 1962. С. 71.
- ³ Там же. С. 99.
- ⁴ *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1978–2003. Т. 2. С. 296. Далее произведения Тургенева цитируются по этому изданию с пометами С. (сочинения) или П. (письма) и указанием в тексте статьи тома (римской цифрой) и страницы (арабской).
- ⁵ *Виноградов А.К.* Мериме в письмах к Соболевскому. М., 1928. С. 51.
- ⁶ Там же. С. 102.
- ⁷ Цит. по: *Генералова Н.П.* И.С. Тургенев: Россия и Европа. СПб., 2003. С. 82.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Цит. по: *Жидкова С.Л., Лукина В.А.* Письма В.П. Тургеневой к И.С. Тургеневу (1838–1844). Ч. 1. // И.С. Тургенев. Новые материалы и исследования. М.; СПб., 2009. С. 530.

Раздел II

И.С. Тургенев зарубежной критике

Тургенев или Бодлер?

С первых лет после освобождения от турецкого ига в Болгарии начинается развитие собственного книжного дела в новых условиях, появляются многочисленные типографии и издательства, развивается литературная критика. Традиционные культурные связи Болгарии с Россией определяет специальное место русского печатного слова в литературно-художественной культуре болгарских читателей.

В репертуаре болгарской книги в конце XIX — начале XX в. важное место занимает переводная литература: во-первых, это произведения русских классиков, во-вторых, лучшие образцы мировой литературы, которые в этот период переводятся не с языка оригинала, а с русского языка¹. Популяризация русской художественной литературы в болгарской культурной среде на рубеже тех веков осуществлялась периодическими изданиями, книжными изданиями и литературно-критическими статьями и заметками. Но, независимо от формы, каждое издание произведения русской литературы почти всегда вызывало реакцию в болгарском обществе, причем нередко критики использовали издание перевода русского произведения для выражения своих эстетических и литературных пристрастий. Поводом для подобной реакции стало издание «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева в 1912 г.

В начале XX в., в 1908 г., в Софии было открыто издательство «Александър Паскалев и съдружие» («Александр Паскалев и друзья»), и оно быстро утвердилось как ведущее в издании художественной литературы. Современники определяли его как творческий центр болгарской книжности.

Владелец и управляющий Александр Паскалев (1879–1946) начал издательскую деятельность, зарегистрировав издательство, одновременно с этим создавая первую в стране курьерскую службу для распространения газет и журналов².

Самой успешной книжной серией в стране стала его «Всемирная библиотека» («Всемирная библиотека») — 1910–1923 гг. А. Паскалев начал ее выпуск с благородной целью — познакомить болгарских читателей с шедеврами мировой художественной литературы на родном, болгарском языке. Для этого он отбирал известные произведения мировых классиков и в качестве переводчиков привлекал самых известных болгарских писателей и поэтов — Пенчо П. Славейкова, Алеко Константинова, Пеио К. Яворова, Кирилла Христова и др.

Сам А. Паскалев определял свою книгоиздательскую серию следующим образом: «Библиотека (Всемирная — *М.Н.*) представляет самые известные произведения классической и современной литературы. В месяц будет выходить по два номера, цена каждого — 30 ст.».

За первые два года А. Паскалев в своей книжной серии опубликовал 60 произведений, из которых 12 — произведения русской художественной литературы. Все книги были оформлены художником Александром Божиновым. На отдельных обложках печатались списки уже вышедших сочинений как русских классиков: Н.В. Гоголя («Мертвые души»), А.С. Пушкина («Борис Годунов», в переводе известного поэта Кирилла Христова), Л.Н. Толстого («Ягоды» и «Хаджи Мурат»), И.С. Тургенева («Стихотворения в прозе»), И.А. Гончарова («Обыкновенная история»), так и новых, популярных в Болгарии в то время авторов: В.М. Гаршина и Л.Н. Андреева.

Интерес вызывает издание «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева. Как уже было сказано, книжка вышла в 1912 г. в переводе Рады Крыстевой.

Переводчица Рада Хаджиниколова Крыстева (1873–1935) была супругой известного в Болгарии литературоведа, журналиста, редактора и критика д-ра Крыстю Крыстева³. Это единственный ее перевод художественной литературы, который вышел в книжной серии «Всемирная библиотека». Переводчица подошла к произведениям русского классика очень ответственно. В издание она включила не только знакомые уже читателю со страниц литературных журналов произведения, но и совершенно новые, недавно ставшие известными даже русскому читателю.

Болгарское издание выглядит очень скромно — карманного формата, отпечатано на обыкновенной бумаге, но издатель включил портрет автора. Кроме того, в книжке два предисловия — одно с *Post-scriptum* болгарского писателя Петко Юрданова Тодорова и перевод предисловия М. Стасюлевича из журнала «Вестник Европы» 1882 г.

Реализация издания этого произведения И.С. Тургенева обогатила литературную рецепцию творчества известного и очень популярного в Болгарии русского классика. Но книжка, особенно предисловие писателя П.Ю. Тодорова, вызвали неожиданную реакцию в болгарской литературной среде. Выпуск стал поводом литературной дискуссии между писателем и известным болгарским литературным критиком того времени Иваном Радославовым. Характер дискуссии обусловлен местом каждого из них в болгарском литературном пространстве и их эстетическими взглядами.

Петко Юрданов Тодоров (1879–1916) родился в г. Елена, а умер от туберкулеза в Швейцарии. Среднее и высшее образование получил во Франции, Германии и Швейцарии. Как писатель он известен небольшими по объему и очаровательными по форме рассказами «Идиллии» (1908), а также своими драмами. Основное содержание всех произведений Тодорова, за исключением драмы «Първите» (1912), — тяжелая жизнь в болгарской деревне, которую Тодоров показывает в характерно-романтической дымке, сквозь призму народно-поэтической фантастики. Его «Идиллии» представляют собою большей частью рассказы из жизни патриархальной болгарской деревни, заимствованные автором из фольклора («Орисници», «Змейно», «Над черкова» и др.). В них автор на фоне картин сельской природы и крестьянского быта вырисовывает своеобразные и оригинальные фигуры своих героев из крестьянской среды. Среди «Идиллий» П.Ю. Тодорова имеется несколько рассказов, представляющих собою развернутые поэтические аллегории («Радость», «Борьба» и др.).

В героях своих рассказов Тодоров обыкновенно рисует незаурядные поэтически настроенные натуры. Они жаждут простора и воли, но не могут выступить против окружающей действительности. Они пассивно подчиняются своей «орисии», т.е. предопределению судьбы, и, переживая тяжелую внутреннюю драму, остаются одинокими. Одиночество — основной мотив творчества Тодорова на первом этапе его развития.

В начале XX в. под влиянием писателей и поэтов вокруг литературного критика д-ра Крыстю Крыстева (это известный в Болгарии литературный круг «Мисъл» («Мысль»)) П.Ю. Тодоров меняет свои эстетические взгляды. Изучает философию немецкого индивидуализма и под влиянием Г. Ибсена и Г. Гауптмана Тодоров превращает свои художественные обобщения в образы-символы. Основной темой его зрелого творчества становятся поиски творческой, созидательной личности. Преждевременная смерть поэта прервала его работу на этом этапе развития, когда от фантастической романтики он решительно переходил к реализму и социальным проблемам. Однако и то, что он успел дать, свидетельствует о его выдающемся литературно-художественном даровании. Исключительная художественность языка, колоритность стиля, живописность образов, пронизывающий его творчество лиризм и глубокое чувство природы делают П.Ю. Тодорова одним из наиболее выдающихся и оригинальных мастеров художественного слова в болгарской литературе.

Иван Радославов (1880–1969) — известный болгарский литературный критик, идеолог и защитник болгарского символизма. Его присутствие в болгарской культурной истории связано с реализацией болгарской интеллигенции после освобождения от турецкого рабства в 1878 г., когда в последующие десятилетия она принимает активное участие в строительстве и защите государственности в культурной и политической сферах. Жизнь и творчество И. Радославова является иллюстрацией этого.

И. Радославов родился в г. Горная Оряховица. После окончания средней школы будущий критик живет в Женеве, Брюсселе, Берне, Берлине, Париже и изучает юридические науки в Лондоне. Этот период очень важен для его дальнейшей жизни, так как он знакомится с современной западной литературой и культурой и это отражается на его эстетических взглядах.

По возвращении на родину И. Радославов принимает активное участие в культурной и политической жизни Болгарии. Редактирует «Български търговски вестник» (1908–1914) постоянно сотрудничает и работает редактором в различных периодических изданиях, издает литературный журнал «Хиперион» (1922–1931), был директором Пловдивской народной библиотеки (1932–1934). Параллельно с этим он являлся членом Союза болгарских журналистов и одним из основателей Союза болгарских писателей (1913).

Его творческая деятельность как литературного критика начинается в 1912 г., когда он пишет статью «По поводу Тургенева». С этого момента он утверждается как критик и теоретик болгарского символизма. Свои литературно-эстетические взгляды Иван Радославов раскрывает в ряде статей, в которых он защищает новую эстетику и поэтику, определяя место новому направлению в нашей литературе.

По политическим причинам после 9 сентября 1944 г. ему запрещено печатать свои труды, в том числе и самый важный труд его жизни — «Болгарская литература 1880–1930», который считается первой удачной попыткой теоретического осмысления истории болгарской литературы.

Символизм в Болгарии утверждается около 1905 г., когда появляются первые поэтические попытки в этом направлении, и достигает своего апогея приблизительно к 1910 г., когда в Европе и России уже начинается его распад.

Подобно европейскому символизму, и болгарский заявляет о себе в специальных текстах-манифестах. Авторами таких текстов являются Иван Андрейчин (1907), Димо Керчев (1907), Иван Радославов («По поводу Тургенева», 1912). И так как теоретические проблемы символизма давно уже были выяснены в Европе, целью болгарских манифестов стало провокативное заявление об отличии, разрушение всего, что несет в себе традиционность в искусстве. Все идеологи болгарского символизма стараются создать утопическую модель литературы, подчиненной воображению.

В 1900–1910-е и последующие годы болгарский символизм стал приобретать черты литературной школы, хотя и оставался неоднородным. Попыткой программного издания явился альманах «Южные цветы» (1907). Теоретики символизма со временем пришли к полному отрицанию фольклорных, национально-исторических традиций, стали провозглашать идеи «универсального духа», нашедшие воплощение в творчестве Теодора Траянова («Regina mortua», 1909; «Гимны и баллады», 1912), Эмануила Попдимитрова («Сон любви», 1912), Людмила Стоянова («Видения на перекрестке», 1914; «Меч и слово», 1917), Николая Лилиева («Птицы в ночи», 1919). Тем самым они не воспринимали, например, прозу и драматургию П.Ю. Тодорова, автора произведений, построенных на материале народно-поэтических легенд, и историко-социальных драм.

Вот в такой литературно-критической ситуации возникла дискуссия по поводу выхода в свет «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева.

Свое предисловие П.Ю. Тодоров начинает с истории появления «Записок охотника», опираясь на литературную компетенцию читателей: «В 1882 году — несколько месяцев до того, когда автор „Записок охотника“, „Первой любви“ и „Аси“ навсегда ушел от нас, — на страницах „Вестника Европы“ появился букет его беглых впечатлений и зарисовок под общим заглавием „Стихотворения в прозе“» (перевод здесь и дальше. — *М.Н.*)⁴.

Действительно, творчество Тургенева давно известно болгарской читательской публике. К сведению, его первое произведение в переводе на болгарский язык выходит еще в 1884 г. — это его рассказ «Андрей Колосов». По понятным причинам отдельного внимания заслуживают переводы и издания на болгарском языке его романа «Накануне». Кроме того, к началу XX в. на болгарском языке вышли уже почти все его известные произведения. Поэтому в своем обращении к читателям П.Ю. Тодоров с основным рассчитывает на читательскую компетентность.

В своем предисловии еще в самом начале писатель рассказывает историю создания «Стихотворений в прозе» и обращает внимание на их литературную форму. Цитируя подобные произведения у Альфонса Доде, Всеволода Гаршина, Иенса Якобсена, Владимира Короленко, Максима Горького и других известных публике писателей, П.Ю. Тодоров утверждает, что они все «находят, что стихотворение в прозе очень удобно, чтобы выразить некое моментное настроение, интимное переживание или пейзаж, набросанный карандашом или углем *sur le vif*». Дальше он в исключительно восторженном тоне подробно останавливается почти на каждом стихотворении, выражает свое восхищением талантом Тургенева и в конце обобщает: «Они (стихотворения в прозе — *М.Н.*), скорее, напоминают первые осенние дни в софийском поле, когда с чистого неба греют лучи солнца и Витоша, и Люлин, и все горы вокруг кажутся ближе и рельефнее на горизонте, когда краски листьев и трав сгущаются и переливаются в самые разнообразные и красивые сочетания».

В третьей части предисловия, *Post-scriptum*, П.Ю. Тодоров вносит дополнительную информацию о появлении этого произведения И.С. Тургенева на болгарском языке. Рассматривая историю их переводов на болгарский язык, указывая на авторитетные имена их переводчиков, он оценивает труд переводчицы Р. Кры-

стейвой, а именно то, что она не только впервые собрала вместе все «стихотворения в прозе» Тургенева в переводе на болгарский язык, но «и добавила к ним одно из лучших — „Порог“, которое по цензурным соображениям в России и до сих пор не смогло войти в Полное собрание сочинений Тургенева; добавила еще три новых, которые не написаны, а рассказаны автором его подруге Нелидовой, которая сообщила два года назад „Вестник Европы“ (1909. К. 9. Сент.)».

Издание «Стихотворений в прозе» с рассмотренным выше предисловием П.Ю. Тодорова вызвало интересную реакцию среди болгарской литературно-критической мысли в данное время. Конкретно в печати появилось открытое письмо «По поводу Тургенева» литературного критика Ивана Радославова, адресованное П.Ю. Тодорову⁵.

Еще в начале своей статьи И. Радославов мотивирует свою реакцию тем, что в Болгарии «наступило время, когда необходима более интенсивная моральная и идейная жизнь в области литературы...». Базируясь на этом, он считает, что в своем предисловии писатель изменил своим взглядам и идейным исканиям, которые раньше продемонстрировал в своих произведениях, вдохновленных немецкими символистами. Дальше он пытается дать свое объяснение этому противоречию.

Подробно останавливаясь на определенных моментах в предисловии, Радославов в полемической форме раскрывает свое видение поэтики болгарского символизма. Он не согласен с П. Тодоровым, что «в наше время подвергнуты испытаниям самые драгоценные качества художественного таланта Тургенева — его конкретность, ясность, объективность и любовь к изящному и законченному». По его мнению, П. Тодоров противопоставляет эти качества тургеневской прозы «существующему культу угловатого, туманного, нестройного и неорганизованного, что появляется и у нас и утешает и поощряет ленивцев ума и домашних тружеников пера». С этим Радославов совсем не согласен, потому что, на его взгляд, книги Метерлинка, Уайльда, Пшибышевского нельзя считать чем-то «непрочным, изменчивым и ненастоящим». Он считает, что это два лагеря, между которыми очень мало точек соприкосновения.

Дальше в своей статье И. Радославов раскрывает свои эстетические и идейные взгляды на развитие литературы в Болгарии в новом направлении. Сопоставляя Тургенева и Бодлера — два символа двух направлений, он считает, что и один и другой «дей-

ствительно являются флагами, достойными и одного и другого направления». Каждый из их последователей имеет право защищать свои позиции, и поэтому он докажет всем, что новое направление в болгарской литературе — символизм, имеет право на существование и признание.

Анализируя «Стихотворения в прозе» Тургенева, Иван Радославов старается доказать, что, несмотря на внешнее сходство, они вполне отличны от «Маленьких поэм в прозе» Шарля Бодлера. Сравнивая «Деревню» Тургенева с «Благодеяниями луны» Бодлера, критик приходит к выводу, что сторонникам символизма более близки загробное настроение сказки о луне и меланхолическая красота осени. «Таков наш вкус!» — категорически заявляет он.

Дальше в своей статье он раскрывает цели и задачи искусства, а именно: «...это наша собственная жизнь, наша душа, распятая на духовных перекрестках жизни, выстрадавшая и измученная. Они в нашей слезе, пролитой неизвестной и невидимой для мира, в нашей крови, обливающей наше сердце в страстном поиске истины и покоя».

В конце своей публикации Радославов делает заключение, что призыв П.Ю. Тодорова «Назад к Тургеневу» не находит ответа в их сердцах, считая, что наступили существенные изменения в эстетических взглядах его современников. «В свое время нас волновала крепкая вера Базарова, и мы плакали слезами чистого юноши об исчезающей красоте прошлого. Но сегодня мы не смотрим назад. Нам уже чужда тихая и спокойная родина нашей жизни — мы уже стремимся к неизвестным, утонувшим в тумане дальних мечтаний...»

Сравнивая Тургенева и Бодлера, Радославов очень четко подчеркивает различия в стиле и методе двух писателей, а также и философскую основу их произведений. Его теза построена на том, что связь между двумя произведениями только внешняя, в жанровом определении, и не касается идейных и философских взглядов авторов. Его выводы сыграли очень важную роль в рецепции этого произведения Тургенева в болгарской социокультурной среде, потому что он выступает в качестве самого значимого болгарского критика — теоретика символизма.

Литературная дискуссия между двумя известными фигурами из болгарской литературной истории позволяет углубить и расширить параметры рецепции русской литературы в Болгарии в начале XX в. Можно сказать, что параллельно с традиционными

направлениями в восприятии русской литературы в переводе на болгарский язык — большое количество переводов произведений русских классиков в книгоиздательском репертуаре в стране, расширение литературной компетенции болгарских читателей, накопление критических отзывов о достоинствах произведений русских писателей в периодической печати и т.д. — в начале XX в. в стране наблюдаются и неожиданные, и различные, на первый взгляд, читательские реакции. Но независимо от полемического характера своей статьи, Иван Радославов выражает свое восхищение и преклонение перед талантом И.С. Тургенева: «Тургенев принадлежит и является началом целого направления в литературе... а Достоевский завещал нам бессмертную красоту своих произведений и остается и поныне самым великим учителем».

Статья-манифест «По поводу Тургенева» И. Радославова отражает сложную атмосферу в болгарской литературной среде в начале XX в. В этой ситуации произведение «Стихотворения в прозе» явилось поводом выяснения и определения позиций последователей болгарского символизма на базе достижений европейских, в том числе и французских, идеологов. Но, независимо от своих эстетических пристрастий, Иван Радославов высоко ценил творчество И.С. Тургенева, его место в русском литературном наследии и его значение для развития болгарской национальной литературы. Его отношение к русскому классику отражает традиционное положительное восприятие русской художественной литературы на территории Болгарии.

Примечания

- ¹ См. *Николова М.* Русская книга в Болгарии. М.: Пашков дом, 2010.
- ² См. : *Коларов Ст.* Александър Паскалев и модерното българско книгоиздаване. В. Търново: Свв. Кирил и Методий, 2006.
- ³ Подробнее о нем см.: *Николова М.* Русская книга в Болгарии.
- ⁴ *Тургенев И.* Стихотворения в проза (Senilia). София: Ал. Паскалев и сие. 1912. С. 7.
- ⁵ «Наш живот», г. V, 1912, № 5, 276–279, «По повод Тургенева (Отворено писмо до П.Ю. Тодоров)».

Творческое мировидение и стиль И.С. Тургенева в оценке Э. Геннекена

Цель данной работы состоит в том, чтобы рассмотреть особенности эстопсихологического анализа творчества И.С. Тургенева, осуществленного Эмилем Геннекеном. Французский исследователь изучал индивидуальный стиль русского писателя и отраженное в нем мировидение.

Важнейшей приметой литературоведения XIX в. является формирование научных методологий. Психологическое направление в науке стало выдающимся прорывом в изучении феноменов искусства. Интерес к психологии человека и художественному психологизму обнаруживается еще в недрах культурно-исторической школы и работах ее основателя И. Тэна, который рассматривал писателей как исследователей внутреннего мира людей. Русский вклад в развитие психологического направления связан с трудами А.А. Потебни, прежде всего с его монографией «Мысль и язык» (1862), а также с работами харьковских потебнианцев — Д.Н. Овсянко-Куликовского, А.Г. Горнфельда, В.И. Харциева, Б.А. Лезина и др., в которых были представлены проблемы коллективной и индивидуальной психологии. Результаты изучения особенностей художественного процесса и мастерства освещались потебнианцами в харьковском периодическом издании «Вопросы теории и психологии творчества».

Истоком психологического направления в литературоведении принято считать эстопсихологию, основателем которой был Эмил Геннекен (1858–1888). Под эстопсихологией исследователь понимал психологический метод исследования эстетических эмоций. Характеристике этого метода изучения личности и творчества художника и принципов его воздействия на читающую

публику Геннекен посвятил работу «Научная критика» (1888, в русском переводе 1892 г. — «Опыт построения научной критики»)¹.

Французский исследователь настаивал на собственно научных (а не литературно-критических) принципах изучения художественного произведения, которые он видел в том, чтобы «выяснить особенности данного произведения искусства, то связывая их с известными принципами эстетики, то изучая вместе с тем и личность автора, то изучая известный общественный склад, в условиях которого произведение сложилось» (4). Научную методологию анализа Геннекен противопоставил литературно-критическому подходу в освещении особенностей произведения, который сводится к желанию «с точки зрения личного вкуса» и «с точки зрения известных, установившихся положений», в том числе о романтизме и реализме, «критиковать, судить, произносить определенный приговор насчет значения известной книги, драмы, картины, симфонии» (5, 6). Только метод науки (или, в терминологии Геннекена, «научной критики») как эстопсихологический взгляд на произведение способен, по мнению исследователя, раскрыть «эмоции» и «идеи», которые вызывает произведение, поскольку только в эстопсихологических традициях «произведения искусства рассматриваются как выражение души — и представителей искусства, да и народа, к которому они принадлежат» (4). «Произведение всякого художника, — писал Геннекен, — служит выражением его сознания», поэтому наука должна сосредоточиться на «психологическом толковании эмоций» (46, 42).

Требования ученого состоят в необходимости изучения эстетических эмоций читателя, которые рождаются под воздействием прочтения произведения. Эстетическую эмоцию Геннекен называл «“недеятельной” формой <...> эмоции обыкновенной» (16). Рассмотрение произведения под этим углом помогает обнаружить эффект, который достигается художником. В качестве средств, определяющих этот эффект, Геннекен рассматривал, выражаясь языком современного литературоведения, факторы и носители стиля. К *факторам стиля* исследователь относил содержательные «внутренние средства художественного воздействия», к которым причислял «сюжет, характер лиц и пейзажей, обрисованных автором», «свойства обрисованных лиц», «характер тех отношений, в которые они вступают» (40, 28, 41). Среди *носителей стиля* Геннекен выделял композиционное решение произве-

дения и его стилистику или, в терминологии исследователя, «композицию, стиль, технику» (27).

Психологический угол зрения диктует необходимость, «изучив все эстетические особенности известного художественного произведения, связанные с его формой и содержанием», сосредоточиться на рассмотрении «особенности душевной организации его автора» (36, 46). Основатель эстопсихологии говорит о соответствии *близких, глубоко родственных* друг другу душевных организаций художника и читателя как об организациях *аналогичных*: «Эмоциональный эффект какой-нибудь книги или вообще художественного произведения может сообщиться только лицам, способным испытать, почувствовать те самые эмоции, которые старается внушить произведение» (71). Читатель должен обладать «способностью воспринимать оттенки тех вещей, какие обрисованы художником; в противном случае, слова художника ему не говорили бы ничего» (72). Иными словами, «художественное произведение действует только на тех, чьим выражением оно служит» (76). А эта аудитория огромна, поскольку «душа великого художника — это та душа, которая найдет себе созвучие в миллионах сердец, которая сумеет их и опечалить и обрадовать» (108).

Среди русских художников Геннекену наиболее интересны И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой, творческой личности которых французский исследователь посвятил монографические очерки, изданные в России под одной обложкой с названием «Русские писатели во Франции»². Одновременно очерк, посвященный И.С. Тургеневу и его творчеству, в том же переводе и с тем же предисловием был издан в России отдельной книжкой³. Имя И.С. Тургенева, равно как Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, Геннекен в предисловии назвал среди имен «чужестранных гениев» XV–XIX вв. (IV), оказавших влияние на французскую культуру. Это следствие факта, свидетельствующего, что «между умами существуют по выбору заключаемые связи, более свободные и живые, чем эта долговременная общность крови, почвы, языка, истории, нравов» (IV).

Восьмитомное собрание сочинений И.С. Тургенева, вышедшее в свет во Франции, включало все значимые произведения писателя. Объектами наблюдений Геннекена становятся цикл «Записки охотника», романы «Рудин», «Отцы и дети», «Новь», «Дым», повесть «Вешние воды». Началом аналитического очерка является констатация того, что произведения русского автора для восприятия их французской читающей публикой, привыкшей к

«нервности новейшего французского языка» (12), непривычны. Они созданы, подчеркивал исследователь, для «внимательных умов», поскольку «гораздо более намекают, указывают, заставляют размышлять, читать между строк, догадываться» (12), чем современные французские произведения словесности. Геннекен указывал на «скрытое свойство <...> речи» Тургенева, проявляющееся в способности «в нескольких словах, без анализа и без описания, скорее дать почувствовать, чем описывать тысячу оттенков какого-нибудь душевного состояния или ландшафта» (12).

Изучая стиль Тургенева, Геннекен подчеркивал пластический характер изображения человека и действительности, отличающий художника. «При помощи самых простых средств», замечал исследователь, русский писатель создает объемные образы «субъектов такой же совершенной организации, какой обладают реальные существа» (14). Тургенев во всем следует правилу раскрывать «побудительные причины» (16) поступков героев, что способствует воплощению узнаваемых характеров. Тургеневские портреты выписаны с той правдой и тщательностью, что их «отделку» следует оценить как «почти всегда безупречную» (16). Рассматривая вопросы стилистики, Геннекен указывал, что Тургеневу чужды «пышные слова» (16). В результате семантика образности такова, что в ее бликах открываются «бесконечные перспективы» (17).

Сочетание в стиле Тургенева типического с индивидуальным, общего с отдельным имеет, по мысли Геннекена, свои особенности.

Общее, с одной стороны, проявляется в том, что в тургеневских произведениях показаны «все типы человеческой расы» (13), с поляризацией героев в соответствии с социальной принадлежностью, с разведением их по возрастным категориям и проч. Типы крестьян и дворян выведены в том числе в политическом ключе, и сочувственное изображение крепостных обернулось, как подчеркивал Геннекен, преследованием писателя государственными структурами (21). Вместе с тем в Тургеневе Геннекен видит романиста, «которому в его наблюдениях не мешает никакая тенденция» (22, 39). Среди выведенных художником типических характеров живейший интерес у французской публики, по мнению исследователя, вызывают типы русской женщины и героя с «умственной патологией» (39).

Отдельное и индивидуальное, с другой стороны, проявляется в том, что всего многообразие тургеневских героев «не схватыва-

ет никакая классификация», поскольку особенностью тургеневского мировидения является «постоянное общение с глубокой, бесконечно беглой, изменчивой и непостоянной человеческой природой» (21, 42). Русскому писателю свойственна способность изображать «подробности» и различать «во всяком предмете все индивидуальное, особенное, исключительно ему свойственное» (50).

Именно эта последняя характеристика как работа над индивидуализацией образа и определяет в первую очередь, по мнению Геннекена, неповторимость тургеневского изображения мира и человека. Исследователь настаивал на том, что писатель, даже воссоздав галерею типов, испытывал «отвращение к обобщениям» и видел силу художника в его умении воплощать «индивидуальное и действительное» (48). Эта стилевая черта, проявляющаяся в доминирующей роли индивидуализации, обеспечивает тургеневскому творчеству особое место в литературно-художественном процессе: «Тургенев принадлежит к числу весьма редких и выдающихся художников, сумевших познать “отдельного человека”, а не “человека вообще”» (18).

Главной особенностью мировидения Тургенева Геннекен считал его «замечательно тонкое психологическое чутье» (14). Русский писатель способен показать «внутреннюю жизнь целой группы душ самых тонких оттенков» и при этом «воспроизвести людей настолько живыми, индивидуальными и разнообразными, какими они являются в действительной жизни» (20, 22). Приемы детализации позволяют видеть, как каждый герой «действует, существует и страдает» и как эти черты и их своеобразие проявляются «со всем напряжением существа» (13). В результате, делает вывод Геннекен, в произведениях Тургенева находят место «истинные психологические факты» (22).

В романистике Тургенева, писал исследователь, «совершенство достигает его знание душевных оттенков, его искусство подробно анализировать зависимость и борьбу между собой различных областей духовного мир» (23). В романах «Рудин», «Отцы и дети», «Новь» автор аналитического очерка видит решение «одного из самых важных психологических вопросов нашего времени», в качестве которого он рассматривает «атрофирование воли вследствие чрезмерного развития ума» (23). Так, Рудин, подчеркивал Геннекен, показан как человек слова, но не дела. Он способен лишь «без устали» говорить с молодой девушкой о любви, но когда та готова «порвать со своей прежней жизнью» и последо-

вать за ним, он «внушает ей покорность полную судьбе» (28). Геннекен не видит освобождения от пассивности и в факте участия героя во французской революции, показанном в эпилоге романа. В гибели Рудина на французских баррикадах исследователь не обнаруживает преодоления им своих психологических и мировоззренческих проблем.

В образах романских героев Рудина, Базарова, Нежданова Геннекен отмечает черты одной «нравственной болезни» — «атрофии воли» (29). Так, при рассмотрении романа «Отцы и дети» и образа Базарова исследователь подчеркивает типологическую близость героя с Гамлетом и Вертером, которую видит в такой психологической особенности характера, как нерешительность. Базаров, с точки зрения Геннекена, олицетворяет тип человека, «постоянно колеблющегося между самыми разнообразными побуждениями» (27). Психологическую «проницательность» Тургенева в романе «Новь» и в образе героя нигилиста Нежданова исследователь связывает с мастерством писателя в изображении указанной «моральной болезни» (24, 30).

Среди женских образов Геннекен выделил Анну Одинцову из романа «Отцы и дети» и Ирину Ратмирову из романа «Дым». Это неординарные женщины с трудной судьбой. В Ирине, считал исследователь, Тургенев показал «бесконечно непостоянное соединение эгоизма, энтузиазма, притворства или легкомыслия» (17). Геннекен писал о том, что, по его мнению, «нет писателя, более способного на глубокий анализ опасностей и опустошений, причиняемых любовью, чем автор “Дыма”» (22–23). Вместе с тем в изображении «трагических и сильных увлечений» (41) писатель полон сострадания, которое испытывает даже к эгоистичной Ирине. Важнейшей сценой романа, по мысли исследователя, является помещенный в финале произведения эпизод в поезде, уезжающем Литвинова, второй раз потерявшего любовь, домой, в Россию. Концептуальнозначимым для романа является внутренний монолог героя, когда получает наиболее завершенное воплощение основной романский символ — дым.

Геннекен называет Тургенева «элегиком реализма» (53). Основанием этому служит и полное грусти изображение состояния Литвинова, и, например, изображение природной панорамы в цикле «Записки охотника». В этом цикле исследователя привлекает то, как «Тургенев превосходно умеет передавать поэтические картины подернутых дымкой полей, землю, выделяющую в полдень испарения, затемняющие своим серым светом живость кра-

сок и ясность очертаний, послеобеденные часы в неопределенном сумраке лесов, унылость голубоватых весенних и осенних видов <...>» (19). Одновременно Геннекен уподобляет Тургенева Рембрандту (42) — художнику страстному, насыщавшему свои произведения глубокими притчеобразными решениями. Такая разноплановая характеристика, выявляющая соединение элегической тонкости изображения, с одной стороны, и, с другой стороны, укорененных трагических эмоций, оказалась возможной вследствие способности Тургенева высветить, в частности, процессы ухода человека из жизни, когда художник показывает смерть как «прекращение бытия», как «последнюю загадку, которая так жестоко нас интересует» (47). В результате сцены, воссозданные «с грустью», не противоречат сценам, изображенным «с горечью» (46, 47).

Таким образом, Тургенев для Геннекена — художник, умеющий «с изумительным искусством <...> анализировать душевные движения» (39). В аналитическом очерке основателя эстопсихологии Тургенев предстает как мастер, обладающий «даром глубокого и тонкого проникновения» во внутренний мир человека (41). В стиливой манере писателя доминирует интерес к изображению особенного в людских типах.

Примечание

- ¹ Данная работа ниже цит. по изд.: *Геннекен Э.* Опыт построения научной критики: (Эстопсихология) / Пер. с фр. Д. Струнина. СПб.: изд. журн. «Русское богатство», 1892. В скобках указаны страницы.
- ² *Геннекен Э.* Русские писатели во Франции / Пер. П. Бракенгеймера. Одесса: Центральная типография, 1893. [Etudes de critique scientifique «Ecrivains français»] — Ив. Тургенев (С. 8–53); Ф. Достоевский (С. 54–88); Граф Л. Толстой (С. 89–180).
- ³ Данная работа ниже цит. по изд.: *Геннекен Э.* Ив. Тургенев / Пер. П. Бракенгеймера. Одесса: Центральная типография, 1893. [Etudes de critique scientifique «Ecrivains français»]. В скобках указаны страницы.

Т.Л. Селитрина

Д.ф.н., проф. БГПУ им. М. Акмуллы, г. Уфа

Уроки Тургенева и «внуков Бальзака» в творческих исканиях Генри Джеймса

Генри Джеймс соединил в себе писателя, критика и теоретика литературы. Ему принадлежит множество историко-литературных очерков об американских и европейских поэтах и прозаиках. В 1878 г. он опубликовал книгу «Французские поэты и романисты». Как в своей ранней статье «Оноре де Бальзак» (1875), так и в поздней — «Уроки Бальзака» (1905) он неизменно восхищался творениями великого французского реалиста. В письме к В.Д. Хоуэллсу Джеймс прямо говорит о влиянии на него автора «Человеческой комедии». В то время он работал над «чисто американской историей», романом «Вашингтонская площадь», и, по его признанию, стремился использовать так называемые *raipernalia*, т.е. атрибуты осязаемого мира, которые так его восхищали в творениях Бальзака [1].

Оказавшись в 1875 г. в Париже, он присматривается к творчеству «внуков Бальзака», как он называл Флобера, Доде, Мопассана и Золя. Но в то время его не удовлетворяло их отрицание, как ему представлялось, этической направленности искусства. Поглощенность кружка Флобера вопросами художественной формы казалась ему чрезмерной, а преимущественный интерес к явлениям современной французской культуры при полном невнимании к тому, что происходит в других странах, воспринимался как узость [2]. С годами он воздаст должное Флоберу («для многих из нас он в целом был образцом романиста») и Золя — автору «столь огромного интеллектуального предприятия», как «Ругон-Маккары», «и ювелирной работе Доде» [3]. Он был покорен «смелостью, изысканностью, остротой, мастерством описания видимых вещей» [4:192].

В своей поздней статье — предисловии к лондонскому изданию романа «Госпожа Бовари» (1902) — он подчеркнул, что эта книга содержит «большой запас наставлений для чужестранных читателей»: «Дело в том, что в книге речь не идет ни в малейшей степени — раз уж мы коснулись непостижимого — о вещах возвышенных и утонченных; она лишь наделяет изображаемые достаточно вульгарные вещи непревзойденной формой. Сама по себе форма так же интересна, так же активна, как суть темы, как идея. И так точно она подогнана, так неотделима ее жизнь от содержания, что мы нигде не замечаем, чтобы она была самоцелью» [4:198].

Прочитав в 1874 г. только что опубликованный роман Золя «Завоевание Плассана» Джеймс отметил «мощное, трудноопределимое, но неизгладимое после внимательного прочтения впечатление, производимое общей рубрикой, под которой первым выпуском печатался этот роман, — «Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» [4:198]. Джеймс обратил внимание «на неисчерпаемый запас жизненного материала». Свои тогдашние впечатления об Эмиле Золя Джеймс позже изложил в статье, посвященной французскому писателю: «это предприятие («Ругон Макары». — *Т.С.*) было для проницательных читателей даже на расстоянии впечатляющим, и чем ближе подходит к нему критик в ретроспективе, тем более оно представляется таковым» [4:199]. Джеймс подчеркнул, что основным объектом Золя в конечном счете «была природа человека, обращаясь к которой он использовал, очевидно, самую многострунную арфу» [4:199].

Творческая ориентация самого Джеймса определилась, прежде всего, под воздействием внимательно изученного им опыта европейского романа, в особенности романов Тургенева. В 1874 г. Джеймс опубликовал первую статью о Тургеневе в «Североамериканском обозрении». Формально она значилась рецензией на немецкий перевод повестей «Вешние воды» и «Степной король Лир». Фактически являлась первым наиболее полным из изданных в Америке обзоров творчества русского писателя. В статье раскрыты особенности метода, мастерства и мировоззрения Тургенева. Джеймс называет его реалистом-исследователем, «охватывающим великий спектакль человеческой жизни шире, беспристрастнее, яснее и разумнее, чем любой другой писатель... Все слои общества, все типы характеров и нравов... прошли через его руки» [5:495—496]. Он обнаружил в произведениях Тургенева глу-

бокое «сочетание жизненного материала с тончайшей образностью и поэтичностью» [5:507].

Основополагающими особенностями мастерства Тургенева он считал не искусно построенную фабулу, а «жизненные происшествия, списанные, как говорится, с натуры», страсть к точности, к четкому изображению каждой детали, его «стихия — пристальное наблюдение, где все впечатления берутся на карандаш» [5:494,498]. Тургенев «пишет персонажей, как художник пишет портреты — мы их видим», все у него «положительно принимает драматическую форму», в которой царит «атмосфера психологической достоверности» [5:498].

Джеймса подкупает «нравственная позиция Тургенева»: «нравственное содержание «Записок охотника» придает смысл форме, а форма подчеркивает нравственное содержание» [5:498]. «Записки охотника» он считал лучшим уроком в спорах о «чистом искусстве». Понимая, что по цензурным соображениям Тургенев не мог открыто критиковать русское крепостничество, Джеймс замечал, что в таком остро полемическом произведении приговор «пресловутому установлению» вытекает из множества тончайших штрихов, из всей совокупности свидетельств, из ощущений горечи, которая охватывает читателя после прочтения книги и заставляет думать.

Спустя три года в статье о «Нови» (1877) Джеймс обратит особое внимание на «значительность сюжетов» и умение русского писателя «сообщить важное», открыть новое, злободневное. Для Джеймса Тургенев — создатель романа с ярко выраженной общественно-нравственной направленностью. Поскольку Тургенева интересовало, в первую очередь, не событие, не ситуация, а характер, то психологическая драма его главных героев, как считал Джеймс, несет в себе нравственный урок. В этой статье Джеймс впервые отметил, что подлинной духовной силой и мужеством обладают у Тургенева не герои, а героини. «Тургеневские девушки» в какой-то мере определили выбор Джеймсом главных героинь его зрелых романов.

Мировосприятие Тургенева в 1874 г. представлялось Джеймсу исполненным пессимизма. Но, трезво размышляя о жизни, о бедах, выпадающих на долю человека, перед которыми «бледнеет любой художественный вымысел», Джеймс приходит к выводу: если мы хотим «иметь лучших, чем нынешние, романистов, нам придется подождать, чтоб мир стал лучше... А пока мы с благодарностью принимаем то, что дает нам Тургенев, уверенные, что

его манера вполне отвечает настроению, какое чаще всего владеет большинством людей» [5:500]. В Тургеневе Джеймс видел «желанного посредника между действительностью и стремлением познать ее» [5:501]. А поскольку сам Джеймс относился к искусству как к духовному учителю жизни, то и в себе он видел такого же посредника между жизнью и искусством.

В статье 1874 г. о Тургеневе Джеймс назвал его «аристократом духа» и человеком, приверженным прошлому. Но вскоре он отказался от этих ошибочных суждений. Джеймс необычайно ответственно отнесся к своей первой статье о «романисте романистов». Вскоре он получил лестный отзыв русского писателя: «Ваша статья меня поразила, ибо она вдохновлена тонким пониманием справедливости и истины, в ней есть художественность, психологическая проницательность и отчетливо выраженный литературный вкус» [6].

Статья явилась поводом для их личного знакомства в 1875 г., которое перешло в долгую теплую дружбу, не прекращавшуюся до последних дней Тургенева. Насколько Тургенев был расположен к Джеймсу, можно судить по их переписке. Русский писатель отзывался о молодом американце «с такой похвалой и в таком тоне, в каком он редко о ком-либо говорил» [2:41]. На рецензию о «Нови» Тургенев тотчас с благодарностью откликнулся: «Хотя Вам эта книга понравилась меньше других — Вы к ней отнеслись очень благосклонно» [7].

Первые статьи о Тургеневе имели, казалось, сугубо просветительский и пропагандистский характер: «ничто так не развивает вкус, как чтение Тургенева» [5:494]. В суждениях о Тургеневе Джеймс сформулировал те требования, которые он предъявлял и к собственному творчеству, и к искусству романа в целом. После смерти русского писателя Джеймс написал о нем большую статью-воспоминание — предисловие к первому тому собрания сочинений Тургенева, издававшегося в Нью-Йорке. Позднее она вошла в сборник «Портреты любимых писателей».

Джеймс считал свое художественное мышление сродни тургеневскому. Он с благодарностью вспоминал замечания Ивана Тургенева относительно того, как у него обычно зарождался художественный вымысел: «В его воображении почти всегда сначала возникал персонаж или несколько персонажей: главных и второстепенных; они толпились перед ним, зывали к нему, интересуя и привлекая его каждый собственными своими свойствами, собственным обликом. Иными словами, он видел их как людей

disposables (ищущих место), подверженных всем случайностям и превратностям человеческого существования, видел необычайно живо; ему нужно было поставить их в правильные отношения — такие, где они наиболее полно раскрыли бы себя» [5:483].

Сюжетным и проблемным центром романа Генри Джеймс, так же как и Тургенев, считал характер, и прежде всего характер центрального персонажа. Характер, по его мнению, обуславливает действие; сюжет писатель понимал как развитие характера: «Я могу только позавидовать писателю, обладающему даром сначала изобретать фабулу, а потом уже вводить действующих лиц; мне не угнаться за ним, я положительно не способен представить себе ситуацию, которая была бы интересна независимо от нрава тех, по чьей милости она создалась, а следовательно, и того, как они ее воспринимают» [5:484]. Характер является носителем определенного опыта, определенного сознания.

В эссе «Энтони Тrollop» (1883) Джеймс вновь и вновь подчеркивает: «Характер, в каком бы смысле мы его ни понимали, есть действие, а действие — это сюжет; любой же связный сюжет, даже если кажется, что он интересуется нас как китайская головоломка, возбуждает наши эмоции, наши ожидания лишь постольку, поскольку это связано с героями. Нас интересуется, что случается с людьми только тогда, когда мы знаем, что это за люди» [4:192].

Герои Джеймса познают действительность и определяют свое место в ней умозрительно или действенно, посредством поступка или попытки поступка, проверяя свои прежние представления о жизни или ограничиваясь наблюдением за жизнью того или иного индивида. «Сосуд опыта», «сосуд сознания» — такими метафорами оперировал Джеймс, рассуждая о характерах героев своих романов. Его внимание сосредоточено на внутренней жизни человека, на динамике психических состояний, вызванных его отношениями с другими людьми и окружающей средой. Это определило прозу Джеймса как психологическую. «Психологические мотивы, на мой взгляд, дают блестящие возможности для живописи словом, ухватить их сложность — такая задача может вдохновить на титанический труд» [8], — писал он в 1874 г.

На протяжении веков внутренний мир человека изображался в литературе с помощью прямого авторского анализа. Писатель брал на себя роль «всеведущего автора». Подобный анализ мог быть воспринят лишь как художественная условность, поэтому реалисты второй половины XIX в., в частности Флобер, отказа-

лись от авторских описаний такого рода: в стремлении к предельной жизненной достоверности они передавали модификации чувств через внешние их проявления. «По теории господина Флобера, романист, кратко говоря, должен начинать с внешнего. Человеческая жизнь, как бы говорит он, прежде всего являет собой зрелище, доставляя занятие и развлечение нашему зрению. Только то, что видит глаз, и можно считать достоверным: поэтому отсюда мы и начнем... и здесь же, вполне возможно, кончим» [9], — писал Джеймс. С его точки зрения, художественная задача достоверной передачи внутренней жизни человека ждала своего решения. Этому он посвятил свою литературную деятельность.

Как известно, Джеймс немало сделал для расширения возможностей безличного повествования в художественной прозе. С именем писателя связывают осмысление категории «точка зрения». Стремление к «объективности» повествования привело Джеймса к отказу от позиции «всеведущего романиста», на смену которой пришла последовательно выдержанная точка зрения как на события внешней жизни, так и на «диалектику души» персонажа. Эта тенденция была вызвана стремлением к большей точности воспроизведения характеров и жизненных ситуаций. Плодотворность новаций Джеймса доказана успешным развитием этой тенденции в прозе XX столетия, а его суждения об авторской позиции и об авторской роли чрезвычайно актуальны в свете проблемы «голос автора в романе». Д. Затонский определял авторскую позицию как категорию мировоззренческую, а авторскую роль — как сферу поэтики: «Рассказчику надлежит быть индивидуализированным; нередко его наделяют конкретным житейским опытом, даже вполне реальной биографией... выходящий на просцениум индивид — ничуть не менее достойная роль, чем всеведущий автор» [10]. В предисловии к роману «Золотая чаша» Джеймс писал, что он «раскрывает содержание через чувства какого-нибудь более-менее беспристрастного, хотя весьма заинтересованного и мыслящего очевидца, или какого-нибудь лица, вносящего в изложение определенную долю критицизма и свою интерпретацию» [4:203].

Работая над собранием своих сочинений в начале XX в. Джеймс предположил каждому тому пространное предисловие, где подробно рассказал об истории и методе создания своих произведений. Эти предисловия были впоследствии изданы в книге «Искусство романа». В предисловии к роману «Женский портрет» он вновь вспоминает уроки И.С. Тургенева. Он признается, что и

поныне «отрадно вспомнить, с какой благодарностью я подхватил его утверждение, что случайная фигура, отдельно взятый характер, образ, так сказать *en disponibilité* (ищущий своего места) таят в себе неисчерпаемые возможности. Оно более всего до тех пор мною слышанного, служило законным оправданием счастливой способности моего воображения — умению наделять вымышленное или подсмотренное в жизни лицо, двух или нескольких лиц свойствами и значением первичного ростка художественного организма. Есть, разумеется, так называемые приемы — особенно у романистов, пользующихся успехом, — преподнести ситуацию так, чтобы она существовала сама по себе, ни на что не опираясь, но я всегда буду помнить, сколь ценно было тогда для меня свидетельство замечательного русского писателя, разрешавшее меня от необходимости проделывать в угоду устоявшимся канонам подобные гимнастические упражнения... Живы во мне и другие отзвуки, исходящие из того же источника; они не умолкают — скорее, даже сливаются в единый всеобъемлющий отзвук» [5:484].

Л и т е р а т у р а

1. The Selected Letters of H. James. Ed. by L. Edel. N.Y., 1955. P. 267.
2. Henry James Letters/Ed. by L. Edel. L., 1975. V.2. P. 20.
3. James H. The Future of the Novel. N.Y., 1956. P. 127.
4. Джеймс Г. О литературе//Вопросы литературы. 1983. № 2.
5. Джеймс Г. Женский портрет. М., 1981.
6. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 10. М.; Л., 1963. С. 628
7. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 12. Кн. 1. С. 154.
8. Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 1. С. 141.
9. Matthiessen F. The James Family. N.Y., 1948. P. 570.
10. Затонский Д. Голос автора и проблемы романа//Иностранная литература. 1987. № 3. С. 204.

И. Тургенев и французские писатели глазами Г. Джеймса

Тема взаимоотношений Тургенева с французскими писателями в литературоведении исследовалась неоднократно. При этом главный акцент приходился на сам факт знакомства и на степень дружеской близости, которую со временем приобрели контакты Тургенева с французскими собратьями по перу. Меньшее внимание уделялось вопросам художественной поэтики. Немногочисленные попытки в этой области были, как правило, направлены на установление объединяющих моментов прозы писателей. Целью данной статьи является попытка изменить ракурс исследования и показать отличительные черты искусства прозы русского писателя в контексте его парижского окружения сквозь призму восприятия его американского последователя Г. Джеймса. Роль преломляющего сознания пришлась на Джеймса неспроста. Несмотря на большой возрастной разрыв, различие языка и места жительства, Тургенева и Джеймса объединяло многое. Истоки близости между писателями, по мнению Л. Эделя, наблюдались в семейной истории: «Тургеневу приходилось бороться с матерью-тираном; Генри — с матерью, которая скрывала свою железную хватку. Обоим писателям была свойственна некая внутренняя мягкость и способность “настраиваться” на женское сознание <...>. Оба знали, как проникнуть в сущность человеческой натуры. Они были красноречивыми выразителями всего цивилизованного в их странах — той его части, которую обе нации “импортировали” из Восточной Европы» [1, с. 182]. Оба были «убеждёнными холостяками <...> более мыслителями, нежели деятелями» [2, с. 191]. Оба напоминали ими же созданные мужские типы: «более зрители, нежели актёры» [2, с. 191]. У обоих

была невыразимая страсть к искусству, которая компенсировала страх проявления чувственной страсти у Джеймса и боязнь окончательных решений в вопросах любви у Тургенева. Кроме того, и Тургенев, и Джеймс покинули родину в пользу культурно более богатой Европы, но так и не определились окончательно: вели жизнь на перекрестке двух культур. Это естественным образом отражалось в художественном творчестве: сопоставление соотечественника с представителями другого национального типа представляло одну из важнейших тем творчества писателей. Своим творчеством оба привнесли в Европу новый дух, дух своей родины; при этом для обоих пребывание в Европе не столько было средством приобщения к другой культуре, сколько возможностью постижения инаковости и самобытности родной страны, которая в контрасте проявлялась отчетливее.

Если обратиться к письмам американского писателя, то можно заметить, что Джеймс разделял и характерные моменты мироощущения Тургенева. Так, в начале 1900-х гг. американский писатель переживал сильнейшую привязанность к молодому американскому скульптору Гендрику Андерсену. Письма Джеймса к Андерсену очень эмоциональны, «это эмоции первой любви», — отмечает Л. Эдель. [3, т. 4, с. xvii]. Исследователь также говорит о том, что «в это время Джеймс познавал дерзость молодости» [1, с. 510]. Он в очередной раз обращается к Тургеневу: в его американском варианте «Первой любви» имеется помета карандашом напротив предложения: «О молодость! молодость! тебе нет ни до чего дела ...» [4, т. 9, с. 75]. Только теперь Джеймс чувствовал нерастраченные в молодости чувства, которым отдался без остатка, чувства, о которых уже сказал Тургенев: «О молодость! <...> ты как будто бы обладаешь всеми сокровищами вселенной, даже грусть тебя тешит, даже печаль тебе к лицу, ты самоуверенна и дерзка, ты говоришь: я одна живу — смотрите! а у самой дни бегут и исчезают без следа и без счета, и все в тебе исчезает, как воск на солнце, как снег...» [4, т. 9, с. 75].

О той же быстротечности молодости и в целом времени Джеймс высказывался в письме к Г. Ребель: «Мне нравится становиться старше: мне пятьдесят шесть! Но мне не нравится стареть. Мне нравится мой теперешний возраст, его <...> свобода, независимость, воспоминания, его достоинства. Но я не могу удержать его — он проходит слишком быстро» [1, с. 510].

Схожие взгляды выражали писатели и в моменты жизненных невзгод. Так, И. Павловский, часто навещавший Тургенева в Па-

риже в 1879—1883 гг., вспоминал, как однажды Тургенев рассказал ему о молодом писателе, который жаловался Тургеневу на свои жизненные неурядицы, на что Тургенев ответил: «...писатель не может, не должен поддаваться горю! Он изо всего должен извлекать пользу <...>. Ну, вот, например, случилось с тобой большое горе, — садись и запиши: то-то и то-то случилось, то-то и то-то испытываю. Горе пройдет, а превосходная страница останется...» [5, с. 373]. Буквально вторит Джеймс Тургеневу в письме к Г. Нортона: «Горе настигает нас огромными волнами, <...> но оно перекатывается через нас, и хотя оно может покрыть нас почти целиком, мы остаемся, осознавая, если оно сильное — мы сильнее, поскольку горе пройдет, а мы останемся. Оно изнуряет, использует нас, но и мы испытываем и используем его в свою очередь; к тому же горе слепо, а мы, перенеся его, прозреваем» [6, с. 646].

Близость была и на уровне физических ощущений: ровно через десять лет после смерти русского писателя Джеймс прочувствовал силу многолетних страданий Тургенева, о которых с сочувствием к великому русскому мастеру писал не раз в своих статьях — в 1893 г. он испытал приступ подагры. Вскоре последовали еще три приступа [1, с. 402].

Более того, как известно, в ноябре 1875 г. Джеймс принимает решение покинуть Америку и переехать в Европу. На вопрос, чем был вызван отъезд Джеймса, однозначного ответа нет. Решение было стимулировано желанием покинуть «дикую пустыню оптовости», которую на тот момент, по мнению Джеймса, представляла собой Америка [7, с. 351]. Он говорил, что «можно перечислять элементы высокой цивилизации, которые есть в других странах и отсутствуют в Америке, пока не задумаешься над тем, что же собственно остается. Ни государства, в европейском понимании <...>, ни независимости, ни суда, ни аристократии, ни церкви, ни духовенства, ни армии, ни дипломатической службы, ни государственных чиновников, ни дворцов, ни замков, ни поместий, ни старинных особняков <...>, ни соборов, ни аббатств, ни маленьких нормандских церквей; ни крупных университетов и школ — ни Оксфорда, ни Итона, ни Харроу; ни литературы, ни романов, ни музеев, ни картин, ни политических партий...» [7, с. 351—352]. Джеймс направлялся в Европу, так как считал, что в погоне за материальными благами Америка забыла о высокой культуре и не стремится к духовному развитию, полагал, что возможность создавать настоящую литературу молодому литератору может предоставить исключительно Европа. Но главной причи-

ной, побудившей Джеймса покинуть Америку, на наш взгляд, было желание познакомиться с Тургеневым. Этому же мнения придерживается К.П. Келли, которая отмечает, что «именно из-за Тургенева Джеймс едет в Париж» [8, с. 225], что он направлялся во французскую столицу «не вслепую, а с широко открытыми глазами, заранее зная, куда он входил, надеясь, как мог надеяться любой молодой тридцатидвухлетний литератор, встретить писателей старшего поколения. Хотя Джеймс отлично понимал, что не разделит их (писателей-французов. — Е.Г.) точку зрения относительно морали и объектов литературного изображения <...>. Да и поехал он туда не из-за Флобера, Золя или братьев Гонкур, а из-за чужака в их среде, Ивана Тургенева» [8, с. 196, 221, 225].

Джеймс приезжает в Париж 11 ноября 1875 г. В письме к брату он говорит о том, как хорошо устроился в Париже, насколько ему полезен парижский климат. В Париже он решает заняться написанием писем об искусстве и парижском обществе для нью-йоркской газеты «Tribune»*. Как Ньюмен, герой его романа «Американец», Джеймс незамедлительно начинает знакомиться с городом и жизнью французской столицы: он посещает художественные выставки, оперу и театр; завязывает личные контакты.

22 ноября 1875 г., в понедельник, Джеймс знакомится с И. Тургеневым. В этот день он послал свою первую статью в «Tribune» и направился на Монмартр. Поднимаясь вдоль его улочек, расположенных на холмах, он нашел трехэтажный дом по улице Дуэ, 50. Джеймс «прошел через небольшой внутренний дворик» и, войдя в дом, был проведен в комнаты Ивана Сергеевича Тургенева [1, с. 181]. На всю жизнь он запомнил эту встречу с «высоким, седым русским, большой диван в зеленой комнате на третьем этаже, сконструированный, чтобы вмещать крупную фигуру» своего хозяина [9, с. 1018]. Войдя в рабочий кабинет Тургенева, Джеймс увидел «на одной стене прекрасное полотно Т. Руссо, на другой — Коро <...>. В комнате царил порядок, не было ничего лишнего, даже скопления бумаг, что так свойственно писателям» [9, с. 1018]. Джеймс объяснял это тем, что в Париже Тургенев работал мало; большую часть работы писателю удавалось выполнять во время поездок в Спасское [9, с. 1019].

* Итогом написания писем Джеймса стал его сборник «Очерки парижской жизни», опубликованный в 1957 г.

Свое впечатление от встречи с Тургеневым Джеймс описывает в письмах к родным и знакомым. Так, в письме к тете Кейт (Кетрин Уолш) он сообщает, что познакомился с «бессмертным московским писателем И. Тургеневым» [3, т. 2, с. 10]. Джеймс называет его «чудесным созданием», который «намного красивее, чем на портретах» [3, т. 2, с. 10]. В письме к Уильяму Джеймсу от 3 декабря 1875 г. Джеймс с восхищением заявляет, что Тургенев «самый привлекательный человек, и я к нему очень привязался» [3, т. 2, с. 13]. Через месяц в письме к отцу в декабре 1875 г. он сообщает, что за период знакомства видел Тургенева несколько раз, но здесь же замечает, что теперь он кажется ему «старше и сонливее, чем при первой встрече, но он самый лучший из людей» [3, т. 2, с. 14]. В письме к Хоуэллсу от 3 декабря 1876 г. Джеймс пишет о том, что он часто видится с Тургеневым, что они «стали превосходными друзьями. Он очень добр ко мне и неустанно меня вдохновляет. Он — всё, чего можно только желать: крепкий, симпатичный, скромный, глубокий, умный, наивный — словом, ангельский» [3, т. 2, с. 23]. В письме к брату Уильяму от 14 марта 1876 г. он отмечает, что «пару дней назад видел Тургенева <...>. Он самый достойный человек и доподлинно гений» [3, т. 2, с. 36].

11 декабря 1875 г. Тургенев знакомит Джеймса с Флобером. Американец посещает «обеда пятерых», в которых, кроме Флобера, участвовали Э. Золя, А. Доде, Ги де Мопассан. Тургенев также посещал «обеда освищенных писателей». Это Тургенев, каждому слову которого внимал Джеймс, кого слушал с восхищением во время бесед и споров об искусстве в доме Флобера. Американский писатель чувствовал, что, как и он сам, Тургенев разделял взгляды французов лишь наполовину, во время жарких споров об искусстве демонстрировал «сдержанность и отчужденность» [10, с. 46]. «Джеймс с восхищением воспринимал то, как русский писатель, не противореча высказываемым художественным принципам группы, морально и душевно их сторонился» [3, т. 2, с. 49], при этом в целом был толерантен и, по мнению Джеймса, «недостаточно настойчиво» отстаивал свои принципы романного творчества [8, с. 222].

Джеймс считал, что в понимании французских писателей «главная обязанность романа — быть хорошо написанным», при этом роман «может затрагивать всё, что угодно» [3, т. 2, с. 16]. Для Джеймса же, как и для Тургенева, искусство было важным, но жизнь значила больше; жизнь, «которая имела свои прекрасные, достойные стороны наравне с низменными, которых меньше; ко-

торая имела свои глубинные и поверхностные уровни, а дело писателя состояло в том, чтобы увидеть эти достойные стороны и эти глубины. Если он мог показать их в хорошо написанном романе, тем лучше; но сначала была жизнь, только за ней следовало искусство, и если они вступали в противоречие, приходилось жертвовать вторым» [8, с. 260].

Огромное различие в понимании целей и принципов художественного изображения, которое было характерно для Джеймса в отношении писателей-французов, стало главной причиной того, что Джеймс посещал воскресные вечера у Флобера лишь раз в месяц, так как предпочитал беседовать с Тургеневым наедине [1, с. 187]. В маленькой зеленой гостиной Тургенева в доме П. Виардо, в его библиотеке в Буживале, за затягивающимися до полудня завтраками в темноватых парижских кафе в речах Тургенева для Джеймса «было что-то необычайно одухотворяющее и побуждающее. <...> я всегда покидал его в состоянии “внутреннего” возбуждения, с ощущением того, что мне предложены все возможные ценности» [9, с. 1017].

Итак, парижская литературная среда для Джеймса представляла собой две различные — в понимании Джеймса, противоположные — традиции искусства прозы: с одной стороны — писатели-французы, с другой — Тургенев, поэтому «литературный опыт Джеймса в Париже резко распался на две половины. Были встречи с реалистами в наполненном табачным дымом салоне Флобера на верхнем этаже дома в предместье Фобур Сан-Оноре» [9, с. 1013] и были «разговоры на двоих» при тусклом свете парижских кафе с Тургеневым» [8, с. 221]. Более того, отношение Джеймса к Тургеневу можно рассматривать методом «от противного» по отношению к писателям-французам: он порицал их за то, что их видение литературы отличалось от тургеневского, а именно оно совпадало с видением Джеймса. Эта тенденция прослеживается в статьях, которые писал Джеймс в данный период в Париже для «New York Tribune» и «Nation». Так, в статье для «New York Tribune» от 13 мая 1876 г. Джеймс нелестно высказывается о художественном методе Э. Золя. Он ценит «ум» главного героя романа «Его превосходительство Эжен Ругон», но протестует против атмосферы отвратительного неприличия, царящей в романе, говоря, что, «к сожалению, реальность», в понимании Золя, «ограничивается чем-то грязным, а высказывает он свои грубости с чувством показной храбрости, что делает всё непереносимым вдвойне» [9, с. 861]. Джеймс упрекает Золя за то, что «правда, на

его взгляд, никогда не бывает ни нелепой, ни грязной, и путь к лучшей жизни заключается в рассказывании этой правды — правды обо всем и всех» [9, с. 741]. Он также говорит о том, что «в его (Золя. — *Е.Г.*) понимании “натуралистское” удовольствие предполагает некое незначительное, поверхностное, с оттенком презрения чувство» [9, с. 865], что, возможно, Золя считает, что «чудовищная грязь, которая переполняет его произведения, и есть натурализм, доподлинная жизнь?» [9, с. 865–866]. Джеймс же с этим не согласен, так как уверен, что изображаемое Золя не является подлинной картиной жизни — жизнь не состоит лишь из порока и пошлости. «По какому праву Золя показывает нам реальность как сочетание содержимого выгребных ям и публичных домов? По какому праву он изображает предательство, а не честь? Исключительно основываясь на своих личных пристрастиях», — негодует Джеймс [9, с. 866]. Единственное, «что оправдывает Золя, — это то, что он художник; но, на самом деле, ни один художник не был таким “грязным” как Золя» [9, с. 867]. Кроме того, Джеймс считает, что произведения Золя, как яркие образцы натуралистических текстов, являются ужасно скучными [9, с. 865]. При этом американский писатель отдает должное формальной стороне произведений французского натуралиста, чистоте его метода, заявляя, что «никогда еще грязь не была представлена так полно, никогда еще столь низкое не сочеталось с высоким» [9, с. 867]. Кроме того, высказываясь о писателях—французах, Джеймс постоянно держал в своем сознании особенности художественных принципов Тургенева. Относительно Золя, в частности, Джеймс говорил: «Между методами Золя и Тургенева лежала бездна, но Тургенев, который, как я уже сказал, понимал всё, понимал и Золя тоже» [9, с. 1014].

Всех писателей «кружка Флобера», по мнению Джеймса, объединяло наличие «извращенной изобретательности» [3, т. 2, с. 46], чего не было в романах Тургенева, а на тот момент все литераторы, о которых высказывался Джеймс, оценивались им сквозь призму близости литературным традициям тургеневского творчества.

Произведения Мериме Джеймс находил восхитительными в силу их «краткой выразительности и четкости линий» [9, с. 391]. Он ценил Мериме за то, что тот вслед за Мопассаном умел передать эмоциональное состояние героя жестом или действием, за то, что он не показывал мысли своих героев, не анализировал их эмоции. Но, по мнению Джеймса, произведения Мериме были

лишены моральной основы и чувственности, порицания и сострадания, всего того, что являет собой чувство [9, с. 393].

Художественный метод Доде Джеймс также находил несовершенным. Он считал, что внешние проявления и последствия внутренних переживаний героев его произведений не убедительны. Читатель не способен видеть внутренние мотивы, которые определяют поведение героя, как и скрыты для него этапы его духовного перерождения.

Упреки Джеймса в художественном несовершенстве выходили далеко за рамки «кружка Флобера» (при этом никогда не противореча мнению русского мастера). Так, не был близок Джеймсу и художественный метод В. Гюго. Джеймс считал, что Гюго-автор слишком заинтересован в собственном повествовании, чтобы убеждать, был более идеологом, нежели идеалистом; не был эстетом, как не был и глубоким психологом. Как отмечает Ж. Дельбер-Гаран, «Гюго воплощал в себе всё то, что наиболее всего раздражало Джеймса во Франции: национальную самонадеянность, теоретизирование, отсутствие чувства юмора», напыщенность, наигранное величие, многословие [2, с. 76–77]. Так, в статье для *Nation* в 1866 г., высказываясь о романе «Труженики моря», он яростно критиковал Гюго за многословность. Примечателен тот факт, что в письме к Анненкову от 12 апреля 1866 г. Тургенев выступил с осуждением этого же романа: «Что за охота была “Отечественным запискам” переводить эту трегубую ерунду...» [11, с. 70]. По воле случая дата письма Тургенева совпала с выходом публикации Джеймса [12, с. 134].

Высоко ценимый Джеймсом реализм Бальзака также имел свои слабые стороны. Джеймсу не нравился негатив Бальзака ко всему провинциальному, который прежде всего проявлялся в изображении женщин, что Джеймс напрямую связывал с недостатком морали в произведениях великого француза. По мнению Джеймса, Бальзак находил двуличие более достойным, нежели честность, поэтому предпочитал кокеток и куртизанок добродетельным и открытым женщинам, порочность парижанки считал более достойным изображением, нежели добродетель провинциалки. Недостатком художественного мира писателя, по мнению Джеймса, было также и то, что «деньги» представляли собой «неотъемлемый, объединяющий элемент всех романов Бальзака; другие вещи приходят и уходят, а деньги всегда остаются <...>. Очень редко он (Бальзак. — *Е.Г.*) показывает человека, не представляя подробной информации об источнике его доходов <...>».

Бальзак никогда не говорит о предмете, не упоминая его стоимость, и по каждому случаю у него оказывается огромное количество таких предметов. Его женщины говорят о деньгах так же часто, как и мужчины, и это касается не только бедных женщин и торговек (которых у него так много), но и его очаровательных женщин, его героинь, его леди» [9. с. 34–35].

Джеймс также говорит о том, что Бальзак с завидной тщательностью исследует все стороны жизни Парижа, города, который «послужил основой — огромным ковром, выложенным мозаикой — для “Человеческой комедии”. Париж стал его миром, его вселенной» [9. с. 35]. При этом во всей скрупулезности Бальзака в изображении Франции Джеймс видит большой недостаток: во-первых, показывая жизнь провинциальной Франции, Бальзак не покидает центральных бульваров и площадей [9. с. 35]; во-вторых, французский писатель игнорирует существование других стран, например «Англии и Германии, он не задумывается над тем, что цивилизованный мир соткан не только из Парижа и его провинций <...>. Никогда еще гений не был так ограничен» [9. с. 35], — констатирует Джеймс.

Данная черта, по мнению Джеймса, является также определяющей и для братьев Гонкур, художественное «пространство» произведений которых всегда ограничено «пределами Парижа», при этом, если «Бальзак, Эд. Абу» представляют собой писателей Франции, то «братья Гонкур — писатели Парижа», — подчеркивает американский писатель [9. с. 35].

Кроме того, по мнению Джеймса, Бальзак не пытался передать моральные качества своих героев, что в понимании Джеймса было недопустимо для романиста. Бальзак для Джеймса был более «необычным физическим феноменом», нежели великим разумом или сознанием, каким был для него Тургенев.

Из всех французских писателей, которые входили в «кружок освищенных писателей», выше всех Джеймс ценил Флобера, и поначалу главным образом за то, что он был способен читать Шекспира в оригинале, тогда как остальные члены «кружка» были на это не способны, что Джеймс считал возмутительным. Джеймс также отмечал, что романом «Мадам Бовари» «реализм сказал свое последнее слово. Я сомневаюсь, что реализм вообще породит что-либо лучшее» [9. с. 171], как это произошло с последующим произведением Флобера «Воспитание чувств». Заслуга Флобера в романе «Мадам Бовари», по мнению Джеймса, в том, что «теория была открыта после свершения факта» [9. с. 171].

Джеймс ценит метод Флобера, но в то же время считает, что поздравить автора «Мадам Бовари» с итогом его размышлений, которые легли в основу романа, довольно трудно: «Чего-то более мрачного, более низкого, более вульгарного и неутешного невозможно себе представить. <...> Всё представлено настолько подробно, живо и убедительно, что <...> читатель закрывает книгу, переполненный чувствами отвращения и сожаления» [9. с. 171–173]. Читая братьев Гонкур и Флобера, Джеймс полагал, что «внимательный читатель получает необъяснимое ощущение искаженной (извращенной) изобретательности и мощи, истраченной впустую» [9. с. 181]. Джеймс сожалел, что «эти писатели не используют свой «ум» в более достойных целях» [3, т. 2, с. 16]

Снова проводя аналогию между писателями-французами и русским мастером, Джеймс подчеркивал: «Между Флобером и Тургеневым была определенная схожесть. Оба были высокими, крепкими мужчинами, хотя русский был выше нормандца: оба были предельно честны и искренни, оба были пессимистами по натуре. Каждый относился к другому с определенной нежностью, и, думаю, я не ошибаюсь и не кривлю душой, говоря, что со стороны Тургенева это отношение носило оттенок сочувствия и жалости. Было что-то в Флобере, что вызывало именно эти чувства. Неудачи сопровождали его чаще, чем удачи, а свойственная ему огромная масса эрудиции, — чувство художественного совершенства, которого он добивался в своих произведениях, не сопровождалось достойными результатами. У него был талант, но не было одаренности, была сила воображения, но не было страсти <...>. Было нечто мешающее его гению. Он был холоден, но отдал бы всё за способность гореть. В его романах нет ничего напоминающего страсть Елены к Инсарову, чистоты Лизы, страдания родителей Базарова, скрытой душевной раны Татьяны» [9. с. 1024].

Джеймс по достоинству оценит искусство французских натуралистов только к середине 1880-х гг., уже после смерти Тургенева, когда вернется в Париж в поисках литературного братства, но уход Флобера и Тургенева сделал утрату невозполнимой — «обедов освищенных писателей» больше нет. А на момент своего писательского становления, которое пришлось на середину 1870-х гг., ни один из французских писателей не удовлетворял художественный вкус Джеймса в полной мере и не служил для него образцом (в котором Джеймс всегда нуждался). У одних он замечал преобладание формы над внутренним содержанием, как у Флобе-

ра и Мопассана, у других — отсутствие морали, как у Золя. Он критиковал их, по сути, за то, что их видение целей литературного творчества и способов передачи художественного слова отличалось от тургеневского, а именно тургеневское и исключительно тургеневское соответствовало внутреннему чувству художественной правды для Джеймса. В его сознании Тургенев сочетал всё лучшее, достигнутое писателями-французами, с личной авторской оригинальностью и неповторимостью: чистоту без теоретизирования, точность без догматизма, чувство формы без ущерба для моральной содержательности романа.

Тургенев для Джеймса был именно таким, какими не были ни Золя, ни Э. де Гонкур, ни другие писатели-французы. Как отмечает К. П. Келли, «в случае с Тургеневым время только доказало, что личные качества, которые Джеймс изначально предполагал в Тургеневе в 1874 г., оказались даже прекраснее: Тургенев был добрее, открытее, совершеннее во всем, что Джеймс вообще предполагал возможным в человеке» [8, с. 226]. В своей статье о Тургеневе 1884 г. Джеймс признался: «Я никогда не забуду впечатления, которое он произвел на меня во время той первой встречи. Для меня он был просто восхитительным; я едва мог поверить, что он окажется <...> при более близком знакомстве таким восхитительным. Близкое знакомство только подтвердило мою надежду, и он так и остался самым доступным, самым настоящим, наименее претенциозным гением, с которым меня когда-либо сталкивала судьба. Он был таким простым, таким естественным, таким скромным, лишенным всяческих личных претензий, как говорят, сознания личного преимущества, что после всего иногда можно было почти сомневаться в том, что имеешь дело с настоящим гением» [9, с. 1027].

Так, восхищаясь Тургеневым-человеком, американский писатель следовал традиции Тургенева-писателя на протяжении всего творческого пути. Как отмечает Ж. Дельбер-Гаран, «Джеймс был счастлив встретить в Тургеневе талант, как ему казалось, свойственный ему самому, или, по крайней мере, увидеть то, к чему он сам стремился» [2, с. 191].

Одним из основополагающих принципов тургеневской прозы, который ранний Джеймс оценил в своей первой статье, которому следовал на пути писательского становления и самоопределения, который впоследствии зрелый Джеймс реоформил в принцип точки зрения, был принцип нерефлексивного авторского повествования Тургенева. Данная своеособенность тургенев-

ской поэтики отмечалась исследователями неоднократно. Так, писатель Н. М. Минский, сравнивая Тургенева с другими гигантами русской прозы, отмечал, что «...отличительной чертой Достоевского и Толстого является их страстная субъективность, между тем как творчество Тургенева проникнуто насковью бесстрастной, созерцательной объективностью. Достоевский и Толстой — апостолы своей правды <...> Тургенев не апостол, а художник слова, не пророк будущей правды, а внимательный наблюдатель свершившегося мига. Толстой и Достоевский влюблены в открывшуюся внутри их правду Божию, Тургенев влюблен в раскрывающийся вне его Божий мир» [13, с. 323].

Следуя Тургеневу, Джеймс учился *предлагать* читателю объект изображения в произведении, а не заявлять о нем, представлять, не настаивая. Непрямой показ, предположение, намек, с которыми новаторски выступил Тургенев в период морализаторского, объясняющего описания Толстого и Достоевского, для Джеймса оформились в единственно верный подход к жизни. Многоверсионный и неоднозначно трактуемый показ реальности позднего Тургенева стал для него нормой повествовательной правды.

Данная черта художественной поэтики — авторское самоустранение — явилась одним из важнейших моментов резкого расхождения между литературными принципами Тургенева и Джеймса с писателями-натуралистами. Как известно, натурализм предусматривает опыт переживания мира писателем, который, желая «максимально сократить дистанцию между своим сознанием и реальностью, становится носителем реальности» [14, с. 41], становящейся неотделимой от авторского естества, где синтетически сплавлены сознательное и бессознательное. Главный постулат натурализма — верность «личной природе автора» [14, с. 41]. Писать согласно своему личному видению, «писать свое личное видение, какие бы формы, не совпадающие с бытием самим по себе, оно спонтанно ни принимало», — главный постулат натурализма [14, с. 42]. В основе натуралистского письма лежит «физиологизм слова и воображения» [14, с. 42]. Описываемое всегда пропущено через авторское сознание. Литература натурализма — анатомирование своего авторского «я» [13, с. 55]. Писатель-натуралист выражает мир в слове от себя, переплавляет свою жизнь в творчество, «создает эпос собственной субъективности» [14, с. 42].

Также считается, что для натурализма нет ничего запретного. Героями произведений зачастую становятся люди деклассированные, социально неблагополучные [14, с. 55].

Таким образом, Джеймс не принимал художественный опыт натуралистов по ряду причин: во-первых, он стремился к полному авторскому отстранению, во-вторых, не разделял исключительный акцент натуралистов на биологической и физиологической природе человека, в-третьих, повышенный интерес натуралистов к отталкивающим подробностям быта и низменным проявлениям человеческой природы вызывал взрыв негодования Джеймса, а понижение социального статуса литературного героя противоречило литературным принципам Джеймса; его герои, как правило, люди из высшего общества с присущим им чувством утонченного эстетства и сенсуальности. Кроме того, писатели-натуралисты верили в сверхъестественную точность слова. Джеймс при всем стремлении к точности повествования приходит к осознанию относительности правды в силу ее субъективной природы, а относительность повествуемого в свою очередь предусматривает свободу и вариативность читательской интерпретации. И если Мопассан в своем творчестве постулировал идею о том, что мир — иллюзия и истинно лишь наше отношение к нему, то для Джеймса и наше отношение не истинно, так как оно субъективно и представляет собой лишь правду отдельного человека, но никак не объективную универсальную истину.

В ноябре 1876 г. Джеймс покидает Париж и поселяется в Англии. Л. Эдель считает, что причиной «внезапного изменения направления движения» стало неприветливое восприятие американца французскими собратьями по перу [3, т. 2, с. xi]. Но негатив поначалу, на наш взгляд, был обоюдный: Джеймс поражен узостью и культурной замкнутостью французских писателей (их пренебрежением к английскому языку, нравам, культуре). Джеймс считал, что их интерес замыкался исключительно в рамках Франции, касался исключительно французской культуры и языка. Американский писатель посчитал невозможным оставаться в «замкнутых комнатах» французских писателей [2, с. 14]. Общий культурный уровень их писательской манеры казался ему недостаточным высоким: «Это чудаковатая компания, к тому же интеллектуально очень далекая от моих личных симпатий. Они ужасно ограничены, и то, что ни один из них не может читать на английском, заставляет меня презирать их. Но это ничего не меняет, потому что даже, если бы они могли, они были бы неспособны ни-

чего понять» [3, т. 2, с. 20]. В письме к Хоуэллсу от 28 мая 1876 г. Джеймс заявляет: «Я не вижу почти никого из литературного братства, и существует пятьдесят причин, почему мне не следует сближаться с ними. Мне не нравятся их работы, а им — ничьи другие, и, кроме того, они *неприветливые*. Тургенев стоит их, всех вместе взятых, <...>. Он самый лучший <...> такой безупречный, доподлинный гений...» [3, т. 2, с. 52].

Так, по воле судьбы и желания Джеймса, период его творческого становления был отмечен интересом к французской литературе в целом и творчеству французских писателей-натуралистов в частности. С одной стороны, это продемонстрировало отличность его понимания искусства прозы, с другой — в очередной раз доказало близость художественной манеры Джеймса тургеневской традиции. Комплексное же рассмотрение данных особенностей в свою очередь дает представление о характере личных писательских устремлений Джеймса, которые в контексте парижского литературного окружения приобрели более определенные и четко очерченные черты.

Л и т е р а т у р а

1. *Edel, L.* Henry James. A Life / L. Edel. London: Collins 8 Grafton Street, 1987. 740 p.
2. *Delbaere-Garant, J.* Henry James. The Vision of France / J. Delbaere-Garant. Paris: Societe d'Editions «Les Belles Lettres», 1970. 441 p.
3. *Edel, L. H.* James Letters: in 4 Vol. / L. Edel. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1974–1984. Vol. I: 1843–1875. 1974. — 493 p.; Vol. II: 1875–1883. 1975. 438 p.; Vol. III: 1883–1895. 1980. 579 p.; Vol. IV: 1895–1916. 1984. 835 p.
4. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. М.; Л.: Наука, 1960–1968. Т. 9. 557 с.
5. Из парижского архива Тургенева. М.: Наука, 1964. Кн. 1. 584с.
6. *The Portable Henry James* / ed. by M.D. Zabel. Tennessee: Kingsport Press, 1978. 695 p.
7. *James, H.* Literary Criticism. Essays on Literature. American Writers. English Writers / H. James. New York: Literary Classics of the United States, 1984. 1484 p.
8. *Kelley, C.P.* The Early Development of H. James / C.P. Kelley. Urbana: The University of Illinois Press, 1930. 309 p.
9. *James, H.* Literary Criticism. French Writers, Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition / H. James. New York: Literary Classics of the United States, 1984. 1408 p.
10. *Atlantic Monthly.* 1884. Jan. 135 p.

11. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 6. 638 с.
12. *Kappler, R.G* Yvan S. Turgenev as a Critic of French Literature / R.G.Kappler // Comparative literature. 1968. № XX.
13. И.С. Тургенев Новые исследования и материалы / РАН, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.; СПб.: Альянс-Архео, 2009. 621 с.
14. *Толмачёв В.М.* Зарубежная литература XX века / Под ред. В.М. Толмачёва. М.: Academia, 2003. 630 с.

Раздел III

Диалог культур

Евгения Варенцова,
Елена Погорельская

*Выставка «Диалог/Dialogue.
Русско-французские литературные
связи в XX веке»*

Выставка проходила в рамках года «Франция в России, Россия во Франции» и размещалась в двух небольших залах Государственного литературного музея в Трубниковском переулке. Уникальные экспонаты из собрания музея рассказали посетителям о переплетении судеб русских и французских писателей и о взаимопроникновении двух великих культур в XX столетии.

«Диалог» двух литератур был представлен рукописями, письмами, книгами и фотографиями П. Антокольского, И. Бабеля, К. Бальмонта, В. Брюсова, М. Волошина, В. Маяковского, Д. Мережковского, М. Талова, А. Толстого, В. Ходасевича, И. Эренбурга; Л. Арагона, А. Барбюса, Э. Верхарна, Р. Гиля, Ж. Дюамеля, М. Жакоба, Р. Роллана, Ж. Сименона, Э. Триоле и др.

Перед создателями экспозиции не стояло задачи показать всю полноту литературных связей России и Франции в прошлом столетии, невозможно было упомянуть и всех участников «диалога». В первую очередь мы хотели представить богатство и разнообразие материалов из коллекции литературного музея, отражающих пересечения русской и французской литератур. Многие экспонаты демонстрировались впервые. Однако, несмотря на неизбежную фрагментарность подобной выставки, она раскрывала многие грани заявленной в названии темы. Перевод и популяризация произведений французских и русских классиков, пребывание русских литераторов во Франции, поездки французских писателей по СССР, их личные контакты, «совместные мероприятия», имевшие большой общественный резонанс, произведения советских писателей о Париже — вот далеко не весь круг вопросов, ко-

торые освещала экспозиция. А неполнота «диалога» компенсировалась четкой композиционной структурой выставки.

ПЕРВЫЙ ЗАЛ

Своеобразным «прологом» выставки стал рисунок-фантазия Юрия Анненкова (1921 год), собравшего за столиком парижского кафе французских классиков XIX века: Теофила Готье, Жозефа Эрнеста Ренана, Поля Верлена, Александра Дюма-сына, Эдмона Гонкура.

Именно с рассказа о переводе и изданиях французской классической литературы в России начиналась выставка.

В разгар Гражданской войны Валерий Брюсов был занят изданием собрания сочинений Виктора Гюго. В подробнейшем письме в редколлегию издательства «Всемирная литература» от 12 марта 1919 г. он размышлял над тем, как наиболее полно раскрыть творчество Гюго русскому читателю. В качестве переводчика французских авторов Брюсов был представлен автографом пере-

вода трагедии Ж. Расина «Федра» и книгой стихов Поля Верлена, вышедшей в 1911 г. в издательстве «Скорпион»¹.

К участию в редактируемом им журнале «Весы» Брюсов активно привлекал французских писателей. На выставке был показан, например, мартовский номер (№ 3) журнала за 1907 год, а также автограф бельгийского поэта и драматурга Эмиля Верхарна — короткая записка в редакцию «Весов» от 14 мая 1904 г.: «*Вчера вечером я получил телеграмму из “Весов”, которая извещает меня о том, что они приняли по твердой ставке в 100 франков неизданную поэму, которую я предлагал. Сегодня я высылаю вам эту поэму и благодарю вас...*»². Рядом с этим автографом можно было увидеть книгу: Верхарн Э. Стихи о современности. В переводе В. Брюсова. М.: Скорпион, 1906.

В любви к французской литературе признавался Максимилиан Волошин: «...я получил предложение от издательства “Грядущий день” перевести “Музыкальные новеллы” Гофмана. Я очень благодарен Вам, что, предпринимая это издание, Вы вспомнили обо мне, но я не могу принять на себя этот перевод: я не люблю немецкого языка и не чувствую духа его и поэтому не считаю себя вправе переводить такого писателя, как Гофман. Все мои симпатии на сторо-



Фрагмент экспозиции первого зала



Фрагмент экспозиции второго зала:
фотографии французских и русских писателей

не французской культуры, если Вы предполагаете издавать французских писателей, то я буду очень благодарен, если в этом случае привлечете меня. У меня есть два перевода еще не напечатанных и на русский язык до сих пор не переводившихся. Именно: "Axel" Вилье де Лиль Адана и "Отдых седьмого дня" Поля Клоделя. Оба эти произведения я склонен считать гениальными, потому и перевел их» (в письме А.Волынскому³ 10 ноября 1912 г.).

Среди живописных и графических работ А. Бенуа, К. Петрова-Водкина, М. Ларионова, Н. Гончаровой, К. Зданевича, И. Левина, изображающих городской и сельский пейзаж Франции, выделялись несколько великолепных зарисовок, воссоздававших неповторимую атмосферу парижских кафе.

На протяжении многих лет кафе были не просто непременным атрибутом Парижа, но и средоточием искусств. Знаменитые монпарнаские «Куполь», «Дом», «Клозери де Лиля» навсегда вошли в историю культуры XX в. Особое место в этом ряду занимает «Ротонда», где собирался весь цвет литературно-художественного Парижа, в том числе выходцы из России.

В разное время в «Ротонде» бывали П. Пикассо, А. Модильяни, М. Шагал, В. Кандинский, А. Матисс, Д. Ривера, М. де Вламинк, Х. Сутин, Ф. Пикабия, М. Жакоб, К. Бальмонт, М. Волошин, А. Ахматова, И. Эренбург, В. Маяковский, Ж. Кокто, А. Бретон, Ж. Сименон, Э. Хемингуэй, Ж. Превер, К. Дебюсси, И. Стравинский, С. Прокофьев... Всех не перечислить! На рисунке английской художницы Нины Хэмнетт, которую Пикассо называл «королевой богемы», мы могли видеть старую «Ротонду» середины 1910-х г.

Среди посетителей «Ротонды» нередко можно было встретить поэта Марка Талова⁴, судьба которого наиболее интересно раскрывает тему дореволюционной эмиграции. Талов родился в Одессе, на Молдаванке. В 1913 г. оскорбленный унтер-офицером царской армии, без образования, без знания иностранных языков, без денег и с чужим паспортом, он нелегально перешел границу и добрался до Парижа, где прожил без малого десять лет. На протяжении этого времени Талов был одной из видных фигур «русского Монпарнаса». В «Ротонде» его рисовал сам Амедео Модильяни. Фотокопии этих портретов (местонахождение оригиналов неизвестно) были представлены в витрине, посвященной Талову. Эти зарисовки великого художника «с натуры» нашли отражение в стихах Талова 1935 г.:

Бормочет что-то мне невнятно Модильяни.
Он с серафической улыбкой в час ночной
Уверенно портрет выводит обезьяний
Одною линией и говорит, что мой.

Марк Талов стал превосходным переводчиком с французского, испанского, итальянского, португальского, английского и других языков⁵. Его переводы из Стефана Малларме высоко оценили О. Мандельштам и А. Тарковский. На выставке были показаны книги стихов Талова, изданные в Париже, — «Любовь и голод» и «Двойное бытие». Книгу «Любовь и голод» иллюстрировали художники парижской школы — Антонио Симонт, Оттон ван-Рейс, Ортис де-Саратэ. Обложку сделал Осип Цадкин. Вот что вспоминал по этому поводу автор стихов: «Художники выполнили гравюры на дереве, а после издания книги уничтожили доски, чтобы оттиски были равноценны оригиналу. Это была бескорыстная помощь художников, так как без их работ французы едва ли заинтересовались бы книгой стихов на русском языке»⁶.

Здесь же можно было увидеть черновые автографы стихов Талова и его переводов из Малларме, а также одну из сохранивших-



Фрагмент экспозиции второго зала

ся в его архиве квитанций на оплату парижской квартиры на улице Жозефа Бара. «Что дал бы я, чтоб очутиться // На улице Жозеф Бара», — с чувством глубокой ностальгии писал он в стихотворении 1933 г.

Талов был хорошо знаком с Г. Аполлинером и П. Пикассо, дружил с Р. Гилем⁷, Ж. Дюамелем⁸, М. Жакобом⁹, Ж. Кассу¹⁰, Ж. Маритеном¹¹ и др. В списке адресов знакомых Талова в Париже, составленном им позднее, в 1929 г., есть также имена А. Бретона, А. Жида, М. Лиони.

Посетители выставки могли познакомиться еще с одним интересным документом. Это адресованное Талову письмо Общества друзей Верлена (26 декабря 1920 г.) с приглашением принять участие в мероприятиях по случаю 25-й годовщины со дня смерти Поля Верлена 9 января. Письмо было подписано президентом Общества Гюставом Каном.

Именно Талова, когда тот возвращался в Россию, Рене Гиль попросил передать от него письмо Брюсову, а самому Талову французский литератор писал 4 июля 1922 г. в Берлин: «Мой дорогой Поэт. Я очень рад получить хорошие известия о вас, рад, что вы устроились и работаете, уже готовя издание стихов и переводы Малларме <...> Возможно, у вас есть новости о Валерии Брюсове <...> В майском номере журнала «Эпоха» появилась статья Арман Ганьян, где она говорит о новой поэзии в эпоху революции. В ней она пишет о Брюсове и о великолепном очерке, посвященном мне, напечатанном в Москве в 1904 г. Статья замечательная...»

Совместно с Георгием Евангуловым¹², Валентином Парнахом¹³ и Александром Гингером¹⁴ Талов основал литературное кабаре «Палата поэтов», сыгравшее важную роль в культурной жизни русского зарубежья во Франции в начале 20-х гг. На выставке можно было увидеть газетные вырезки с объявлениями о вечерах «Палаты поэтов», книги ее организаторов и участников — «Самум» (1919) с рисунками Н. Гончаровой и «Карабкается акробат» (1922) Парнаха, «Белый духан» (1921) Евангулова, «Флаги» (1931) Б. Поплавского. А рядом были показаны автографы стихотворений Гингера «Свора верных» (1918) и Парнаха «Эйфелева башня» (1921).

В августе 1921 г. к Талову обратился директор издательства «Франко-русская печать» О. Зелюк, который был ему знаком еще по газете «Одесский листок», и предложил редактировать новый литературно-художественный журнал. «Я дал свое согласие при условии, что журнал будет выходить под эгидой “Палаты по-

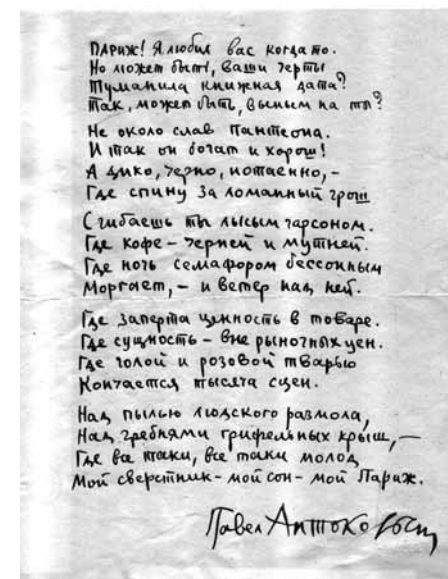
этов”, — вспоминал Талов. — Я тотчас же списался с К.Д. Бальмонтом, с Жаном Кассу, И. Эренбургом, переговорил с Парнахом о полученном предложении. Бальмонт и Эренбург тут же откликнулись письмами<...> Прислали материалы Жан Кассу, Дюамель, Макс Жакоб, откликнулись художники... Однако из затеи с журналом ничего не вышло»¹⁵.

Письма и материалы, о которых вспоминает Талов, экспонировались на выставке.

31 августа 1921 г. К. Бальмонт прислал открытку, в которой писал: «Я с удовольствием приму участие в журнале, о кот[ором] Вы пишете. Но Вы не сообщаете, какие именно задачи журнала, — чужд ли он политики, или какой именно держится точки, — а также на каких условиях осуществляется сотрудничество. Сообщите, и я могу тогда послать Вам стихов».

Двумя днями раньше Талов получил из Брюсселя от Ильи Эренбурга письмо следующего содержания: «Уважаемые братья, благодарю за приветствие и за приглашение ваше. Рад буду принять участие в журнале, а также дать ненапечат<анные> стихи ряда молодых русских поэтов, меня на сие уполномочивших. Но предварительно прошу вас ответить мне на следующие вопросы:

Антокольский П. «Париж»
Я любил вас когда-то...»
Стихотворение. [1928].
Автограф



1. Является ли журнал литератур[но]-худож[ественным] исключительно или и политическим? Если последнее имеется, то в каком виде?

2. Кто редактирует? То есть вы или к[то] л[ибо] другой будет ответственен за содержание (не *potriér* ли?)?

3. Каковы условия гонорара?

4. Когда выйдет и к какому сроку должен быть предоставлен материал?

5. Каковы размеры мыслимой статьи? (пределы).

Душевный привет! Илья Эренбург».

Кассу прислал для журнала статью о современной испанской литературе, а Жакоб, Гиль и Дюамель — автобиографии.

Жакоб писал о себе 19 сентября 1920 г.: «...В 1897 г. меня выгнали из школы, что очень огорчило мою семью, и я занялся живописью. Я впал в нищету. Чтобы как-то заработать, я стал писать статьи об искусстве, которые пользовались успехом. Однако я понял, что не знаю литературного ремесла <...> Пикассо, которого я знал, будучи художественным критиком, в 1899 г. провозгласил меня поэтом и представил своим друзьям. Я стал частью богемы...»

А замечательная, написанная в художественной форме автобиография Жоржа Дюамеля начинается так: «Почти всем, что я знаю, я обязан бедности. Я познал бедность в молодые годы. А между тем, когда я смотрю на моих сыновей, на моих трех дорогих мальчиков, меня охватывает горячее, животное, наивное и бессмысленное желание избавить их от тех мучительных испытаний, которые сделали меня мужчиной, которые меня обучили, вымуштровали, сформировали. Странная ирония судьбы: для того, чтобы чему-то научиться, мои дети должны страдать. Я это знаю и не могу с этим смириться...»

Тему «русского Парижа» продолжила написанная уборым почерком открытка Волошина Алексею Толстому от 1 октября 1911 г.: «... Я таки надеялся застать вас в Париже!.. Теперь я живу на вашем пепелище. Как я попал в Париж? — Неожиданно. По телеграмме “Московской газеты”, которая мне предложила немедленно выехать в Париж ее корреспондентом...»

Волошину адресована и надпись Эренбурга на редчайшем издании книги «Повесть о жизни некой Наденьки и о вещих знаменаниях, явленных ей», напечатанной в Париже в 1916 г. в оформлении Диего Риверы. В этой же витрине можно было увидеть письмо Эренбурга Толстому, написанное до августа 1913 г.: «Милый

Алексей Николаевич, думаю, что не получили моего письма из Парижа. Не знаю, где Вы теперь, и пишу в Москву. Очень прошу Вас, если сможете теперь, повидаться с Некрасовым¹⁶ и поговорить о моих стихах. Мне очень бы хотелось устроить это дело к “сезону”. Я прожил месяц в глухой деревушке у фермера. С Парижа не видел никакого “печатного слова”. Мило ли Вы работали? Довольны ли летом? Вам и Софии Исааковне¹⁷ жму руку. Не поленитесь и ответьте поскорей. Ваш Эренбург.

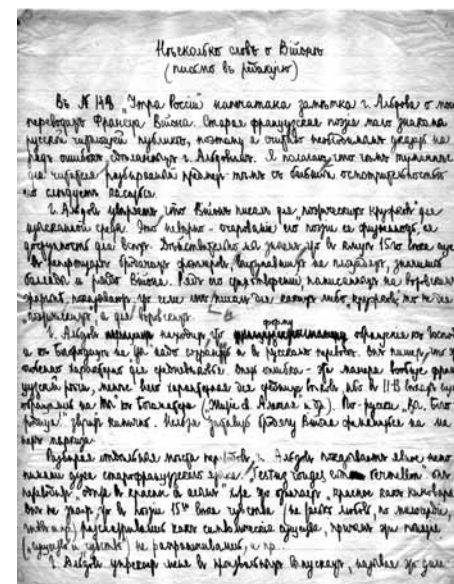
Адрес мой 155, Brd Montparnasse.

Простите, что так отчаянно пишу, но нет чернил и достать не откуда. Лавка самая ближняя в 10 верстах, а здесь чернил не по-требляют».

Рядом экспонировалась рукопись Эренбурга «Несколько слов о Франсуа Вийоне» — открытое письмо в редакцию газеты «Утро России».

Эмиграция 1920-х гг. была представлена интереснейшими письмами Дмитрия Мережковского и Владислава Ходасевича, рассказывающими о непростой жизни русских писателей в Париже.

Эренбург И. Несколько слов о Франсуа Вийоне.
Открытое письмо в редакцию газеты «Утро России». Июнь 1916.
Автограф



«Здесь живет нам тяжело. Комитет ничего не может устроить. Бальмонт простудился в своем бараке и болен. Тэффи тоже хворает. Бунин устроил вечер у Цейтлина (sic!)¹⁸ и он-то лучше», — писал Мережковский.

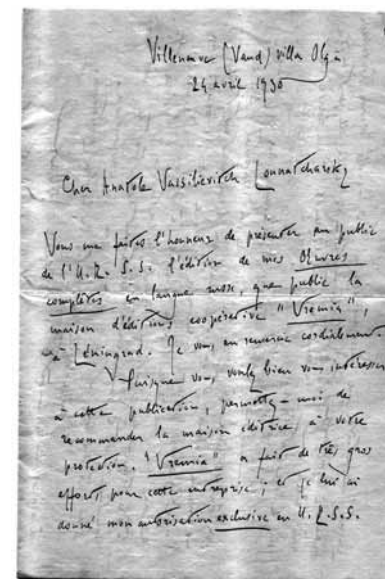
Ходасевич в письме от 15 ноября 1925 г., адресованном Б. Дятлову¹⁹, подробно рассказал о своих скитаниях и жизни во Франции: «Трудно, точнее — невозможно мне рассказать о себе. Должно быть, я как-нибудь изменился, но самому незаметно. После Берлина я много ездил, и это, кажется, было главным признаком моего существования. Вы только подумайте: не считая разных мелких городов, побывал я после Берлина в Праге, в Мариенбаде, опять в Праге, в Вене, в Венеции, в Риме, в Турине, в Париже, Лондоне, Бельфасте, опять в Лондоне, Париже, Турине, Риме, в Неаполе, в Сорренто, в Риме, в Париже, в котором и “под” которым живу теперь, к счастью, уже семь месяцев, меняя только квартиры. И то надеюсь в нынешней просидеть до 1 октября будущего года. А то ведь я однажды подсчитал число комнат, в которых жил или ночевал. Знаете сколько, не считая, конечно, вагонов и кают? 42. Уверю Вас, это хлопотливо <...> В последнее время работаю очень много, иногда — слишком. Живу не голодая, но бедно. И — Вы удивитесь — расчетливо. Нина²⁰ тоже много работает и к тому же готовит. Пишу много всякого, ради пропитания. Для души — стихи (мало, как всегда) и повесть, которую начал, которую наполовину уже проел — а продолжать мешает каждодневная работа».

В качестве дополнения к теме русской послереволюционной эмиграции был представлен альманах «Версты» (1926. № 1), изданный под редакцией князя Д. Святополк-Мирского, П. Сувчинского, С. Эфрона и при ближайшем участии А. Ремизова, М. Цветаевой и Л. Шестова.

На выставке демонстрировались документы выдающегося французского филолога-слависта Андре Мазона, который, изучая архив И.С.Тургенева в Париже, обнаружил его ранее неизвестные стихотворения в прозе. Об открытии Мазона говорится в экспонировавшемся письме к нему профессора Ю. Соколова²¹ от 29 сентября 1931 г.: «Мне было приятно узнать, что в том же издательстве («Academia». — Е.В., Е.П.) печатается и открытый Вами материал по Тургеневу. Ваша французская книга о парижских рукописях Тургенева встречена была тургенистами и вообще словесниками с очень большим интересом и сочувствием. С огромным удовольствием вспоминаем Ваш доклад о рукописях, прочитанный

Вами несколько лет тому назад в Москве». «Французская книга» — это изданные в мае 1930 г. в Париже «Стихотворения в прозе» Тургенева на русском и французском языках. Эти стихотворения вошли в состав сборника издательства «Academia» 1931 года (под редакцией Б. Томашевского). Его также можно было увидеть на экспозиции. Рядом в витрине лежала уникальная афишка с программой «Соединенного заседания литературной секции ГАХН и Общества любителей российской словесности по случаю приезда профессора Андре Мазона» 25 февраля 1927 г. Именно о докладе Мазона «И.С. Тургенев за работой», сделанном на этом заседании, упоминает Соколов в своем письме. В программе дан краткий конспект выступления Мазона: «Характеристика парижского архива И.С. Тургенева. Внешние приемы работ писателя. Зарождение романа: список действующих лиц. Формулярные списки действующих лиц. Фабула и схема романа. Первая редакция и следующие редакции. Работа над печатным текстом. Забракованные проекты повести и неизданные “Стихотворения в прозе”».

Здесь же был представлен и автограф Мазона — его записка Соколову от 29 сентября 1928 г.: «Мой дорогой Коллега. С приездом!



Письмо Р.Роллана
А.Луначарскому.
На французском языке.
24 апреля 1930. Автограф

Я очень рад был узнать о вашем прибытии в Париж²² и о том, что мадам Соколова²³ задержится и пробудет у нас несколько месяцев. Вы застанете меня дома завтра, в воскресенье 30 сентября, с 9 до 11.30 утра. Если это время вам не подходит, мы можем условиться о другой встрече по телефону. Буду очень рад видеть вас. С глубокой симпатией, преданный вам Андре Мазон».

В январском номере журнала «Огонек» за 1930 г. была напечатана статья Анатолия Луначарского, в которой говорилось: «...стихотворения в прозе Тургенева представляют собой эпилог его жизни <...> Вот почему находка всей серии черновиков, сделанная известным исследователем Мазоном в архиве Полины Виардо, заинтересовала не только русских литературоведов и ценителей художественного слова, но и мировых».

На выставке можно было увидеть и материалы самого первого наркома просвещения. Карандашный рисунок художника Ф. Малявина запечатлел Луначарского во время одного из его выступлений.

Остальные документы этого раздела были посвящены связям Луначарского и Ромена Роллана.

24 апреля 1930 г. Роллан писал Луначарскому «Вы оказываете мне честь, представляя советской публике издание полного собрания моих сочинений на русском языке, которое выходит в кооперативном издательстве “Время” в Ленинграде. За это я вам сердечно благодарен. Поскольку вы проявили большую заинтересованность в этом издании, позвольте мне просить вас взять данное издательство под ваше покровительство».

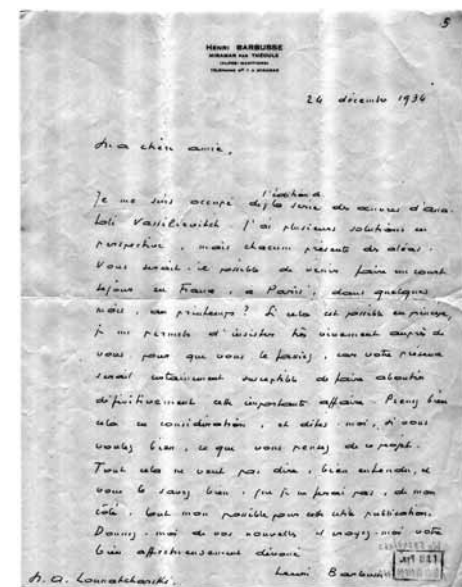
Луначарский написал предисловие к первому тому данного собрания сочинений — «Ромен Роллан как общественный деятель». Черновой автограф этой статьи был представлен на выставке.

Другое письмо Роллана написано 18 апреля 1932 г., когда Луначарский находился в Швейцарии и должен был навестить французского писателя в Вильнёв (фотографию железнодорожной станции Вильнёв начала 1930-х гг. из архива М. Кудашевой-Роллан можно было увидеть рядом с письмами Роллана): «Говорят, что вы хотели бы повидаться со мной в Вильнёв и что наиболее удобное для вас время — в субботу днем или в воскресенье. В таком случае, не доставите ли мне удовольствие, придя в следующую субботу, 23 апреля, в середине дня, или, если так вам будет удобнее, днем в воскресенье, 24-го <...>

Я должен от души поблагодарить вас за то, что вы так тепло представили меня на выборах в Академию наук в Ленинграде. Я все еще жду официального уведомления об избрании, чтобы иметь возможность направить мою благодарность за оказанную честь в адрес Академии».

27 марта 1932 года по предложению группы советских академиков, в числе которых был Луначарский, Роллан был единогласно избран почетным членом АН СССР.

Невозможно представить себе русско-французский культурный диалог без Владимира Маяковского. В 1920-е гг. поэт бывал в Париже семь раз. Впервые он приехал во Францию в ноябре 1922 г. и за семь дней в Париже посетил мастерские художников П. Пикассо, Р. Делоне, Ф. Леже, Ж. Бракка, В. Барта. Эту неделю Маяковский назовет «Семидневным смотром французской живописи». Сохранились фотография, запечатлевшая Маяковского, Михаила Ларионова, Наталью Гончарову, Ладю Гудиашвили и других художников в мастерской А. Федера на Монпарнасе, и портрет Маяковского, сделанный Ларионовым в смешанной технике. Тогда же супруги-художники Ларионов и Гончарова подавали ему несколько своих работ 1915–1916 гг.: эскизы механиче-



Письмо А.Барбюса
Н.Луначарской-Розенель.
На французском языке.

24 декабря 1934. Автограф

ских костюмов «Павлин» и «Сверчок» Ларионова и «Испанский костюм» Гончаровой (все три работы выполнены гуашью). Эти работы были представлены на выставке.

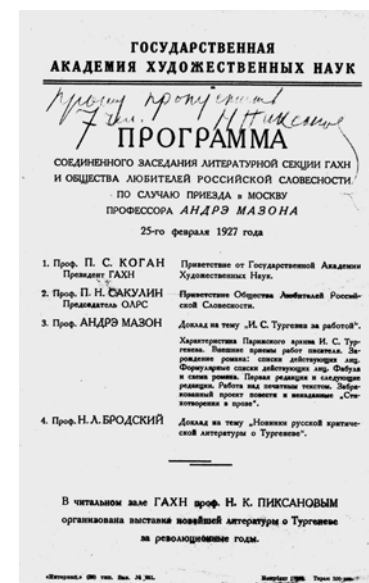
А о визите поэта во Францию в 1924 г. напомнила его фотография, сделанная на ярмарке Монмартра. Рядом с ним в импровизированном аэроплане — Э. Триоле, Р. Делоне, немецкий поэт И. Голл, его жена К. Голл и художница В. Ходасевич. В Париже 7 ноября 1924 или 1925 г. (датируется по содержанию) он написал Л. Брик такую записку: «Поздравление / Кисам / изысканным и светским // с праздником советским. / Получив визу, / расцелую Кизу. / И, облобызав губки, / пойду с Кисой / покупать покупки». Записка сопровождалась рисунком — схематичным изображением Кремлевской стены и шутливым примечанием автора: «Киза — зарифмованная Киса».

Среди экспонатов раздела, относящихся к пребыванию Маяковского во Франции в 1925 г., были фотография поэта во дворе советского посольства и список пассажиров трансатлантического корабля «Rochambeau», на котором он возвращался из Нью-Йорка в Гавр. Центральным же экспонатом стала книжка стихов Маяковского «Париж», изданная «Московским рабочим» с обложкой А. Родченко. Маяковский французским языком не владел, но, перелистав эту маленькую книжку, можно убедиться, насколько ярко и неожиданно он использует французские слова и выражения для создания рифм и связанных с Парижем художественных образов: «Веселых / тянет в эту вот даль. // В Париже грустить? Едва ли! // В Париже / площадь и та Этуаль, // а звезды — / так сплошь этуали» («Еду»); «"Je suis un chateau", // в плакате стоят / литеры, / каждая — фут. // Совершенно верно: // "je suis", — / это / "я", / а "chateau" — / это / "я верблюд"», «Если б был я / Вандомская колонна, // я б женился / на Place de la Concorde» («Город»). Очень показательно в этом плане стихотворение «Верлен и Сезан»:

*Я стучаюсь
о стол,
о шкафа острия —
четыре метра ежедневно мерь.
Мне тесно здесь
В отеле Istria —
На коротышке
rue Campagne-Premi?re.
Мне жмет.*

*Парижская жизнь не про нас —
в бульвары
тоску рассекай.
Направо от нас —
Boulevard Montparnasse,
налево —
Boulevard Raspail.
Хожу и хожу,
не щадя каблука, —
хожу
и ночь и день я, —
хожу трафаретным поэтом, пока
в глазах
не встанут виденья.
Туман — парикмахер,
он делает гениев —
загримировал
одного
бородой —
Добрый вечер, m-r Тургенев.*

*Программа соединенного
заседания литературной секции
ГАНХ и Общества любителей
Российской словесности по случаю
приезда в Москву профессора
Андре Мазона. 25 февраля 1927*



Добрый вечер, т-те Виардо.

.....
Да.

*Это он,
вот эта сова —
не тронул
великого
тлен.*

*Приподнял шляпу:
«Comment ?a va,
cher camarade Verlaine?..»*

Цикл, посвященный любимому зарубежному городу поэта, заканчивается знаменитым стихотворением «Прощанье»:

*В авто,
последний франк разменяв.
— В котором часу на Марсель? —
Париж
бежит,
проводжая меня,
во всей
невозможной красе.
Подступай
к глазам,
разлуки жижи,
сердце
мне
сентиментальностью расквась!
Я хотел бы
жить и умереть в Париже,
если б не было
такой земли —
М о с к в а.*

ВТОРОЙ ЗАЛ

Литературным кумиром автора «Конармии» и «Одесских рассказов» Исаака Бабеля был Ги де Мопассан. В 1926–1927 гг. именно Бабель стал редактором и составителем первого послереволю-

ционного собрания сочинений Мопассана, вышедшего в издательстве «Земля и фабрика». Для этого издания он перевел три рассказа — «Идиллия», «Признание» и «Болезнь Андре»²⁴. На выставке впервые были показаны документы, связанные с изданием трехтомника, — его письма к В. Дынник и Ю. Соколову, а также перечень новелл Мопассана на французском и русском языках, написанный рукой Бабеля.

Во Франции Бабель дважды жил подолгу: четырнадцать месяцев в 1927–1928 гг., около года — в 1932–1933-м. На экспозиции можно было увидеть несколько его писем в Москву из Парижа и Марселя, адресованных его близкому другу Исааку Лившицу. «Представьте себе Одессу, достигшую расцвета. Это будет Марсель», — с восхищением писал Бабель 28 октября 1927 г. А 15 января 1928-го он писал уже из Парижа: «Исайя! По моему поручению завтра тебе высылают книги Валери и Кокто — знаменитейших и как будто лучших из нынешних франц[узских] поэтов...». Одна открытка тому же адресату (с видом площади Согласия) сохранилась от пребывания писателя в Париже летом 1935 г., когда он приезжал на антифашистский Конгресс в защиту культуры, о чем речь впереди.



Анненков Ю. В кафе: Т.Готье, Ж.-Э.Ренан, П.Верлен, Э.Гонкур, А.Дюма-сын и др. 1921. Бумага, тушь

Бабеля высоко ценили такие французские писатели, как А. Барбюс, Р. Роллан, Р. Мартен дю Гар. Андре Жид просил его отредактировать русский перевод «Новой пищи», был у него дома в Москве в 1936 г. Большая дружба связывала Бабеля и Андре Мальро. В витрине были представлены две фотографии: Бабель, Мальро и М. Кольцов в гостях у М. Горького в Тессели в 1936 г. По-настоящему украсил раздел, посвященный Бабелю, портрет писателя, выполненный замечательным художником В. Милашевским в 1933 г.

Сложные, полные драматизма 30-е гг. — период активного, но далеко не однозначного «диалога» между советской и французской литературами.

На Первый Всесоюзный съезд советских писателей в августе 1934 г. от французской стороны приехали Л. Арагон, Ж.-Р. Блок и А. Мальро, редкие фотографии которых экспонировались на выставке. Так, например, рядом со стенографическим отчетом съезда можно было увидеть фотографию, запечатлевшую выступающего Мальро и — на заднем плане — Юрия Олешу. На другой фотографии А. Мальро, И. Эренбург, Ж.-Р. Блок, М. Кольцов, Л. Козинцева-Эренбург и А. Эфрос были засняты на встрече с читателями в Центральном парке культуры и отдыха.

Здесь же были представлены уникальные карандашные зарисовки, сделанные на съезде писателей художником Василием Беляевым. Это портреты М. Горького, В. Луговского, Б. Пастернака, А. Толстого, И. Эренбурга и Ж.-Р. Блока.

Среди советских участников Международного антифашистского конгресса в защиту культуры в Париже в июне 1935 г. были И. Эренбург, И. Бабель, Б. Пастернак. На выставке экспонировались заполненные красными чернилами и карандашом листочки из записных книжек А. Толстого с набросками о парижском форуме и об открытии бульвара Максима Горького в рабочем предместье Парижа Villejuif в июне 1935-го. Вот что писал Толстой о Конгрессе:

«Съезд создали А. Жид. Ж.Р. Б[лок] и А. Мальро.

Бабель (описание его, как он волновался, все бормотал по-французски, подходил ко мне). “У колх[озника] теперь есть хлеб и дом, и орден, т.д. Этого ему мало, он хочет, чтобы про него писали стихи”.

Мальро:

“Искусство наше мертво, как мертвы холодные статуи в музее. Только новая страсть может вызвать искусство к жизни”.

Ж.-Р. Блок.

“Наше общество умирает. Оно потеряло жажду прогресса и оптимизма. Мы дышим в атмосфере отчаяния и пессимизма. Мир дает нам пример страны огромной, как континент строящей новую цивилизацию, которую мы безнадежно пытаемся воздвигнуть в рамках нашего слишком старого общества”.

Андре Жид:

1) Личность наилучше служит обществу, являясь в полной мере самой собой... Теперь к этому можно добавить, что личность наилучше развивается во всех своих особенностях в комму[нистическом] обществе.

2) “Я мечтаю об обществ[енном] строе, где радость будет доступна всем, и жду появления человека, обогороженного не страданием, а радостью”.

Продолжением антифашистского Конгресса стало турне по Европе четырех советских поэтов — И. Сельвинского, С. Кирсанова, В. Луговского и А. Безыменского. На выставке можно было увидеть фотографию С. Кирсанова, читающего свою «Поэму о Роботе» на вечере в Парижской консерватории 4 января 1936 г.²⁵



Родченко А. Обложка к книге стихов В. Маяковского «Париж». 1925

Неслучайно на экспозиции был представлен рисунок Павла Корина, запечатлевший М. Горького на смертном одре. Смерть главы советских писателей стала событием не только литературного, но и общественно-политического масштаба. На похоронах Горького от мировой общественности выступал А. Жид. Однако после публикации во Франции в ноябре 1936 г. «Возвращения из СССР», где он без прикрас обрисовал все увиденное, его произведения перестали выходить в Советской России. На выставке экспонировалась вышедшая в библиотеке «Огонек» книжка «Новая пища» — последнее произведение, опубликованное при жизни Жиде в СССР.

Два раздела экспозиции были посвящены Р. Роллану и А. Барбюсу.

Лишь часть материалов Ромена Роллана, хранящихся в музее, была показана на выставке. Однако уже в первой витрине можно было видеть книгу — пьесу Роллана «Лилюли» в переводе Брюсова, выпущенную Госиздатом в 1922 г. Выше говорилось о письмах Роллана Луначарскому. Раздел, посвященный непосредственно Роллану, открывался запиской писателя от 20 апреля 1933 г. с разрешением на инсценировку романа «Кола Брюньон»: «Дорогие товарищи. Благодарю вас за ваше дружеское письмо. Я очень польщен тем, что вы задумали поставить на сцене моего “Кола Брюньона”. Это трудная задача — перенести роман на театральные подмостки, и до сих пор я отказывался от предложений сделать то же с “Жаном Кристофом” и “Клерамбо”. Хотя “Кола” из всех моих романов, возможно, лучше всех подходит для постановки на сцене (и для кино) <...> Я охотно даю разрешение на инсценировку “Кола Брюньона” с условием, что это разрешение не будет сделано исключительно для данного случая и если позднее кто-либо захочет попытаться переделать “Кола” в пьесу или снять по нему фильм, то он также получит на это разрешение»²⁶.

Весьма любопытно письмо Роллана Сергею Михалкову от 16 мая 1937 г.: «Дорогой Сергей Михалков. К сожалению, я не могу при-
слать вам книгу стихов для детей. Нужно находиться в Париже, чтобы выбрать такую книгу. А здесь только пустяки. Впрочем, вам стоило бы обратиться к специалисту по детской литературе, например к Шарлю Вильдраку²⁷, который сделал две или три книжки для детей и который сейчас работает над театральными пьесами для них. Я думаю, что он сможет вам помочь лучше, чем я.

Леон Муссиак²⁸, который руководит газетой для детей “Мой товарищ”, тоже может быть вам полезен. Так что обратитесь к ним...»

Здесь же можно было увидеть письмо французского писателя сотрудникам редакции газеты «За коммунистическое просвещение», написанное в Горках 21 июля 1935 г., его фотографии у себя дома в Вильнёв и на Красной площади летом 1935 г. во время его посещения Советского Союза. А 14 мая 1938 года жена писателя М. Кудашева-Роллан писала Л. Копейкиной, сотруднице Библиотеки иностранной литературы: «...Р[оллан] последнее время перегружен сверх меры. Вы не представляете себе, что это! Ал[ексей] Макс[имович] и то имел больше своего времени, он хоть по утрам работал для себя. У Р[оллана] бывают дни за днями, когда ни одной строки он не может для себя написать. На одно “отказываться” уходит масса времени...»

Среди документов Анри Барбюса было показано несколько его писем, адресованных актрисе Наталье Розенель, жене А. Луначарского, в одном из которых говорилось: «...Я занят изданием



Дейнека А.
Иллюстрация
к роману
А. Барбюса
«Огонь». 1929.
Бумага, тушь

трудов Анатолия Васильевича. У меня в перспективе есть несколько вариантов, но все они носят случайный характер. Не приедете ли вы через несколько месяцев, весной, на короткое время во Францию, в Париж? Если это в принципе возможно, то позволю себе настоятельно просить вас сделать это, потому что ваше присутствие несомненно будет способствовать успешному завершению этой важной работы. Примите во внимание эти соображения и скажите мне, прошу вас, что вы думаете по поводу этих планов. Конечно же, это не означает, и вы это хорошо знаете, что, со своей стороны, я не делал бы все возможное для этой полезной публикации...» (24 декабря 1934 г.).

В 1929 г. Барбюс разослал письма советским художникам с просьбой прислать рисунки для возглавляемого им еженедельника «Монд». Одно из таких писем, адресованное Николаю Денисовскому, демонстрировалось на выставке.

Здесь же можно было увидеть номер журнала «Clart?» (1 июня 1922 г.) и книги Барбюса: роман «Огонь» на русском языке и «Иуды Иисуса» на французском с дарственной надписью журналу «На литературном посту». Дополняли раздел фотография Барбюса в рабочем кабинете, его портреты, выполненные Николаем Соколовым и Арамом Ванецианом и иллюстрация Александра Дейнеки к роману «Огонь».

Как продолжение темы совместной борьбы советских и французских писателей против фашизма были показаны цветная автолитография Фернана Леже «Сталинград» и документы конца 1930—1940-х гг., в том числе листы из рукописи романа И. Эренбурга «Падение Парижа». Среди материалов Жана Ришара Блока следует выделить его книгу «Обыск в Париже», выпущенную издательством «Искусство» в 1942 г., и стихотворение «Октябрь 1941-го», написанное в Казани (список рукой П. Антокольского).

С меню торжественного обеда мира в павильоне Дофин в Булонском лесу с автографами писателей (25 апреля 1949 г.) начинался раздел выставки, посвященный Луи Арагону и Эльзе Триоле. Нельзя не привести письмо Арагона Талову от 7 марта 1967 г., написанное на бланке журнала «Les lettres françaises»: «Вот-вот, дорогой Марк Талов, и пройдет час пятидесятилетия со дня вашего двадцатипятилетия. Мне, далекому спутнику вашей парижской юности, было бы непростительно не заключить вас в самые горячие объятия.

Ave, Талов, те, для кого поэзия не может умереть, приветствуют вас. И благодарят вас за нее. Ваш Арагон».

А заканчивался этот раздел уникальной афишей поэтического вечера с участием лучших российских поэтов в ноябре 1965 г. в Париже, устроенного по случаю выхода во Франции двуязычной «Антологии русской поэзии с XVIII века до наших дней» под редакцией Э. Триоле. Впервые демонстрировалось письмо А. Крона Триоле от 25 сентября 1956 г. с оценкой произведений французской писательницы: «...Ваша книга помогла мне заглянуть в современную Францию. Мы ее мало знаем. Франс, Роллан, Ж. Ромен, Мартен дю Гар, Барбюс, а затем пауза, провал. Не в литературе, конечно, а в моих познаниях. Ваша книга для меня мостик — она восстанавливает преемственность».

Смысловым завершением выставки стали книга «Мой Париж» с текстами и фотографиями И. Эренбурга и фотомонтажами Эль Лисицкого и автограф стихотворения П. Антокольского, продолжающего тему «Русские писатели о Франции»:

*Афина поэтического вечера
в зале Mutualite в Париже
по случаю выхода двуязычной
антологии русской поэзии
под общей редакцией Э. Триоле.
На французском языке.
18 ноября [1965]*



*Париж! Я любил вас когда-то.
Но, может быть, ваши черты
Туманила книжная дата?
Так, может быть, выпьем на ты?*

*Не около слав Пантеона.
И так он богат и хорош!
А дико, черно, потаено, —
Где спину за ломаный грош*

*Сгибаешь ты лысым гарсоном,
Где кофе — черней и мутней,
Где ночь семафором бессонным
Моргает, — и ветер над ней.*

*Где заперта ценность в товаре,
Где сущность — вне рыночных цен.
Где голой и розовой тварью
Кончается тысяча сцен.*



Гальен А.-П.
Портрет М.Талова. 1920.
Бумага, карандаш

*Над пылью людского размола,
Над гребнями грифельных крыш, —
Где все-таки, все-таки молод
Мой сверстник — мой сон — мой Париж.*

Эпилогом выставки была небольшая фотогалерея французских и русских писателей 1960–1980-х гг.: Л. Арагон, Э. Базен, Д. Буланже, Р. Гари, Ж. Сименон, К. Симон, А. Стиль; В. Аксенов, А. Ахматова, А. Вознесенский, А. Галич, А. Гладилин, В. Максимов, В. Некрасов, Б. Окуджава, М. Розанова и А. Синявский.

Примечания

- ¹ Подробнее об этом см. обзор Е. Литвин «В.Я. Брюсов и французские писатели» в настоящем сборнике.
- ² Здесь и далее перевод с французского Е. Погорельской. Выделенные курсивом цитаты взяты из документов, которые экспонировались на выставке; часть этих документов (полностью или в сокращении) публикуется впервые.
- ³ Волинский Аким Львович (1865–1926) — искусствовед, художественный критик и издатель.
- ⁴ Талов Марк Владимирович (1892–1967) — поэт, переводчик. Во Франции принял католичество под именем Марк Людовик.
- ⁵ Переводы Талова печатались в хрестоматиях западно-европейской поэзии эпохи Возрождения, XVII–XIX вв.
- ⁶ Талов М. Воспоминания. Стихи. Переводы. М.: Мик; Париж: Альбатрос. 2006. С. 59.
- ⁷ Гиль Рене (1862–1925) — французский поэт, переводчик, литературовед, ученик С. Малларме, сотрудничал с В.Я. Брюсовым в журнале «Весы». В № 12 «Весов» за 1904 г. был напечатан очерк В.Я. Брюсова о Р.Гиле.
- ⁸ Дюамель Жорж (1884–1966) — французский писатель, член Французской академии (с 1935).
- ⁹ Жакоб Макс (1876–1944) — французский поэт и художник, один из основоположников кубизма.
- ¹⁰ Жан Кассу (1897–1986) — французский писатель, редактор и издатель журналов «Les lettres parisiennes» и «La vie des lettres», автор «Энциклопедии символизма».
- ¹¹ Маритен Жак (1882–1973) — французский религиозный философ, ведущий представитель неотомизма.
- ¹² Евангулов Георгий Сергеевич (1894 — 1967) — поэт, с 1921 г. в эмиграции в Париже.
- ¹³ Парнах Валентин Яковлевич (1891–1951) — поэт, переводчик, эссеист, хореограф.
- ¹⁴ Гингер Александр Самсонович (1897–1965) — поэт.

- ¹⁵ Талов М. Указ. изд. С. 60–61.
- ¹⁶ Некрасов Константин Федорович (1873–1940) — издатель.
- ¹⁷ Дымшиц Софья Исааковна (1889–1963) — художница, вторая жена А.Толстого.
- ¹⁸ Цетлин Михаил Осипович (1882–1945) — поэт, прозаик, критик, редактор, издатель. В Париже Цетлин с женой открыли художественно-политический салон.
- ¹⁹ Диатроптов Борис Александрович (1883–1942) — близкий друг В. Ходасевича.
- ²⁰ Берберова Нина Николаевна (1901–1993) — писательница, критик, гражданская жена В. Ходасевича.
- ²¹ Соколов Юрий Матвеевич (1889–1941) — литературовед, фольклорист, академик АН УССР.
- ²² Ю. Соколов с женой приехали в Париж 24 сентября 1928 г.
- ²³ Дынник-Соколова Валентина Александровна (1898–1979) — литературовед, специалист по французской литературе. После отъезда мужа осталась в Париже для работы над монографией об А. Франсе (вышла в 1934 г.); по рекомендации А. Мазона, работала с рукописями Франса в Национальной библиотеке.
- ²⁴ Один из переводов Бабеля разбирается в статье Е. Погорельской «Рассказ Ги де Мопассана “Признание” в переводе Исаака Бабеля» в настоящем сборнике.
- ²⁵ Подробно о парижском антифашистском Конгрессе и последовавшем за ним турне четырех советских поэтов см. в книге: *Фрезинский Б.* Писатели и советские вожди: избранные сюжеты 1919–1960-х годов. М.: Эллис Лак, 2008.
- ²⁶ Спектакль по роману «Кола Брюньон» был поставлен в Реалистическом театре в 1937 г., режиссер Н.П. Охлопков.
- ²⁷ Вильдрак Шарль (наст. фамилия Мессаже, 1882–1971) — писатель.
- ²⁸ Муссиак Леон (1890–1964) — писатель.

В.Я. Брюсов и французские писатели

Настоящая работа посвящена обзору документов архивного фонда Валерия Брюсова, хранящегося в отделе рукописных фондов Государственного литературного музея (ОРФ ГЛМ, ф. 51). Кроме того, в обзор привлечены некоторые материалы самого большого по составу архива Брюсова, находящегося в НИОР РГБ (ф. 386).

В библиографии Брюсова среди его переводов можно выделить около пятидесяти имен французских писателей, начиная с авторов XVII в. (Ж. Расин) и заканчивая писателями-современниками (А. де Ренье, Э. Верхарн, Р. Роллан и др.). В ранней молодости он познакомился с поэзией французских символистов: П. Верлена, С. Малларме и А. Рембо. В своей автобиографии 1912 г. Брюсов писал: «Это было для меня целым откровением <...> я только из их стихов понял, как далеко ушла поэзия от творчества романтиков»¹.

Материалы, связанные с именем Поля Верлена, в архиве Брюсова представлены достаточно широко. Это прежде всего подборка его переводов стихотворений — отгиск из журнала «Русская мысль» № 2 за 1911 г. (с. 157–160), куда вошло семь стихотворений Верлена: «Дождь. Сумрак. Небеса подернуты и хмуры...», «Зеленовато-красны...», «Гул полных кабаков...», «Под кровлей красною гостиница...», «Вечерняя даль румянцем обьята...», «Кирпич, черепица...», «Все розы были ярко-красны...». Публикацию своих переводов Брюсов сопровождал следующим примечанием: «Поль Верлен — первый во всемирной литературе поэт-импрессионист. В своих лучших произведениях он пользуется методом художников-импрессионистов <...> и накладывал краски,

не смешивая их, одну подле другой, предоставляя им слиться в цельное впечатление в восприятии читателя. Выявить эту особенность творчества Верлена и составляет задачу предлагаемых переводов². Кроме того, следует назвать подборку стихотворений Верлена на французском языке из сборника «Мудрость» («Sagesse») 1881, отпечатанную на гектографе, без начала, на 98 листах³.

Среди большого числа материалов, связанных с Верленом, в НИОР РГБ, на наш взгляд, особый интерес представляет издание: «Французские лирики XIX века. Переводы в стихах и библиографические примечания В. Брюсова», СПб, 1909 (2-е издание — 1913). На страницах первого издания правка, дополнения и пометы Валерия Яковлевича. В предисловии к этой книге, характеризуя свой подход к принципам перевода, Брюсов указывал: «<...> В ней (в книге. — Е.Л.) собраны мои переводы из французских поэтов, которых с разными целями и по разным побуждениям мне случалось исполнять за промежуток времени почти в 15–16 лет. <...> в ней представлены основные течения французской поэзии миновавшего века. Во всех переводах, когда бы они ни были мною сделаны, я руководствовался тем правилом,

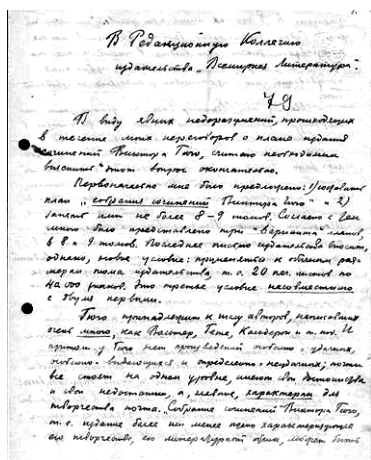
что передавать надо не только смысл стихотворения, но и его форму» (курсив мой. — Е.Л.)⁴. Имена поэтов в книге расположены в хронологическом порядке. Верлену посвящена большая статья, и опубликовано двадцать стихотворений в переводе Брюсова. Давая характеристику творчеству французского поэта и говоря о том, что «Верлен — несравненный мастер ритма, умеющий в стихах удивительно певучих выражать тонкие нежные оттенки чувства» (л. 61), переводчик использует пушкинские строки: «Имел он песен дивный дар / И голос шуму вод подобный». Кроме стихов Верлена, в этой книге есть переводы из Ш. Бодлера, С. Малларме, В. Гюго, Ж. Мореаса и других. На двух последних именах в этом списке остановимся более подробно.

Первые переводы Брюсова из Виктора Гюго были опубликованы в сборнике «Tertia Vigilia» (М.: Скорпион, 1900). В 1919 г. в издательстве «Всемирная литература» вышла повесть «Последний день осужденного» в переводе, под редакцией и с предисловием Брюсова. Еще одно издание этой повести вышло также в 1919 г. (Пг.: ГИЗ. 136 с.). В этой связи особый интерес представляет письмо — заявление Брюсова в редакционную коллегию издательства «Всемирная литература» с планом издания собрания сочинений В. Гюго. Письмо написано 12 марта 1919 г. Автограф его хранится в ОРФ ГЛМ⁵. Приводим это письмо с небольшими сокращениями*:

«Ввиду явных недоразумений, происходящих в течение моих переговоров о плане издания сочинений Виктора Гюго, считаю необходимым выяснить этот вопрос окончательно.

Первоначально мне было предложено: 1) составить план (собрания сочинений Виктора Гюго) и 2) занять ими не более 8–9 томов. Согласно с тем мною было предоставлено три варианта планов, в 8 или 9 томов <...>

Виктор Гюго во французской литературе занимает такое место, что желательно в “мировой литературе” представить его именно — “собранием сочинений”. Для французской литературы XIX века Гюго — центр, то же, что Гёте для немецкой, что Пушкин для русской. Французы долго считали, да и теперь не вполне отказались от такого взгляда, что Виктор Гюго — мировой гений, равный Гёте, Шекспиру, Данте... Влияние Гюго на литературу и особенно на французскую поэзию было огромно, и в русской литературе он



Письмо В. Брюсова в редколлегию
издательства «Всемирная литература»
12 марта 1919. Автограф

* Фрагменты письма Брюсова печатаются по автографу с сохранением пунктуации оригинала.

тоже оставил весьма видный след. Надо еще добавить, что Гюго сыграл тоже не малую (sic! — *Е.Л.*) роль как политический деятель, особенно своими политическими памфлетами.

При таких данных кажется необходимым дать по-русски “собрание сочинений” Гюго, в котором были бы выявлены, по крайней мере, все стороны его многосторонней деятельности. Необходимо, чтобы в этом собрании Гюго ясно и полно вырисовывался: 1) как поэт <...> 2) как драматург <...> 3) как романист <...> 4) как автор повестей <...> 5) как политический памфлетист <...> 6) как критик, эссеист, мемуарист и т.д. <...> Если откинуть одну из этих 6 граней, образ Виктора Гюго уже будет искажен <...>

Как поэт, Гюго написал 32 тома стихов (27 томов изданы при жизни поэта, 5 — по его смерти) <...> Из этих 26 (количество указано ошибочно, надо 27. — *Е.Л.*) томов необходимо представить в русском издании: а) Гюго, как вождя романтической школы (“*les Orientales*”^{*} и др. сборники); б) Гюго, как эпика (“*la légende des Siècles*”^{**}, “*la Fin de Satan*”^{***} и др.); в) Гюго, как политического поэта (“*les Châtiments*”^{****} и др.); г) Гюго, как поэта-мыслителя; е) то, что Фагэ назвал “второй манерой В.Гюго”; ф) Гюго “посмертного”, во многом отличного от других Гюго <...> Необходимо отвести в русском изд[ании] 2 тома для стихов, причем, может быть, удастся использовать конец 2-го тома для мелких заметок критического характера, а начало I-го тома — для Вступительного очерка.

Как драматург, Гюго написал более 20 драм и драматических сцен, размещенных во французском изд[ании] в 12 томах. Из этих драм некоторые имели очень больше историко-литературное значение: “Кромвель”, “Эрнани”, “Марион де Лорм” <...> “Рюи Блаз” <...> “Лукреция Борджиа”, “Мария Тюдор”, “Анжело”, иные сцены. По меньшей мере 6 драм должны быть включены в русское изд[ание] <...>

Как романист, Гюго написал 5 больших романов: “Собор Богоматери”, “Отверженные”, “Работники моря”, “Смеющийся”, “1793 год”, — во французском изд[ании] 17 томов, из которых 8 занимают “Отверженные”. Каждый из 5 романов — важен и характерен для Гюго и оказал влияние на русскую литературу. Уже

* «Восточные мотивы» (фр.).

** «Легенды веков» (фр.).

*** «Конец сатаны» (фр.).

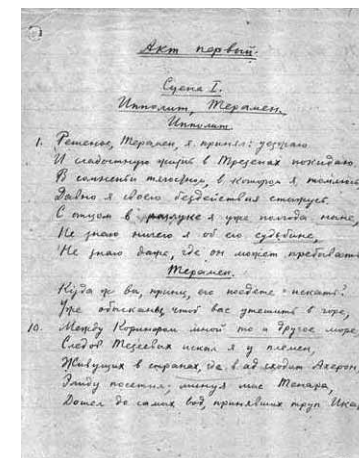
**** «Возмездия» (фр.).

решено “Отверженных” отложить в дополнительные тома, если они понадобятся; остается 9 французских томов, притом — больших, по 400 и больше страниц <...> Итого для романов надо в русском изд[ании] больше 4 томов.

Как автор повестей, Гюго написал 4 больших повести и несколько мелких очерков. Все 4 повести сыграли свою историко-литературную роль (“Ганс Исландец”, “Буг Таргаль”, “Последний день осужденного”, “Клод Ге”) и крайне характерны для своей эпохи. Во французском изд[ании] это — 3 тома; в русском, если переводить не все повести, все же необходимо отвести для них 1 целый том.

Как автор политических памфлетов, Гюго особенно известен двумя книгами: “История одного преступления” и “Наполеон Малый”, — во французском изд[ании] 3 тома. К этому присоединяются речи, декларации, письма к публике и т[ому] под[обное], что во французском изд[ании] названо “*Actes et Paroles*”^{*} и занимает 8 томов. Из этих 11 томов, беря только исключительно важные страницы, нельзя составить менее 1 тома русского издания.

* «Действия и слова» (фр.).



Брюсов В. Перевод первого акта трагедии Ж.Расина «Федра». [1918]. Автограф

Остается еще: историко-литературные работы Гюго (о Шекспире и др.), его критические статьи, его описания путешествий (“Рейн”, и “Альпы и Пиренеи”, “Франция и Бельгия”), его мысли, философские раздумья и т.д. Все это русскому читателю еще мало знакомо и потому не может быть выкинуто из нового издания. Во французском все это занимает 9 томов; в русском заполнит 7 целый том, опять-таки только избранными страницами.

Итог всего изложенного таков.

Для стихов необходимо не меньше	— 2 томов;
Для драм не меньше, скорее больше	— 2 томов;
Для романов — для трех основных	— 3 тома;
— для “Смеющегося” больше	— 1 тома;
— для “Отверженных” больше	— 3 томов;
Для повестей не меньше	— 1 тома;
Для политических памфлетов не меньше	— 1 тома;
Для остальных сочинений в прозе	— 1 тома

Всего — 10 томов, без “Отверженных” и без “Смеющегося”; больше 11 томов, включая “Смеющегося”; 14 томов — с “Отверженными”, считая в томе от 20 до 25 листов по 40 000 знаков.

Результаты всех этих подробных вычислений представлены в новом “окончательном плане”, который я прошу утвердить. Сокращение предлагаемого плана безусловно приведет к тому, что вместо “Собрания сочинений” Гюго получатся даже не “избранные сочинения”, а издание некоторых сочинений т.е. — нечто совершенно отличное от первоначальной идеи и не соответствующее значению В. Гюго во “всемирной литературе”.

С совершенным уважением

Валерий Брюсов

12 марта 1919 года.

P.S. Отчет по исполненной по изд[анию] работе был доставлен отдельно».

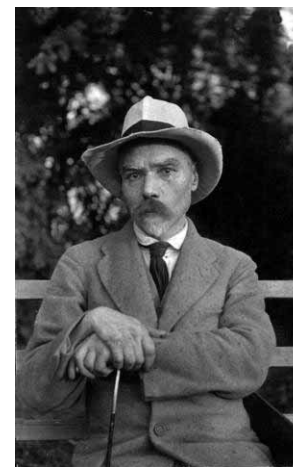
К сожалению, издание сочинений Гюго, задуманное Брюсовым, в то суровое время осуществлено не было.

В связи с Виктором Гюго следует упомянуть еще один документ. Речь идет о переплетенных оттисках статьи А.М. Скабичевского «Французские романтики» из журнала «Отечественные записки», тт. CCXLVIII — CCLIX 1882 — 1883 гг., с пометами и подчеркиваниями Брюсова. На обороте переплета факсимильный штамп «Валерий Брюсов» и «Валерий Брюсов “232”» (как номер его библиотеки)⁶. Весьма любопытна поправка карандашом на

полях листа 10 (с. 97), где Скабичевский, в частности, писал: «Первые годы детства Гюго прошли в постоянном скитальчестве вследствие походной жизни его отца. Так, в младенчестве еще он успел уже побывать на Эльбе, и в Корсике, и в Жене». Последнее географическое название подчеркнуто Брюсовым простым карандашом и на полях написано: «в Генуе! G?nes». Вообще данная статья о Гюго полна помет (см. л. 22 об., 23 об., 24, 78, 86, 88 об., 89, 99, 105 об., 106 об., 107).

Французский поэт греческого происхождения Жан Мореас (настоящая фамилия Пападиамандопуло, 1856—1910) — ныне уже давно забытое имя. Но Брюсов высоко ценил его талант и включил стихи Мореаса и характеристику его творчества в вышеупомянутую антологию «Французский лирики XIX века», где опубликовал стихотворение «Ноктюрн» (с. 131—132) и «К Эноме» (с. 133). Предваряя свои переводы, Брюсов писал: «Замечателен язык Мореаса — строгий, ясный, выработанный, воспитанный на изучении старой литературы» (с. 130).

В № 5 «Русской мысли» за 1910 г. Брюсов поместил некролог Ж. Мореасу. Оттиск из этого журнала (с. 204—206) сохранился в ОРФ ГЛИМ⁷. Приводим отрывки из некролога:



В. Брюсов. 1924

«Умер Жан Мореас. Его имя в памяти читателей тесно связано с “символическим” движением во французской литературе 80-х годов <...> Мореас был одним из вождей этого движения и написал тот его “манифест”, который появившись в “Figaro” 1886 года, получил широкую огласку и сыграл для символистов ту же роль, как предисловие к “Кромвелю” для романтиков. Надо думать, что и в историю литературы Мореас перейдет прежде всего как деятель этого движения 80-х годов.

Между тем, по самой сущности души, Мореас был прямо враждебен всем принципам “символической” школы. Настоящее дело, можно сказать истинный подвиг его жизни была борьба с этими принципами <...> его идеалом была поэзия, которая состояла бы в тесной преемственной связи со всей историей литературы <...>

Грек по происхождению, Мореас <...> был настоящий француз по воспитанию и духу. Впрочем, эти два понятия ближе, нежели обыкновенно полагают, так как Франция в современной Европе является наиболее законной наследницей античной культуры. Еще не будучи 20 лет от роду, Мореас приехал в Париж и поселился в нем навсегда <...>.

Мореас написал не много: три тома стихов (“Ифигения”), книгу новелл (“Сказки старой Франции”) и книгу небольших статей и заметок. Он не был “литератором” в дурном смысле этого выражения, и обращался со словом осторожно и любовно <...> Лучшее, что написал Мореас, это его стихотворения, объединенные под заглавием “Стансы” <...> они замечательны по строгой отчетливости своих образов, по утонченной простоте выражений. Словесное искусство достигает в них высшей степени <...>»

Как уже говорилось выше, Брюсов занимался переводами не только французских символистов и романтиков, но также и классиков французской литературы. В этой связи следует отметить два документа. Первый — это черновой автограф перевода первого акта трагедии Ж. Расина «Федра» на двенадцати тетрадных листах песочного оттенка; на листах 1 об., 3–7, 7 об., 10 подчеркивания простым карандашом⁸. Автограф не датирован. Пьеса была поставлена Камерным театром, премьера состоялась 8 февраля 1922 г. Рецензию на эту постановку написал А.В. Луначарский (см. газету «Известия» от 11 февраля 1922 г.). Первое отдельное издание «Федры», отпечатанное стеклографическим способом, вышло в 1940 году в издательстве «Искусство». Сюда была включена статья И.М. Брюсовой «О переводе “Федры”».

Второй документ — отрывок из перевода с правкой Брюсова комедии Ж.-Б. Мольера «Амфитрион», в корректуре XIV тома Полного собрания сочинений и переводов В.Брюсова (СПб., 1914. С. 199–200)⁹. Правка присутствует в следующем отрывке:

«Что будет, то причина / Что будет суждено...»

Правка Брюсова: «Меркурий: Коль не уйдешь ты сам, вот будет и причина узнать пинки тебе» (с. 199).

Брюсов был профессиональным пушкиноведом. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на картотеку имен французских авторов, упоминаемых в произведениях, дневниках и переписке А.С. Пушкина¹⁰. Прочитав наиболее, на наш взгляд, интересные из них.

Ед. хр. 83. «Вольтер Франсуа Аруэ (1694 — 1778)». Л. 1 «Сын Мома и Минервы...» — цитата (“Городок”, 1814. Венг[еров] 1, 173)».

Ед. хр. 106. «Лафонтен Август (1758 — 1831)

“Роман во вкусе Лафонтена” (“Е.О.” В[енгеров] 3. 278)*.

Лафонтен Жан (1621 — 1695)

“И ты, певец любезной (sic! — Е.Л.)

Поэзии прелестной

Сердца привлечший в плен,

Ты здесь, лентяй беспечный,

Мудрец простосердечный,

Ванюша Лафонтен!”

(“Городок”, 1814. — Венг[еров]. 1. 173)».

* Речь идет об отрывке из четвертой главы «Евгения Онегина» (строфа L):

«Он весел был. Чрез две недели

Назначен был счастливый срок.

И тайна брачная постели

И сладостный любви венок

Его восторгов ожидали.

Гимена хлопоты, печали,

Зевоты хладная чреда

Ему не снились никогда.

Меж тем как мы, враги Гимена,

В домашней жизни зрим один

Ряд утомительных картин,

Роман во вкусе Лафонтена...

Мой бедный Ленский, сердцем он

Для оной жизни был рожден»

(Цит. по: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд.. Т. 4. Л.: Наука, 1978. С. 84–85.

Заключая свой обзор, хочу процитировать небольшие отрывки из замечательной книги Дмитрия Евгеньевича Максимова «Брюсов. Поэзия и позиция», вышедшей в 1969 г. в Ленинградском отделении издательства «Советский писатель». Книга посвящена памяти Владислава Евгеньевича Евгеньева-Максимова, брата автора. В фонде Брюсова в НИОР РГБ хранится экземпляр книги, подаренной автором Н.С. Ашукину со следующей дарственной надписью, написанной на библиографической карточке и вклеенной перед титульным листом: «Глубокоуважаемому Николаю Сергеевичу Ашукину с сердечным приветом и грустными мыслями о расставании, которое мешает людям повидаться и по настоящему поговорить. Д.Максимов. 1 окт. 1969» (л. 2)¹¹.

А теперь цитаты из книги:

«В процессе самоопределения поэзии Брюсова и его эстетических взглядов наиболее важным оказалось воздействие поэтического творчества французских символистов и их предшественников, особенно Верлена и Бодлера, а также, в меньшей мере, Малларме» (гл. 1, с. 20).

«Он выбирал для своих переводов прежде всего то, что соответствовало его вкусу, представлялось ему наиболее важным лично и для русских читателей. Его переводческая работа, начавшаяся еще в 90-х годах, интенсивно ведется им до конца жизни. Он переводил Верхарна, Метерлинка, Верлена, Гюго и целый ряд французских лириков XIX века <...> Расина (“Федра”), Мольера (“Амфитрион”))» (гл. 2, с. 64).

«В его зрелом творчестве можно различить связи со многими поэтами — с Тютчевым, Фетом, Баратынским, Верхарном, Гюго, Бодлером, Верленом <...> Брюсову, впитавшему в себя поэзию Верлена, Фета, Бальмонта, воспитанному на них, импрессионистический лиризм представлен неотъемлемой принадлежностью поэтического сознания эпохи. Тяготение к импрессионистической образности, стремление укрепить в своем творчестве зыбкие и тонкие формы импрессионистической нюансировки характерны не только для молодого, но и для зрелого Брюсова (особенно в картинах природы и города)» (гл. 2, с. 80, 87).

Нельзя не согласиться с мнением автора книги, высказанным им в предисловии к ней: «Брюсов известен как прославленный поэт и ученый, обладавший огромным запасом знаний и много-сторонней культурой, как вождь русского символизма, как прозаик и переводчик <...> знаток и историк русской, французской,

римской и армянской поэзии <...> Все это обеспечивает внимание и уважение к Брюсову» (с. 5).

Примечания

- ¹ Брюсов В. Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза. М.: Терра, 1994. С. 72.
- ² ОРФ ГЛМ. Ф. 51. Оп. 7. Ед. хр. 10.
- ³ ОРФ ГЛМ. Ф. 51. Оп. 6. Ед. хр. 65.
- ⁴ НИОР РГБ. Библиотека. № 24. Л. 5—5 об.
- ⁵ ОРФ ГЛМ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 32.
- ⁶ НИОР РГБ. Ф. 286. Книги. 446.
- ⁷ ОРФ ГЛМ. Ф. 51. Оп. 7. Ед. хр. 8.
- ⁸ ОРФ ГЛМ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 13.
- ⁹ НИОР РГБ. Ф. 386. Ф. 386. Библиотека. № 48.
- ¹⁰ ОРФ ГЛМ. Ф. 51. Оп. 7. Ед. хр. 80, 83, 106, 11, 125 и др. Автограф И.М.Брюсовой.
- ¹¹ НИОР РГБ. Ф. 386. Книги. № 1690.

Париж глазами Д.В. Григоровича

Описывая в книге «Корабль “Ретвизан”» (1859) свои морские и наземные приключения, Д.В. Григорович посвящает целую главу пребыванию в Париже¹. Посетив перед этим Гамбург и Копенгаген, писатель постоянно сравнивает Париж с другими городами, а Францию — с европейскими странами и с Россией. Проезжая по Бретани, он отмечает, что дома и пашни кажутся беднее, чем в Дании (с. 156), дома «имеют вид унылых, подслеповатых старичков» (с. 157). Дальнейший итог не оставляет сомнений, на чьей же стороне симпатии автора: «Насколько прелесть датского ландшафта заключается в общем впечатлении чистоты, приволья и хозяйственности, настолько здесь все ограничивается одной красотой местности» (с. 157). В то же время поездка по Бретани оставляет у Григоровича «хорошее впечатление» (с. 158). Дело в том, что «ее угрюмый вид вполне гармонирует с глубокой драмой, которую представляет история Бретани. <...> ...нет, кажется, такого холмика, нет ручья и старого дупла, о которых бы до сих пор любой крестьянин не рассказал преданья и легенды» (с. 158).

Это богатство исторических переживаний, легенд, рассказов и преданий вообще рассматривается наблюдателем в качестве особенности Франции. «Столько было в ней пережито, что не найти такой квадратной мили на всем ее пространстве, которую могла бы обойти история» (с. 158). Здесь возникает первое сравнение Франции с Россией. Григорович сокрушается из-за того, что в России не сохраняется память о крупных исторических событиях. «Неужто мы не жили?.. <...> Если мы жили, отчего же у нас так мало исторических памятников? отчего все бывшее изгладилось из памяти народа?» (с. 158). Писатель ищет причину такого

жалкого состояния и находит ее: «Главная причина всему закошенная дикость, невежество, безграмотность и отупение, — неизбежные последствия трехсотлетнего крепостного состояния» (с. 159). Григорович выводит здесь важную закономерность: рабы не только не имеют истории, но и не нуждаются в ней. У них нет главного — передачи по непрерывной цепи исторической памяти, культурной традиции, поскольку из-за своего рабского состояния они не имеют никакого отношения к историческим событиям и не влияют на ход истории.

Эти живые описания и эмоциональные замечания Григорович строит на приеме контраста: Бретань не так развита и чиста, как Дания, зато по всей Франции сохраняется историческая память, чего совершенно нет в России. Этот прием писатель использует и в дальнейшем, когда переходит к передаче своих впечатлений от пребывания в Париже. Если Бретань вызывает у путешественника унылое впечатление, то первое же слово, возникающее от вида Парижа, — «Великолепие!» (с. 163, 164). Используя прием контраста, Григорович усиливает эмоциональное напряжение, как в самом повествовании, так и у читателя. Далее писатель постоянно акцентирует внимание на различных контрастах парижской жизни: «Снова мелкота и недостойное шарлатанство рядом с истинным великолепием и громадностью» (с. 171), — сказано о театре. Постепенно частное впечатление перерастает в мнение о городе в целом: «Париж тем хорош, что рядом с грязью физической и нравственной, рядом с дрянью и мелкотой, которым не приищешь названия, непрерывно встречаются предметы, действительно заслуживающие удивления» (с. 176). Наконец, этот взгляд окидывает и всю Францию: «Но, как я уже говорил вам, — и заметьте, так во всей Франции, — рядом с беспорядком, неряшливостью и чепухой, встречаются удивительные вещи, умнейшие учреждения и постановления» (с. 179). Кроме приема контраста, писатель использует и прием расширяющихся кругов, когда частное мнение разрастается, выходит на уровень новых и все больших обобщений, пока не достигает качества всеобщности, перерастая в универсальную характеристику жизни во Франции.

Эта универсальность оценок достигается благодаря тому, что писатель выводит особенности жизни Франции и Парижа из самых глубин национальной души и характера французов. Он сам замечает, что стремится в своих описаниях «обращаться к нравам», так как «они дают несравненно больше пищи для наблюдений, чем церкви и здания» (с. 183). Характер француза, по наблю-

дениям Григоровича, также строится на невероятном сочетании контрастов без каких-либо переходных состояний: «Если уж француз начал спускаться под гору рабства, он доходит до самой глубины пропасти; если француз глуп, — такого глупца не сыщешь уже в целом свете: у них никогда, ни в чем не бывает середины» (с. 167). Вновь наблюдатель идет по пути расширения частного взгляда до уровня универсальных обобщений: «Характер французов решительно ставит в тупик; не знаешь, чему больше удивляться, силе или слабости, огню или быстроте охлаждения или мелочности, соединенной со страшной непоследовательностью и легкомыслием; нравственная эта мозаика отражается во всем: в истории народа и в самой его жизни» (с. 168). Француз, в представлении писателя, «мелочен, легкомыслен» и всякая великая мысль часто оканчивается у него «ничем, *пшиком*», но в то же время двигает вперед науку, успешно занимается торговлей, становится выдающимся строителем и политиком (с. 169).

В качестве примера переменчивости характера Григорович берет знаменитого писателя Дюма-отца, в доме которого он остановился. Жилище Дюма выдает в хозяине «человека, одаренного артистическим вкусом, и еще более — самой непостоянной, самой капризной фантазией. На всем следы роскоши, страшной неряшливости и всюду великолепные затеи, оставленные при самом начале» (с. 164—165). Драгоценный шкаф XVI в. стоит в комнате, заваленной в беспорядке книгами и связками бумаг, покрытых пылью. Комната обита дорогим бархатом, который местами сгнил и висит лохмотьями. Гостиная отделана с удивительной тонкостью в китайском духе, и тут же стоит старый, ободранный ситцевый диван, заваленный всяким пыльным хламом. Дорогой китайский фарфор затянута паутиной. Это, кстати, очень похоже на описание комнаты Манилова или Обломова. Видно, что «Дюма отделал этот дом для какого-то праздника; с тех пор он больше о нем не заботится, мало даже живет в нем; большею частью ведет он жизнь кочевую» (с. 165). Первый порыв тут же сменяется усталостью, какое-то желание возникает и тут же ему надоедает, «и он все бросил, чтобы увлечься другой фантазией» (с. 165—166). Характер знаменитого писателя отличается невероятной ветреностью. «Несмотря на свои шестьдесят лет, он не может успокоиться; он вечно чего-то ищет, чего-то ждет, остановится на каком-нибудь несбыточном, фантастическом проекте, говорит о нем и радуется ему, как ребенок, и вдруг, совершенно неожиданно, перестает о нем думать и даже сердится, когда ему об этом напомина-

ют» (с. 166). Непоследовательность, изменчивость, ветреность характера Дюма Григорович объясняет детскостью его души. Он считает его «балованным младенцем в жизни», и даже Дюма-сын прямо называет своего отца «большим ребенком» (с. 166, 184). Эта детская недоволопшенность, отсутствие внешней формы и упорядоченности становится для Григоровича ведущей чертой национального характера француза и особенно — парижанина.

Григорович делает важное замечание, которое стоит воспроизвести целиком: «Все живут день за днем; не удалось одно, живо переходят к другому; жизнь принимается, как шутка; призадумываются тогда только, когда деньги приходят в обрез и достать их положительно неоткуда; фортуна улыбнулась, — все забыто, парижанин снова счастлив, весел, бежит по театрам, балам, бульварам или берет деньги и играет ими на бирже. Здесь только встретить можно эту игру жизнью, это существование на воздухе; под ногами у них словно не земля, а воздушный шар, который носит их куда ему вздумается. Все приносится в жертву удовольствиям и временному наслаждению; сама жизнь ничего не стоит. Если людьми не руководит расчет, ими управляет, по-видимому, не столько собственная воля, сколько случайность, каприз, увлечение» (с. 190). Эта цитата хорошо показывает, насколько писатель был тонким знатоком национальных характеров. Дело в том, что многие антропологи и этнографы (Л. Вольфман, Г. Гюнтер и др.) выделили у западной (средиземноморской) расы, населяющей преимущественно Францию, такие качества, как страстность, подвижность, восприятие жизни как игры, склонность к обману и плутовству. Их живому уму вредит недостаток постоянства и терпения. Среди главных качеств обычно выделяются: эмоциональная речь, красноречивость, подвижность ума, находящая внешнее выражение в обильном потоке слов, но и неспособность к четким оценкам². «Западный человек, — пишет Г. Гюнтер, — быстро испытывает душевный подъем и столь же быстро впадает в уныние: часто одно следует за другим»³. От неприятностей, в которые он попадает из-за своей горячности, западный человек легко избавляется благодаря ловкости и изворотливости. В своем поведении и оценках ситуации он всегда исходит не из разума, а из чувства. Таким парижанин предстает на страницах книги Григоровича.

Национальный характер француза получает внешнее выражение и в облике Парижа, описанию которого писатель посвящает многие страницы своих заметок. Автор желает для начала «усво-

ить себе общую физиономию города» (с. 167), раскрыть тайну его души. При этом очень скоро наблюдатель приходит к выводу: «Париж особенно такой город, что каждый прожитой в нем день может дать материалу на целый том в нравоописательном роде» (с. 184). Нравы и характер парижан формируют то, что можно назвать «*мифологией города*», и в то же время они раскрывают себя во внешнем облике его улиц и зданий.

Первое впечатление Григоровича от парижских улиц — много «возни и шуму» (с. 163), но в то же время мнение о бульварах — «ничего, хорошо!» (с. 163). Эта двойственность восприятия Парижа будет преследовать писателя вплоть до самого отъезда. Особенно поражает наблюдателя вид вечерних улиц, освещенных ослепительным светом фонарей. «Первое наше знакомство с Парижем было очень эффектно: по впечатлению действительно трудно найти что-нибудь подобное парижским бульварам, особенно при вечернем освещении» (с. 164). Непрерывный ряд богатых магазинов, роскошных кафе, зеркала, отражающие свет сотен огней, шум толпы, — «все это с первого раза производит действие страшного утомления и, вместе с тем какого-то сладкого опьянения. Чувствуешь, что голова идет кругом, глаза ослепляются, ноги подкашиваются, а между тем оторваться нет силы и все идешь да идешь вперед» (с. 164). Улица буквально захватывает путешественника, причем «уличная, фланерская жизнь в самом деле здесь очень увлекательна» (с. 167). Это связано и с особенностью жизни самих горожан: «Так как почти все население Парижа живет на улицах, фланерство дает возможность знакомиться с нравами, которые часто интереснее памятников» (с. 168). Очень скоро товарищ Григоровича (некто М.В.) был полностью поглощен фланерством. Он уже ничего не хотел слышать о памятниках и исторических достопримечательностях. Уличная жизнь «засасывала его все глубже, подобно тому, как засасывается крупичное зерно, попавшее в мельничный кузов во время самого быстрого порхания жернова» (с. 177). Совершенно не зная французского языка, он ежедневно пропадал на улицах Парижа с восьми утра до полуночи. Прислушавшись к «восторженным речам» своего спутника, Григорович также решил посвятить целый день фланерству (с. 191). Прогуляв целый день по Елисейским полям, Григорович понял «отчасти долгие исчезновения М.В.» (с. 193). Оттуда просто невозможно уйти! Он замечает: «Елисейские поля, по-моему, одно из самых милых мест Парижа. <...> Елисейские поля оживляются тем еще, что через шоссе, пересекаю-

щее их во всю длину, проезжает каждый день чуть ли не все фешенебельное и веселящееся население Парижа» (с. 191—192).

Однако при всем этом блеске писатель делает упор на то, что перед нами всего лишь внешне эффектное зрелище. Жажда внешней эффектности постоянно подчеркивается Григоровичем независимо от того, что он описывает — улицу, музей, игру актера в театре, литературу. «Так уж следует, видно, что в Париже везде должна господствовать внешность!» (с. 182). Даже в церкви «Notre-Dame» «наружный вид обещает больше, чем дает внутренность» (с. 182). То же писатель замечает и в Лувре, где археологические сокровища расставлены «самым жалким и недостойным образом», а картины весят «решительно без всякой системы», из-за чего «вместо удовольствия чувствуешь только досаду» (с. 178—179). Он отмечает «необыкновенное умение французов придавать блестящий вид самой ничтожной, пустой вещи, мастерство и вкус в декоративном деле, умение выставить товар лицом и озадачить наружным эффектом» (с. 178), и в то же время — полное пренебрежение и непонимание подлинных ценностей и истинной красоты.

Тот же упор на спецэффекты видит Григорович и в театре. Актриса, играющая в одной пьесе роль несчастной женщины, у которой дикари убивают мужа и детей, «беснуется» на сцене «каждый Божий вечер», причем восторженная зрительница «обливалась горькими слезами при каждом новом несчастье матери» (с. 172). Хорошим считается только актер «из школы неистовых», причем в театре «больше значит эффектная наружность, чем дарование» (с. 174). Даже в пьесе Дюма-сына полностью отсутствует какая-либо увлекательность и драматическое движение: «Все принесено в жертву остроумию, обрисовке характеров и современности» (с. 185). Это происходит из-за того, что публике все время хочется больше и больше «щекотать» свою и так уже расшатанную нервную систему. Ей требуется не игра актера, не драматизм и не философия, а истерика. Директор театра даже сам дает писателю «тему пьесы, основанной большей частью на таких эффектах, которые, по соображениям директора, могут давать выгодные сборы» (с. 175).

Именно в этой неудержимой жажде денег и видит Григорович причины упадка нравов парижан. Он утверждает, что «жалкое состояние большинства театров и самого репертуара есть неминуемое следствие того спекулятивного духа, который до крайней, невозможной степени овладел всем Парижем» (с. 174). Директор

озабочен не созданием произведения искусства, а банальным выколачиванием денег у парижан, которые любят ходить в театр, поэтому «театры ничего больше, как торговля, спекуляция» (с. 174). Поскольку многие газеты находятся в собственности у директоров театров, а журналисты получают от них деньги, то и статьи с обзором репертуара и игры актеров превращаются в навязчивую рекламу, которая буквально заставляет горожан идти на тот или иной спектакль (с. 175).

Не лучше дело обстоит и в литературе, где, по словам писателя, «встречаешь... тот же дух спекуляции, то же пользование средствами слабого и безденежного, то же личное угнетение и эксплуатацию» (с. 176). Писатели оказываются у редакторов в такой же рабской зависимости, как актеры — у директоров театров. Даже Дюма-сын вынужден оставить серьезную литературу, потому что «публике читать теперь некогда; она ударилась в дела, спекуляции и живмя-живет на бирже; свободное время свое отдает она⁴ театру; надо, следовательно, писать для театра, чтобы составить себе имя; к тому же оно и *выгоднее*» (с. 185). Именно слово «*выгода*» вполне выражает точку зрения современных писателей Франции на предмет их занятий» (с. 185). Эти писатели, по наблюдению Григоровича, полностью «потеряли всякое достоинство», а вместо таланта и внутреннего горения царит «безмерная напыщенность и невежественное чувство тщеславия» (с. 185). Творческий акт заменен здесь оплачиваемыми «делками», везде царит зависть, из-за чего «все живут между собою, как кошка с собакой» (с. 186). Литератор не защищен общественным мнением, не может полагаться на поддержку коллег по писательству. Напротив, издатель может делать с писателем, что захочет. «В его власти пустить в ход статью, книгу и даже человека, точно так же, как может он придавить и статью, и книгу, и человека» (с. 186). Григорович раскрывает причины «того страшного, беспримерного упадка, в котором находится современная литература во Франции» (с. 187). Это происходит потому, что вместо творческого акта и чести на первое место встает желание повыгоднее продать себя и получить побольше денег.

Впрочем, эта же жажда «легких» денег охватило и все парижское общество целиком: «...спекуляция, алчность к деньгам, жажда скорей нажиться — обуяли всех решительно; молоденькие мальчики, с едва пробивающимся пушком на подбородке, молоденькие женщины в шипящем кринолине, — нисколько уже теперь не мечтают друг о друге; их мысли заняты счетами, мечты витают

вокруг дивидендов акций, которые продаются на бирже; цинический эгоизм так в лицо и бросается; он овладел всеми, сделался достоянием всех слоев общества» (с. 187). Эта патологическая жадность до денег становится в представлении писателя следствием победы буржуазной культуры и капиталистических ценностей. Так, театры перешли во владение «сильных и капиталистов» (с. 174). На улицах и вокзалах сплошь — «разжиревшие буржуа, с животами и оплывшими лицами» (с. 161). Бросаются в глаза и «щеки разжиревшего, самодовольно-пошлого и только что выбившегося буржуа» (с. 184). Эти буржуа со своими семьями заполняют все улицы Парижа, кафе, театры, парки и т.д. (с. 192). С тоской писатель наблюдает культурные и нравственные следствия победы «третьего сословия» — предпринимателей, буржуа, дельцов и капиталистов.

Революция «третьего сословия» привела не к «нравственному и историческому прогрессу», а к социальному хаосу, к деградации иерархической системы ценностей и полному упадку духовной составляющей бытия. «Причина такого упадка нравственности, — подчеркивает Григорович, — безумная роскошь, которая, как отравка какая-то, заразила все сословия Парижа» (с. 204). Эта роскошь, составляющая образ жизни высших сословий, стала вызывать зависть у низших классов общества. В результате возникшего социального хаоса у низших слоев общества возникает желание «стать в уровень с высшими» (с. 204). Представители низших слоев общества и «необразованного класса» «ослепляются наружным блеском» и «все наперерыв рвутся к достижению внешнего блеска, который кажется им верхом человеческого блаженства» (с. 204, 205). Ослепленные «блеском сотен огней», они не понимают истинной природы ценностей и создают ложную систему, которая опирается на псевдоиерархию и на всеобщую *имитацию* бытия⁵. «В Париже не только среднее сословие, но самые последние ремесленники, блузники, начинают уже поневоле развращаться роскошью» (с. 205). Такие люди лишь воспроизводят знаки принадлежности к высшему обществу, но за всем этим скрывается только полное ничтожество и зависть.

Григорович приходит к выводу, что «в настоящее время нравы Парижа оставляют грустное впечатление» (с. 207). Он даже называет его «современным Вавилоном» (с. 196). Писатель подмечает начало того процесса, о котором позднее писал французский философ Рене Генон. Он считал, что «западная цивилизация предстает в истории как настоящая аномалия: из всех более или менее

нам известных, эта цивилизация является единственной, развивавшейся в чисто материальном направлении»⁶. Эта тяга к «материальности» указывает на антидуховный вектор развития всей западной цивилизации. Однако Григорович подчеркивает и другую особенность города — его неисчерпаемость, поскольку «нет человеческой возможности исчерпать Париж до дна и разом показать его со всех сторон» (с. 206). Оставаясь верным излюбленному приему контраста противоположностей, Григорович заключает свое повествование о Париже замечанием, что «въезжал в Париж с самым веселым, певучим настроением духа», а уезжал из него, «ощущая в душе недовольное, разочарованное чувство» (с. 207). Но и в то же самое время он дает себе слово вернуться в Париж при первом удобном случае. Таково уж общее противоречивое впечатление от контрастов Парижа, что «живешь — бранишь не на живот, а на смерть, — а уехать не хочется!» (с. 207). Миф Парижа заключается в том, что он — *магнит с отрицательным полюсом*.

¹ Григорович Д.В. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1896. Т. 9. С. 153–207. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках номера страницы.

² Гюнтер Г. Избранные работы по расологии. М., 2005. С. 168–170.

³ Там же. С. 168–169.

⁴ В издании 1896 г., вероятно, допущена опечатка. Вместо слова «она» стоит «не».

⁵ Телегин С.М. Восстание мифа. М., 1997. С. 50–56.

⁶ Генон Р. Восток и Запад. М., 2005. С. 35.

Е. Погорельская

Рассказ Ги де Мопассана «Признание» в переводе Исаака Бабеля

Его сочинения будто не чернилами писаны,
эссенцией литературного искусства.

С. Гандлевский о Бабеле

Летом 1935 г., прогуливаясь по Парижу с американским литератором М. Голдом, Бабель признался ему: «Нельзя быть писателем, пока не узнаешь французского языка. Ни один писатель не может приобрести чутье литературной формы, если он не прочтет французских мастеров в оригинале. Я в этом уверен»¹. Утверждение, может быть, и спорное, но тончайший мастер литературного стиля считал именно так. А классик русской литературы И. Тургенев, которому посвящен настоящий сборник и которому русская публика в какой-то мере обязана первым знакомством с творчеством Мопассана, тому подтверждение.

Сам Бабель, прекрасно владея французским языком и написав по-французски первые, не дошедшие до нас рассказы, учился писательскому мастерству у классиков не только русской, но и французской литературы, в первую очередь у Мопассана. О влиянии Мопассана на творчество Бабеля хорошо известно, хотя глубоко и всесторонне этот вопрос еще не изучен.

Своему кумиру Бабель посвятил отдельный рассказ. Новелла «Ги де Мопассан», согласно авторской датировке, была написана в 1920–1922 гг. и, пролежав в его столе десять лет, впервые увидела свет в июньском номере журнала «30 дней» за 1932 г. Этот рассказ часто причисляют к автобиографическому циклу. Но гораздо важнее, чем соотношение автобиографических деталей с реальной жизнью автора произведения то, что небольшой шедевр Бабеля посвящен в первую очередь проблемам литературного стиля, мастерству художественного перевода и тайнам писательского творчества в целом. Именно в этой новелле говорится о «свободной, текучей, с длинным дыханием страсти» фразе Мопас-

сана, именно здесь обозначен взгляд Бабеля на труд писателя и переводчика, выраженный в нескольких лаконичных предложениях: *«Фраза рождается на свет хорошей и дурной в одно и то же время. Тайна заключается в повороте, едва ощутимом. Рычаг должен лежать в руке и обогреваться. Повернуть его надо один раз, а не два»; «Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя* (здесь и далее курсив мой. — Е.П.)».

Невольно напрашивается сравнение с рассуждениями Мопассана о литературном творчестве из предисловия к роману «Пьер и Жан», имеющими непосредственное отношение и к нашей теме. «Какова бы ни была вещь, о которой вы заговорили, — писал Мопассан, — имеется только одно существительное, чтобы назвать ее, только один глагол, чтобы обозначить ее действие, только одно прилагательное, чтобы ее определить. И нужно искать до тех пор, пока не будут найдены это существительное, этот глагол и это прилагательное <...> Поменьше существительных, глаголов и прилагательных, смысл которых почти неуловим, но побольше непохожих друг на друга фраз, различно построенных, исполненных звучности и искусного ритма...»²

Если говорить об автобиографичности новеллы «Гюи де Мопассан», то в ней скорее был предвосхищен примечательный эпизод в творческой биографии Бабеля, произошедший между временем написания и опубликования рассказа и через десять лет после описанных в нем событий (время действия в рассказе — зима 1916 г.). В 1926—1927 гг. Бабель выступил как редактор и переводчик французского писателя. Именно под его редакцией в издательстве «Земля и фабрика» вышло первое послереволюционное трехтомное собрание сочинений Ги де Мопассана на русском языке³. Однако нельзя исключить, что в окончательный вариант своего рассказа Бабель внес изменения при подготовке его к публикации уже с учетом опыта реальной работы в качестве переводчика Мопассана.

Хотя трехтомное издание заявлено как собрание сочинений, состояло оно только из новелл, коротких рассказов (за исключением больших по объему «Пышки» и «Дядюшки Амабля»), то есть из произведений именно того литературного жанра, непревзойденным мастером которого был сам Бабель.

В трехтомник, о котором идет речь, были включены тридцать две новеллы Мопассана. Бабель перевел рассказы «Идиллия» и «Признание» для первого тома и «Болезнь Андре» для второго.

Интересно отметить, что все три новеллы, взятые Бабелем для собственного перевода, объединены темой материнства (правда, для всех трех рассказов данная тема является косвенной и разработана она в совершенно разных ракурсах). Переводы одиннадцати рассказов принадлежат В. Дынник, она же написала к изданию вступительную статью. Два рассказа в третьем томе — «Приключения Вальтера Шнаффса» и «Любовь» — даны в переводе В. Муромцевой и взяты из сборника произведений Мопассана, изданного в 1918 г.⁴ Остальные переводы (Ал. Чеботаревской, И. Смидович, С. Городецкого, А. Мирэ, Е. Святловского, а также анонимные), были отобраны Бабелем из собраний сочинений французского писателя 1900—1910-х годов⁵.

Автору этих строк принадлежит публикация документов, связанных с подготовкой трехтомника Мопассана (письма Бабеля к Дынник и Ю. Соколову), мною же были перепечатаны из названного издания три перевода Бабеля⁶. Во вступительной статье к данной публикации я рассмотрела главным образом работу Бабеля в качестве редактора-составителя небольшого собрания сочинений Мопассана. Теперь же необходимо остановиться собственно на его переводах. И начать следует именно с «Признания» не



И. Бабель. [1930]

— Итак “Признание”. Солнце — герой этого рассказа, *le soleil de France*... Расплавленные капли солнца, упав на рыжую Селесту, пре-

Се дьявол де Polyte... За два года Селеста переплатила ему сорок восемь франков. Это пятьдесят франков без двух. В конце второго года, когда они были одни в дилижансе и Полит, хвадивший сидра перед отъездом, спросил по своему обыкновению: “А не позабавится

Письмо И.Бабеля В.Дынник-Соколовой.
29 марта 1926. Автограф

ли нам сегодня, мамзель Селеста?” — она ответила, потупив глаза: “Я к вашим услугам, мсье Полит...”

Раиса с хохотом упала на стол. Ce diable de Polyte...

Дилижанс был запряжен белой клячей. Белая кляча с розовыми от старости губами пошла шагом. Веселое солнце Франции окружило рыдван, закрытый от мира порыжевшим козырьком. Парень с девкой, музыки им не надо...

Раиса протянула мне бокал. Это был пятый.

— *Мон vieux, за Мопассана...*

— *А не позабавиться ли нам сегодня, та belle...*

Я потянулся к Раисе и поцеловал ее в губы. Они задрожали и вспухли.

— *Вы забавный, — сквозь зубы пробормотала Раиса и отшатнулась.*

Она прижалась к стене, распластав обнаженные руки. На руках и на плечах у нее зажглись пятна. Из всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный.

— *Потрудитесь сесть, мсье Полит...*

Она указала мне на косое синее кресло, сделанное в славянском стиле. Спинку его составляли сплетения, вырезанные из дерева с расписными хвостами. Я побрел туда, спотыкаясь...

Собственно здесь у Бабеля обыгрывается та часть новеллы Мопассана, которая является объяснением к самому «признанию», своего рода рассказом в рассказе, в котором повествование является не монологом персонажа, а ведется от третьего лица. В «Гюи де Мопассане» дана квинтэссенция как этого отрывка, так и рассказа Мопассана в целом. Здесь же сформулирована основная идея или мотив «Признания». По Бабелю, именно «солнце героя этого рассказа, *le soleil de France...*» (здесь и далее выделено мной. — Е.П.).

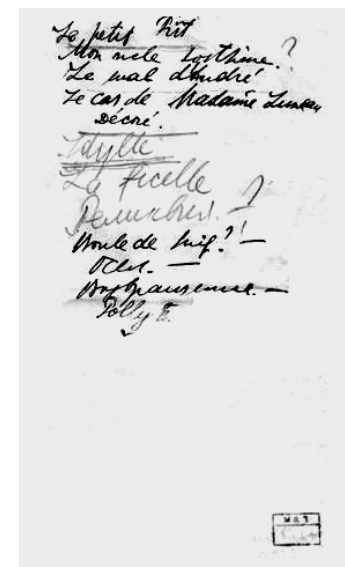
Приведенный фрагмент из новеллы «Гюи де Мопассан» позволяет не только сравнить сделанный Бабелем в реальности перевод «Признания» с другими переводами этого произведения, но и сопоставить его с данным парафразом.

Рассказ «Признание» («L'aveu») был впервые опубликован Мопассаном в газете «Gil Blas» 22 июля 1884 г., а в 1885-м включен автором в сборник «Сказки дня и ночи» («Contes du jour et de la nuit»).

«Признание» — один из лучших рассказов Мопассана, в которых показаны быт и нравы нормандской деревни. В этой новелле описан разговор между двумя женщинами-крестьянками — мате-

рью и дочерью Маливуар. Во многих рассказах Мопассана в основе сюжета лежит некая «делка», заключенная на невероятных условиях, часто, как, например, в данном случае, по «молчаливому» уговору. Предметом сделки на сей раз стала физическая любовь. Селеста согрешила однажды с кучером Политом, чтобы не платить ему всякий раз за проезд, когда она отвозила товар на продажу в город. Следствием происшествия в повозке Полита стала беременность Селесты и то самое признание, которое ей пришлось сделать своей матери.

До Бабеля рассказ «Признание» переводил А. Элиасберг¹¹, более поздний перевод принадлежит Н. Аверьяновой¹². Перевод Бабеля в целом ряде случаев является аутентичным по отношению к оригиналу, однако порой он выступает скорее как писатель — соавтор Мопассана, а не как переводчик в строгом смысле слова. Как бы то ни было, перевод Бабеля имеет огромное литературное значение и заслуживает тщательного разбора, так как в целом ряде случаев он является ярким примером того, как средствами другого языка можно передать именно дух и стилистическое своеобразие оригинального произведения.



Список рассказов Гюи де Мопассана, составленный И. Бабелем. [Февраль-март 1926]. Автограф

Нам представляется наиболее интересным проанализировать перевод Бабеля и сопоставить его с другими переводами в нескольких аспектах:

1. Описание природы (природных явлений, пейзажа и животных).
 2. Портретная и социальная характеристика персонажей.
 3. Описание ситуаций и действий героев.
 4. Речевая характеристика, диалоги.
- Остановимся на ряде примеров.

В переводе описаний природных явлений и пейзажа Бабель в чем-то полностью сохраняет выразительные средства, семантику Мопассана¹³, но в чем-то отходит от оригинала дальше, чем другие переводчики.

У Мопассана новелла начинается описанием пейзажа:

«**Le soleil de midi tombe en large pluie sur les champs.** Ils s'étendent, onduleux, entre les bouquets d'arbres des fermes, et les récoltes diverses, les siegles mûrs et les blés jaunissants, les avoines d'un vert clair, les trèfles d'un vert sombre, étalent un grand manteau rayé, remuant et doux sur le ventre nu de la terre».

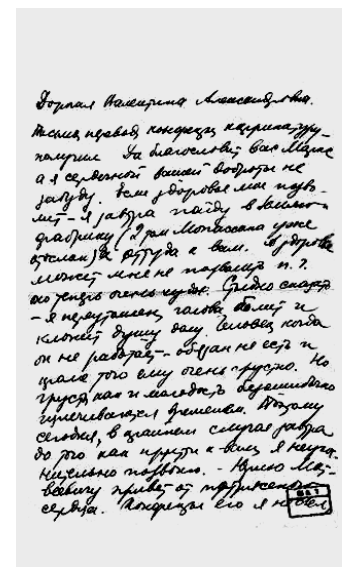
В переводе Бабеля начало рассказа выглядит следующим образом: «**Солнце полудня широким дождем изливается на поля. Пестрая мантия хлебов колышется на голом чреве земли — созревшая рожь, поспевающая пшеница, бледно-зеленые овсы и черная, глубокая зелень клевера**».

У Элиасберга: «Полуденное солнце обдаёт поля широким потоком своих лучей. Поля зрелой ржи, желтеющей пшеницы, светло-зеленого овса и темно-зеленого клевера тянутся волнуясь между окаймляющими фермы деревьями и одевают нагое лоно земли в мягкий полосатый волнующийся плащ».

У Аверьяновой: «Полуденное солнце льется широкими потоками на поля. Волнистые, раскинулись они меж купами деревьев, обступивших фермы; нивы спелой ржи, желтеющей пшеницы, светло-зеленого овса и темно-зеленый клевер одевают длинным полосатым покровом, струистым и мягким, нагое чрево земли».

Как видим, Бабель использует тот же троп, ту же метафору, что и Мопассан. Первая фраза переведена им практически дословно: «**Солнце полудня широким дождем изливается на поля**» («**Le soleil de midi tombe en large pluie sur les champs**»). Таким образом, здесь возникает оксюморон — совмещение контрастных, несовместимых понятий: «**солнце <...> изливается дождем**». Подобный прием отсутствует у других переводчиков. Хотя в обоих случаях сохраняет-

ся троп («солнце обдаёт», «солнце льется»), но он ослаблен, поскольку в нем нет того прямого соотнесения противоречащих друг другу понятий, какие есть у Мопассана и Бабеля, то есть яркая метафорическая окраска данной фразы утрачена. Примечательно также, что рассказ в переводе Бабеля начинается со слова «солнце», а не с прилагательного «полуденное», как в двух других вариантах, что в точности соответствует оригиналу — «le soleil de midi». В данном случае перевод прилагательным («полуденное солнце»), а не посредством родительного падежа имени существительного («солнце полудня») является, возможно, и более привычным для русского языка. Но Бабель все же ставит на первое место слово «солнце», ведь, как мы помним, с его точки зрения, именно солнце — герой рассказа «Признание». Однако уже в следующем предложении Бабель отходит от текста оригинала гораздо дальше, чем другие переводчики. Первый абзац у Бабеля как бы сжат, он короче, чем в других текстах, включая оригинал, для чего он опускает кусок фразы о деревьях, «окаймляющих фермы» (Элиасберг) или «обступивших фермы» (Аверьянова), а также меняет порядок фрагментов второго предложения. Кроме того, он употребляет прилагательное «пестрый», в отличие от «полосатый»



Письмо И. Бабеля В. Дынник-Соколовой.
7 апреля 1926. Автограф

как у самого Мопассана, так и у двух других переводчиков. Словосочетание «manteau rayé?» Бабель переводит как «*пестрая мантия*» (ср. «полосатый <...> плащ» у Элиасберга и «полосатый покров» у Аверьяновой). В этой фразе он использует еще один оксюморон — «*черная*, глубокая *зелень* клевера» (у других переводчиков «темно-зеленый», что соответствует оригиналу). В то же время Бабель применяет не употребляемое в современном русском языке множественное число слова «овес» — «*овсы*», именно как во французском тексте («les avoines»).

Подобное «сжатие», компрессия текста происходит и во втором абзаце, в описании стада коров, текст сокращается, пожалуй, еще в большей степени.

У Мопассана: «Là-bas, au sommet d'une ondulation, en rangée comme des soldats, une interminable ligne de vaches, les unes couchées, les autres debout, clignant leurs gros yeux sous l'ardente lumière, ruminant et pâturent un trèfle aussi vaste qu'un lac».

В переводе Бабеля читаем: «*У вершины холма на клеверном поле пасутся деревенские коровы; животные дремлют лежа или стоят на всех на четырех и скашивают в сторону большие глаза¹⁴, ослепленные полуденным зноем*».

У Элиасберга: «На одном из холмов тянется бесконечная цепь коров — словно выстроившихся солдат. Одни лежат, другие стоят, щуря под слепящим светом свои большие глаза, пощипывают и жуют клевер на широком, как озеро, лугу».

У Аверьяновой: «На вершине бугра в ряд, как солдаты, вытянулись бесконечной вереницей коровы; одни лежат, другие стоя, прищурив под ярким солнцем огромные глаза, они жуют жвачку и щиплют клевер на широком, как озеро, поле».

Как видим, из перевода Бабеля выпали сравнения — и коров с солдатами, и п?ля (или луга) с озером. Нет у него и «бесконечной цепи» (Элиасберг) или «бесконечной вереницы» (Аверьянова) коров, и того, что коровы «жуют жвачку и щиплют клевер» (Аверьянова).

Видимо, стремление к предельной минимизации и лаконичности описаний в собственном творчестве Бабель переносит и на свою работу переводчика Мопассана. Хотя природные описания в новеллах Мопассана, как отмечают исследователи его творчества, сжаты и лаконичны сами по себе.

Особый интерес представляет перевод портретной характеристики персонажей.

Вот как описывает Мопассан Селесту: «Et la fille, Céleste, une grande rousse aux **cheveux brûlés**, aux **joues brûlées**, tachées de son comme si des gouttes de feu lui étaient tombées sur le visage, un jour qu'elle penait au soleil...».

В переводе Бабеля: «*Селеста, дочка, большая, рыжая девка с волосами, сожженными на солнце, и с щеками, запятнанными веснушками — каплями огня, густо посеянными по лицу*». У Элиасберга: «Дочь Селеста, рослая рыжая девка с опаленными солнцем волосами и загоревшими щеками, столь усеянными веснушками, словно на них пали капли солнечного огня». Наиболее близок к тексту оригинала в данном случае перевод Аверьяновой: «И дочь, Селеста, рослая, рыжая, с огненными волосами, с огненно-красными щеками, вся в веснушках, как будто огонь брызгами попал ей на лицо, когда она причесывалась однажды на солнышке». Окончание полностью соответствует французскому тексту («...comme si des gouttes de feu lui étaient tombées sur le visage, un jour qu'elle penait au soleil»). Перевод Бабеля менее точен в сравнении с переводом Аверьяновой, но, как нам кажется, обладает большей экспрессией.

Очень выразителен у Мопассана портрет Полита: «Et Polyte, le cocher, un gros garçon réjouï ; **ventru bien que jeune**, et tellement cuit par le soleil, **brûlé par le vent**, trempé par **les averse**s, et teinté par l'eau-de-vie qu'il avait la face et le cou couleur de brique...».

У Бабеля: «*Кучер Полит, веселый, жирный парень, **успевший, несмотря на молодость, нагулять брюшко**, и до такой степени спаленный солнцем, ветрами, водкой, омытый деревенскими дождями, что шея и лицо его приняли кроваво-красный цвет кирпича*». У Элиасберга это «рослый веселый парень, **несмотря на свою молодость, уже довольно полный**; под постоянным влиянием солнца, ветра, ливней и водки лицо его приняло цвет кирпича». И, наконец, у Аверьяновой: «И кучер Полит, веселый, здоровенный малый, **с брюшком, хотя и молодой**, до того опаленный солнцем, исстеганный ветрами, вымоченный ливнями и покрасневший от водки, что лицо и шея стали у него кирпичного цвета». Наверное, читатель согласится с нами, что бабелевский перевод, по крайней мере, одного фрагмента данного портретного описания: «*успевший, несмотря на молодость, нагулять брюшко*» («ventru bien que jeune») — удачнее остальных. Интересно отметить также, что слово «les averse» (именно: «ливни») Бабель переводит как «дожди» с прилагательным «деревенские», которого нет в оригинале. Следует обратить внимание, что в двух приведенных выше описани-

ях Мопассан трижды использует слово «brûlé» («сожженный»), два раза в описании Селесты и один раз в описании Полита, причем в последнем случае со словом «vent» («ветер»). Бабель в обоих случаях переводит это слово: «с волосами, сожженными на солнце» (о Селесте), «спаленный солнцем, ветрами, водкой» (о Полите). У Элиасберга же нет этого слова в портретной характеристике Полита, а у Аверьяновой — в описании Селесты.

В рассказе «Гюи де Мопассан» Бабель вмещает эти словесные портреты, как мы помним, в две короткие фразы, причем сохраняет при этом не только самую суть, но и выразительность обоих описаний, только вместо «водки» у него появляется «яблочный сидр»: «*Расплавленные капли солнца, упав на рыжую Селесту, превратились в веснушки. Солнце отполировало отвесными своими лучами, вином и яблочным сидром рожу кучера Полита*» и чуть дальше: «*веселые слезы катились по его лицу цвета кирпичной крови и вина*».

В характеристике младшей Маливуар — Селесты — в переводах Бабеля и Элиасберга есть русское просторечное слово «девка», которое отсутствует в переводе Аверьяновой, равно как и в тексте Мопассана, в последнем случае, вероятно, во избежание тавтологии, так как во французском языке словом «fille» обозначаются и «дочь», и «девушка, девочка», и просторечное «девка». И надо признать, что слово «девка» в русском эквиваленте допустимо, тем более что в упоминавшемся очерке «Одесса» Бабель характеризует ее именно так: «здоровая крестьянская топорная девка». В другом месте (правда, только один раз) по отношению к матери и дочери Маливуар Бабель употребляет русское просторечное «бабы». Это слово здесь также вполне уместно, поскольку оно дано в контексте описания их тяжелого крестьянского труда, когда, закончив дойку коров, они несут по два заполненных до краев молоком оцинкованных ведра. Интересно, однако, что в этом месте у Мопассана стоит местоимение «они» женского рода «elles», которое соответственно местоимением переводится на русский язык Элиасбергом и Аверьяновой.

Мопассан не дает портрета мамы Маливуар, но зато он описывает ее мысли, рассуждения про себя: «La vieille cherchait à comprendre, cherchait à deviner, cherchait à savoir qui avait pu faire ce malheur à sa fille. Si c'était un gars bien riche et bien vu, on verrait à s'arranger. Il n'y aurait encore que demi-mal; Céleste n'était pas la première à qui pareille chose arrivait; mais ça la contrariait tout de même, vu les propos et leur position».

Бабель переводит этот фрагмент так: «*Старуха силилась понять, — она старалась сообразить: кто бы это мог наделать такую беду дочке?.. Если это парень богатый, положительный, тогда дело может уладиться, тогда оно полбеда, история с животом у всякой девушки может приключиться; но вот от пересудов куда денешься, о Маливуарах, почтенных людях, всякому небось хочется посудачить...*»

Сравним этот отрывок с текстами других переводчиков.

У Элиасберга: «Старуха начала соображать и гадать, кто устроил эту историю ее дочери. Если это богатый парень из хорошей семьи, то дело можно еще поправить. Тогда **беда не так уж велика**. Селеста не первая, с кем это случается. Но все-таки при их положении ей было бы очень неприятно, если бы об этом стали говорить».

И у Аверьяновой: «Старуха старалась понять, угадать, узнать, наконец, кто же виновник такого несчастья. Если это парень богатый и у людей в почете, то, умеючи, можно все уладить, и тогда **это еще полбеда**: подобные дела случаются с девушками, Селеста не первая и не последняя. Но все-таки неприятно: пройдет дурная слава, а ведь они у всех на виду».

Строго говоря, этот фрагмент нельзя определить как внутренний монолог старшей Маливуар, так как он идет от третьего лица, а повествование Мопассана разительно отличается от речи персонажей данного рассказа (о чем разговор впереди). Однако в переводе Бабеля и выражение «история с животом» (вместо «pareille chose») вкупе с глаголом «приключиться» (в отличие от «случиться»), и просторечное «оно полбеда» (в отличие от «это еще полбеда» у Аверьяновой) стилистически и семантически приближают этот отрывок к речи данного персонажа.

Есть в рассказе два небольших фрагмента, где говорится о конкретных действиях мамы Маливуар. Дважды она избивает Селесту — первый раз, когда узнает, что та беременна от простого кучера, и второй раз (в финале произведения), когда дочь ей говорит, что за четыре месяца она выгадала всего-навсего восемь франков. Остановимся на втором, более коротком эпизоде. Мопассан пишет: «Alors la rage de la campagnarde se d'cha?na ?perdu-mment, et, retombant sur sa fille, elle la rebattit jusqu'? perdre le souffle». В переводе Бабеля: «*Мужицкая, несдержанная ярость¹⁵ вырвалась тогда наружу; старуха набросилась на дочку и молотила ее до тех пор, пока совсем не обессилела*». Элиасберг в этом случае дает очень лаконичный перевод: «Старуха снова впала в бешенство и приня-

лась бить дочь». И, наконец, у Аверьяновой этот отрывок выглядит так: «Тут бешенство крестьянки прорвалось, она бросилась на дочь и опять начала ее так бить, что у нее у самой дух занялся». Перевод Бабеля, как и перевод Аверьяновой, соответствует оригиналу, оба прекрасно передают характер описанной ситуации.

Особую трудность в переводе рассказа «Признание» на русский язык представляют диалоги. Если описания природы у Мопассана часто сравнивают с полотнами французских импрессионистов и подобное сравнение можно отнести к экспозиции рассказа «Признание», то диалоги в данном рассказе очень экспрессивны. Кроме того, герои «Признания» — простые нормандские крестьяне, и Мопассан использует редукцию, диалектные разговорно-просторечные словечки, выражения и обороты. Все это нужно было передать средствами русского языка. Именно диалоги являются, на наш взгляд, творческой удачей Бабеля. Речь персонажей в его переводе по выразительности наиболее адекватна оригиналу¹⁶.

Собственно «признание» Селесты начинается со слов: «Je crois ben que me v'l? grosse». У Бабеля эти слова переведены как: «*Сдается, что я брюхата...*», у Элиасберга: «Мне кажется, я беременна», у Аверьяновой: «Боюсь, беременна я!» Бабель использует просторечное «*сдается*» и грубое «*брюхата*». Аверьянова достигает выразительности и адекватности оригиналу посредством употребления глагола «бояться» не в прямом значении — испытывать страх, — а в переносном — думать, но не быть до конца уверенным, а также инверсией подлежащего и сказуемого: «беременна я». В последующих репликах матери и дочери в переводе Бабеля еще несколько раз повторяется слово «брюхата», и только в авторском повествовании он использует слово «беременная»: «*Через три месяца Селеста почувствовала себя беременной*».

Кроме того, некоторая неуверенность, выраженная в репликах Селесты, когда для нее самой все яснее некуда, наподобие «Je crois ben...»¹⁷, «J'crais ben que oui, tout de même», «J'crais ben que c'est dans la voiture à Polyte», «J'crais ben qu' c'est Polyte» (в русских переводах: «мне кажется», «кажется», «думается мне», «наверно»), создает комичность ситуации и диалога. Бабель в этих случаях последовательно использует слово «сдается»: «*Сдается, что я брюхата...*», «*Сдается мне, что в повозке у Полита*», «*Сдается мне, что это Полит*».

Прекрасно в стилистическом отношении передана у Бабеля речь старшей Маливуар. Вот, например, как мать реагирует на

признание дочери в том, что в ее беременности виновен простой кучер. В оригинале: «Polyte! Si c'est Dieu possible! Comment que t'as pu, avec un cocher de diligence. T'avais ti perdu les sens? Faut qu'i t'ait jeté un sort, pour sûr, un propre à rien ».

У Бабеля: «*Полит! И это возможно, о боже! Как это взбрело тебе в башку — с кучером? Снятила ты, или околдовал он тебя, дурищу?..*» Сравним у Элиасберга: «Полит! Не может быть. Как ты могла связаться с этим кучером? Разве ты с ума сошла? Или этот негодяй тебя околдовал?» И у Аверьяновой: «Полит! Матерь божья, да как это приключилось? Ну, как ты могла? С кучером дилижанса? Ты что, рехнулась? Не иначе, как он тебя приворожил, прошельга!» Любопытно отметить, что французское выражение «un propre ? rien» (обратим внимание на неопределенный артикль мужского рода) два других переводчика относят к Политу и соответственно переводят как «негодяй» и «прошельга», что точнее по отношению к оригиналу, а Бабель относит к Селесте и переводит словом «дурища».

Еще одна показательная реплика, принадлежащая старшей Маливуар: «Allons, lève-té, et tâche à v'nir». Бабель переводит ее следующим образом: «*Вставай, корова, авось дотащишься как-нибудь...*» Слова «корова» у Мопассана, как видим, нет, но оно усиливает в русском варианте экспрессию, которая присутствует в оригинале. Сравним у Элиасберга: «Ну, встань, и постарайся как-нибудь дотащиться» или у Аверьяновой: «Ну ладно, вставай и постарайся дойти».

Когда старуха Маливуар выпустила пар и поняла, что надо извлечь хоть какую-то выгоду из сложившейся ситуации, она попросила дочку не говорить Политу о своей беременности, пока тот сам не заметит. У Мопассана старшая Маливуар говорит: «Et pis n'li dis rien tant qu'i n'verra point; que j'y gagnions ben six ou huit mois !» Довольно странно переводит это предложение Элиасберг: «Не говори ему ничего, пока не будет заметно. Мы выиграем так еще шесть или восемь месяцев» (надо учесть, что разговор происходил, когда Селеста была беременна уже четыре месяца, о чем мамаше Маливуар к тому моменту, когда дана эта реплика, было известно). Наиболее адекватен перевод Аверьяновой, хотя вместо цифр «шесть» и «восемь» появляются другие: «Смотри, ничего ему не говори, пока сам не заметит, чтоб нам этим воспользоваться до седьмого, а то и до девятого месяца». Бабель в данном случае дает вольный перевод, но смысл при этом сохраняется: «*И не смей болтать, пока он сам не увидит... Хоть бы пять месяцев оття-*

гать у него...» Следует обратить внимание на словечко «оттягать», имеющее в данном случае грубовато-просторечный оттенок.

В отличие от двух женских персонажей рассказа, Полит изъясняется вполне литературно, за исключением, пожалуй, одной фразы («*T'nez, j' suis coulant, j' vous passerai ça pour une rigolade*»). Эта фраза переведена Бабелем следующим образом: «*Верное слово, я малый покладистый, да я за одну только потеху прошу вам все эти деньги...*» В переводе Элиасберга этот фрагмент звучит совсем по-другому: «Что ж, я готов уступить проезд за хорошую игру». Перевод Аверьяновой в семантическом отношении ближе бабелевскому: «Идет, я парень сговорчивый, я уступлю вам, а мне чтоб за это была забава».

Как можно было заметить, по-разному переводится то «непристойное» предложение, которое Полит в шуточной форме время от времени делает Селесте. Бабель, кроме одного случая, когда он использует соответствующий глагол «потешиться», употребляет имя существительное «потеха». У Мопассана во всех случаях обыгрывается существительное «une rigolade». Элиасберг в основном используют глагол — «поиграть», Аверьянова и существительное «забава», и глагол «забавляться». В варианте Бабеля, например, читаем: «*Потеха — это значит потеха, черт меня побери... Потеха между девочкой и мальчиком, и ваяйте, детки, музыки не надо...*» (у Мопассана: «*Une rigolade, c'est une rigolade, pardi; une rigolade, fille et garçon, en avant deux sans musique*»). Сравним с рассказом «Пюи де Мопассан»: «*Позабавиться — это значит позабавиться, черт меня побери... Парень с девкой — музыки не надо...*»

В речевой характеристике Полита интересно выделить еще несколько моментов. Весьма примечательны различия в переводах двух коротких фраз, которыми Полит здоровается с Селестой. Мопассан строит это приветствие как конструкцию с нарушением грамматической нормы, а именно: «*Bonjour, mam'zelle Céleste. La santé, ça va-t-il?*» (правильно было бы: «*La santé, ça va-t-elle?*»). Мопассан в этом случае подтрунивает над своим героем, демонстрируя его желание казаться образованным и даже светским, но на самом деле не очень сведущим в грамматике. Бабель, как нам кажется, находит самый удачный русский эквивалент данной фразы, который соответствует и оригиналу, и персонажу, разбитному, веселому, всегда немного пьяному деревенскому парню, и ситуации, описанной в рассказе: «*Доброе утро, мамзель Селеста. Здоровычико-то как, ничего?*» Во-первых, он сохраняет синтакси-

ческую конструкцию и порядок слов оригинала, во-вторых, использует русское просторечное слово «*здоровычико*» с частицей «*то*». В переводе Элиасберга приветствие Полит дано так: «Доброе утро, мамзель Селеста! Как здоровье?» А Аверьянова как бы выправляет ошибку, допущенную кучером, и делит вторую фразу на два самостоятельных вопросительных предложения: «Здравствуйте, мамзель Селеста! Как здоровье? Как живете?»

Интерес представляют и переводы того, как кучер понукает лошадь. Мопассан в первом случае использует выражение «*Hue cocotte!*», и слово «*cocotte*» дано с маленькой буквы, во втором случае он дважды повторяет: «*Hue donc, Cocotte! Hue donc, Cocotte!*», и слово «*Cocotte*» здесь дано уже с большой буквы, то есть оно может обозначать кличку лошади¹⁸.

Слово «*cocotte*» переводится на русский язык как: «1) *детск.* курочка 2) бумажная птичка 3) *разг.* кокотка; женщина легкого поведения 4) цыпоська (*ласкательное обращение*); милочка 5) *разг.* лошадь»¹⁹. Соответственно «*hue cocotte*» переводится как понукание лошади («но! но!»)²⁰. Элиасберг так и поступает, используя в первом случае косвенную речь: «Полит окликал свою кобылу»; во втором случае прямую речь, но без обращения к лошади: «Ну! трогайся, шевелись!» Аверьянова переводит «*Cocotte*» словом «Малютка», которое использует как кличку лошади, и дважды употребляет прямую речь: «Ио-о-о, Малютка!»; «Ио-о-о, Малютка! Ио-ио-о-о, Малютка!». Бабель также делает перевод в форме прямой речи, но придумывает иное, совершенно неожиданное, обращение к старой лошади: «Ну-ка, шансонеточка, шевелись!», «Ну-ка, шансонетка, пошевеливайся!» Причем слова «шансонеточка», «шансонетка» (по-французски: *chansonette* — песенка, шансонетка) даны с маленькой буквы, то есть не обозначают кличку кобылы, что придает этим фразам в контексте описанной ситуации комический и даже несколько парадоксальный смысл. Далее в переводе Бабеля, например, читаем: «*И чихлая его кляча вприпрыжку пускалась по дороге*».

Старая лошадь, которой была запряжена повозка Политы, выполняет важную функцию в повествовании — это и элемент пейзажа, и характерная бытовая подробность, и деталь в изображении самого кучера. У Мопассана употребляются слова «*rosse*» («кляча») и «*cheval*» (лошадь). В тексте Элиасберга фигурируют «кобыла» и «лошадь», у Аверьяновой — «лошадь» и «кляча». У Бабеля только в одном месте «кобыла», в остальных случаях «кляча».

Вот как в рассказе Мопассана впервые появляется дилижанс Полита: «Bientôt la guimbarde, sorte de coffre jaune coiffé d'une casquette de cuir noir, arrivait, secouant son cul au trot saccadé d'une rosse blanche». У Элиасберга: «Скоро показывался дилижанс — желтый ящик с надстройкой из черной кожи. Карета тряслась в такт прерывистой рыси белой кобылы». У Аверьяновой: «Подкидывая задок в такт неровной рысцы *белой клячи*, вскоре подъезжал неуклюжий рыдван, нечто вроде желтого сундука с покрывшей из черной кожи». В переводе Бабеля дилижанс Полита — это *«тряский желтый ящик с черным козырьком, громыхавший и раскачивавшийся от вихлявой рыси белой клячи»*. Сравним с новеллой «Гюи де Мопассан»: *«Веселое солнце Франции окружило рыдван, закрытый от мира порыжевшим козырьком»*. Именно словосочетание «белая кляча» дважды обыгрывается в этом рассказе Бабеля:

«Ночь положила под голодную мою юность бутылку муската 83 года и двадцать девять книг, двадцать девять петард, начиненных жалостью, гением, страстью... Я вскочил, опрокинул стол, задел полку. Двадцать девять томов обрушились на ковер, страницы их разлетелись, они стали боком... и белая кляча моей судьбы пошла шагом...»

Примечания

- ¹ Литературный Ленинград. 1935. 14 сент.
- ² Мопассан Г. де. Полн. собр. соч. Т. IX. М.: Худож. лит., 1948. С. 18
- ³ Мопассан Г. де. Собр. соч.: В 3 т. / Пер. с фр. Под ред. И. Бабеля. М.; Л.: Земля и фабрика, [1926 — 1917].
- ⁴ Мопассан Г. де. Избранные рассказы. М.: Книгоизд. писателей в Москве, [1918].
- ⁵ Мопассан Г. де. Полн. собр. соч. В 30 т. СПб.: Шиповник, [1909? — 1912]. См. также: Мопассан Г. де. Полн. собр. соч. СПб.: Пантеон, 1909—1910.
- ⁶ См.: И.Э.Бабель — редактор и переводчик Ги де Мопассана: (Материалы к творческой биографии писателя) / Вступит. ст., публ. и коммент. Е. Погорельской // Вопросы литературы. 2005. № 4.
- ⁷ Бабель И. Собр. соч.: В 4 т. М.: Время, 2006. Т. 1. С. 47.
- ⁸ Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель/Babel. М. Carte Blanche, 1994. С. 207.
- ⁹ Там же. С. 62.
- ¹⁰ Это одна из «неточностей» в изложении рассказа «Признание». У Мопассана, в том числе и в переводе Бабеля, на Селесте были синие чулки. «Красные чулки» в новелле Бабеля появились именно потому, что таким образом он еще раз хотел подчеркнуть, что основной мотив «Признания» Мопассана — это солнце.

- ¹¹ Мопассан Г. де. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 12. СПб.: Шиповник, [1910]. С. 32—37.
- ¹² Мопассан Г. де. Полн. собр. соч. Т. V. М.: Худож. лит., 1946. С. 156—161.
- ¹³ На это обратила внимание И.Н.Анисимова в докладе «Языковые средства создания пейзажа в переводах новелл Ги де Мопассана “Признание”, “Идиллия”, “Болезнь Андре” на русский язык // III Международные Бодуэновские чтения: И.А.Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания (Казань, 23—25 мая 2006 г.): труды и материалы: В 2 т. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006. Т. 1. С. 44—46. В своей кандидатской диссертация «Языковые особенности пейзажных описаний переводов новелл Ги де Мопассана на русский язык» (2008) для анализа она также привлекает три перевода Бабеля.
- ¹⁴ В переводе Бабеля есть «авторские цитаты» из его собственных рассказов. Так, например, в рассказе «Начальник конзасапа» из цикла «Конармия» есть такие строки: «Дрожа всем телом, *кляча стояла на своих на четырех* и не сводила с Дьякова собачьих, боязливых, влюбляющихся глаз (курсив мой. — Е.П.)». Обратим здесь внимание и на слово «кляча», которое имеет отношение к нашему разговору о переводе Бабеля и о его рассказе «Гюи де Мопассан».
- ¹⁵ Еще один пример подобной автоцитаты в рассказе «Афонька Биди»: «Их сопящая *мужицкая свирепость* изумила даже буденовцев (курсив мой. — Е.П.)».
- ¹⁶ В автобиографии Бабель писал о своих первых литературных опытах — рассказах, написанных на французском языке еще на школьной скамье: «Я писал их два года, но потом бросил: пейзажи и всякие авторские размышления выходили у меня бесцветные, только диалог удавался мне» (Бабель И. Собр. соч. В 4 т. М.: Время, 2006. Т. 1. С. 35).
- ¹⁷ Хотя французское выражение «s'offrir bien» выражает, скорее, уверенность, но в данном случае все переводчики, безусловно, правы, переводя его глаголами, выражающими сомнение.
- ¹⁸ Ср. рассказ Мопассана «Mademoiselle Cocotte» («Мадмуазель Кокотка»), где «Кокотка» это кличка собаки.
- ¹⁹ Гак В.Г., Ганишина К.А. Новый французско-русский словарь. 5-е изд., испр. М.: Русский язык. 2000. С. 209.
- ²⁰ Там же.

*Цветочки Лизы Калитиной:
итальянский и французский
контекст*

Не для того, чтобы продавать свою
науку по мелочам, но дабы знать
основания и причины сущего.

Джованни Боккаччо

Имя «Елизавета», «Лиза» чрезвычайно значимо в русской литературе и сразу вызывает в памяти повесть Н.М. Карамзина «Бедная Лиза». Опоэтизировано оно и в романе Тургенева «Дворянское гнездо», да и переводчики, как известно, вместо того чтобы искать эквиваленты труднопереводимого названия, порой предпочитали превратить главную героиню «Дворянского гнезда» в заглавную (первым в этом ряду было издание в 1869 г. в Лондоне при одобрении самого Тургенева перевода В. Рольстона на английский язык под заглавием «Liza»).

«Одним из признаков, по которым велись поиски прототипа»¹ Лизы Калитиной, называют «обстоятельства биографические», т.е. несчастную любовь и уход в монастырь. Так, в тургеневедении неоднократно проводились аналогии между судьбой тургеневской Лизы и известными Тургеневу обстоятельствами жизни Елизаветы Кологривовой и Елизаветы Шаховой. «По признаку интеллектуального и духовного родства»² устанавливали сходство героини Тургенева с Елизаветой Егоровной Ламберт. Ну и, конечно, бросается в глаза, что все эти женщины и Лиза Калитина те-зоименны.

После фундаментального исследования В.Н. Топорова трудно сомневаться в том, что Лиза Калитина у Тургенева должна быть соотнесена с карамзинской Лизой, наследовавшей, как и Лиза у Тургенева, имя, милое сердцу автора: Елизаветой звали первую жену Н.М. Карамзина, знакомство с которой состоялось еще до выхода в свет повести «Бедная Лиза». Позже это любимое имя пи-

сатель дал своей дочери. Традиционно считается, что «Карамзин дал нетипичное имя, чтобы улучшить свою героиню — имя Елизавета оставалось почти монополией дворянок»³. Однако дело обстоит, конечно, сложнее. В.Н. Топоров говорит о настоящей «завороженности» Карамзина этим именем⁴. При этом исследователь отмечает, что «Лизин» контекст вбирает в себя реальных женщин и литературных персонажей, библейских Елисавет и «набор Елизавет» — представительниц власти (королев), Элиссу-Дидону Вергилия и Элоизу Абеляра и Руссо, Луизу Мармонтеля и нескольких Лизетт Мольера, Элизу Дрэпер Л.Стерна и Луизу из «Коварства и любви» Шиллера и т.д. (Рассматривая этот набор имен, мы будем исходить из концепции Топорова: «В русской культурной традиции *Элоиза*, как и *Луиза*, переводилась в «русский код» как Лиза... в действительности же эти имена иного происхождения, нежели *Лиза*, *Елизавета*»⁵.) Кроме того, в дальнейшем будет показано, что с тургеневской *Елизаветой* в русской литературе могут быть соотнесены не только вышеперечисленные дериваты и фонетически близкие формы.

В.Н. Топоровым особенно подробно проанализированы с точки зрения «Лизиного текста» стихотворения Карамзина в «Аонидах»; рассмотрены анакреонтические опыты, порой подражательные стихотворения анонимных или подписавшихся инициалами авторов, произведения поэтов-«радищевцев», особое внимание уделяется упоминаниям имени «Лиза» в произведениях Я.Б. Княжнина, В.В. Капниста, И.И. Дмитриева, Д.В. Давыдова, Г.Р. Державина, А.Ф. Мерзлякова и других поэтов конца XVIII — первой трети XIX в.

В настоящей статье мы хотели бы внести некоторые добавления в изучение «Лизиного текста» русской и не только русской литературы, опираясь на любопытные данные мотивного анализа. Для начала заметим, что во всем изобилии литературных «Лиз» карамзинской эпохи бросается в глаза связь этого антропонимического мотива с флоросемантикой. Карамзинская Лиза продавала весной ландыши, а летом — ягоды. Оставим пока в стороне «ягодный» текст русской литературы (весьма любопытный и, как ни странно, особенно семантически насыщенный в произведениях Л.Н. Толстого⁶) и напомним, вслед за К.И. Шарфадиной, эмблематическое значение ландыша, характерное для литературы XVIII в., например повестей С.-Ф. Жанлис, среди переводчиков которой был и Н.М. Карамзин. Селамная семантика

ландыша как «первого вздоха любви» и «счастья в деревне»⁷ вполне прилична для карамзинской Лизы.

Особенно часто связываются с «Лизой» анакреонтические розы. Г.Р. Державин в стихотворении «Лизе. Похвала розе» прямо связывает цветок и девушку; В.Н. Топоров по этому поводу замечает: «Роза и есть Лиза, как и Лиза — роза»⁸. В стихотворении Державина «Другу» неразлучны Лиза и сад. Лизу и цветы находим в лирике В.В. Капниста, басне И.И. Дмитриева «Кокетка и пчела», а в дмитриевской «песне» «Видел славный я дворец...» объединяются Лиза и «огород». Еще любопытный пример: «Флор и Лиза», «сказка в стихах» Я.Б. Княжнина (1778), по Топорову, «предвосхищает сюжет “Бедной Лизы”»⁹, но ведь «Флор» и есть «цветок»! П.А. Вяземский в стихотворении «Цветы» вспоминает «бедную Лизу» и ее ландыши, а К.Н. Батюшков в стихотворениях «Счастливец» и «Веселый час» продолжает анакреонтическую традицию, воспевая Лизу и розу.

«Лизин текст», в рамках которого В.Н. Топоров рассматривает не только лирику, но и драму, распространяется и на полузабытые водевили тех лет, и на бессмертную комедию Грибоедова. Пересечение флоросемантических и «Лизиных» антропонимических мотивов присутствует и в них, а если цветы не упоминаются прямо, то присутствует связанный с ними семантический ряд: луг, травы, даже духи. Так, К.И. Шарафадина, сосредоточившись на символике цветов, отмечает в «Горе от ума» посулы Молчалина Лизе (духи «резеда» и «жасмин»), называя духи «сублимацией» цветов¹⁰ (селаемое значение этих цветов, подчеркнутое у Жанлис, — «минутное блаженство» и «непорочность»). Таким образом, и в комедии Грибоедова видим связь антропонима «Лиза» с цветами. Выдуманный грибоедовской Софьей сон с любовной символикой (поиски травы на «цветистом лугу») перекликается с вполне прозрачными значениями молчалинских намеков Лизе, так что сентиментально-«куртуазные» представления Софьи дискредитируются якобы возвышенно-эмблематическими, а на самом деле весьма недвусмысленными упоминаниями языка цветов в заигрываниях Софьиного героя с крепостной горничной. Возвышенный язык цветов (в духе Софьи, в духе альбомной тематики) в этой сцене превращается в фон грубой попытки купить плотские утех. Таким образом, в гениально выстроенной системе зеркальных смыслов комедии имя крепостной Лизы, отсылающее к бедной цветочнице Карамзина, — тот самый камень, замыкающий свод всей арки или, по крайней мере, любовной интриги.

По словам Топорова, после ухода в прошлое классицистических и сентименталистских Лиз в русской литературе сложилось «кросс-темпоральное» единство, послужившее предпосылкой возникновения «интержанрового “квази-жанра”», определяемого присутствием имени «Лиза»¹¹. Нисколько не оспаривая справедливость этого утверждения, поставим, однако, вопрос о том, сохраняется ли в русской (а может быть, и не только в русской) литературе такой довольно статический для «Лизиного текста» (понимаемого теперь нами как интержанровое единство), но весьма эксплицитный мотив, как мотив флоросемантический. Определение степени связанности и периферийности (как понимал их Б.В. Томашевский) этого мотива будет, по-видимому, задачей, выходящей за рамки статьи, однако можно предположить, что и в литературе XIX в. «Лизин текст» обладает повышенной флоросемантикой. По-видимому, не только присутствие имени «Лиза» является «минимально-достаточным основанием»¹² этого исследуемого в труде Топорова «квази-жанрового раритета»¹³, но и присутствие флоросемантики, понимаемой в самом широком смысле и связанной по каким-то иррациональным причинам с этим женским именем (или близкими к нему по звуковому составу именами). Ведь и О.А. Кипренский в своей картине «Бедная Лиза» изображает девушку с цветком в руке.

Какие литературные факты могут подтвердить нашу гипотезу? Флоропоэтика романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин» исследована и в контексте метаморфоз Татьяны, и вне его¹⁴. Однако пушкинские Лизы тоже не остаются в стороне от цветов. Стихотворение «Лишь розы увядают» посвящено Елизавете Ксаверьевне Воронцовой. Лизавета Ивановна «Пиковой дамы» украшает свою прическу цветами, Лиза в «Романе в письмах» упоминает о красоте деревенского сада, сравнимой с райской, а ее подруга Саша шутливо замечает, что наряд их общей знакомой на одном из балов был украшен не цветами, а какими-то «сушеными грибами»: «Не ты ли ей, мой ангел, прислала их из деревни?»¹⁵ Таким образом, в этом случае имя «Лиза» объединяется с райскими цветами и ангелами, хотя и в ироническом контексте. Цветы, как таковые, не упоминаются в «Барышне-крестьянке», но Лиза Муромская спешит через «огород», свидания происходят в роще (как тут не вспомнить «рощи Элоизы», ставшие модными после романа Ж.-Ж. Руссо!), и снова упоминаются грибы (сбор грибов обладает куда более отчетливыми эротическими коннотациями, чем собирание цветов). В «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова есть

«желтые цветы» и есть Лизавета Александровна, хотя цветы и не являются лейтмотивом этого женского образа. Особое пристрастие Достоевского к имени «Лиза» отмечал еще М.С. Альтман¹⁶, выстраивая ряд особенно кротких Лизавет, из которого исключал только Лизу Хохлакову. В.Н. Топоров называет Достоевского «центральной фигурой “Лизина” текста послепушкинской поры»¹⁷. И тут из многочисленных примеров можно напомнить хотя бы «неуклюжий белый цветок»¹⁸, усиленно созерцаемый Раскольниковым во время разговора об убийстве Лизаветы.

Повесть «Два гусара» — вот, пожалуй, наиболее «Лизин» текст из всех произведений Л.Н. Толстого, где сад и даже «сублимация» цветов, все та же «резеда» сопровождают противопоставление Лизы и соблазнителя, Турбина-младшего. В «Войне и мире» имя Лизы Болконской не связано ни с какими цветочными мотивами. Этот «недостаток» заметил Г. д'Аннунцио и в романе «Невинный» сделал цветы лейтмотивом воспоминаний своего героя Туллио о Лизе Болконской. В «Живом трупе» имя и фамилия героини Лизы Протасовой совпадают с именем и фамилией первой жены Карамзина. Даже Бетси Тверская и Лиза Меркалова в «Анне Карениной» связаны с прогулкой в саду. Противопоставление «Лизы» и «Бетси» в русской литературе знаковое. В «Дворянском гнезде» именем «Бетси» называет Варвару Павловну ее любовник, жалуясь на ее труднопроизносимое русское имя, так что два имени — «Лиза» и «Бетси» — противопоставлены друг другу в романе Тургенева, как «Лиза» и «Бетси» в пушкинской «Барышне-крестьянке». Фривольная песенка о Лизе и жуке, найденном в роще, из «Петербургских углов» Н.А. Некрасова, тоже в какой-то мере дополняет фитосемантику «Лизино текста».

Фито- и флоросемантика, конечно, не противопоказана и произведениям с другими именами героинь, но «Лизин текст» в русской литературе XVIII и даже XIX в. как-то особенно часто являет черты и «флорального» текста тоже. Из всех Лиз русской литературы, может быть, самой знаменитой любительницей цветов оказывается Лиза Калитина у Тургенева. В «Дворянском гнезде» соблюдены все приличия усадебного романа. И свидания происходят в саду/цветнике, и фамилия героини связана с садом и с женским символом (калиткой), корреспондируя с фемининной, но «антиприродной» семантикой фамилии другой героини (Коробьина). О *желтофиолях* маленькая Лиза справляется у Агафьи, желая конкретизировать обобщенные «цветы», которые вырастали из крови «отшельников», «угодников», «святых мучениц»¹⁹.

Желтофиоли и левкои — садовые цветы из семейства крестоцветных (садовых цветов из этого семейства вообще не очень много). Имел ли в виду писатель в этом случае намек на символику креста, остается неясным. Но может быть, здесь и возможна такая интерпретация, так как в «Отцах и детях» прическа Одинцовой украшена «фуксиями» (цветок, любимый розенкрейцерами, помимо розы, за то, что у него «четыре верхних заостренных чашелистика образуют четкий крест, опущенный книзу венчик — розу»²⁰).

Принимая решение об уходе в монастырь, Лиза Калитина, которая «очень любила цветы», то ли советуется, то ли прощается со своими комнатными цветами: «Полила цветы и коснулась рукою каждого цветка»²¹.

В русской литературе XX в. Лизе Калитиной наследует героиня бунинского «Чистого понедельника». Эта героиня уходит, собственно, не в монастырь, а в сестры Марфо-Мариинской обители, но вся конструкция «Чистого понедельника» отсылает к Карамзину и Тургеневу. Композиционная инверсия (панорамой Москвы с упоминанием Симонова и Данилова монастырей открывается повесть Карамзина, образы обители и монахинь роман Тургенева и рассказ Бунина завершают) подчеркивает переключку смыслов. Имени *Лиза* в бунинском рассказе нет, его героиня вообще безымянна, поэтому читатель может соотнести ее имя и с *Марией*, и с *Наташей* (хотя бы по аналогии с толстовскими княжной Марьей и Наташей из «Войны и мира» или Ренатой Брюсовского «Огненного ангела», где «Рената» — западный аналог «Натальи»). Зато безымянная героиня Бунина тоже *очень любит* цветы, а главное — финальные аккорды «Дворянского гнезда» («Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет?»²²) явственно слышны в концовке рассказа Бунина. Так что имплицитная отсылка к «Дворянскому гнезду» в «Чистом понедельнике», возможно, более подчеркнута, чем эксплицитные — к «Войне и миру» и «Огненному ангелу». Да и сильная позиция текста, финал, придает этой переключке последних фраз и развязок особый смысл, выдвигая на первый план судьбу Лизы Калитиной как реминисцентный фон судьбы бунинской героини. «Реминисцентное прочтение» (термин И.А. Галинской) произведений Бунина вообще обнаруживает чрезвычайно широкий тургеневский контекст, что стало в последнее время предметом пристального внимания исследователей, но мы в рамках своей гипотезы о приобщении некоторых бунинских произведений к «Лизиному текс-

ту» ограничимся лишь еще одним сопоставлением. Это пере-
клик с «Дворянским гнездом» финала романа «Жизнь Арсень-
ева»: уход Лики, но не в монастырь, а от любимого человека (Ар-
сеньева) и потом вообще из жизни. В бунинском романе, в выс-
шей степени насыщенном реминисценциями из Тургенева (а
ключом служат прямые упоминания в «Жизни Арсеньева» Лизы,
Лаврецкого, Лемма, поисков усадьбы, «описанной в “Дворян-
ском гнезде”»), «Ли́ка» (деминутив от «Гликерия») отличается от
«Лизы», как сказал бы В.В. Набоков, всего одной согласной. Есть
и другая героиня, Лиза Биби́кова, которой посвящены строки,
как и следовало ожидать, флоро- и одоросемантические: «Так на-
всегда и соединилась для меня Лиза с этими первыми днями ку-
панья, с июньскими картинами и запахами, — жасмина, роз, зем-
ляники за обедом, этих прибрежных ив, длинные листочки кото-
рых очень пахучи и горьки на вкус, теплой воды и тины нагретого
солнцем пруда...»²³ Тут даже пруд не забыт.

Вернемся к произведениям Тургенева. Мотив цветов, не гово-
ря уж о мотиве сада, переплетается в них с мотивом любовного
свидания или первой встречи героя и героини. Так, познакомив-
шись с *Лизой* Ожогойной, Чулкатурин в «Дневнике лишнего чело-
века» сравнивает себя с цветком и ощущает, что «расцвел ду-
шою»²⁴. А в повести «Ася» имя главной героини не имеет отно-
шения к «Лизиному тексту», зато знаменитая «ветка гераниума»
сорвана именно в домике фрау *Луизе*. В «Дворянском гнезде» сов-
местная прогулка по *цветнику*, во время которой Лаврецкий и
Лиза обсуждают известие о смерти жены Лаврецкого и предложе-
ние Паншина, приводит героев к осознанию своей любви. Про-
гулка по цветнику — наследие ситуации знакомства (продажа
цветов) Лизы и Эраста у Карамзина. «...Мотив продажи цветов и
прежде всего ландышей благодаря “Бедной Лизе” стал ходовым в
подобных ситуациях <...>. Иногда в этом мотиве продажи цветов
выступают фиалки», — пишет Топоров, отмечая знаковость и
ландышей, и фиалок, обыгранную даже в комедии А.А. Шахов-
ского «Урок кокеткам, или Липецкие воды», где образ Фиалки-
на — намек, всем понятный, на В.А. Жуковского²⁵. Фиалка сим-
волизирует застенчивость, девственность, смирение, невинность.
В греческом мифе похищение Персефоны происходит как раз в
тот момент, когда она весьма эмблематично собирала знаки непо-
рочности — лилии и фиалки.

Продажа цветов, и особенно фиалок, — занятие другой бед-
ной цветочницы — Элизы Дулитл в пьесе Б. Шоу «Пигмалион»

(1912—1913). Здесь мы уже выходим за рамки русской литературы
и даже XIX в., обнаруживая, однако, ряд разительных и, на пер-
вый взгляд, случайных совпадений.

Мотив продажи Элизиной невинности, на которую не поку-
шается Хиггинс, но которую рассматривает как возможный товар
прагматичный папаша Дулитл, рекомендуемый тем же Хиггин-
сом для произнесения лекций о добродетели, — это мотив, зако-
номерно трансформировавшийся из мотива продажи фиалок.
В пьесе Шоу знакомство Хиггинса и Элизы Дулитл также проис-
ходит на улице, Элиза сразу получает от Хиггинса значительную,
по ее понятиям, сумму денег (она, в отличие от бедной Лизы, не
отказывается «от лишнего»), хотя щедрость Хиггинса вызвана
стремлением не привлечь Элизу, а отделаться от нее. Следующая
встреча происходит не в доме цветочницы, а в доме героя, хотя
визит Элизы оказывается для Хиггинса такой же неожиданнос-
тью, как визит Эраста — для бедной Лизы. Имя героини — Элиза
(Eliza, Liza) — даже в дразнилке, которую Хиггинс и Пикеринг
декламируют, издеваясь над торжественно объявляющей свое
имя замарашкой, приобретает разные формы («Элиза, Элизабет,
Бетси и Бесс»), а затем не раз акцентируется в тексте с помощью
многочисленных повторов и различных интонаций в речи персо-
нажей (подобное явление отмечает и Топоров применительно к
«Бедной Лизе» Карамзина). «Лизин пруд», бывший когда-то ли-
тературной знаменитостью, вспоминается по звуковому сходству
с Лисон Гров (Lisson Grove), родиной Элизы (в буквальном пере-
воде «Лисон-роща»). Мотив собственно воды и пруда также при-
сутствует. Знакомство произошло под проливным дождем, во
время препирательств с Элизой Хиггинс угрожает оставить ее «в
канаве», миссис Хиггинс сообщает, что Элиза «хотела утопиться»
(разумеется, это сообщение — не что иное, как еще одна издевка
автора над традиционным финалом), так что традиционная и да-
же сказочно-балладно-русалочья тема налицо, только, разумеет-
ся, иронически осмысленная, погруженная в ряд блестящих ан-
тифразисов и оксюморонов.

В финальной ремарке «Пигмалиона», разросшейся до разме-
ров иного романного эпилога и так и названной «Послесловием»,
упоминается Голсуорси. Джон Голсуорси тоже внес свою лепту в
развертывание литературного мотива бедной крестьянки, люби-
тельницы цветов, которая не только цветы «любить умеет» и на-
ходит добровольную смерть в ближайшем водоеме. В рассказе
Голсуорси «Яблоня» («The Apple-Tree»; иногда название перево-

дится как «Цвет яблони», что предпочтительнее с точки зрения адекватности), написанном, однако, позднее, чем пьеса Шоу (входит в сборник «Пять рассказов», 1914–1915), цветов предостаточно, мотив преданной девушки-крестьянки, утопившейся от несчастной любви к захожему городскому соблазнителю, также налицо, однако имя героини — Мигэн (Megan), а не Елизавета, Элиза и т.п.

Зато герой рассказа «Цвет яблони», Эшерст, повторяет судьбу Эраста из «Бедной Лизы». Забыв свою Мигэн, он женится (хотя и не на пожилой вдове, а на молодой привлекательной девушке своего круга), но, подобно герою Карамзина, переживает муки раскаяния. Тот и другой рассказ заканчиваются образом одинокой могилы обманутой девушки. Катарсис в финале, впрочем, получает различное объяснение: у Карамзина все примиряет вечность, у Голсуорси читаем: «Может быть, просто Любовь искала жертву»²⁶. О возможной интерпретации катарсиса «Дворянского гнезда» речь впереди.

Общеизвестно, насколько горячим поклонником творчества Тургенева был Джон Голсуорси; вопросы влияния успешно разрабатываются и будут разрабатываться, но факты заимствований в творчестве Голсуорси из произведений Карамзина нуждаются, конечно, в доказательствах. Да и сюжет о покинутой девушке заимствовать не приходится: это, как говорится, достояние всеобщее. Однако фонетическое сходство, даже грубая анаграмма Эраст—Эшерст (Ashurst), причем в кириллическом варианте куда более заметная благодаря начальному «Э», не может не тревожить воображение филолога. В «Дворянском гнезде» находим подобное фонетическое сближение с именем «Эраст»: любовника Варвары Павловны зовут Эрнест. Литературные Эрасты, Аристы и Арисы также исследованы Топоровым как антропонимический мотив, характерный для текстов о соблазнителе.

Но может ли рассказ Голсуорси быть отнесен к «Лизинему тексту», если в нем нет главного — имени «Лиза»? Имя героини «Мигэн» — деминутив в английском от имени «Маргарита» («Margaret»). Значение его — «жемчужина» (лат.), а в русском языке «маргаритка» — это и название цветка (англ. эквивалент — daisy). Но совершенно различные этимологически и семантически имена «Елизавета» («Елизавета» происходит из древнееврейского и означает «Бог клятвы, почитающая Бога») и «Маргарита» объединяются на другой основе. Святая Елизавета и Святая Маргарита почитаются как «змееборицы» и обе объединяются со св.

Георгием в легендах о чуде св. Георгия со змеем (св. Елизавета более на Востоке, св. Маргарита — на Западе). Как указывает Александр Веселовский, «в русских духовных стихах о чуде царевна названа Алисафой, Алексафьей, Лисафетой, Елисафией»²⁷. (Ср., например, стихотворение И.А. Бунина «Алисафия».) Святая Маргарита более известна в западно-европейских легендах и искусстве (например, картина Ф.де Сурбарана «Святая Маргарита Антиохийская», где Маргарита изображена с драконом). В качестве прототипа Елизаветы-змееборицы «кажется более вероятным предположить святую подвижницу константинопольскую, имя которой чередуется с Маргаритой в чуде Георгия; обуздание змея, приписанное той и другой святой, могло вызвать молитвенное обращение к Елизавете»²⁸. Таким образом, имя героини Голсуорси, деминутив от «Маргарита», можно считать имеющим некоторое отношение к «Лизинему тексту».

Имплицитная отсылка к имени «Маргарита» содержится и в «Дворянском гнезде». Упоминаемая в качестве кумира Варвары Павловны «г-жа Дош» (актриса Мария Шарлотта Евгения Дош) была исполнительницей роли Маргариты Готье в драме А. Дюма «Дама с камелиями». Как видим, имя «Маргарита» не только у Дюма связано с флоральным мотивом (даже встреча Мастера и Маргариты у М.А. Булгакова не обошлась без обязательного атрибута встречи — цветов, которые несет Маргарита). Желтые цветы Маргариты у Булгакова (мимоза-акация) обладают собственным сложным символизмом, но для нас важен мотив цветов как таковых. В живописи «актриса Маргарита» у Н. Пирсmani, героиня одноименной картины, изображена с букетом в руке.

Интересно, что в таких же отношениях, как «Елизавета» и «Маргарита», оказываются и мужские имена «Федор» и «Георгий». «Свв. Феодор Тирон и Феодор Стратилат такие же змееборцы, как св. Георгий, и подобно ему принадлежат к народным святым восточного христианства», — говорит Александр Веселовский²⁹. В труде Веселовского приводятся примеры многочисленных отождествлений «свв. мучеников Георгия <...> и Феодора»³⁰, а относительно святых Елисаветы и Георгия сообщается: «Объединение св. Елисаветы с Георгием объясняется как соглашением их символического атрибута — змея, так и совместностью их празднования. В первом отношении св. Маргарита-Марина отвечала тем же условиям объединения...»³¹

У Тургенева Лаврецкого зовут Федором, имя дано «в честь святого мученика Феодора Стратилата»³², но о змееборстве и связи с

другими змееборцами — Георгием и Елизаветой — в тексте романа не упоминается. Однако объединение этих имен в народном сознании не могло не быть известно Тургеневу. Как бы то ни было, в выборе имен святых змееборцев для главных героев могла проявиться идея победы христианства над язычеством, но, конечно, не в столь прямолинейном смысле, как в житийных и фольклорных представлениях, а в духе тургеневского *sedо*: от хюбристического языческого порыва к христианскому смирению и отречению³³. От Варвары-«варварки» Лаврецкий приходит к Лизе, «почитающей Бога», ведь победа над змеем означает торжество духа над плотью, преодоление разрушения и соблазна. Возможно, что в таком духе понимала смысл романа религиозная Елизавета Егоровна Ламберт, писавшая Тургеневу: «"Дворянское гнездо" — это произведение, выражающее идеал язычника, который еще не отказался от поклонения Венере, но уже познал прелесть более сурового культа, к которому его влекут, порой против собственной воли, стремления его больной и растроганной души»³⁴. М.Ч. Ларионова видит в «Дворянском гнезде» трансформацию сказочного «сюжета похищения царевны противником и спасения ее героем»³⁵. Эту модель можно конкретизировать отсылкой к народной песне и духовным стихам, где св. Георгий поражает змея, угрожающего девушке, и, в итоге, к мифу о Персее. При этом интересно, что св. Георгию и св. Феодору приходится сразиться со змеем-драконом, а святые Елизавета и Маргарита спокойно укрощают чудовище распятием и молитвой.

Особое значение антропонимии в произведениях Тургенева, а тем более анаграмматические отсылки, связанные с антропонимами, — очень важная особенность тургеневских произведений. Как показал А. Звигильский, в антропонимии тургеневских произведений встречаются анаграммы, в которых зашифрованы протонимы (например, «Радилов», «Аратов» из Виардо)³⁶. Фамилия «Лаврецкий» вроде бы не нуждается в подобных объяснениях и не является выдуманной: она встречается в документах рода Лутовиновых, как установлено исследователями и сообщается в комментариях к роману. Но почему автор выбирает тот или иной антропоним среди известных ему? Почему Лаврецкий должен быть именно Лаврецким, а не Рудиным, Берсеневым, Кирсановым? Только ли потому, что «Дворянское гнездо» во многом напитано семейной историей и преданиями рода? Но писатель мог выбрать и другой протоним из известных ему фамилий его предков. Отсылка к фамилиям возможных прототипов нам тоже не поможет.

Однако между «Елизаветой» и «Лаврецким» есть смысловая связь примерно такого же характера, как между «Елизаветой» и «Федором», но основана она не на сближении имен житийно-фольклорных змееборцев, а на знаменитой истории Элоизы и Абеляра³⁷. Фамилия «Лаврецкий» могла быть не порождена, но выбрана по фонетическому сходству с фамилией «Абеляр», грубой анаграммой которой является ее корневая часть. Главная героиня по имени Лиза (Элоиза) как бы задает в романе Тургенева параметры выбора фамилии главного героя. (О правомерности соотнесения имен «Лиза» и «Элоиза» см. выше.) Несчастливая любовь (взаимная, но жестоко преследуемая обществом, клиром и родственниками в лице каноника Фульбера) запечатлена в переписке Элоизы и Абеляра (для нас сейчас не так уж важна подлинность писем Элоизы, сочиненных, возможно, самим Абеляром, хотя Элоиза, благодаря Абеляру, была одной из самых образованных женщин своего времени и вполне могла бы писать не только письма, но и научные трактаты). Отношения между Лизой Калитиной и Федором Лаврецким не назовешь отношениями ученицы и учителя (эта модель актуальна для «Пигмалиона» Б. Шоу), но выбор между страстью и долгом, сознание греха и раскаяние — мотивы романа Тургенева — читаются в этой переписке и «Истории моих бедствий» Пьера Абеляра. В случае открытой женитьбы на Элоизе Абеляр терял право на получение духовных званий и чтение лекций по богословию, однако тайное венчание также не разрешило ситуацию, и пришлось супругам закончить жизнь в монастыре. По легенде, Элоизу похоронили в могиле Абеляра, и он простер руки к Элоизе, когда ее в опускали в могилу. В «Дворянском гнезде», правда, монастырь становится уделом только одной Лизы, но слово «лавра» (греч. *λavra* — «улица, проход»), созвучное фамилии Лаврецкого, не имея, впрочем, никакого отношения к лавру-дереву, означает «мужской монастырь».

Зато мотив объятия в могиле имеет отношение к фито- и даже флоросемантике, ставшей лейтмотивом нашего мотивного анализа «Дворянского гнезда». Приводя примеры народно-поэтических представлений о сплетающихся растениях, выросших на могилах влюбленных, Александр Веселовский замечает: «Легенда об Абеляре и Элоизе уже обходится без этой символики: когда опустили тело Элоизы к телу Абеляра, ранее ее умершего, его остов принял ее в свои объятия, чтобы соединиться с нею навсегда. Образ сплетающихся деревьев-цветов исчез»³⁸. Исчез, но знамена-

тельно, что Веселовский видит здесь трансформацию именно фитосемантического мотива.

В одном из писем Абеляр просит Элоизу: «Если меня, наконец, одолеют или даже убьют или если каким-либо другим образом я покину этот мир, разделив участь всякой плоти, находясь в разлуке с тобой, то где бы ни лежало мое тело — похороненное или нет — я прошу тебя привезти его на кладбище в твоей обители <...>. Именно жены ухаживали за могилой Христа,нося туда благовония и травы»³⁹. В этих «благовониях и травах» можно увидеть не просто сентиментальность и набожность, но продуманную концепцию единства всего живого (всякой плоти) как залога бессмертия. Сравним с выводами А. Веселовского: «В начале, и ближе к древнему представлению о тождестве человеческой и природной жизни, деревья-цветы вырастали из трупов; это — те же люди, живущие прежними аффектами; когда сознание тождества ослабело, образ остался, но деревья-цветы уже сажаются на могилах влюбленных <...>, деревья продолжают, по симпатии, чувствовать и любить, как покоящиеся под ними»⁴⁰. Ключевым моментом романа Тургенева, написанного о путях плоти и путях духа, можно считать, пожалуй, обсуждение маленькой Лизой и Агафьей прорастания цветов из крови святых.

У Тургенева Лиза, любившая цветы, любила и Лаврецкого. Фамилия эта (как и топоним «Лаврики») обладает некоторой фитосемантикой, ибо происходит от имени «Лавр» («лавр, лавровое дерево» — лат.). С триумфом и победой судьба Лаврецкого вряд ли ассоциируется: лавровый венок победителя для него мог бы означать лишь победу над стремлением к счастью или, по интерпретации Х. Кирло, «ряд внутренних побед над негативным <...> влиянием низших сил»⁴¹. Вспомним, что в греческом мифе в лавр превращается преследуемая Аполлоном нимфа Дафна, давшая обет безбрачия и потому отвергающая любовь Аполлона. Здесь тоже можно найти точки соприкосновения с сюжетом тургеневского романа (если с Дафной-лавром соотнести Лизу, отвергающую земную любовь и приносящую обет в монастыре). И, наконец, вполне понятно, что одному из своих самых симпатичных героев Тургенев подарил фамилию, связанную с вечнозеленым лавром как эмблемой бессмертия, а заодно и собственные воспоминания о «Символах и эмблемах» (чтение маленького Феди Лаврецкого) и «геральдике». Однако не будем ставить точку и оставим пока лавр в роли известной всем пахучей приправы-пряности (это первоначальное значение нам тоже пригодится).

Сюжет о превращении Дафны в лавровое дерево, отраженный в «Метаморфозах» Овидия, был чрезвычайно распространен в изобразительном искусстве Возрождения. А у Боккаччо в «Декамероне» пятая новелла четвертого дня содержит мотив превращения, представленный во втором, более позднем варианте (по Веселовскому): дерево или куст сажают на могиле. Могилой оказывается цветочный горшок, куда Изабетта кладет голову убитого возлюбленного (Лоренцо), и, засыпав землей, сажает в нем прямое растение, хотя и не лавр, а базилик. Н.Ф. Золотницкий сближает названия двух разных растений: базилика и василька, приводя в связи с базиликом «сицилийское поверье», сходное по сюжету с новеллой Боккаччо, а в связи с васильком — легенду о превращении в этот цветок юноши Василя, околдованного русалкой⁴². Кульминацией новеллы Боккаччо становится обнаружение братьями Изаветты головы Лоренцо, в результате чего открывается тайна привязанности девушки к цветочному горшку с базиликом, который она орошала своими слезами. Изаветту лишают ее сокровища, и она умирает.

Имя возлюбленного Изаветты Лоренцо (Lorenzo) — итальянский вариант имени «Лаврентий» — этимологически возводится к латинскому «лавр», как и фамилия «Лаврецкий». Таким образом, в мифе Дафна превращается в лавр, а в новелле Боккаччо Лавр (Лоренцо) «превращается» в базилик.

Имя «Изабетта» (в переводе А.Н. Веселовского) соответствует имени Lisabetta итальянского текста. Встречаются в «Декамероне» в других новеллах и Lisa, Lisetta; одной из рассказчиц является Елиза (Elissa). Елиза не только рассказчица, но и певица: после рассказа Дионео (десятая новелла шестого дня) она поет канцону о любви и, конечно, цветах. Новелла о Лоренцо и Изабетте рассказана Филоменой, Елиза же рассказывала предыдущую новеллу, что и подчеркнуто в тексте, начинающемся со слов «Когда кончилась новелла Елизы...»⁴³.

Это имя особенно много значит для автора «Декамерона». Боккаччо говорит, что последнюю из перечисленных девушек-рассказчиц звали Elissa «не без причины»⁴⁴. Это понятно: второе имя мифологической основательницы Карфагена Дидоны — Элисса. Есть некоторая перекличка в сюжетах мифа о Дидоне, отраженного в «Энеиде» Вергилия, и новеллы Боккаччо об Изабетте (возлюбленный Изаветты Лоренцо убит ее братьями, муж Дидоны Сихей убит ее братом Пигмалионом; правда об убийстве в том и в другом случае открывается в вещих снах; главный мотив

убийства — обогащение за счет сестры). Для Тургенева же эпизоды из «Энеиды» — конная охота в лесу, гроза и свидание в пещере — подчеркнутый литературный фон сцен соблазнения Санина Полозовой в повести «Вешние воды». Наблюдается ли в поэме Вергилия объединение флорального и «Элиссиного» мотивов? Разумеется. Дидона получает на пиру в дар от Энея «шафранный покров с узором из листьев аканта»⁴⁵, сын Энея в это время убаюкан Венерой «в душистой тени прекрасных цветов майорана»⁴⁶, а встреча покончившей с собой вследствие разлуки с Энеем Дидоны и Энея, спустившегося в царство мертвых, происходит в «миртовом лесу»⁴⁷. Сходство некоторых произведений «Лизинго текста» карамзинской эпохи с эпизодом из «Энеиды» (Эней и Дидона-Элисса в лесной пещере) отмечает В.Н.Топоров, однако о сопоставлениях с произведениями Тургенева речь не идет⁴⁸.

Есть в «Энеиде» и упоминание о священном лавре, покровительствуемом, естественно, Аполлоном, а город, в котором Эней у Вергилия находит невесту Лавинию, по имени этого лавра назван Лаврентом. Рассмотрение роли сложной символики всех этих акантов, миртов и лавров, да еще в рамках античных представлений о них здесь не представляется возможным, важно отметить наличие этого мотива и концентрацию фитодеталей в эпизодах, связанных с Дидоной.

Итак, имена героев пятой новеллы четвертого дня в «Декамероне» Боккаччо фонетически и этимологически близки имени «Лиза» и фамилии «Лаврецкий». Новелла содержит и фитосемантику, однако связанную не с завязкой любовной линии, а с развязкой. Что же касается поиска самого раннего претекста, сочетающего фитомотив с именем, которое может быть соотнесено с именем «Елизавета», а также с концептом «лавр», в котором акцентировано значение эмблемы бессмертия, то этот поиск (не без помощи «Декамерона») приводит к поэме Вергилия.

В английском варианте сюжета из Боккаччо, поэме Джона Китса «Изабелла, или Горшок с базиликом», подзаголовок которой прямо отсылает к Боккаччо и которая в Англии стала излюбленным сюжетом живописцев-прерафаэлитов (Дж. Миллес, У. Хант), Изабелла превратилась в Изабеллу (Isabel, Isabella). В поэме Китса упоминаются различные цветы, а также печальная участь Вергилиевой Дидоны. Застывшая в горе над могилой Лоренцо, Изабелла сравнивается с «лилией лесной долины»⁴⁹ (в библейской «Песни Песней» это метафора красоты жениха и невесты). В «Дворянском гнезде» несколько самонадеянно сравни-

вает себя с «лилией долины» Михалевич, объединив евангельские беспечальные «полевые лилии» с чувственным цветком «Песни Песней». Хотя, возможно, эта контаминация произошла именно под впечатлением поэмы Китса.

Итальянский и французский контекст («Декамерон», письма Элоизы и Абеляра, «Элоизины рощи»⁵⁰ и даже, как ни странно, «Дама с камелиями») истории любви тургеневской Лизы к цветам и Лаврецкому акцентирует совершенно другое, по сравнению с «Лизиним текстом» карамзинской эпохи, значение цветочного мотива. Цветы, с которых начинается знакомство, цветники и сады, где так полно ощущение жизни и где зарождается надежда на счастье, оказываются только маской погребальной обрядности и могилы. «Желтофиоли», по мысли Лизы Калитиной, вырастают, но только из крови святых, невинно пострадавших. Безвинно убитый Лоренцо превращается в базилик, согрешивший Абеляр, ожидающий «участи всякой плоти», надеется на цветы и травы на могиле.

Древнеегипетское мумифицирование и погребение с травами и ароматическими смолами имело едва ли не главным смыслом votивное значение. Мифореставрация⁵¹ этого смысла и этой обрядности — в размышлениях Катерины («Гроза» А.Н. Островского) о цветах на могиле, в цветочном мотиве, сопровождающем образ Офелии у Шекспира и живописи Дж. Миллеса («перст судьбы» в том, что позировала для Офелии художница *Элизабет Сиддел*, которая вскоре и умерла). А в литературной сказке находим следы мифа о «наоборотной» Дафне: *Элиза* из сказки Х.К. Андерсена «Дикие лебеди» с помощью не роз, а извечно противопоставляемой им крапивы (ср. некрасовское «Не розы — я вплетал крапиву») вносит свою лепту в *метаморфозы* и спасает *братьев*, после чего счастлива в любви.

Цветы любовного свидания и цветы погребальные объединены в мифе о Персефоне: когда она собирала цветы на лугу, любовь и переселение в Аид настигли ее одновременно. Зато мать-природа в лице Деметры гарантирует бесконечное превращение всему живому. «Ветка гераниума» в «Асе», Лизины «желтофиоли», цветы на могиле Базарова, «розы» Клары Милич в одноименной повести с красноречивым подзаголовком «После смерти» — эти поэтические красоты дань не столько лиризму, сколько размышлениям о том, что «каждый человек должен умереть» (слова Лизы Калитиной)⁵². Вполне в духе Абеляра и Санин назначал передать Джемме цветок в случае своей смерти на дуэли («Вешние воды»),

тем более что имя Тургенев выбрал своему герою в духе Деметры — Дмитрий.

В творчестве И.А. Бунина, особенно в лирике, образы травы и цветов в основном репрезентируют именно этот тургеневский мотив. Современная литовская писательница О. Шульская в рассказе «Параллельные миры» сюжетную канву «Дворянского гнезда» и почти тургеневские имена героев (Федор и Лиза Калинин) соединяет с мифом об Орфее и Эвридике, что закономерно, так как история Эвридики — вариант истории Персефоны. «Общее значение всех цветов в различных культурах, — пишет Х. Кирло, — скоротечность жизни, весна и красота»⁵³. «Использование в похоронных церемониях цветов со слабым запахом, символизирующих продолжение жизни или возрождение, известно с древности на Ближнем Востоке», — конкретизирует Дж. Тресиддер⁵⁴.

В.Н. Топоров показал, как «Бедная Лиза» Карамзина «аккумулировала эмпирию литературно-исторического процесса в некий эстетический pattern, по имени которого называется соответствующий отрезок истории литературы»⁵⁵. «Дворянское гнездо» Тургенева, выходя за рамки этого отрезка, аккумулирует, по-видимому, и более широкий круг мотивов (включая трансформацию флоросемантического и пересечение его с антропонимическим мотивом «Лизы» уже в новом качестве). Выявление французского и итальянского претекста «Дворянского гнезда», а особенно наличия семантических связей флорального мотива позволяет обнаружить мифо-ритуальную модель в основе этого романа, посвященного загадке метаморфоз плоти и бессмертия души.

О том же, какой таинственный дух выстроил многовековую историю всех этих живых и литературных Элисс-Элоиз-Елизавет и Лоренцо-Абеяров-Лаврецких, можно только догадываться.

Примечания

- ¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: Т.6. М.: Наука, 1981. С. 396.
- ² Там же. С.397.
- ³ Никонов В.А. Имена персонажей // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1971. С. 417.
- ⁴ Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: опыт прочтения.— М.: Русский мир; Моск. учеб., 2006. С. 333.
- ⁵ Там же. С. 322.
- ⁶ Об этом см. : Полтавец Е.Ю. Образы природы в «Войне и мире» Л.Н.Толстого: сквозь призму мифа // Яснополянский сб. 2008. Тула: Изд. дом «Ясная Поляна», 2008. С.85–104.

- ⁷ Шарафадина К.И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи. СПб.: Петербургский институт печати, 2003. С. 44.
- ⁸ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 355.
- ⁹ Там же. С. 328.
- ¹⁰ Шарафадина К.И. Указ. соч. С. 216.
- ¹¹ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 386.
- ¹² Там же.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Например, Шервинский С.В. Цветы в поэзии Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971; Цоффка В.В. Из поэтики цветов как знаков и символов христианства в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997; Шарафадина К.И. Указ. соч. и др.
- ¹⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1962–1966. Т. 6. С. 64–65.
- ¹⁶ Альтман М.С. Достоевский по вехам имен. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1975.
- ¹⁷ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 388.
- ¹⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 6. С. 105.
- ¹⁹ Тургенев И.С. Указ. соч. Т. 6. С. 112.
- ²⁰ Кушлина О.Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 61.
- ²¹ Тургенев И.С. Указ. соч. Т. 6. С. 112, 149.
- ²² Там же. С. 158.
- ²³ Бунин И.А. Избранные сочинения. — М.: Худож. лит. 1984. С. 433.
- ²⁴ Тургенев И.С. Указ. соч. Т. 4 С. 179.
- ²⁵ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 277–278.
- ²⁶ Голсуорси Дж. Избранные произведения. М.: Панорама, 1993. С. 574.
- ²⁷ Веселовский А.Н. Народные представления славян. М.: АСТ, 2006. С. 72.
- ²⁸ Там же. С. 115
- ²⁹ Там же. С. 43.
- ³⁰ Там же. С. 73.
- ³¹ Там же.
- ³² Тургенев И.С. Указ. соч. Т. 6. С. 34.
- ³³ О религиозных мотивах в «Дворянском гнезде» см.: Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л.: ЛГУ, 1983; Беляева И.А. Дон Кихот — Михалевич — Лаврецкий: к вопросу о романном герое Тургенева // Тургеневские чтения. Вып.2. М.: Русский путь, 2006. С. 166–175; Недзвецкий В.А. И.С.Тургенев: логика творчества и менталитет героя. М.: МГУ, 2011.
- ³⁴ Тургенев И.С. Указ. соч. Т. 6. С. 407.
- ³⁵ Ларионова М.Ч. Трансформация одной сказочной модели в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» //Тургеневские чтения. Вып.4. — М.: Русский путь, 2009. С. 107.

- ³⁶ *Звигильский А.* Иван Тургенев и Франция. М.: Русский путь, 2008. С. 58–67.
- ³⁷ В глубоком исследовании М.А. Дмитриховской к «Лизиному тексту» причисляется рассказ Ю. Буйды «Чужая кость». (В.Н. Топоров относит к тому же «жанру» и рассказ Буйды «Апокрифы нового времени».) Дмитриховская рассматривает интертекст рассказа «Чужая кость», соотнося его с упоминаемой в нем «Историей моих бедствий» Пьера Абеляра. В статье зафиксировано анаграмматическое соответствие фамилии героя рассказа «Лавренов» с «Абеляр» и даже предполагается возможная соотнесенность с «Декамероном» Боккаччо. Однако это предположение основано лишь на наличии мотива «мертвой головы», а не на сходстве антропонимических мотивов. Аналогично в романе Ю. Буйды «Город палачей» аналогом горшка с полезным растением является голова, завернутая в капустные листья, что упоминается, но также не рассматривается автором статьи в контексте имени героини — «Лиза». Роман Тургенева в ряду интертекстуальных отсылок в статье не называется. См.: Дмитриховская М.А. Об отношении искусства к действительности, или Почему майор Петр Лавренов убил Элизу Прево: (Рассказ Юрия Буйды «Чужая кость») // Имя. Семантическая аура. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 289–322.
- ³⁸ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 132.
- ³⁹ Письма Абеляра и Элоизы. См: <http://v-zaslavsky.narod.ru/abelard.htm>.
- ⁴⁰ *Веселовский А.Н.* Указ. соч. С. 131.
- ⁴¹ *Кирло Х.* Словарь символов. М.: Центрполиграф, 2007. С. 242
- ⁴² *Золотницкий Н.Ф.* См.: <http://granina.narod.ru/library/zolotn/vasilek.htm>.
- ⁴³ *Боккаччо Д.* Декамерон. М.: ГИХЛ, 1955. С. 271.
- ⁴⁴ Там же. С. 39.
- ⁴⁵ *Вергилий.* Энеида. М.: Лабиринт, 2001. С.21.
- ⁴⁶ Там же. С. 22.
- ⁴⁷ Там же. С. 115.
- ⁴⁸ *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 349–350.
- ⁴⁹ *Китс Дж.* Изабелла, или Горшок с базиликом // Поэзия английского романтизма. М.: Худож. лит., 1975. С. 538.
- ⁵⁰ У иронического Б. Шоу в «Пигмалионе» «Элоизины роши» превратились в «Лисон Гров», родину замарашки Элизы и мусорщика Дулитла.
- ⁵¹ Термин С.М.Телегина (см.: *Телегин С.М.* Ступени мифореставрации. М.: Спутник, 2006; Его же: Словарь мифологических терминов. М.: Изд-во УРАО, 2004 и др. работы).
- ⁵² Тургенев И.С. Указ. соч. Т. 6. С. 82.
- ⁵³ Кирло Х. Указ. соч. С. 470.
- ⁵⁴ *Тресиддер Дж.* Словарь символов. М.: ФАИР –ПРЕСС, 2001. С. 403.
- ⁵⁵ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 389.

А.Н. Полосина

*И.С. Тургенев,
И.И. Паскевич, Л.Н. Толстой:
первый перевод «Войны и мира»*

Первый перевод на французский язык «Войны и мира» вышел в 1879 г. в 3 томах за счет автора в Петербурге и Париже в издательстве Hachette под псевдонимом «Une Russe» (русская). Автором перевода была кн. И.И. Паскевич. Свое имя она скрывала. Действительно, в «Юбилейном» собрании сочинений Л.Н. Толстого ее имя не упоминается, но она там фигурирует как «таинственная дама» в переписке Толстого и как «княгиня Паскевич» в письмах Тургенева. В переписке Л.Н. Толстого с И.С. Тургеневым, Я.П. Полонским, В.В. Стасовым и Н.Н. Страховым раскрывается ее тайна, а воспоминания английского дипломата Горация Румбольда проливают свет на ее образ жизни.

Паскевич была влюблена в творчество Толстого и, кроме «Войны и мира», перевела «Семейное счастье»¹, «Люцерн», «Из записок Д. Нехлюдова»² и «Севастопольские рассказы»³.

В 1876 г. Толстой получил письмо Полонского с «просьбою одной дамы, которая пожелала избрать» его посредником между нею и Толстым. «Дама эта, — пишет он, — перевела на французский язык Вашу повесть “Семейное счастье” и желает знать, будете Вы в претензии или не будете, если свой перевод она напечатает во Франции. <...> Дама эта не француженка и не хочет ни малейшей неприятности причинить Вам, как ее любимому автору, и через меня спрашивает Вас: будете Вы в претензии или не будете? С своей стороны, я могу только удостоверить Вас, что, во-первых, дама эта настолько богата, что работала над переводом не из выгоды, а из патриотизма. Во-вторых, знает французский так же совершенно, как и русский. В-третьих, талантлива и так поставлена в свете, что не желает, чтоб имя ее было известно как

имя переводчицы. <...> Если не мне, то хоть приятелю моему Николаю Николаевичу Страхову отвечайте двумя словами, напишите, что вопрос моей дамы кажется Вам смешным или что хотите. Без Вашего ответа, я знаю, французы будут лишены удовольствия читать Ваши произведения»⁴. Из письма Страхова, переславшего это письмо, Толстой узнал, что «таинственная дама» — это княгиня Паскевич-Эриванская, княгиня Варшавская, урожденная графиня Воронцова-Дашкова⁵.

Через две недели Полонский получил ответ Толстого, от которого не имел новостей два десятка лет после незабываемого времени, проведенного в Баден-Бадене, когда они сошлись «как родные братья»⁶: Толстой написал, что он «благодарен таинственной даме — не за то, что она перевела» его плохую повесть, но за то, что вызвала письмо Полонского. «Насчет права перевода, — пишет далее Толстой, — я только могу выразить свою благодарность и желания успеха переводчице и, разумеется, изъявляю полное согласие. Ко мне часто обращаются переводчики с письмами, и так как я не понимаю, зачем это им нужно, то я никогда не отвечаю»⁷. Из неизданной переписки Паскевич с Полонским известно, что он передал ответ Толстого княгине, которая написала поэту, что с «письма гр. Толстого она осмелилась взять копию!» и что «мучившие ее угрызения совести по поводу <...> поручения написать Толстому, улеглись после «милого письма гр. Толстого». «Надеюсь, ? пишет она, ? скоро воспользоваться полученным разрешением»⁸.

Кн. Паскевич получила разрешение на перевод «Войны и мира», и теперь она знала, что Толстой не отвечает на письма переводчиков.

Идея перевода «Войны и мира» на французский язык уже витала в воздухе. Еще в 1874–1875 гг. Тургенев хотел перевести книгу с пропусками всех рассуждений. Толстой не согласился, Тургенев от перевода отказался⁹. Когда же он узнал, что эпопея переведена кн. Паскевич, то усердно принялся внедрять имя Толстого в издательско-редакторскую среду, так как знал, что «ни одна книга (особенно иностранная)» без рекламы в журналах расходиться не будет. Он сразу же навел о ней справки в Париже и сообщил Полонскому, что получил его «письмо вместе с письмом кн. Паскевич*, о которой <...> много слышал как об умной женщине и удивительной актрисе». Он собирался немедленно раздать экземпляры «Войны

и мира» кому следует, позаботиться о рекламе, обещал имя переводчицы не упоминать и стал мечтать о знакомстве с ней¹⁰.

Вскоре Тургенев сообщил Толстому, что «Княгиня Паскевич», <...> доставила в Париж пятьсот экземпляров», из которых десять он роздал «здесьшним влиятельным критикам (между прочими, Тэну, Абу и др.)»¹¹. Другими были критик Поль Арен, Доде, Золя, Мопассан, Анатолий Франс, которому Тургенев, послав «Войну и мир», написал, что «роман близок к шедевр»¹².

Не только Тургенев, но другие литераторы интересовались и переводом и переводчицей. Так, из Баден-Бадена П.В. Анненков спрашивал Тургенева: «Какая такая дама перевела “Войну” Толстого и точно ли перевод читается у вас с жадностью? Это важно, потому что доказывало бы значительный прогресс понимания литературного дела во Франции. Что говорят, например, Флобер, Золя etc?»¹³

Тургенев очень ждал экземпляры перевода и жаждал познакомиться с Паскевич: «О “Войне и мире” все ни слуха ни духа, — сообщает он Полонскому, — и Гашетт ничего не присылает. <...> Скажи княгине Паскевич (с которой мне очень приятно будет познакомиться), что времени нельзя терять ни минуты. Уверена ли она, что книги посланы?»¹⁴ В 1880 г., за несколько дней до отъезда в Россию, он еще раз напоминает Полонскому о своем желании познакомиться с переводчицей: «О “Войне и мире” переговорю лично с княгиней Паскевич»¹⁵. Забегая вперед, скажем, что, уже в Петербурге, он договаривался с поэтом, какой день выбрать, «чтобы поехать к Паскевич», и собирался ждать его «в светском всеоружии» у себя дома, чтобы «отправиться вместе»¹⁶. Состоялся ли этот визит — неизвестно.

Тургенев, имея печальный опыт с переводом «Казаков» баронессой Е.И. Менгден, опасался за перевод, «сделанный русской дамой», так как, по его мнению, французские «издатели чуть ли не кусаются, когда им преподносят <...> смесь французского (с великосветским) нижегородским»¹⁷. О своих сомнениях в переводе Паскевич Тургенев писал всем подряд. Толстому дважды: «Перевод несколько слабават — но сделан с усердием и любовью»¹⁸. «Переписываю для Вас с дипломатической точностью отрывок из письма г. Флобера ко мне — я ему посылал перевод “Войны и мира” (к сожалению, довольно бледноватый)»¹⁹. Флоберу: «К сожалению, перевод сделан одной русской дамой... я же опасаясь дам-переводчиц вообще и в особенности, когда речь идет о таком могучем писателе, как Толстой»²⁰.

* Письма Полонского и Паскевич неизвестны.

Сама переводчица, впрочем, признавалась, что «читатель, и в особенности русский <...> поймет, как было трудно или даже <...> невозможно передать на иностранный язык реализм и поэтичность этого романа, столь русские по своей сути». Она рассчитывала «на просвещенную снисходительность читателя, который простит <...> ошибки, допущенные <...> невольно»²¹. В 1879 г. в неопубликованном письме Полонскому она призналась в своей неуверенности: «Препровождаю Вам, <...> свой только что оконченный, <...> неблагодарный труд: принимайте его с снисхождением! По мере того как он выходил из печати, <...> я все более и более чувствовала его недостатки и слабость; единственное мое утешение в мысли, что, за весьма редким исключением, все переводы считаются неудачными. <...> Итак, вполне сознавая всю его слабость, я с трепетом предчувствую и ожидаю вполне заслуженную критику. Надеюсь также, что сам автор никогда не удостоит его ни одним взглядом. Половина экземпляров отправляется в Париж, другая поступит в продажу в Петербурге через две или три недели, но мало верится в успех»²².

О том, что кн. Паскевич в переводе помогали, свидетельствует письмо В.В. Стасова к Толстому 12 августа 1879 г.: «Вы, конечно, знаете и видите перевод “Войны и мира” по-французски в издании княгини Паскевич. (Отметим в скобках, что Стасов полагал, что у Толстого имелся перевод Паскевич.) Только вот с месяца тому назад приходит ко мне знакомый француз <...> Траншер (Novin-Tronch?re) <...> это он подправляет слог княгини, которая и добрая и хорошая женщина, и хорошо по-французски знает, а все недовольно для печати! <...> Приходит он и просит помочь. Он никак не может уразуметь, что такое значит одна страница “Войны и мира”, а у княгини темно и плохо переведено. И я ему все это написал. Вообразите, что же это такое было: один из самых моих восторгов, одна из самых обожаемых мною страниц. Знаете, когда князь Андрей лежит в беспамятстве, и ему пить хочется, и никто ему не подает, и он в галлюцинации бредит: — пи-ти, пи-ти, — и идеи у него цепляются одна за другую, и какое-то здание сооружается над его головой из лучинок и иголок. Ведь это chef-d’oeuvre психологии и пластического описания! И этот самый пассаж мне привелось переводить и толковать, и мой перевод так кажется и пошел в печать!!! Это у меня был большой праздник»²³.

Издание 1879 г. не прошло незамеченным; по мнению Тургенева, в начале 1880 г. было распродано четыреста экземпляров из

пятисот²⁴. Но Эдуард Род в статье «Русский роман и французская литература» писал, что «когда фирма Гашетт рискнула напечатать три тома “Войны и мира”, то это произведение не имело успеха. Из целого издания было продано шестнадцать экземпляров. Пресса не обратила внимания на это сочинение, оно не вышло за пределы кружка друзей Тургенева»²⁵.

Из биографии Л.Н. Толстого П.И. Бирюкова известно, что «успех Толстого на французском языке далеко не оправдал ожидания. Слава Толстого во Франции создавалась постепенно и совершенно другими путями. Сам И.С. Тургенев подробно рассказал причины малого успеха “Войны и мира” в Париже. На одном вечере в Петербурге, 4 марта 1880 г. <...> рассказ Тургенева был кем-то записан и напечатан в “Русской старине”²⁶. Сочинение это действительно переведено, и переведено вполне хорошо, на французский язык одною личностью здешнего высшего круга, но оно напечатано, к сожалению, в небольшом количестве экземпляров. Переводчица обратилась к известному издателю в Париже Гашету, чтобы тот позволил поставить его издательскую фирму на этом издании. Это сделано было, конечно, хорошо, но затем Гашет указал переводчице на необходимость, “с целью сделать успех изданию”, распорядиться так, как обыкновенно распоряжаются во Франции с прочими книгами: экземпляров полтора-два десятков развезти более известным критикам, затем до 2 тысяч франков израсходовать на объявление на последней странице крупным шрифтом в более распространенных газетах и 40% уступки сделать книгопродавцам-издателям. Все это самые обыкновенные приемы издательского дела во Франции, и только при выполнении их, при весьма точном выполнении, делается успех. Переводчица романа “Война и мир” нашла для себя стеснительным принять все эти условия, и все ограничилось тем, что я экземпляров 30 развез более знакомым мне критикам и приятелям, участвующим в разных изданиях. Сомневаюсь, чтобы кто-нибудь из них целиком прочел это произведение нашего славного писателя»²⁷.

В 1884 г. появилась статья де Вогюе о Толстом во влиятельном французском журнале «Revue des Deux Mondes»²⁸, в тот же год издательство Hachette переиздает «Войну и мир», и тысячи экземпляров объемистого chef-d’oeuvre’a распространились по всему свету. Это был успех неслыханный для французского перевода какого бы то ни было современного романа²⁹. Выход в издательстве

Nachette книги де Вогюе «Русский роман» в 1886 г.³⁰ довершил картину. Волна особого интереса к русской культуре происходила на фоне политического сближения между двумя странами. «Это было в 1886 г., — писал Ромен Роллан. — После несколько глухого прорастания чудесные цветы русского искусства вдруг взошли на французской почве. Все издательства с лихорадочной быстротой стали выпускать переводы книг Толстого и Достоевского»³¹. Французский литературный мир познакомился с «Войной и миром» благодаря переводу кн. И.И. Паскевич. И.С. Тургенев, по словам Роллана, «проложил дорогу русскому искусству во Францию». Книга де Вогюе «Русский роман» явилась «следствием уже существовавшего у французского читателя повышенного интереса к русской художественной литературе»³².

По мнению де Вогюе, «русские пришли вовремя; если мы еще — пишет он, — способны что-то усваивать, то освежим нашу кровь за их счет»³³. Парижское издательство Hachette «освежало» французскую кровь за счет русской в систематических переизданиях «Войны и мира» в переводе Паскевич. Она, разумеется, должна была бы знать о феноменальном успехе «Войны и мира», несмотря на то, что изначально так мало в него верила. А книга переиздавалась с 1884 по 1889 г. ежегодно, с 1891 по 1922 г. — каждые два-три года и после того, как стали появляться другие переводы. Кн. Паскевич умерла в возрасте девяноста лет в 1925 г., а ее перевод выходил в 1926 г. и в 1930 г. В 1930-е гг. ее могила была уничтожена, останки перезахоронены на кладбище, на окраине Гомеля. Последний раз «Война и мир» в переводе кн. Паскевич вышла в 1956 г. с предисловием Андре Моруа и литографией Пабло Пикассо. Это издание получило во Франции Grand prix за лучший иностранный роман. К этому времени могила кн. Паскевич затерялась. А ее перевод «Войны и мира» занял важное место в истории переводов русской литературы на иностранные языки.

Биографические сведения о И.И. Паскевич скупы и лаконичны. Она родилась в Петербурге в 1835 г. Имя ее матери, Александры Кирилловны Воронцовой-Дашковой (1817–1856), связано с творчеством А.С. Пушкина и Ф.М. Достоевского³⁴. В воспоминаниях английского дипломата Горация Румбольда³⁵ имеются некоторые биографические подробности о кн. Паскевич, объяснения, подтверждение догадок и положений. Она скрывала свое имя потому, что, как писал Полонский, это было ее желание. Румбольд также подтверждает закрытость их дома: «По многим причинам Паскевичи мало соприкасались с прочим петербург-

ском обществом и вели сравнительно уединенный образ жизни в своем великолепном и роскошном особняке на Английской набережной»³⁶. Она была красива и «унаследовала, помимо красоты своей матери, графини Воронцовой-Дашковой, ее изящество и привлекательность и была <...> предметом обожания того тесного кружка, в котором замыкалась ее жизнь. Впрочем, дом их каждый вечер гостеприимно открывался для избранного круга родных и знакомых. Завсегдатаями их дома в ту пору были брат кн. И.И. Паскевич, блестящий полковник лб-гусарского полка граф Илларион Иванович³⁷, <...> Гедеонов³⁸ — остроумный директор императорских театров»³⁹. Дипломат Румбольд подтверждает, что «особенным почетом в доме Паскевичей пользовался домашний театральный зал. <...> Кн. Ирина питала особенное пристрастие к сцене и <...> была одною из совершеннейших артисток-любительниц, каких он знал»⁴⁰. Она была замужем за генерал-адъютантом Федором Ивановичем Паскевичем (ум. 1903), сыном фельдмаршала гр. И.Ф. Паскевича (1782–1856). Из воспоминаний Румбольда, известно, что ее муж был чрезвычайно благовоспитанный, сдержанный и независимый человек⁴¹. Добавим к этому, что И.И. Паскевич переписывалась с П.А. Вяземским⁴², с императрицей Марией Федоровной, Я.П. Полонским, который был ее приятелем, отвечала на письма И.С. Тургенева. Она была большая поклонница творчества Л.Н. Толстого. В 1886 г. в ее салоне В.Г. Чертков, благодаря своим великосветским связям и с помощью А.А. Стаховича, организовал чтение «Власти тьмы». Едва ли не единственным современником Толстого, который зафиксировал упоминание имени кн. Паскевич, был Г.А. Русанов. В 1883 г. Толстой сказал ему: «Меня радует, <...> замеченное мною отношение ко мне французов после перевода “Войны и мира”, сделанного княгиней Паскевич. Я был удивлен, говоря с французами, с которыми мне пришлось встретиться на московской выставке. Я увидел, что мои исторические воззрения в “Войне и мире” начинают цениться»⁴³.

Один из важных вопросов, требующих детализации, — это вопрос авторского права. Судя по расписке кн. Паскевич, сохранившейся в архиве издательства «Hachette et Cie», она получила гонорар в сумме девятьсот франков за переиздание «Войны и мира» в 1884 г.: «Париж, 4 ноября 1884. Re?u de MM. Hachette et Cie la somme de neuf cent francs, pour le prix de la traduction de «La Guerre et la Paix», format 3 volumes in 16, par M^r le comte Léon Tolstoï, dont je leur cède la pleine et entière propriété, libre de toute

redevance ultérieure. P^{ssc} Paskevitch»*. В книге Жана Мистлера «La librairie Hachette de 1826 à nos jours» (Paris: Hachette, 1964) опубликовано письмо де Вогюе, которое немного прояснит эту коллизию, и некоторые детали, вернее, полемику между книгоиздательством и переводчиками по поводу авторских прав и «авторизованных переводов»: «Самым авторитетным автором, включенным в те годы в каталоги книгоиздательства Hachette, был некто иной, как Лев Толстой. Hachette выпустило в свет его “Войну и мир” в 3-х томах в переводе княгини Паскевич за счет автора в Петербурге в 1879 г.». Затем, в 1884 и 1887 гг., пришел черед «Севастопольских рассказов» и «Анны Карениной». Но появившаяся в 1887 г.⁴⁴ в русских газетах декларация Толстого, объявившего, что «все его произведения были свободны от всякой литературной собственности» и, следовательно, можно «публиковать из них отрывки или переводы без разрешения автора», изрядно осложнила ситуацию. В досье Толстого имеются два письма за 1890 г., в которых трактуется этот вопрос. Переводчица, мадам Bahamalef⁴⁵, написала 28 декабря в издательство Hachette нижеследующее письмо: «Париж, 28 декабря 1890. Месье, когда Тургенев привлек меня к переводу “Анны Карениной”, он меня уверял, что я имею право сделать это без личного разрешения автора. Между тем я просила одну мою приятельницу в Москве, которая, как мне было известно, была знакома с сестрой графа, через нее добиться, чтобы она спросила об этом брата. Он не выразил никакого препятствия для разрешения перевода его романа, неизменно удивляясь, что можно найти интересного в приключениях падшей женщины и офицеришки. Таков был его ответ. Кроме того, он разрешил делать сокращения, какие захочется. Это что, разве это прямое или не прямое разрешение? Граф со мной не знаком и разрешения мне лично не давал. Вам лучше знать, чем мне; во всяком случае, я Вам поведала все эти детали для прояснения вопроса, если он запутан. Преданная Вам А. Bahamalef». В тот же день, в книгоиздательство Hachette от графа Э.-М. де Вогюе пришло письмо, которое мы печатаем in extenso с оригинала. Оно уточняет позицию Толстого и объясняет, почему издательство Hachette отказывалось печатать переводы других его произве-

* Получила от г-д Ашетт и К⁰ сумму в размере девятисот франков, цена перевода «Войны и мира», в 3 томах in 16, г-на графа Льва Толстого, которую я целиком и полностью ему уступаю, свободную от всякого налога в дальнейшем. К-ня Паскевич.

дений: «8 Хбрь 90*». Месье и дорогой коллега, я убежден, что русский министр был прав и что Толстой должен сделать заявление соответствующее его теперешним воззрениям. Отметка “с разрешения автора”, которую ставят на некоторые недавно вышедшие переводы, внушает мне большую долю скептицизма: если она и имеет некое основание, то не больше, чем безответное письмо с просьбой и истолкование молчания согласно поговорке: молчание — знак согласия. Что касается “Войны и мира”, то тут другой случай, и нужно разобраться. Когда восемнадцать лет назад кн. Паскевич принялась за перевод этой книги, Толстой был в другом состоянии ума, он не исповедовал пренебрежения к своему искусству, как теперь. Для тех, кто знаком с княгиней, не допустит сомнения в ее утверждении. Между тем “разрешение полученное ею от автора” состояло всего лишь в акте учтивости с одной стороны и свидетельстве литературного доверия с другой. Для меня очевидно, что ни тот, ни другой из двух сторон ни на секунду не задумались ни о юридической, ни о коммерческой стороне выражения “с разрешения автора”, которое оно имеет в наши времена. Создание права на исключение третьих лиц не приходило им в голову. Никто в то время не мог предвидеть возможности конкуренции французскому переводу “Войны и мира”; никто не мог предвидеть, что этот перевод когда-нибудь будет иметь коммерческий интерес, поскольку мадам Паскевич издавала его за свой счет в Петербурге, без малейшей задней мысли вернуть когда-нибудь свои издержки. Обращение к автору за “разрешением” было в ее глазах актом светской и литературной вежливости. Когда во Франции зашла речь о переиздании ее перевода, княгиня Паскевич терзалась творческими, впрочем весьма естественными для нее, сомнениями. Она написала об этом Толстому⁴⁶; больше он уже не ответил; но графиня Толстая всех оповестила, что ее муж с трудом мог видеть искажения своих произведений. Для княгини этого было достаточно для того, чтобы отказаться переделывать свой перевод, авторские права которого принадлежали ей. Но если бы существовал какой-нибудь другой совсем готовый перевод, любой французский издатель без всякого для себя риска прошел бы мимо, пользуясь этим последним переводом. В том же году графиня Толстая прислала мне рукопись “Крейцеровой сонаты” со всеми правами на перевод. Я отказался переводить произведения такого рода; но, если бы я это сделал, у меня было мало на-

* 8 октября 1890 г.

дежд на авторские права. Толстой отказывался вести дела: его жена делает все, что только возможно, в своих интересах: но есть ли у нее законная доверенность? Не знаю, но очень сомневаюсь. Как видите, здесь существуют юридически весьма неопределенные позиции и обычаи, которые ускользают от нашего пунктуального законодательства, и ничего нет более спорного, чем конфликт из-за плохо поставленного вопроса. Одним словом, я не верю в успех ваших нынешних по отношению к России устремлений. Я всегда знал, что русские весьма оппозиционно настроены ко всяким литературным договорам, потому что боятся быть в убытке. Со своей стороны, уверяю вас, я не ищу коммерческого успеха, хотя, и очень часто, бываю жертвой отсутствия договора. День, когда мы таковой заключаем, несколько редких литераторов зарабатывают маленькие суммы; но из-за этого для большинства наших сочинений вырастет барьер при въезде в страну, которую они всегда питали. В Петербурге или Москве переводят один том из двадцати, переводимых там сегодня. Наши идеи и наше интеллектуальное влияние уже под угрозой стольких причин, что им скоро в России будут нанесены непоправимые удары. Там еще долго не привыкнут к идее платить за мысли других, они будут отброшены с того момента, как только перестанут быть бесплатными <...> Э.-М. де Вогюе»⁴⁷.

В яснополянской библиотеке насчитывается около 200 названий произведений Толстого, переведенных на иностранные языки. «Войны и мира» в переводе кн. Паскевич на французский язык в их числе нет. Не исключено, что надежды переводчицы на то, что Толстой «не удостоит ее перевод ни одним взглядом», сбылись.

Но на самом деле история перевода «Войны и мира» на этом не заканчивается. Она связана с именем французского журналиста, литератора и общественного деятеля Жозефа Рейнака, который 16 октября 1901 г. прислал Толстому свою книгу «История дела Дрейфуса» (Париж, 1901) с дарственной надписью и сопроводительным письмом, в котором просил разрешения посвятить второй том своей книги Толстому. Писатель письмо прочел и на конверте написал: «бо» («без ответа»). Из письма Толстого В.Г. Черткову видно, почему «без ответа»: «Не браните меня за ужасную каллиграфию. Теперь, кроме временного случайного недуга, главная моя болезнь — боли в руках <...> Утешило меня то, что Кант под старость отвечал на письма через год. Я, кажется, так же скоро буду делать» (88, 249). Рейнаку Толстой не отве-

тил и через год. Но принять его в гости спустя четыре года в Ясной Поляне они с женой не отказались.

Когда в 1905 г. Рейнак, считавший, что идеи Толстого, идущие из Ясной Поляны, делают этот «мир немного лучше»⁴⁸, приехал в Москву, то дипломатично написал не Толстому, который на письма не отвечал, а его жене, С.А. Толстой. В Ясной Поляне его приняли 15 августа 1905 г. Жена Толстого отметила в дневнике: «Приезжал на весь день умный и живой француз Joseph Reinack. Лев Николаевич ездил с французом и Олсуфьевым и очень много говорил»⁴⁹. Д.П. Маковицкий оставил более обстоятельное свидетельство: «Утром приехал Рейнак. Л.Н. гулял с ним по парку. Остался на завтрак, потом и на обед, и на вечер. Олсуфьев и Л.Н. жаловались, что устали от него»⁵⁰. После его отъезда из Ясной Поляны переписка между Рейнаком и С.А. Толстой продолжилась. Предыстория ее проста. Жена Толстого просила Рейнака разыскать в Париже для Исторического музея три тома первого перевода «Войны и мира» и прислать их в Ясную Поляну. Он исполнил просьбу, но книги в дороге потерялись. Вскоре Рейнак узнал от своего друга, которого встретил в Лувре, что С.А. Толстая не получила его посылку, которую он послал ей около года назад. Между ними вновь завязалась переписка. Рейнак снова отправил посылку с книгами, попросив заодно прислать ему фотографию ее с мужем и их автографы»⁵¹.

Судя по тому, что первого перевода «Войны и мира» в яснополянской библиотеке нет, то не исключено, что С.А. Толстая дождалась «Войну и мир» в переводе кн. И.И. Паскевич и передала его в Исторический музей в Москве.

Примечания

- ¹ Macha: Souvenir et Impressions d'une jeune femme. Paris, 1877 (вышел в Петербурге).
- ² Macha, suivie de Lucerne, fragment du journal du comte Nekhludoff. Trad. par une Russe. Paris: Dentu, 1890.
- ³ Souvenirs de Sébastopol (Scènes du siège de Sébastopol). In: Les Cosaques. — Souvenirs de Sébastopol. Paris: Hachette, 1886.
- ⁴ Л.Н. Толстой: Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. I. С. 313–314.
- ⁵ Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов: Полн. собр. переписки: В 2 т. Оттава, 2003. Т. I. С. 289.
- ⁶ Л.Н. Толстой: Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. I. С. 310.

- ⁷ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. («Юбилейное»): В 90 т. М., 1928–1958. Т. 62. С. 291–292. Далее сноска на это издание дается в тексте в скобках с указанием тома и страницы.
- ⁸ РО Пушкинский дом (ИРЛИ РАН). 11812-LXVIII.6.24.
- ⁹ «Я сам хотел перевести “Войну и мир” на французский язык, но с пропусками всех рассуждений, потому что я знаю француз: они за скучным и смешным не увидят хорошего. <...> Я через общих знакомых просил у него разрешения на перевод и на пропуски. Он отвечал, что пропустить ничего не позволит. Я хотел <...> собрать все рассуждения, разбросанные в романе, и поместить в конце книги с умозрениями о войне и пр. Он на это не согласился, и я от перевода отказался. Перевел кто-то другой, и, вероятно, французы читать не станут». (Островская Н.А. Из «Воспоминаний об И.С. Тургеневе» // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 83.
- ¹⁰ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Л., 1967. Т. XII. Кн. 2. С. 133, 141.
- ¹¹ Тургенев И.С. Указ соч. Письма. Т. XII. Кн. 2. С. 197.
- ¹² Цит. по: Зильберштейн И.С. Парижские находки // Огонек. 1967. № 48. Ноябрь. С. 28.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Тургенев И.С. Указ соч. Письма. Т. XII. Кн. 2. С. 189–190.
- ¹⁵ Там же. С. 205.
- ¹⁶ Там же. С. 232.
- ¹⁷ Там же. С. 133.
- ¹⁸ Там же. С. 197.
- ¹⁹ Л.Н. Толстой: Переписка с русскими писателями. Т. I. С. 192.
- ²⁰ Тургенев И.С. Указ соч. Письма. Т. XII. Кн. 2. С. 378.
- ²¹ Цит. по: Мотылева Т. «Война и мир» за рубежом. М., 1978. С. 16.
- ²² РО Пушкинский Дом (ИРЛИ РАН). 12330-LXX.6.3.
- ²³ Лев Толстой и В.В. Стасов: Переписка 1878–1900. Л., 1929. С. 44–45.
- ²⁴ Л.Н. Толстой: Переписка с русскими писателями. Т. I. С. 192.
- ²⁵ Род, Эдуард. Русский роман и французская литература // Русский вестник. 1893. Т. 227. № 8. С. 207.
- ²⁶ Русская старина. 1883. Окт. С. 210.
- ²⁷ Бирюков П.И. Биография Льва Николаевича Толстого. М; Пг., 1923. Т. 2. С. 178.
- ²⁸ Voguë, M. de. Le Comte Tolstoi // Revue des deux mondes. 1884. № 7.
- ²⁹ См.: Гальперин-Каминский И.Д. Руссоведение во Франции // Русская мысль. 1894. № 9. Отд. II. С. 36.
- ³⁰ См.: Вогюе Е.-М. де. Современные русские писатели: Толстой. Тургенев. Достоевский. М., 1887.
- ³¹ Роллан Ромен. Собр. соч.: В 14 т. М., 1954–1958. Т. 2. С. 219–220.
- ³² Прийма Ф.Я. Начало мировой славы Льва Толстого // Русская литература на западе. Л., 1970. С. 157.
- ³³ Voguë E.-M. de. Le roman russe. Paris, 1886. P. LIII–LIV.
- ³⁴ Бирюкович К.О. Мемуаристика: ее место и роль в краеведении // Библиография. 2003. № 2. С. 15.

- ³⁵ Дипломат, секретарь британского посольства, Гораций Румбольд жил в 1869–1871 гг. в Петербурге. У него были связи в высшем обществе. Он хорошо знал И.И. Паскевич, дружил с ней долгие годы и поддерживал переписку. Брат Горация, Уильям Румбольд, был женат на княжне Н.А. Лобановой-Ростовской. «Княгиня Ирина Паскевич, урожденная Воронцова-Дашкова, сделалась мне близка потому уже, что ее бабка по матери, Нарышкина, была второй матерью для моей невестки Надины Лобановой». Надежда Алексеевна Лобанова-Ростовская, жена Уильяма Румбольда. См.: Исторический вестник. 1909. Т. 117. № 8. С. 657.
- ³⁶ Румбольд Гораций. Воспоминания дипломата Румбольда // Исторический вестник. 1909. Т. 117. № 8. С. 657. Известно, что в 1913 г. кн. И.И. Паскевич жила в Петербурге уже не на Английской набережной, а на Галерной, 7. Во всяком случае, «Весь Петербург на 1913 г.» фиксирует этот адрес как место ее проживания. В Гомеле на берегу реки Сож у Паскевичей был дворец с громадным парком. Дворец представлял собой дом, соединенный белыми колоннадами с двумя флигелями по бокам. Это была одна из наиболее интересных усадеб России того времени. См.: Столица и усадьба. СПб., 1913. № 1. С. 6–9.
- ³⁷ Воронцов-Дашков Илларион Иванович (1837–1916), брат И.И. Паскевич-Эриванской, 1881–1897 гг. — министр императорского двора и уделов; в 1905–1915 гг. — наместник Кавказа.
- ³⁸ Геденов Степан Александрович (1815–1878), директор императорских театров в 1867–1875 гг.
- ³⁹ Румбольд Гораций. Указ соч. С. 657.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ «Он унаследовал от своего отца, фельдмаршала, огромные поместья в Польше, из них часть Паскевичу досталась вследствие конфискации имущества у инсургентов 1831 г.» (Румбольд Гораций. Воспоминания дипломата Румбольда // Исторический вестник. 1909. Т. 117. № 8. С. 657).
- ⁴² РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 2517.
- ⁴³ Русанов Г.А. Поездка в Ясную Поляну 24–25 авг. 1883 г. // Русанов Г.А., Русанов А.Г. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Воронеж, 1972. С. 31.
- ⁴⁴ В 1883 г. Л.Н. Толстой предоставил доверенность жене на ведение издательских дел. В 1887 г. в газете «Русские ведомости» (1887. № 64. 7 марта) напечатано заявление редакции «Посредника», составленное В.Г. Чертковым, что «все изданные “Посредником” произведения Л.Н. Толстого, на основании желания самого автора, составляют общее достояние и потому свободны от всякой литературной собственности». В 1891 г. Толстой послал в газеты «Русские ведомости» (1891. № 258. 19 сент.) и «Новое время» заявление об отказе от авторского права на произведения, которые были написаны после 1881 г. (66, 47). В 1894 г. через Шарля Саломона он послал заявление об отказе от авторских прав редактору иностранной газеты «Journal des D?bats», что он «предоставляет право без всякого исключения <...> всем желающим печатать, перепечатывать

вать <...> вышедшие <...> с 1881 года сочинения в подлиннике, или в переводах, в целости и по частям» (67, 42). Это же заявление было разослано в редакции немецких и английских газет. «В последнее время большинство сочинений моих печатается не в России, а в иностранных переводах. Право перевода я предоставляю без всякого ограничения всякому, кто пожелает взять на себя труд перевода. Но, желая распространения между людьми своих мыслей, я желаю вместе с тем и правильного воспроизведения их. А между тем весьма часто случается, во-первых, то, что переводчики переводят или с неверной рукописи, или с перевода же на другом языке, часто очень неверного, а во-вторых, то, что сами переводчики иногда так плохо знают русский язык, а иные и тот, на который переводят, что совершенно извращают подлинник, и, в-третьих, то, что господа издатели, иногда произвольно соединяя несколько статей под одним заглавием, часто заменяют данные мною заглавия своими и часто исключают то, что им не нравится или почему-нибудь неудобно для печатания, объявляя иногда при этом, что это их издание есть единственное разрешенное автором. Ввиду всего этого считаю нужным объявить, что, предоставляя по-прежнему всем и каждому право переводить и пользоваться моими сочинениями, как кому угодно, я для тех, которые желали бы читать мои сочинения в их настоящем виде, впредь буду выделять от других ошибочных и неточных переводов те, которые я признаю правильными, указанием на то, что эти переводы сделаны с одобренных мною текстов и с моего согласия» (67, 188).

⁴⁵ Личность не установлена.

⁴⁶ Это письмо неизвестно.

⁴⁷ *Mistler, Jean.* La Librairie Hachette: de 1826 à nos jours. Paris: Hachette, 1964. С. 278–280.

⁴⁸ ОР ГМТ. Письма Жозефа Рейнака С.А. Толстой.

⁴⁹ *Толстая С.А.* Дневники: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 237.

⁵⁰ *Маковицкий Д.П.* У Толстого: 1904–1910: Яснополяские записки // ЛН. М., 1979. Т. 1. С. 376.

⁵¹ ОР ГМТ. Письма Жозефа Рейнака Л.Н. Толстому и С.А. Толстой.

Н.А. Табакова, К.В. Карапетян

*Неизвестный автограф И.С. Тургенева в коллекции Государственного музея А.С. Пушкина: к вопросу атрибуции и комментирования**

Открытие музея И.С. Тургенева в Москве (новый филиал Государственного музея А.С. Пушкина¹) ознаменовалось, кроме прочего, приобретением музеем не известного ранее автографа писателя. Документ, о котором идет речь, представляет собой письмо, точнее, записку на французском языке, адресованную некоему L'onard'у и отправленную Тургеневым с его последнего парижского адреса — ул. Дуэ, 50 (см. ил. 1).

Подлинность автографа Тургенева подтверждена экспертизой, произведенной сотрудниками Государственного литературного музея. Полный текст записки таков:

«Mon cher Léonard,

Voici une place pour ce soir pour Eve [подчеркнуто автором записки. — *Н.Т., К.К.*]. — Vous y serez avec Paul. — Si vous ne pourriez pas venir, ayez la complaisance de renvoyer le billet. Mais j'espère que vous viendrez — ce sera intéressant.

T<out>. à v<ous>.

Jeudi, 18 mars Iv. Tourguéneff
50, R.<ue> de Douai»

* Приносим благодарность нашим коллегам из Бельгийской королевской консерватории в г. Брюсселе и лично г-же Оливии Ванон де Оливейра за любезно предоставленные в наше распоряжение материалы о жизни и творчестве Ю. Леонара.

Благодарим также В.А. Невскую, А.П. Капитонова и Е.М. Ломовского за консультации, в которых мы нуждались в ходе исследования пунктуации оригинала.

(В нашем переводе²: *Мой дорогой Леонар(д), вот одно место на сегодняшний вечер на «Еву»³. Вы там будете вместе с Полем. Если вы не сможете прийти, будьте так любезны вернуть этот билет. Но надеюсь, что Вы пойдете. Это будет интересно. Весь Ваш. Ив. Тургенев. Четверг, 18 марта. Ул. Дуэ, 50.*)

В записке имеется в виду какой-то вечерний спектакль или концерт, который должен состояться в четверг 18 марта (в Париже) и на котором должны присутствовать некие Леонар⁴ с Полем. Из текста записки ясно, что к ней прилагался билет, но им мы, к сожалению, не располагаем.

Записка Тургенева была опубликована в каталоге первой выставки музея И.С. Тургенева на Остоженке (Тургенев. Москва. Остоженка. М., 2009) как адресованная Ю. Леонару без какого-либо комментария. Между тем в ней несколько неизвестных, которые необходимо раскрыть. Так ли очевидно, что адресат записки Юбер Леонар? Кто такой Поль? Что за представление скрывается за именем «Ева»? Наконец, в каком году написана эта записка?

Постараемся ответить на эти вопросы.



Записка И.С. Тургенева к Юберу Леонару от 18 марта <1875 г.>. Париж. 1 л. 20,4 × 13,1. На бумаге верже, в левом верхнем углу вытисненные инициалы «IT», орешковые чернила. ГМП, Инв. 682

1. 1875?

Указание на число и день недели (jeudi, 18 mars) помогает установить, в какие годы записка могла быть написана и отослана адресату. Из вероятных значений, вычисляемых по «вечному календарю» — 1847, 1852, 1858, 1869, 1875 и 1880, — наиболее возможными следует признать последние два на том основании, что с адресом «ул. Дуэ, 50» жизнь Тургенева связана с 1874 г. (см. письмо И.С. Тургенева Л. Пичу от 10/22 апреля 1874 г. и примечания к нему, ПСС28; т. 11, с. 605⁵). Это первое известное научному сообществу письмо Тургенева с адреса «ул. Дуэ, 50».

В апреле 1874 г., как следует из примечаний к письму, номер дома по ул. Дуэ, в котором обитало семейство Виардо и Тургенев, изменяется с 48 на 50. История этой семьи связана с особняком еще с конца 40-х гг., когда Виардо покупают его для проживания в Париже⁶. Тургенев часто писал на этот адрес (но не с этого адреса, что понятно — он еще здесь не проживал). В письме Полине Виардо от 1 февраля 1858 г. читаем: «Дом на улице Дуэ, со всем, что он в себе заключает, станет для вас вдвойне дороже после двухмесячного отсутствия...» В начале 60-х гг. супруги Виардо сдали свой парижский дом в наем и переместились в Баден-Баден, где по соседству расположился и И.С. Тургенев. И только в начале 70-х, после Франко-прусской войны, семья вновь вернулась на улицу Дуэ, причем Тургеневу был отдан весь верхний этаж — и теперь он, собственно, проживал по этому адресу.

Таким образом, 1875 г. следует считать нижней границей того временного отрезка, в котором можно найти интересующую нас дату. Действительно, в марте 1875 г. И.С. Тургенев проживает по адресу «Париж, ул. Дуэ, 50» и, более того, в четверг 18-го находится именно там: с этого адреса в этот день он отправляет письмо в Россию. Это письмо к М.М. Стасюлевичу, в котором Тургенев обсуждает условия оплаты корреспонденций Э. Золя, посылаемых последним в «Вестник Европы»⁷.

С другой стороны, 1880 г. также должно исключить из списка возможных значений на том основании, что с 28 января (9 февраля) 1880 года по апрель 17 (29) апреля того же года Иван Сергеевич находится вовсе не в Париже, а в Петербурге (см. итинерарий Тургенева на 1880 г. в 28-томном академическом собрании сочинений писателя). В «Летописи жизни и творчества И.С. Тургенева (1876–1883)» (СПб., 2003; автор-составитель Н.Н. Мостовская) сообщается, что 28 января (9 февраля) Тургенев приезжает в Петербург, останавливается на Б. Морской в H^otel de la Paix. 17

марта по н. ст. Тургенев посылает письмо Г. Успенскому с адреса «На углу М. Морской и Невского, д. 11, кв. 20». В этом письме писатель договаривается со своим русским коллегой о встрече на следующий день:

«Любезнейший Глеб Иванович,

Ведь я обещался быть у Вас в *четверг* вечером? Если да, не отвечайте мне — и я приду...» (ПСС28; 12, кн. 2, с. 219).

18 марта 1880 г., в четверг, Иван Сергеевич действительно встретился с Г. Успенским на его квартире в Петербурге, где присутствовали также молодые сотрудники вновь организованного «Русского братства» — С.Н. Кривенко, Н.С. Русанов, Н.Н. Златовратский, А.И. Эртель⁸.

Итак, 1875 г. — единственное значение, удовлетворяющее всем обстоятельствам, связанным с рассматриваемой запиской. Далее мы приведем дополнительную аргументацию в пользу этой даты (см. ниже сюжет, связанный с раскрытием имени «Ева»).

2. «Мой дорогой Леонар»

Среди знакомых И.С. Тургенева выделяются две персоны с именем L'opard. И тот, и другой заслуживают внимания.

Луи-Леонард де Ломени (Louis-Léonard de Lomenie, 1815—1878) — французский литератор, автор работ по истории Франции и французской литературы. Особенно известна его биографическая серия «Galerie des contemporains illustres. Par un homme de rien (в русском варианте: *Портреты знаменитых современников, написанные маленьким человеком*)» (Paris, 1840—1847). Л.-Л. де Ломени читал лекции в Коллеж де Франс. Он также был редактором парижского журнала «Revue des deux Mondes»¹⁰. В 1852 г. в России в журнале «Современник» (№ 11, отд. VI, с. 50—97) появился русский перевод статьи де Ломени «Beaumarchais et son temps, ?tudes de la soci?t? fran?aise» (*Бомарше и его время, статьи о французском обществе*). Статья де Ломени была предметом обсуждения у Тургенева и редактора «Современника» Н.А. Некрасова, которому Тургенев писал, делаясь своими впечатлениями о работе переводчика: «Статья о Бомарше хороша — но ошибок и тут много» (см. письмо Тургенева Н.А. Некрасову от 16 (28) декабря 1852 г.).

В 1857 г. во французскую столицу приезжает молодой тогда писатель Лев Толстой, которого Иван Сергеевич вводит в круг своих парижских знакомых. Л. Толстой был в том числе представ-

лен и Луи де Ломени¹¹. Вполне возможно, что познакомил с ним Толстого именно Тургенев. В дневнике Толстого за 1857 г. к дате «20 апреля» относится запись, в которой соседствуют имена Ломени и Тургенева: «Едва протвердилъ, пришелъ Итал[ьянскій] учитель. Потомъ Орло[въ], съ нимъ de Loménie [подчеркнуто нами. — Н.Т., К.К.], Malherbes[?] ужась! <...> Съ Турген[евымъ] ходилъ, онъ тяжель и скучень. Опоздалъ к Трубецкимъ, за объѣдомъ болталъ, потомъ пришелъ — Ulbach и 3 часа говорилъ, потомъ ушелъ. У Турген[ева] прочелъ прелестное п[исьмо] Чичер[ина] и сидѣлъ съ Т[ургеневымъ] часа три приятно»¹². Мы знаем, что Толстой посещал в Париже публичные лекции в Сорбонне и в Коллеж де Франс. Возможно, слушал и лекции Ломени. Вполне вероятно, что курс лекций Ломени порекомендовал ему И.С. Тургенев, с которым Толстой проводил довольно много времени и который служил своего рода наставником молодому писателю.

Какими были отношения с Ломени у Тургенева, не вполне ясно. Известно, что позже, в 1872 г. (обратим внимание на год), Тургенев общался с Ломени через посредство своих знакомых — членов семейства Н.И. Тургенева, точнее, его дочери Фанни Александры¹³. В том же году состоялась и их встреча, о которой просила через Фанни супруга Л.-Л. де Ломени, пославшая ей письмо. Письмо Фанни переправила, в свою очередь, Тургеневу¹⁴. Тургенев собирался встретиться с Ломени в Вер-Буа (близ Буживаля), где проживала семья Н.И. Тургенева (см. письмо И.С. Тургенева к Ф. Тургеневой от 5 (17) октября 1872 г.). Ломени намеревался написать биографию П. Мериме, поэтому он хотел получить необходимые сведения и, очевидно, советы у Тургенева, у которого было около сотни писем Мериме. Тургенев не препятствовал Ломени и даже выражал готовность отдать ему письма Мериме для опубликования, но и не связывал с этим трудом больших надежд. «...à vrai dire, j'eusse préféré un autre panégyriste — ou plutôt un autre biographe» («*По правде сказать, я предпочел бы другого панегириста, или, вернее, другого биографа*»), — писал И.С. Тургенев. Свою дипломатичную сдержанность в отношении Ломени-«панегириста» Тургенев объяснял не сомнениями в таланте автора, а тем, что между ним и Мериме было слишком мало общего, чтобы биограф мог понять и оценить масштаб личности последнего: «Ces deux natures sont trop différentes» («*Эти две натуры слишком различны*»).

Биографию Мериме Ломени, видимо, так и не написал. После смерти Мериме Луи-Леонару де Ломени было предложено член-

ство во Французской академии¹⁵ (см. примечания к письму Тургенева к Ж. Этцелю от 3 (15) (или 4 (16)) сентября 1873 г.). В письме, на которое мы ссылаемся, Тургенев уточняет время назначаемого у Этцеля обеда, на котором он должен был встретиться с Ж. Сандо и уже с ним поделиться сведениями о Мериме. Ж. Сандо, как пишут комментаторы, должен был произнести речь на церемонии принятия Ломени в члены академии.

Таким образом, с Луи-Леонаром де Ломени Тургенев был знаком вовсе не заочно, он общался с ним и, видимо, встречался не один раз. Однако из приведенных сведений ясно, что степень близости между литераторами была невелика. Иначе зачем было Ломени обращаться в 1872 г. к Тургеневу через двойное посредство (сначала через жену, затем через Ф. Тургеневу)? Правда, никак нельзя исключить возможности того, что в 1875 г., когда и Тургенев, и Ломени находятся в Париже, Тургенев приглашает последнего на какой-то вечер. Но «mon cher» в обращении к Ломени выглядело бы странно. Даже если бы Тургенев и решился таким образом подчеркнуть свои симпатии к Ломени, он едва ли использовал бы второе имя «Léonard»: логичнее в этом контексте либо первое «Louis», либо полное «Louis-Léonard». Но еще раз заметим: нет свидетельств того, что отношения с Ломени были достаточно близкими. Нет писем, где звучало бы обращение Тургенева к Ломени, а там, где Тургенев говорит о нем в третьем лице, используется почтительно-дистантное именование по фамилии.

Все выше сказанное заставляет отказаться от версии считать возможным адресатом записки Тургенева Луи-Леонара де Ломени и сосредоточиться на другом Леонаре. Это скрипач и композитор бельгийского происхождения **Юбер Леонар (Hubert Léonard, 1819—1890)**, имя которого сегодня вспоминают довольно редко, между тем для бельгийца оно не менее значимо, чем имя Тургенева для русского. Ю. Леонар признан одним из первоклассных скрипачей, составивших славную когорту музыкантов, с именами которых ассоциируется знаменитая бельгийская скрипичная школа (Ш.О. Беррио, А. Вьетан, А.Ф. Серве и др.)¹⁶. Для нас же не менее важно то, что Леонар входил в ближайший родственный круг семейства Виардо — Тургенева, будучи женатым на кузине Полины Виардо — певице Антонии Сичес ди Менди (1827—1914). Тургенев был в тесных дружеских отношениях с родителями Антонии, часто виделся с ними (см. переписку Тургенева с Полиной Виардо, особенно конца 1840-х гг. о его пребыва-

нии в Куртавнеле и досугах, проводимых с супругами Сичес), с симпатией относился к избраннику Антонии. Когда Тургенев, будучи в Санкт-Петербурге, узнал о намерении Леонаров гастролировать по России, то выражал искреннюю радость по поводу встречи с ним: «Est-il vrai que Leonard forme le projet de venir ici pendant le carême? Quel plaisir n'aurais-je pas à le revoir! Et sa femme!.. Que de souvenirs! (Пер. в ПСС30: *Правда ли, что Леонар собирается приехать сюда во время поста? Как я был бы рад его видеть! А его жена!... Сколько воспоминаний!*)» (см. письмо Полине Виардо от 18 февраля (1 марта) 1852 г.).

Хотя нам неизвестны ни письма Тургенева к Леонару, ни Леонара — к Тургеневу, но, если учитывать характер эпистолярного стиля писателя, его манеру обращаться к друзьям по фамилии («*Mom cher Hetzel*», «*Mein lieber Pietsch*» и др.), обращение к Ю. Леонару «*Mon cher L?onard*» выглядит вполне естественно.

Кроме того, в 1875 г. супруги Леонар как раз живут в Париже или близ него, окончательно переселившись во Францию¹⁷, как и семейство Виардо, после Франко-прусской войны 1870—1871 гг. В это время в Париже Леонары проживают либо на ул. Кондорсе (rue Condorcet)¹⁸, либо, что более вероятно, на ул. де Мартир (rue des Martyrs), 64. На это указывает письмо Юбера Леонара, обнаруженное нами в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки в альбоме автографов известных музыкантов, который составил Н.Г. Рубинштейн (РО ГЦММК им. М.И. Глинки, ф. 78, ед. хр. 310, 2 л.). Письмо Леонара вклеено в числе многих документов других авторов (записок, писем и т.п.) в роскошный альбом большого формата с обложкой из темно-зеленой кожи, на которой торжественно вытиснено золотом название: «Автографы знаменитых артистов-музыкантов». Письмо написано Леонаром 15 сентября 1878 г. и адресовано составителю альбома, который находился в тесных дружеских отношениях и с Леонаром, и с Тургеневым. В конце письма автор указывает свой точный адрес в Париже: «à Paris, nous demeurons, 64, rue des Martyrs, à l'Entresol» (подчеркнуто Ю. Леонаром) («*В Париже мы живем на ул. Мартир, дом 64, в антресолях*»).

Итак, наиболее вероятный адресат записки Тургенева — Юбер Леонар.

С намерением расширить аргументацию относительно бельгийского скрипача мы обратились к биографии Леонара — фигуры достаточно известной в культурной жизни Западной Европы 40—70-х гг. XIX в. Но хотя имя его уже при жизни вошло в нацио-

нальные музыкальные энциклопедии¹⁹, полноценной биографии музыканта и композитора пока не создано. Практически единственным источником биографических сведений о Юбере Леонаре является очерк Эрнеста Годафруа под названием «Юбер Леонар: виртуозный скрипач и учитель (1819 — 1890)», опубликованный в краеведческом журнале «Валлония» на родине скрипача в 1914 г.²⁰ и написанный при живейшем участии ближайших родственников композитора — племянников и его супруги (которая скончалась в год выхода журнала). Кроме этого, существует книга Р. Симони «Юбер Леонар: забытый великий музыкант»²¹ с подзаголовком «Contribution à sa renaissance» — буквально «вклад в его возрождение», — написанная в честь 150-летия музыканта и имеющая цель привлечь внимание к забытому имени. Ни та, ни другая работа не содержит никаких сведений относительно связей Леонара с Тургеневым — и нам остается опираться главным образом на биографическую литературу о Тургеневе, довольствуясь косвенными данными, проясняющими те или иные детали взаимоотношений писателя и музыканта.

Что можно сказать о них на основании этих данных?

Имя Леонара впервые возникает в переписке между И.С. Тургеневым и Полиной Виардо в 1849 г., когда молодой тогда скрипач знакомится с двоюродной сестрой Полины Виардо, что, по всей видимости, происходит в Бельгии. 6 августа 1849 г. Антония и Юбер вступают в брак. Свадьба состоялась в Брюсселе, и первые годы супружеской жизни молодые также проводят в столице Бельгии, где Леонар получил должность профессора Королевской консерватории. Тургенев на свадьбе не присутствовал, однако был в курсе этих важных событий в жизни родственников Виардо. Знакомство Тургенева и Леонара, правда заочное, состоялось именно в 1849 г., после поездки родителей Антонии на свадьбу их дочери. Супруги Сичес, вернувшись из Брюсселя, подробно рассказывали Ивану Сергеевичу о своем молодом зяте, он же передавал их и свои впечатления Полине Виардо следующими словами: «Et en effet, ils sont arrivés hier soir tous les deux. Je parle de M. et Mme Sitches. J'ai été bien content de les voir. Et puis ils avaient l'air si heureux, ils me contaient une foule de choses, les moindres details de leur voyage, et surtout du mariage avec une volubilité si joyeuse! Ils m'ont montré le portrait de Léonard qui m'a l'air d'un bon diable. Je me suis fait raconter par eux comment ils ont revu Mlle Antonia, ce qu'ils lui ont dit, ce qu'elle leur a répondu; comment ils ont vu pour la première fois M. Leonard, ce qu'il leur a dit, ce qu'ils lui ont répondu,

l'habit qu'il portait, le chapeau qu'il tenait à la main et leurs habits à eux, et puis ensuite, en s'élevant à des details plus importants, les préparatifs du jour de noce, etc., etc. ils ont dû tout me décrire; et ils le faisaient, ils se répétaient avec délices, ils imitaient la manière de regarder, le son de voix de Léonard, et je les écoutais avec un véritable intérêt; car le bonheur est contagieux... » (Пер. в ПСС30: «*И действительно, они оба приехали вчера вечером. Я говорю о г-не и г-же Сичес. Я был очень рад их видеть. И притом у них был такой счастливый вид, они с таким радостным оживлением рассказывали мне кучу вещей, малейшие подробности их путешествия и особенно свадьбы! Они показали мне портрет Леонара, который выглядит, по-моему, славным малым. Я заставил их рассказать, как они свиделись с м-ль Антонией, что они ей говорили, что она отвечала им; как встретились они в первый раз с г-ном Леонаром, что он сказал им, что они ответили ему, как он был одет, какая у него была в руке шляпа и как были одеты они, а затем дошли и до более важных подробностей свадебных приготовлений и т. д. и т. д.; они должны были описать мне всё; и они это делали, они повторялись с упоением, они изображали манеру смотреть Леонара, звук его голоса, и я слушал их с истинным интересом, потому что счастье заразительно*») (см. письмо Тургенева Полине Виардо от 4–7 (16–19) августа 1849 г.).

Из этого рассказа ясно, что г-н и г-жа Сичес привезли с собой из Бельгии какой-то портрет Леонара, на котором тот выглядел, по мнению писателя, славным малым. Интересно, что это за портрет? В очерке Годафруа приведены два литографированных портрета, выполненные в одной манере, работы Й. Шуберта, датированные 1851 г. (см. ил. 4, 5).

Хотя портреты датированы 1851 г., вполне возможно, что работа над ними началась несколько раньше и была вызвана фактом бракосочетания Юбера и Антонии. Конечно, нельзя утверждать, что именно этот портрет показывали родители Антонии Тургеневу, но можно себе представить, имея перед глазами портрет Леонара работы Й. Шуберта, каким в этот период был бельгийский скрипач-виртуоз. Впрочем, существуют и другие его изображения, хранящиеся в собрании Мюллера в Нью-Йоркской публичной библиотеке, которые также помогают представить, каким был Леонар в 40–50-е гг. — время предполагаемого знакомства с Тургеневым.

Ил. 7: Литографированный портрет Ю. Леонара из коллекции Мюллера в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Из электронного каталога NYPL Digital Gallery. Автор и год не указаны.

Ил. 6: Литографированный портрет Ю. Леонара из коллекции Мюллера в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Из электронного каталога NYPL Digital Gallery. Автор и год не указаны.

В 60-е гг., когда Леонары переезжают в Париж, несмотря на то что Тургенев там бывает наездами, общение с Леонаром (с Леонарами) тем не менее становится более тесным. В письме к Полине Виардо от 5(17) июня 1867 г. из Парижа: «PS. J'ai vu les Léonards et Mme Sitchès» («Я видел Леонаров и г-жу Сичес»). В «Летописи жизни и творчества И.С. Тургенева», подготовленной М.К. Клеман (М.; Л., 1934), под датой «13 (25) марта 1868 г.» сообщается, что Тургенев «делает визиты Леонарам [выделено нами. — Н.Т., К.К.], Ланфрет, Эвану». 17 (29) марта 1869 г. Тургенев завтракает у супругов Поме, до этого — навещает Леонаров: «J'oubliais, avant Pomey — les Léonards [подчеркнуто нами. — Н.Т., К.К.] c'est-à-dire Mariquita et Antonia, lui encore endorme. — Embrassades, parle franco-espagnol etc. Mme Antonia très vieille!» («Совсем за-

был, прежде Поме — Леонары, т.е. Марикита и Антония — сам [должно быть, Юбер Леонар. — Н.Т., К.К.]. Объятия, разговоры на смеси французского с испанским. Антония сильно постарела!») (ПСС30, т. 9, с. 186).

В свою очередь, Леонары во второй половине 60-х гг. — частые посетители виллы Виардо в Баден-Бадене и активные участники «matinées» (утр, или утренников), организуемых Полиной Виардо, в которых принимали участие знаменитые музыканты и певцы²³. На баденской вилле Тургенев и Леонар приняли участие в домашней постановке оперетты «Последний колдун» (сентябрь 1867), текст к которой написал Тургенев, а музыку Полина Виардо²⁴. В оперетте в качестве актеров выступили дети Полины Виардо, в том числе девятилетний Поль, обладавший тогда красивым высоким голосом. Судя по письмам Тургенева к Л. Пичу от 20 и 26 октября 1867 г. (во втором упоминается профиль Леонара, который Тургенев выслал адресату), Леонар находился в числе публики, которая должна была оценить деятельность юных актеров и само произведение. О домашней постановке Л. Пич написал статью²⁵, к которой прилагался его же рисунок (воспроизведен у А.С. Розанова), изображающий сцену из «Последнего колдуна» и



Ю. Леонар. Литографированный портрет работы Й. Шуберта. 1851 г. (пересъемка с издания «Wallonia, avril, 1914»)



Антония Леонар (урожд. Сичес ди Менди). Литографированный портрет работы Й. Шуберта. 1851 г. (пересъемка с издания «Wallonia, avril, 1914»)

заинтересованную публику, в числе которой находится и Леонар. Чтобы изобразить Леонара как можно точнее, и понадобился его профиль (см. примечания к указанным письмам).

Яркие воспоминания о вечерних репетициях учебных оперетт Виардо, в том числе «Последнего колдуна», оставил один из непосредственных участников действия — Поль Виардо, на которого, несмотря на его ранний возраст, эти события произвели сильное впечатление. Интересно, что в контексте воспоминаний об оперетте «Последний колдун» появляется Тургенев — также участвующий на правах актера в спектакле и, как верно заметил А.Я. Звигильский, — это редкий пример «сближения» (хотя бы в воспоминаниях) сына Виардо с Тургеневым²⁶. «Ces représentations eurent lieu pendant longtemps dans la villa de Tourguenneff, plus comode que la nôtre. <...> En fait d'acteurs mâles, nous n'étions que deux, Tourguéneff et moi. On me faisait des rôles à ma taille, comme celui de Perlimpinpin, géant devenu nain, ou de Noix de Coco, négrillon d'un pacha à trois queues, etc... mes rôles étaient tous chantants, car j'avais une jolie voix d'enfant. Les autres rôles étaient confiés à mes sœurs et à la susdite troupe cosmopolite de futures artistes dont quelques-unes sont devenues de grandes cantatrices. Oh! Les joyeuses

répétitions!..» («Эти спектакли продолжались долгое время и проходили на вилле Тургенева, более удобной для этого, чем наша. <...> Актеров мужского пола было только двое — Тургенев и я. Мне поручались роли, соответствовавшие моему возрасту и росту, как, например, Перлимпенпен — великан, ставший карликом, или Кокосовый Орешек — негритенок с тремя хвостами, прислуживавший наше... Все мои роли сопровождалось пением — у меня был красивый детский голос. Другие роли были поручены моим сестрам и вышеописанной интернациональной труппе, состоявшей из будущих артисток, некоторые из которых стали впоследствии известными певицами. О веселые репетиции!»)²⁷.

Баден-Баден оказался тем местом, которое объединило на одном домашнем пространстве три имени — Тургенев, Поль и Леонар. Не этот ли круг лиц фигурирует и в нашем автографе?

3. О Полях и Паулях

На основании проанализированной биографической литературы о Тургеневе, действуя методом исключения, мы пришли к выводу, что среди вероятных Полей, которые могли быть знако-



Литографированный портрет Ю. Леонара из коллекции Мюллера в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Из электронного каталога NYPL Digital Gallery. Автор и год не указаны



Литографированный портрет Ю. Леонара из коллекции Мюллера в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Из электронного каталога NYPL Digital Gallery. Автор и год не указаны

мы Тургеневу в той мере, в которой отвечали бы обстоятельствам нашей записки, можно выделить следующий список лиц.

1. Поль Виардо, сын Полины Виардо (1857–1941);
2. Поль Брюэр (р. после 1835 г.) — младший брат Г. Брюэра, мужа Полинетты Тургеневой;
3. Поль Жоанн (р. 1847) — близкий родственник Л. Виардо, французский адвокат, путешественник-географ, участник домашних спектаклей в доме Виардо-Тургенева;
4. Поль Шарль Жозеф Бурже (1852–1939) — французский писатель, возможный адресат записки И.С. Тургенева от 25 февраля (9 марта) 1874 г., начинающейся с обращения «*Mon cher Paul*» (см. ПСС30, т. 13, с. 28);
5. Поль-Жюль Барбье (р. 1822) — французский драматург, автор либретто для опер Гуно, Галеви, Толя, а также Мендельсона (подчеркнуто нами; Мендельсон — учитель и в каком-то смысле друг Ю. Леонара);
6. Жан-Поль Эрит де ла Тур (1864–1923) — внук Полины Виардо, сын ее старшей дочери Луизы;
7. Поль Бокаж (р. 1822) — французский драматург, журналист;
8. Поль Бен граф де Сен-Виктор (1825–1881) — французский литератор, театральный и художественный критик, который упоминается в переписке Тургенева с Л. Пичем и П. Виардо. Корреспондент Тургенева 1880-х гг.;
9. Поль Сегон (1851–1912) — французский врач-хирург, один из лечащих врачей И.С. Тургенева, часто навещавший его со своей «замечательной коробочкой», оперировавший его в январе 1883 г.;
10. Поль Бодри (1828–1886) — французский художник, известный своими картинами-аллегориями и росписью фойе Парижского оперного театра. Упоминается в переписке Тургенева с П.В. Анненковым 1874 г.;
11. Поль Адольф Ражон (1843–1888) — французский гравер, однократно упомянутый в письме Тургенева брату Николаю 1875 г., где в общем писатель одобряет свой портрет работы Ражона в неудачном издании своих сочинений 1874 г.;
12. Поль Манц (р. 1821) — французский художественный критик, автор «Записок по истории живописи», упоминается Л. Виардо в письме к Тургеневу от 21.06.1875 г. (подчеркнуто нами); немецкие Поли (точнее, Паули — которые на письме передавались так же, как Paul):

13. Пауль (Paul) Линдау (1876 — 1883) — немецкий писатель и литературный критик, основатель и редактор берлинского еженедельника литературы, искусства и общественной жизни «*Die Gegenwart*» (Современность), корреспондент Тургенева;

14. Пауль (Paul) Гейзе (1830 — 1914) — немецкий писатель, издавший в 1861 г. 4 новеллы, посвященные Тургеневу. Тургенев был дружен с Гейзе, переписывался с ним;

и, наконец —

15. французский политик Максимилиен-Поль-Эмиль Литре, упоминаемый Тургеневым в письме к П.В. Анненкову от 5 (17) декабря 1875 г. (подчеркнуто нами. — *Н.Т., К.К.*) в связи с его выборами во Французский Сенат. Впрочем, упоминание это однократное, Литтре назван по фамилии — нет никаких данных, что Тургенев был с ним знаком. Так что мы его сразу же исключаем.

Другое дело, берлинский корреспондент Тургенева Пауль Линдау, которому Тургенев часто писал (известно 12 писем). В журнале П. Линдау печатались рассказы Тургенева, была опубликована биография писателя, написанная Л. Пичем, давались «отчеты» о баденских «*matinées*». Но лично знаком с Тургеневым Линдау не был, по крайней мере таково положение дел в 1874 г. («Милостивый государь, я не имею чести быть лично знакомым с Вами» — см. письмо Тургенева к П. Линдау от 2 июня 1874 г.). К рубежу 1875–1876 гг. относится неприятный эпизод, в связи с которым Тургеневу пришлось оправдываться перед П. Линдау: Тургенев не выполнил своего обещания перед издателем прислать в его журнал свой рассказ «Часы». В связи с этим Тургеневу пришлось писать официальное письмо с извинениями (от 28 января 1875 (9 января 1876 г.)). Но и в 1876–1877 гг., когда переписка между писателем и журналистом активизировалась, короткого знакомства между ними, конечно, не было. Характер этой переписки в общем деловой. Кроме того, на этот раз П. Линдау выступил в роли не исполнившего свои обязательства перед Тургеневым, чем, естественно, вызвал неудовольствие последнего (П. Линдау пренебрег просьбой Тургенева не публиковать немецкий перевод рассказа «Сон» до выхода в свет оригинала. По этому поводу писатель высказывал свои претензии в письме к Линдау от 30 декабря (11 января) 1877 г.).

Другой немецкий коллега Тургенева — Пауль Гейзе — был в более близких отношениях с писателем. Как уже сказано, он написал четыре новеллы («Аннина», «В графском замке», «Андреа Дельфин» и «На альпийском лугу»), которые посвятил Тургеневу.

В посвящении к сборнику новелл сказано (в русском переводе): «Ивану Тургеневу, русскому мастеру новеллы, посвящает эти страницы с дружеским приветом автор» (см. примечание 1 к письму № 1283 в ПСС30. Т. 5. С. 412)²⁸. В 70-е гг. Гейзе издал свой роман «Kinder der Welt» в России, возможно, через посредничество Тургенева. Доверяя литературному вкусу Гейзе, Тургенев обращался к нему с просьбами поддержать недооцененного на родине Флобера. Ходатайствовал Тургенев перед Гейзе и за других своих коллег, например за П. Боборыкина. Но в письмах к Гейзе Тургенев обращался к нему по фамилии: «Mein lieber Heyse» или «Mon cher Monsieur Heyse». В 1875 г. Гейзе должен был находиться в Мюнхене. Встречи с Гейзе у Тургенева были нечастыми. В мае 1875 г. он планировал заехать к Гейзе по пути в Карлсбад, но эта поездка не состоялась.

Художник Поль Бодри и гравер Поль Адольф Ражон, судя по переписке Тургенева, где их имена (точнее, фамилии!) встречаются единожды, не были лично знакомы Тургеневу.

Пьера-Поля Дуэра нужно исключить хотя бы потому, что маловероятно именование по второму имени. Но он и едва ли был знаком с Тургеневым. Нет ни одного упоминания его по имени (или даже фамилии) в биографических материалах о Тургеневе. Речь о нем заходит лишь в связи с крайне неудачным переводом его тургеневского «Накануне», по поводу чего писатель вынужден был писать гневное письмо издателям, презрительно называя автора перевода «arrangeur» («приспособитель», «украшатель»). Положим, это было в 1860 г. (ПСС30, т. 4). Но трудно представить себе, чтобы Тургенев впоследствии искал короткого знакомства с Дуэром.

Относительно Поля-Жюля Барбье на основании упоминаний его в биографических материалах о Тургеневе можно заключить, что писатель в общем ценил в нем умелого либреттиста, был, возможно, даже знаком с ним (см. письмо Тургенева к композитору Тома от 25 апреля 1868 г. и примечания к нему), но точных сведений об их знакомстве, тем более дружбе, найти не удалось. Этого, скорее всего, и не было. Упоминается у Тургенева Барбье в третьем лице всегда по фамилии.

Поль Сен-Виктор, как известно, был знаком с Тургеневым. Они познакомились в 60-е гг., встречались на обедах в ресторане Маньи (*Зайцев Б.* Жизнь Тургенева. 2-е изд.. Париж, 1949). Тургеневу должен был импонировать его эстетизм, приверженность идеалистической философии, особенно применительно к сфере

искусства. Сен-Виктор упоминается в письмах Тургенева (по фамилии), в одном из писем Полине Виардо (о постановке оперы Тома «Гамлет») писатель солидаризируется с мнением Сен-Виктора. Тургенев поддерживает с ним отношения, но это скорее отношения коллег-единомышленников, чем друзей: в 1880 г. Тургенев посылает Сен-Виктору «Анну Каренину» Л. Толстого. Едва ли за глаза Тургенев назвал бы его запросто Полем. Кроме того, нет подтверждений того, что Сен-Виктор был знаком с Леонаром. Исключить этого нельзя, но ясно, что в круг близких людей он не входил.

Есть еще два Поля, которые, как полагает проф. А.Я. Звигильский, общались с Тургеневым в 1870-е гг. — доктор Поль Сегон и литератор Поль Бурже. Две записки 1870-х гг., представленные в 30-томном собрании сочинений и писем Тургенева, начинаются с обращения «cher Paul» и, как полагают комментаторы, относятся либо к тому, либо к другому Полю. Но ни то, ни другое пока не доказано и существует в виде предположения. О Бурже в связи с Тургеневым известно, что он в 1886 г. (т.е. после смерти Тургенева! Подчеркнуто нами) издал свои критические статьи о Тургеневе и Флобере. Что касается Сегона, тесные отношения его с Тургеневым в 1875 г. не очень вероятны. Хотя известно достаточное количество корреспонденции Сегона и Тургенева (см. «Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева», авт.-сост. Н.Н. Мостовская), но все эти письма относятся к началу 80-х гг. и связаны с ухудшением самочувствия Тургенева, вынужденного обратиться к «будущей звезде», как называл Сегона-«оператора» Тургенев в письме к Л.Б. Бертенсону от 6 (18) января 1883 г. Точное время знакомства врача и писателя, как пишут комментаторы в академическом собрании сочинений, установить не удалось.

Жан-Поль Эрит де ла Тур исключается по той причине, что, во-первых, Поль — опять же не основное его имя, а в домашнем кругу его и вовсе называли Дулу. В 1875 г. мальчику идет 11-й год, и очень мало вероятно, чтобы ему был интересен такой специфический жанр, как мистерия-оратория (см. далее раздел «Ева»).

Среди родственников Виардо выделяется еще один Поль — Поль Жоанн. С ним Тургенев как раз хорошо знаком, он — завсегдатай домашних вечеров, участник неформальных встреч в узком дружеском кругу в доме Виардо-Тургенева на ул. Дуэ (подчеркнуто нами) (см. «Воспоминания артиста» П. Виардо). Со слов П. Виардо, вместе с Тургеневым и Сен-Сансом Поль Жоанн разыгрывал забавную сценку о влюбленном студенте-медице.

Поль Жоанн, конечно, был знаком и с Леонаром — они вместе присутствовали на домашних вечерах и в Бадене, и на ул. Дуэ, 50. Полностью исключить его кандидатуру неправильно. Но все же мы делаем предпочтение Полю Виардо — доказательств в его пользу значительно больше. Да и, похоже, когда Тургеневу нужно было упомянуть Поля Жоанна, он предпочитал именовать его по фамилии, как это происходит в письме к П. Виардо от 19 июня 1 июля) 1874 г.: «Sans cela je deviendrais comme dans la chanson de Joanne — violet puis *meurt* (пер. в ПСС: “Без этого я бы уж, как поется в песенке Жоанна, — посинел и умер”))» (курсив в издании). Кроме того, оратория, на которую предстояло пойти Полю, едва ли входила в круг интересов географа-путешественника и адвоката, хотя и любителя прекрасного (см. далее раздел «Ева»).

Еще одно лицо, которое также нелегко исключить из нашего списка возможных «П?лей», — это брат мужа Полинетты — дочери писателя. Поль Брюэр появился в жизни Тургенева после свадьбы дочери — с 1865 г. Во 2-й половине 1860-х — 1870-е гг. он живет вместе с родителями в Париже на Брюссельской ул., и Тургенев через Полинетту не раз передает привет юному Полю («jeune Paul») (см. переписку Тургенева с дочерью). Поль Брюэр присутствует на молодежных балах, которые дает Тургенев для детей П. Виардо в доме на ул. Дуэ²⁹ (подчеркнуто нами), не раз навещает Тургенева во время его болезни, вместе с писателем совершает поездки в Ружмон к супругам Брюэр. Наконец, Тургенева с Полем Брюэром объединяет любовь к охоте (и тот и другой любил поохотиться в окрестностях Ружмона — см. письмо № 4065 в ПСС³⁰). Однако аргументы в пользу Поля Виардо, безусловно, существеннее. Конечно, Ю. Леонар вполне мог хорошо знать и Поля Брюэра. Но интересовался ли он музыкой Массне так, как начинающий музыкант Поль Виардо (см. далее раздел «Ева»)? Если бы П. Брюэр также был приглашен на ораторию Массне (почему бы нет?), едва бы это интересовало Леонара настолько, чтобы Тургенев специально сообщал ему об этом. Да и кто первым приходит на ум Леонару и Тургеневу при имени Поль? Думаем, Поль Виардо.

Проведенное нами исследование показало преимущественное положение **Поля Виардо**. Действительно, если верно то, что Леонар, которому послана записка Тургенева, — это Юбер Леонар, то наиболее вероятным персонажем по имени Поль является, конечно, Поль Виардо — сын Полины Виардо (и, по некоторым

свидетельствам, самого Тургенева³⁰). С другой стороны, он — племянник жены Ю. Леонара, один из любимых учеников последнего, который вместе с мадам Леонар присутствовал при кончине своего педагога, завещавшего ему свою библиотеку(!)³¹. Особенно важно для нас то, что именно в 70-е гг. Поль, вернувшись из Англии после трудных для него лет учебы и воссоединившись, наконец, с семьей, которая теперь жила в Париже, становится учеником Юбера Леонара, совершенствуясь в игре на скрипке³². «La tourmente passée, la famille retrouva Paris avec plaisir[,] mais Paul se sentit tout d’abord un peu dépaycé, car il était en somme devenu un petit Badois, teinté d’Anglais, animé de sentiments très français. Les années qui suivirent leur réinstallation à Paris furent pour lui des années de travail». (Пер.: «*После того как буря улеглась, семья с удовольствием вернулась в Париж. Но Поль с самого начала почувствовал себя несколько чужим, ведь в итоге к тому времени он стал маленьким баденцем, с английской окраской, но с душой француза. Годы, последовавшие за их приездом в Париж, были для него годами упорного труда*»)³³. Из уже упомянутых выше «Воспоминаний музыканта» Поля Виардо узнаем, что Поль и Леонар часто встречаются в этот период, и общение друг с другом для них становится взаимной потребностью. «Je me rendais deux fois par semaine chez mon cher maître et cousin Léonard, dont les admirables conseils paternels ont fait de moi ce que je crois être, un violoniste consciencieux et artiste amoureux de son art» («*Пару раз в неделю я отправлялся к моему дорогому учителю и кузену Леонару, чьи замечательные отеческие советы сделали из меня того, кем я являюсь сегодня, — добросовестного скрипача и музыканта, влюбленного в свое искусство*»)³⁴. Уже из этого пассажа заметно, с какой теплотой относился ученик к своему учителю и что отношение это было вполне взаимным. Это подтверждается и при дальнейшем чтении его «Воспоминаний», где он неоднократно возвращается к своему любимому учителю, рисуя его образ с нескрываемой симпатией, так что возникает впечатление, что, употребляя слово «отеческий» в отношении советов Леонара, Поль использует его почти в буквальном смысле. Действительно, очень похоже на то, что пятнадцатилетний подросток (в 1872 г. Полю 15) с трудным характером, переживавший и свое долгое «отлучение» от дома, и двусмысленность своего положения (кто же его отец?), в добродушном Леонаре, относящемся к Полю как к сыну, скорее готов был признать отца, чем во всепрощающем Виардо или в обожающем его мать Тургеневе. Словом, симпатия Поля к Леонару, види-

мо, во многом была основана на протесте против родителей, нанесших ему своими сложными взаимоотношениями психологическую травму. И с Леонаром, натурой, как кажется, более простой и естественной, Полю, видимо, было более уютно. Несмотря на возвышенный тон, в котором Поль рассказывает о Леонаре, последний не был для него неприступным идиолом, напротив, подчеркиваются его человеческие качества, не стесняется Поль рассказать и о слабостях своего учителя (см. эпизод о встрече с Леонаром в пивной, где тот проводил частенько свои досуги со своим другом Сивори — также известным музыкантом — вовсе не за чашкой чая). При этом мягкая ирония в отношении учителя не снижает его образ, но, напротив, приближает к этому человеку, заставляя прощать слабости и ценить в нем главное. Главное же — это его безграничная доброта и безупречный музыкальный вкус, который и позволил Леонару воспитать многих талантливых учеников. «Il était si bon et inspirant une telle confiance que de grands violonistes faisait de même» («Он был настолько добр и внушал такое доверие, что большие скрипачи отвечали ему тем же»).

Поэтому вполне оправдано присутствие Ю. Леонара вместе с Полем Виардо на каком-то вечернем представлении. Становится понятной ремарка Тургенева в записке: «Вы там будете вместе с Полем», — подчеркивающая, что общество Поля Виардо должно быть приятно для Леонара.

4. «Ева»

Удалось установить, что 18 марта 1875 г. действительно состоялось представление некой «Евы». В Летнем цирке на Елисейских Полях³⁵ впервые прозвучала «Ева. Мистерия в трех частях» Жюль Массне. Это был один из концертов «Общества священной гармонии», в предыдущем году открывшего свой первый сезон³⁶. Жюль Массне (1842 — 1912) — композитор, рано получивший признание критики и публики, сочинявший в разных жанрах светской и духовной музыки. Один из ведущих музыкальных критиков того времени Артур Пужен писал о нем: «...г. Массне, — один из самых одаренных представителей нашей молодой музыкальной школы, самый плодовитый и, может быть, самый выдающийся; похоже, именно на него есть более всего оснований возлагать надежды как на будущее и славу французского искусства...»³⁷ Автор 34 опер, симфонических и камерных инструментальных произведений и более 200 романсов, он написал 4 произведения в жанре оратории: «Мария Магдалина», «Ева», «Богоматерь», «Земля обетованная».

Представление «Евы» стало ярким культурным событием в жизни Парижа. В новом произведении Массне была представлена своеобразная интерпретация известного ветхозаветного сюжета. Жанровый подзаголовок «мистерия» указывал лишь на эту содержательную составляющую. В остальном это было произведение, не укладывавшееся в рамки классической мистерии, обычно разыгрывающей канонический библейский сюжет на сцене³⁸. «Ева» представляла собой короткую ораторию или большую кантату для трех солистов (Адам, Ева, рассказчик) и хоров. В основе оратории лежала поэма Луи Галле, автора либретто первой оратории Массне «Мария Магдалина» и многих опер этого композитора. «Ева» предвосхитила ряд опер Массне, написанных впоследствии, центральный образ которых — женщина-соблазнительница. Оратория состояла из трех частей с прологом и эпилогом: рождение женщины, встреча с Адамом, искушение, грехопадение и божественное проклятие.

Грех Евы в этом произведении состоит в том, что она видит «древо познания, плод которого *любовь*» (выделено нами) («L'arbre de la science dont l'amour est le fruit»³⁹) и поддается искушению обещанием власти: «L'amour seul te la donnera! Tu n'es qu'une esclave, femme, tu seras reine! [...] L'homme était ton maître, il t'obéira » («Только любовь даст ее тебе! Ты всего лишь рабыня, женщина, ты будешь царицей! [...] Мужчина был твоим господином, [теперь] он будет повиноваться тебе»). Вместо змея в оратории Еву соблазняют хоры Голосов Ночи и Духи Бездны, тогда как от имени Господа проклинают первых супругов Голоса Природы — также хоровая партия. В своем финальном дуэте герои поют: «Frappe-nous, mais du moins laisse-nous notre ivresse, ne nous sépare pas!» («Карай нас, но хотя бы оставь нам наше упоение, не разлучай нас!»). В этом произведении Адам и Ева не далекие персонажи Книги Бытия, они не страдают от сознания вины и не прячутся от стыда, это земные люди, которые знают и ценят земную любовь.

Композитор использовал разнообразные изобразительные средства. Соблазняющий хор Голосов Ночи в начале звучит а капелла. В третьей части проклятие, написанное на тему григорианского хора «Dies irae», мощно и драматично сопровождает оркестр с угрожающими театральными эффектами медных духовых и «машины грома».

«Ева» была тепло принята публикой⁴⁰ и вызвала многочисленные отзывы критики⁴¹. И если одни рецензенты все же находили в оратории «банальные», «вульгарные» и подражательные места⁴²,

то отзывы других были исключительно хвалебными⁴³. Восторженно к этой музыке отнесся Шарль Гуно⁴⁴.

Какие отношения связывали Массне с Тургеневым? Известно, что Массне был хорошо знаком с семьей Полины Виардо, которая высоко ценила музыкальные способности молодого композитора и вела с ним дружескую переписку⁴⁵. Ж. Массне сотрудничал с ней как с певицей. В «Марии Магдалине», премьера которой состоялась в Одеоне 11 апреля 1873 г., Полина Виардо выступила в партии Мириам. Для оперной дивы выступление в этой партии стало одним из последних в ее карьере. В письме Л. Пичу от 4 апреля 1873 г. Тургенев писал: «Госпожа Виардо в скором времени, прежде чем совсем отказаться от пения, *создаст*, как здесь говорят, Магдалину в одной очень красивой оратории Массне» (ПСС30, т. 12, с. 299). Вероятно, во время репетиций «Марии Магдалины» Тургенев и познакомился с Массне. Позднее они могли видаться в Буживале, во всяком случае, туда молодого композитора приглашала Полина Виардо. 28 мая 1876 г. Массне пишет ей: « Certes oui je profiterai de votre aimable invitation & j'irai vous voir à Bougival » («*Разумеется, я воспользуюсь вашим любезным приглашением и приеду в Буживаль повидать вас*»)⁴⁶.

А вот следующую строку из письма Гюстава Флобера можно считать свидетельством дружбы писателя и композитора⁴⁷. Привлеченный сюжетом оперы Массне «Король Лахорский», Флобер просит Тургенева о посредничестве (письмо от 24 февраля 1877 г.): «Y aurait-il moyen d'assister à la répétition de Massenet?» («Нельзя ли присутствовать на репетиции *Массне*?»)⁴⁸. По воспоминаниям Массне, тогда еще не было принято приглашать публику на генеральные репетиции и, в частности, генеральная репетиция «Евы» проходила в пустом зале⁴⁹. Значит, Тургенев входил в узкий круг близких знакомых, которые могут приходить на репетиции? Если это так, то наша записка свидетельствует о том, что Тургенев присутствовал как раз на какой-то репетиции (правда, не на генеральной), чем и объясняется его отзыв о том, что предстояло услышать Леонару: «Это будет интересно».

Для нашего же исследования интересно и то, что имена Жюль Массне и Поля Виардо оказываются также связанными. Есть свидетельства того, что уже в 1873 г. Поль, как и его мать, знаком с композитором и, более того, ему доверено участие в премьере «Марии Магдалины», где он изображает небесный гром с помощью металлической пластины: «C'est à ce moment-là que sa mère, Pauline Viardot, créa la "Marie-Magdeleine" du jeune Massenet. Le

soir de la première, il eut la bonne fortune de faire sa partie et même de contribuer bruyamment au succès de l'ouvrage car il détenait le tonnerre, grande plaque de tôle qu'il agitait au moment voulu avec frénésie» («*Именно тогда его мать Полина Виардо спела в "Марии Магдалине", произведении молодого Массне. В вечер премьеры ему [Полю. — Н.Т., К.К.] выпала удача участвовать в представлении и даже содействовать его шумному успеху: он держал в руках лист железа, которым неистово потрясал в нужные моменты*»)⁵⁰. Поль, тогда начинающий музыкант, должно быть, с интересом смотрел на композитора-новатора, и ему, безусловно, льстило участие в музыкальном действе нового жанра, украшенном «спецэффектами». Поэтому появление Поля на премьере «Евы» более чем оправданно.

Таким образом, все представленные аргументы с достаточной долей вероятности говорят о том, что поступивший в Государственный музей А.С. Пушкина автограф И.С. Тургенева — действительно записка к бельгийскому скрипачу и композитору Юберу Леонару, который вместе со своим учеником Полем Виардо 18 марта 1875 г. должен был присутствовать на премьере оратории Ж. Массне «Ева», в связи с чем писатель выслал Леонару билет. Сведения о премьерном представлении «Евы» снимают все сомнения относительно полной датировки записки и значительно усиливают аргументацию в связи с устанавливаемыми персонами. Маленькая записка служит дополнением к уже известным фактам биографии известных деятелей культуры — И.С. Тургенева, Ю. Леонара, П. Виардо и Ж. Массне. Для нас же прежде всего важно то, что к опубликованной переписке И.С. Тургенева теперь может быть добавлен еще один документ. В примечаниях к 30-томному академическому собранию сочинений и писем И.С. Тургенева сказано: «Из обширной переписки Тургенева с Полиной Виардо, ее мужем и другими членами ее семьи нам известна часть его писем к ней и Луи Виардо, но ни одного письма к ее матери и другим родственникам» (с. 455). Теперь такое письмо есть. Может быть, оно станет первой ласточкой.

Примечания

¹ Музей И.С. Тургенева в Москве на ул. Остоженка (д. 37/7) открылся 9 октября 2009 г.

- ² Перевод французских текстов в статье выполнен по преимуществу авторами статьи. Далее принадлежность его специально не оговаривается, кроме особых случаев.
- ³ Благодарим также проф. А.Я. Звигильского, указавшего на существенную ошибку нашего перевода фразы «voici une place ... pour Eve», звучавшей в первоначальном варианте как: «вот билет для Евы». Это давало повод к поиску еще одной неизвестной персоны, указанной в записке, — некой Евы, которой почему-то через Леонара высылался билет.
- ⁴ Далее будем давать имя в таком варианте, поскольку во французском языке конечное «d» не произносится, хотя по правилам транслитерации в русском контексте это имя передавалось как «Леонард».
- ⁵ Здесь и далее ссылка на Полные академические собрания сочинений (28-томное и 30-томное) оформляется сокращенно — ПСС28 и ПСС30, с последовательным указанием номера тома, книги, страницы: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 томах. Письма: В 13 томах. М.; Л., 1961 — 1968; *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 томах. Письма: В 18 томах. М., 1978.
- ⁶ См.: *Розанов А.С.* Полина Виардо-Гарсиа. 3-е изд., испр. и доп. Л., 1982; также примечания к письмам № 533, 670, 1518 в ПСС28.
- ⁷ См.: *Клеман М.К.* Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева, М.; Л., 1934. Запись к дате «6(18) марта 1875 г.».
- ⁸ См. «Летопись жизни и творчества (1876 — 1883)» (СПб., 2003) со ссылкой на «Голос минувшего» (1915. № 5. С. 218) и Полн. собр. соч. Г. Успенского в 14 томах (М.; Л., 1951. Т. 12, с. 509).
- ⁹ В словаре Брокгауза — Ефрона указан другой — 1818-й — год рождения. См.: Энцикл. словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1890—1907.
- ¹⁰ См. статью В.П. Трыкова в электронной версии энциклопедии «Французская литература от истоков до начала новейшего периода / Под ред. В.А. Лукова» — <http://www.litderfrance.ru>
- ¹¹ См.: *Гусев Н.Н.* Л.Н. Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957. С. 175.
- ¹² См.: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 100 т. Сер. 2: Дневники. Т. 47: Дневники и записные книжки: 1854—1857. М., 1937. С. 116. Комментарии к записям 1857 г. подготовил В.Ф. Саводник.
- ¹³ См. письмо Тургенева № 3257 в ПСС30.
- ¹⁴ См.: Лит. наследство. М., 1976. Т. 76. С. 378.
- ¹⁵ На с. 452 (ПСС30, т. 12) сказано, что Ломени был принят в члены Французской академии 8 января 1874 г. — Ср. в комментариях Саводника к «Дневнику Толстого» (см. примеч. 11) и Трыкова (см. примеч. 11) указана другая дата — 1871 г.
- ¹⁶ Впрочем, бельгийская школа, насколько мы можем судить, тесно пересекалась с французской благодаря свободному «обмену» музыкантами и педагогами с той и с другой стороны. Поэтому нет ничего удивительного, что уже в XX в. предпочитают говорить о бельгийско-французской школе скрипичной игры, куда причисляют и Леонара (см. главу «Les virtuoses du violon», раздел «France,

Belgique» в книге «Les instruments du quatuor» par M. Pincherle. Paris, 1948. P. 89—97).

- ¹⁷ В некоторых источниках (напр. в Википедии) годом окончательного переселения Леонаров в Париж назван 1866-й. В 1866 г. действительно у Леонара случился разрыв с Брюссельской консерваторией, в результате чего он с женой уехал в Париж, где занялся преподавательской и концертной деятельностью. Однако во время Франко-прусской войны Леонар уехал из французской столицы к себе на родину в г. Льеж, где провел целых два года (1870—1872), будучи преподавателем Льежской консерватории (см.: Hubert Léonard ... par E. Godefroit // Wallonia, avril 1914, p. 239—242). «En 1872, il retourne définitivement a Paris, ou il acheve dans là consideration generale sa brillante carriere...» («В 1872 г. он окончательно возвращается в Париж, где и заканчивает в атмосфере всеобщего уважения свою блестящую карьеру...») — пишет словарь бельгийских композиторов издания 2004 г. (Th. Levaux. Dictionnaire des compositeurs du Moyen Âge à nos jours», p. 394).
- ¹⁸ См. биографический очерк о Леонаре в журнале Wallonia: Hubert Léonard ... par E. Godefroit // Wallonia, avril 1914. В очерке, однако, не указано, к какому конкретно времени относится факт проживания Леонаров на ул. Кондорсе. Судя по контексту, это было между 1866 и 1870-м гг.
- ¹⁹ Имя Леонара впервые появилось в немецком издании «Musik-Lexicon» (1-й том издавался с 1882 г. в Лейпциге), известном как музыкальный словарь Г. Римана. Словарь неоднократно переиздавался и был переведен на разные европейские языки. 5-е издание словаря было переведено на русский язык Б.П. Юргенсоном и издано в Москве-Лейпциге в 1901—1904 гг. (В наше время существуют электронные версии словаря, сделанные именно с этого издания — см., напр., *Риман Г.* Музыкальный словарь [Пер. с нем. Б.П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием]. — М.: ДиректМедиа Пабблишинг, 2008. — CD-ROM.) Статьи о Леонаре также представлены в словарях: «Энцикл. словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1890 — 1907»; в современных — «The New Grove dictionary of musik and musiciens» / ed. By St. Sadie (Oxford, 2001. Vol. 14), Th. Levaux. Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours, 2004).
- ²⁰ Hubert Léonard: virtuose de violon et professeur (1819—1890) par E. Godefroit // Wallonia, avril 1914.
Не можем в связи с этим разделить мнение проф. А.Я. Звигильского, который считает единственной биографией Леонара книгу Симони. С нашей точки зрения, работа Симони — интересная и эмоциональная — как раз в биографической части опирается почти исключительно на вышеназванную биографию Годефруа, дополненную некоторыми выдержками из воспоминаний известных музыкантов и подробными цитатами из французской и бельгийской периодики, где публиковались «отчеты» музыкальных критиков о концертах г. и г-жи Леонар. Очерк Симони интересен своей ревизионистски-оценочной направленностью, а также сведениями,

- более или менее свежими относительно мероприятий на родине Леонара (в Брюсселе и в Льеже) по увековечиванию его памяти. Опыт наших бельгийских коллег особенно должен быть интересен музейщикам, сталкивающимся, как выясняется, с похожими проблемами.
- ²¹ *Simonis R.* Un grand musicien tombé dans l'oubli: Hubert Léonard // «Revue du personnel de la Banque Nationale de Belgique». 1970. № 9–10.
- ²² Гравированный портрет с того же оригинала находится в коллекции Мюллера, хранящейся в Нью-Йоркской публичной библиотеке (NYPL). См. электронный каталог фотографий и портретов из фондов библиотеки на сайте NYPL — <http://digitalgallery.nypl>
- ²³ См.: *Розанов А.С.* Полина Виардо-Гарсиа. С. 124, 133.
- ²⁴ Об оперетте «Последний колдун» см.: *Шварц Г.* Представления оперетты «Последний колдун» // Лит. наследство. М., 1964. Т. 73. Кн. 1.
- ²⁵ Статья Л. Пича называлась «F?rsten und Feen in Salon Turg?njews» и была опубликована в «Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft». 1867. Dezember. S. 80–81.
- ²⁶ О взаимоотношениях Поля Виардо с И.С. Тургеневым см. в ст. А.Я. Звигильского «Поль Виардо» в сб. «Тургенев и Франция» (М., 2010, в пер. Т. Ждановой). С. 46–57.
- ²⁷ Viardot P. Souvenirs d'un artiste. Paris, 1910. P. 17–18.
- ²⁸ *Heyse P.* Neue Novellen, 4 Sammlung. Berlin, 1861.
- ²⁹ См.: Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева (1871–1875) (СПб.,) записи от 26 октября (7 ноября), 28 октября (9 ноября), около 23 ноября (5 декабря) 1872 г.; 30 декабря 1872 г. (11 января 1873 г.), 12 (24 августа) 1873 г., около 24 февраля (8 марта) 1874 г.
- ³⁰ См. указанную статью А.Я. Звигильского «Поль Виардо», также воспоминания А.П. Боголюбова («Из записок моряка-художника») и др.
- ³¹ *Hubert Léonard ...* par E. Godefroit // Wallonia, avril 1914, p. 246; *Simonis R.* Un grand musicien tombé dans l'oubli: *Hubert Léonard*. P. 30–31.
- ³² См.: *Viardot P.* Un grand violonist: Paul Viardot (1857–1941) // Cahiers Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. № 6. 1982.
- ³³ Cahiers Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. № 6. 1982. P. 48.
- ³⁴ *Viardot P.* Souvenirs d'un artiste. Paris, 1910. P. 37.
- ³⁵ Цирк прекратил свое существование еще при жизни Массне. См.: *Massenet J.* Mes souvenirs (1848–1912). Paris: Lafitte & Cie, 1912. P. 96.
- ³⁶ Общество организовал дирижер Шарль Ламурё, вдохновленный представлениями ораторий в Англии и Германии. Благодаря Ламурё парижская публика слышала, хотя и с некоторыми купюрами, «Мессию» Генделя и «Страсти по Матфею» Баха.
- ³⁷ *Pougin A.M.* J. Massenet et son «Mystère» Ève // L'Art. Revue hebdomadaire illustrée. 1875. Т. 1. P. 373.

- ³⁸ В середине XIX в. появляются произведения с подзаголовком «мистерия», не предназначенные для театрализованной постановки: F. David, L'Éden, mystère en deux parties (1848), G. Alary, La Rédemption : Mystère en cinq parties (1850).
- ³⁹ Либретто цит. по интернет-ресурсу: <http://www.bobsuniverse.com/>
- ⁴⁰ C. de Blanville // Le Monde Artiste, 20 mars 1875. См.: <http://www.bobsuniverse.com/>
- ⁴¹ *Pougin A.M.* J. Massenet et son «Mystère» Ève. P. 373.
- ⁴² *Noël E., Stoullig E.* Concerts de l'Harmonie sacrée // Les Annales du Théâtre et de la Musique, 1re année (1875). С. 61–62 оцифр. версии в интернет-ресурсе: <http://www.bobsuniverse.com/>
- ⁴³ *Pougin A.M.* J. Massenet et son «Mystère» Ève. P. 376; C. de Blanville.
- ⁴⁴ *Massenet.* Mes souvenirs. P. 99–100.
- ⁴⁵ См.: *Zviguilsky A.* Jules Massenet et Pauline Viardot, d'après une correspondance inédite // Association des amis d'Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot et Maria Malibran. Cahiers, 1992, № 16. P. 169–177.
- ⁴⁶ *Zviguilsky A.* Jules Massenet et Pauline Viardot... P. 173. Большую часть лета 1876 г. писатель проводит в России, но в начале августа возвращается в «Ясени». См.: Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева (1876–1883) / Авт.-сост. Н.Н. Мостовская. СПб. : Наука, 2003. С. 53.
- ⁴⁷ Об отношении Массне к Тургеневу говорит само за себя то, что он присутствовал на панихиде по Тургеневу в соборе Святого Александра Невского 6 сентября 1883 г. на улице Дарю. См.: Летопись жизни и творчества И. С. Тургенева. С. 532.
- ⁴⁸ Gustave Flaubert — Ivan Tourguéniev Correspondance. Texte éd., préf. et annoté par Alexandre Zviguilsky. Paris : Flammarion, 1989.
- ⁴⁹ *Massenet.* Mes souvenirs. P. 97.
- ⁵⁰ *Viardot P.* Un grand violonist: Paul Viardot (1857–1941) // Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. № 6. 1982. P. 48.

Н.Э. Юферева

Выставка «Тургенев и Франция»

Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева является участницей проекта 2010 года «Год Франции в России». В рамках этого проекта в здании библиотеки, в частности, организована выставка «И.С. Тургенев и Франция».

Ввиду библиотечной специфики, основу выставки «Тургенев и Франция» составит изобразительный и книжный материал, а не музейные предметы.

Материал, использованный для создания выставки «Тургенев и Франция», представляет собой:

1. фотографические и живописные изображения французских мест, связанных с И.С. Тургеневым;
2. иконографию самого И.С. Тургенева, П. Виардо и ее семьи, а также французского круга знакомых И.С. Тургенева;
3. литературные материалы (книги).

Все материалы выставки экспонируются на семи стендах и в двух витринах.

Цель нашей выставки — раскрыть тему «Тургенев и Франция» в разных аспектах: с одной стороны, нам было важно показать место и значение Франции в судьбе И.С. Тургенева (ведь он бóльшую часть своей жизни провел во Франции), а с другой — шире раскрыть эту тему и показать, какое взаимное влияние оказывали русская и французская культуры через Тургенева — через его переводы, через его личные контакты с французскими писателями и т.д.

В качестве сопроводительных текстов к изобразительным материалам стендов нами широко использовались живые, художественные цитаты из литературной биографии И.С. Тургенева Бо-

риса Константиновича Зайцева. Наряду с биографическими материалами, полноценными материалами выставки стали также слова самого И.С. Тургенева: это выдержки из его произведений, писем, где он говорит о Франции, о французах, о французской литературе...

Выставка построена одновременно по хронологическому, топографическому и тематическому принципу. Первый стенд посвящен ранним годам Тургенева, проведенным, естественно, в России, и рассказывает о том, как французская культура входила в жизнь юного Ивана Тургенева еще в России — через книги и французский язык, через французских гувернеров и учителей. В частности, в качестве иллюстрации приводится цитата из произведения самого Тургенева «Пунин и Бабурин»: *«Ох, дворянчики, дворянчики! Полюбились вам иностранчики! От российского вы отклонились, — на чужое преклонились, к иноземцам обратились...»* — говорит Пунин о французских гувернерах и гувернантках.

Далее на стендах представлены места пребывания И.С. Тургенева во Франции в разные периоды его жизни: Куртавнель 1840-х гг., Париж 1840-х, 1860-х, 1870-х гг., Буживаль 1880-х гг., где и закончилась жизнь великого русского писателя.

Первый из этих стендов посвящен знакомству Тургенева с певицей Полиной Виардо и, вследствие этого, отъезду его во Францию, где он поселился в имении Виардо — Куртавнеле. Сам Тургенев писал об этом периоде своей жизни: «Куртавнель... есть, говоря цветистым слогом, колыбель моей литературной известности... Здесь, желая добыть денег, я написал большую часть своих «Записок охотника».

Следующий стенд посвящен тому же периоду (1840-м гг.), но описывает другое (зимнее) место пребывания писателя во Франции — Париж. Здесь представлены изображения мест, где жил и где любил гулять русский писатель в те годы: виды Пале-Руайяль, Rue de la Paix (картина Жана Боро), парк Тюильри в Париже... В «Литературной биографии Тургенева» Б. Зайцев пишет: «В юго-западном углу Тюильри, недалеко от оранжереи и площади Согласия, на террасе вдоль Сены стоит каменный лев — Бари. Он наступил на змею, жальщую его в лапу, исказился весь от боли, извивается, и не то он ее раздавит, не то сам погибнет, неизвестно. Тургенев очень любил этого льва. Каждый раз в саду заходил к нему». На этом стенде мы поместили изображение этой скульптуры. Как известно, Париж конца 1840-х гг. был озаглавлен событиями революции. Тургенев стал их вольным свидетелем: «Тур-



Братья Николай и Иван Тургеневы 1824 г.



*Вивьен Н.-Е. — художник,
учитель рисования И.С. Тургенева*



Пансион Вейденгаммера. В письме к М.Д. Хмырову от 8/20 октября 1868 г. И.С. Тургенев писал: «В 1822 году вместе с родителями совершил путешествие в Германию, Швейцарию и Францию. (...) Языкам французскому и немецкому выучился сызмала. Воспитывался сперва дома, потом в Москве в частном пансионе Вейденгаммера. Дома имел гувернеров, большей частью французов...»



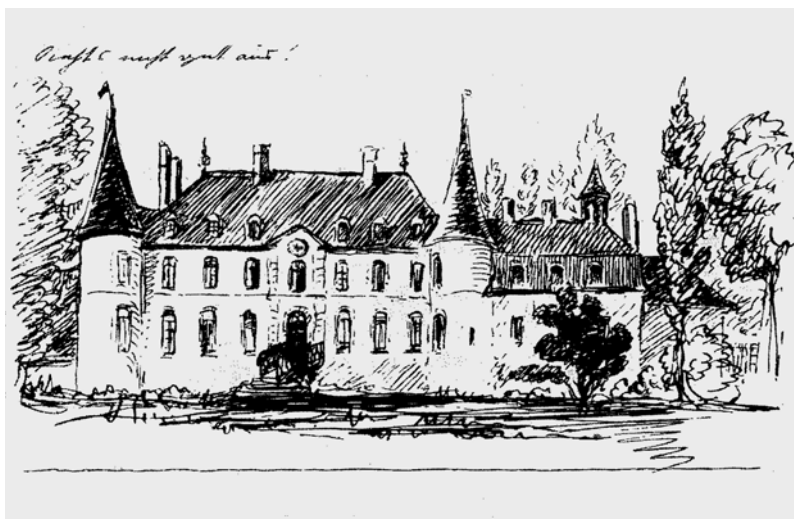
*Пунин. Иллюстрация В.В. Домогацкого
к повести Тургенева «Пунин и Бабурин».*



*И.С. Тургенев в возрасте 26 лет.
Художник Э. Лами. 1844 год*



*Полина Виардо в роли Розины в «Севильском цирюльнике».
Литография Жюльена. (1839)*



Дом Виардо в Куртавенеле. Рисунок П. Виардо



Rue de la Paix. Картина Жана Бера



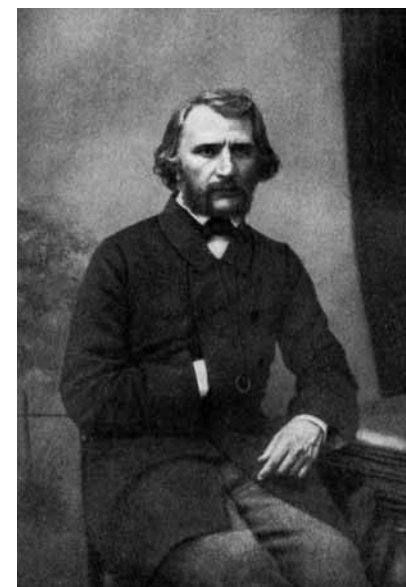
Ул. Риволи в Париже, где в октябре 1856 г. поселился Тургенев



*Ул. Дуэ в Париже (картина К. Писарро).
На этой улице в начале 1860-х гг.
Тургенев поселился с Полиной Виардо*



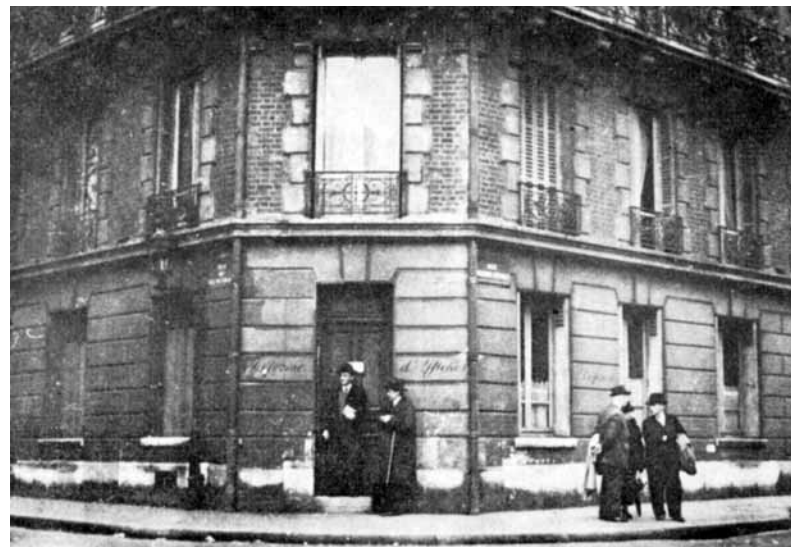
*Обед «четырех»
(слева направо:
А. Додэ, Г. Флобер,
Э. Золя, И.С. Тургенев).
Иллюстрация Мирбаха,
1888 (Cahiers Ivan
Tougueniev Pauline
Viardot Maria Malibran.
1990. №14. С.61)*



*И.С. Тургенев.
Фотография А.Бергнера,
1856 г.*



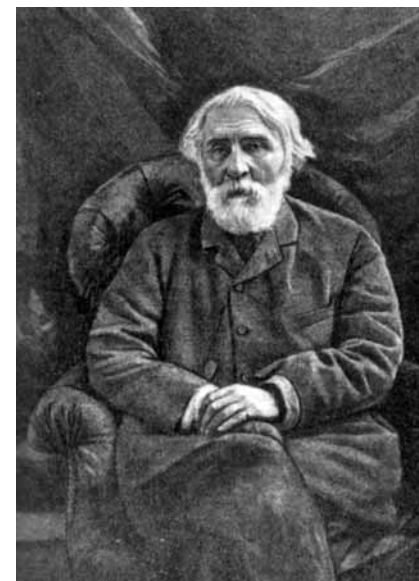
Салон П. Виардо в Париже. «27 февраля (1875 г.) в доме 2-жи Виардо дается литературно-музыкальное утро... Вырученные деньги будут употреблены на основание русской читальни для неимущих студентов» (Письмо И.С. Тургенева Г. Вырубову)



Читатели, ожидающие открытия Библиотеки Тургенева в Париже на улице Валь де Грас



Интерьер Библиотеки Тургенева в Париже в 1875 г.



И.С. Тургенев.
Гравюра В.В. Матэ, 1893.
С фотографии 1883 г.



*Полина Виардо.
Портрет работы
А.А. Харламова (1875)*



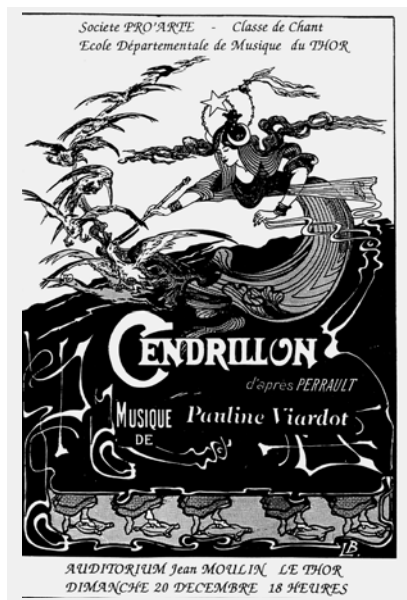
Шале Тургенева в Буживале



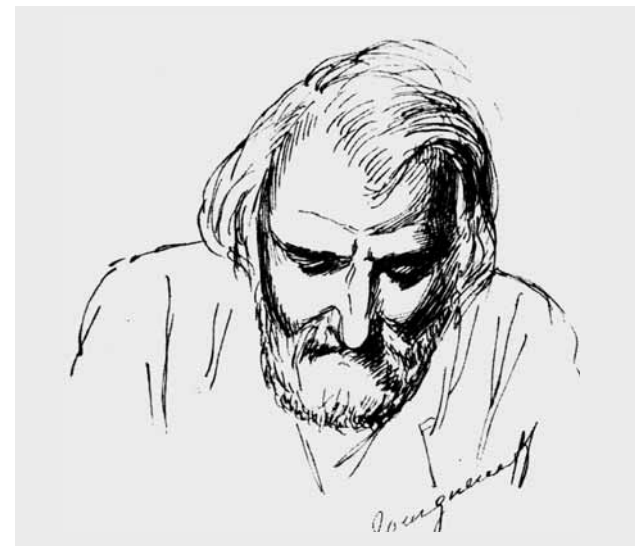
*П. Виардо в роли Фидес в опере
Мейербера «Пророк».
Коллекция Ле Сен // Cahiers Ivan
Touregueniev Pauline Viardot Maria
Malibran. 1978. № 2. С. 108*



Полина Виардо за пианино в Баден-Бадене



*Опера П. Виардо «Золушка».
Афиша*



И.С. Тургенев. Рисунок П. Виардо (1879)



Выставка «И.С. Тургенев и Франция». Общий вид



Выставка «И.С. Тургенев и Франция». Общий вид

генов находился в Брюсселе [столица Бельгии]. Настал день, когда вдруг не пришли газеты из Парижа. Тургенев в шесть утра лежал еще в постели, когда с шумом отворилась дверь номера и кто-то крикнул:

— Франция стала республикой!

Тургенев никогда воинственностью не отличался. Но тотчас бросился в Париж. Не закреплять, разумеется, завоевания революции, а смотреть» (Б. Зайцев. Литературная биография).

Тогда же, в 40-е гг., в Париже Тургенев познакомился с французской писательницей Жорж Санд. Сам он так писал об этом впоследствии: «На мою долю выпало счастье личного знакомства с Жорж Санд — пожалуйста, не примите этого выражения за обычную фразу: кто мог видеть вблизи это редкое существо, тот действительно должен почтить себя счастливым».

Четвертый стенд посвящен пребыванию Тургенева в Париже в 60-х гг., когда он снова, после довольно продолжительного перерыва, приехал во Францию. Здесь он знакомится со многими французскими писателями. Из французских коллег, профессиональных писателей, он особенно привязался к Гюставу Флоберу, с которым был знаком уже с начала 60-х гг., и считал его своим настоящим другом.

По воскресеньям днем у Флобера бывали Альфонс Доде, Эмиль Золя, братья Гонкуры, Жюль и Эдмон, Ги де Мопассан. Их всех сближала литература. На этих встречах Тургенев много рассказывал о России. От него они узнали о Пушкине, Толстом и других русских писателях.

Тургеневу нравились придуманные Флобером «обеда пята-рых», или «освищенных авторов» (у каждого из них был в прошлом театральный неуспех), в ресторанах.

Французские писатели принимали Тургенева как «своего», равного по чину, хотя во Франции к этому времени Тургенева знали только как автора «Записок охотника».

Пятый стенд посвящен деятельности Тургенева в Париже в 1870-е гг. Тургенев был всегда в гуще событий, происходивших в русской колонии. Поэтому все, что было связано с организацией и деятельностью очагов русской культуры, освещено его именем: он стал одним из учредителей и наиболее деятельным членом «Общества взаимного вспоможения и благотворительности русских художников» (1877). По инициативе Г.А. Лопатина и при непосредственной деятельности Тургенева, в начале 1875 г. в Париже была устроена Читальня для русской колонии. В пользу биб-

лиотеки Тургенев организовал литературно-музыкальное утро в доме П. Виардо. Кроме того, писатель подарил библиотеке много своих книг, а также способствовал тому, чтобы и другие литературные деятели дарили читальне свои труды.

После смерти Тургенева, с 1883 г., библиотека получила его имя. Существует она и по сей день недалеко от площади Италии.

Деятельность Тургенева в эти и последующие годы была чрезвычайно разнообразна: он устраивал больных в лечебницы, искал работу, давал деньги на школы, организовывал литературно-музыкальные утра в пользу нуждающихся. Он помогал французским писателям: их произведения стали переводить и публиковать в «Вестнике Европы»; всячески содействовал русским деятелям культуры, знакомя французскую публику с русской культурой.

Его имя уже имело значительный вес не только во Франции, но и в Европе. На Международном литературном конгрессе 1878 г. в Париже Тургенева выбрали сопредседателем В.Гюго. Они по очереди говорили на открытии конгресса. Речь Тургенева о русской литературе имела большой успех. Никогда ранее русская литература еще не занимала такого места в Европе — ее вознес И.С. Тургенев! На стенде приводится цитата из этой его небольшой речи.

Наконец, шестой стенд посвящен 80-м гг., закатным в жизни Тургенева. С одной стороны, он был на вершине своей славы, с другой — был уже тяжело и безнадежно болен. Последние годы своей жизни он провел в местечке под Парижем — Буживале, вместе с семьей Виардо. Виардо жили в главном доме, Тургенев себе построил дом (шале) в швейцарском духе. Его мучила болезнь (рак спинного мозга), но он до последней возможности продолжал работать: он переписывается с Топоровым насчет собраний сочинений (их издавал Глазунов). Из России высылают ему Топоров том за томом корректуры. И, несмотря на боль в лопатке, перечитывает, правит, чистит свои строки (свою жизнь!) Тургенев. Весной 1883 г. И.С. Тургеневу стало хуже. Он умер 22 августа. Из Буживаля тело великого русского писателя перевезли в Париж, а оттуда торжественно проводили в Россию, в Санкт-Петербург.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что И.С. Тургенев в культурном отношении «пробил окно в Европу», и в частности — во Францию. Он не просто стал первым русским писателем, получившим известность на Западе, он открыл для Европы русскую

культуру, русскую литературу, а русских читателей познакомил с творчеством французских писателей. Это мы и хотели показать на нашей выставке.

Последний, седьмой стенд посвящен 100-летию со дня смерти Полины Виардо. На нем представлены материалы, отражающие самые разные направления ее творческой деятельности: Виардо на сцене, Виардо-пианистка, Виардо — педагог вокала, Виардо-художник.

В основу экспозиции двух витрин легли материалы из книжных фондов и фотоархива Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева. В центральной витрине представлены книги из библиотеки Тургенева в Спасском-Лутовинове на французском языке (муляжи), издания французских писателей круга Тургенева, а также издания самого Тургенева на французском языке. Угловая витрина посвящена исследователям творчества Тургенева как в России, так и во Франции.

Благодарим за внимание и приглашаем посетить нашу выставку «Тургенев и Франция».

Раздел IV MISCELANIA

*Интертекстуальность в повести
И.С. Тургенева «Фауст»*

В 1858 г. в статье «Николай Владимирович Станкевич» Н.А. Добролюбов на страницах «Современника», не называя Тургенева по имени, вступил с ним в полемику. «Не так давно, — пишет Добролюбов, — один из наших даровитейших писателей высказал прямо этот взгляд, сказавши, что цель жизни не есть наслаждение, а, напротив, есть вечный труд, вечная жертва, что мы должны постоянно принуждать себя, противодействуя своим желаниям, вследствие требований нравственного долга. В этом взгляде есть сторона очень похвальная, именно — уважение к требованиям нравственного долга <...>, с другой стороны, взгляд этот крайне печален потому, что потребности человеческой природы он прямо признает противными требованиям долга» (Добролюбов, 1936. С. 67). Речь здесь идет о повести Тургенева «Фауст», с помощью которой русский писатель раскрывает собственное понимание жизни, соотносит проблематику немецкой трагедии с современной ему русской действительностью. В результате уже «Фауст» Тургенева вызвал подражания в немецкой литературе. Например, под явным воздействием тургеневской повести написан роман Карла Детлефа (псевдоним Клары Бауэр) «Неразрывные узы», представляющий собой переписку двух друзей, один из которых русский писатель Сабуров. Близка повести Тургенева сюжетная ситуация романа — гибель героини как жертвы насильно навязанного ей брака, а также идея подчинения общественному долгу (Битюгова, 1980. С. 427).

Добролюбов укорял Тургенева в том, что основной конфликт повести — стремление к счастью и призыв к отречению от своих желаний — устраняется лишь формально, в сущности же турге-

невский «Фауст» является тем произведением, где «гуманистическим пафосом исполнено понимание бесконечной сложности жизни, перед лицом которой человек никогда не может быть уверен в том, что он постиг ее законы, отделил добро от зла и нашел безошибочные решения своих или чужих проблем» (Маркович, 1978. С. 318). Подобный дуализм возникает благодаря интертекстуальному присутствию в повести альтернативных историй и бинарных оппозиций образов, что заставляет нас обратиться к исследованию межтекстового взаимодействия литературного наследия Тургенева с творчеством других писателей и сопоставительному изучению особенностей реализации интертекстуальности как части идиостиля Тургенева — писателя, который имел колоссальный культурный кругозор, обусловивший связь его произведений с литературой разных стран, но прежде всего — с Германией и Францией.

Разумеется, в тургеневской повести «Фауст» психологическим центром сделана книга Гете, которая «проникает во взаимоотношения героев и ход событий, определяет лирико-философскую тональность повествования и предрешает его трагический финал» (Битюгова, 2001. С. 150). «Фауст» в данной ситуации выступает в качестве «волшебной книги», что подкрепляется ассоциациями с фантастической повестью В.Ф. Одоевского «Сильфида» (1836), с которой Тургенев был хорошо знаком. М.Н. Лонгинов писал в одном из писем Тургеневу: «Признаюсь, всю повесть нахожу неестественною и считаю, что ты в ней не в своей сфере, зачерпнувши из мутного колодца творений моего друга Одоевского» (Цит. по: Потапова, 1999. С. 37). Роясь в книгах дядюшки, герой Одоевского обнаружил рецепты для вызывания элементарных духов и, руководствуясь ими, то ли сошел с ума, то ли действительно вступил в союз с прекрасной сильфидой. Как видно, сходство данного сюжета с произведением Тургенева поверхностно, однако и в повести Одоевского, и в повести Тургенева, интересен акцент, который авторы сделали на библиотеке как на том локусе, где герои открывают запретные тайны, что в результате приводит к катастрофе.

По свидетельству М.В. Португалова, все упомянутые <в «Фаусте»> книги находятся и теперь в Тургеневской библиотеке: и роман Ретифа де ла Бретонна, и «Хамелеон» Мирабо, и старые учебники матери и бабки Тургенева. Тургенев описывает в «Фаусте» спасскую библиотеку как типичную для среднедворянского помещичьего круга, к которому принадлежали его предки. Но необ-

ходимо обратить внимание на то, какие именно книги упоминает Тургенев до того, как его герой берет в руки гетевского «Фауста». Прежде всего, это «Кандид» в рукописном переводе 70-х гг. Здесь следует вспомнить, что в финале повести Вольтера герои оказываются в Константинополе и узнают от местного дервиша о напрасности метафизических изысканий. Излагаемый им рецепт счастья прост — забыть о тревожностях окружающей жизни, и в первую очередь общественной, посвятив себя избранному ремеслу — «возделыванию сада».

Слова дервиша сопоставимы с идеей отречения, взятой из 1549 стиха первой части трагедии Гете, из сцены «Studierzimmer» («Рабочая комната Фауста»), и вынесенной в эпиграф тургеневской повести: „Entbehren sollst du, sollst entbehren“ («Отречься должен ты, отречься») — слова, в которых усомнился гетевский Фауст. Ученый иронизирует над этим изречением, призывающим к отказу от запросов своего «Я» и от своих желаний, как над «прописной мудростью». Речь у Гете идет даже не об отречении, а о смирении: немецкий глагол «entbehren» переводится как «нуждаться», «быть лишенным»; «entbehren sollst du» — «ты должен терпеть лишения». В этой связи нам представляется наиболее точным перевод Б.Л. Пастернака, передавшего идею третьей Заповеди Блаженства: «Смирять себя!». Именно кротость, отказ от борьбы, от стремления добиваться власти, прославления, богатства, удовольствий высмеивает Фауст Гете, будучи «самолюбивым, ученым, мечтательным эгоистом» (Тургенев, 1979. С. 28).

Тургенев полемически использует цитату из трагедии, придавая ей несколько иной смысловой оттенок: если для гетевского Фауста отречение является, по определению К. Шютц, «свободным самоограничением», на которое человек идет добровольно, то Тургенев, по ее словам, «исходит из пессимистических предпосылок и приходит к отречению из оценки своей жизни и окружающего мира» (Sch?tz, 1952. S. 107). В связи с этим В.М. Маркович утверждает, что идея отречения лишена в повести высшего духовного смысла, так как «мораль, призывающая отречься от своих желаний и исполнять веление долга, не обоснована ничем, кроме угрозы страдания или уничтожения, которой нужно противостоять» (Маркович, 1978. С. 318). Гибельная страсть, таящая в себе неизбежность катастрофы, с одной стороны, и требование подчинить человеческую жизнь суровой морали отречения и самообуздания — с другой, делают счастье в произведении Тургенева чем-то невозможным или случайным, а само стремление к нему — на-

ивным и роковым заблуждением. Но герои приходят к пониманию и реальному осуществлению идеи долга только после катастрофы, самое главное уже пережив и утратив. Словно подводя итог, Павел Александрович пишет своему другу: «Одно убеждение вынес я из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь — тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное — вот ее тайный смысл, ее разгадка <...>» (Тургенев, 1980. С. 129). Эти слова, заключающие в себе мысль о нравственной ответственности человека перед людьми, оказываются безнадежно запоздалыми. Веру нельзя вернуть, как нельзя вернуть красивую вазу из прозрачного алебаstra, разбитую в детстве. Мысли Павла Александровича после крушения своих надежд на счастье в определенной степени повторяют размышления самого Тургенева об одиночестве и неустроенности: «Я не рассчитываю более на счастье для себя, т.е. на счастье в том опять-таки тревожном смысле, в котором оно принимается молодыми сердцами; нечего думать о цветах, когда пора цветения прошла. <...> Должно учиться у природы ее правильному и спокойному ходу, ее смирению...» (Тургенев, 1987. С. 106–107).

Если упоминание о книге Вольтера «Кандид» содержит подтекст на идейное содержание тургеневской повести, то более глубоко понять характеры героев, многогранность созданных Тургеневым образов помогает другое французское произведение — роман Бретонна «Развращенный крестьянин», строящийся на противопоставлении порочному миру города идиллической, близкой к природе, трудовой жизни крестьян. Конечно, нельзя расценивать роман Бретонна как протосюжет тургеневского «Фауста», однако он вводит в произведение «другую» историю, подчеркивающую антитетическую связь г-на Н.Н. с Верой, губительную силу их отношений. Сближает эти, казалось бы, совершенно разные произведения жажда счастья, проникнутая пафосом свободы, несовместимым с любыми догмами и запретами. Ту же параллель можно провести и с «Фаустом» Гете. Как отметил В.М. Маркович, в страсти Веры Ельцовой «прорывается, как у гетевской Гретхен, готовность не щадить себя, безоглядная жертвенная отвага», а любовь Павла Александровича «освещена последним светом вспыхнувшей молодости» (Маркович, 1978. С. 317).

Показательно, что героиню французского романа звали Манон, и это не единственное упоминание о Манон в повести Тургенева. Так, интертекстуально подчеркивается противоречивость

образа г-жи Ельцовой. С одной стороны, портретная схожесть матери Ельцовой с Манон Леско раскрывает внутреннюю страсть героини, ее чувственность, обозначает жажду изведать жизнь во всей ее полноте, извлечь из каждого мгновения радость. С другой стороны, она является дочерью Ладанова, которого «считали за колдуна», и в полной мере наследует рациональный ум своего отца — явного двойника гетевского Фауста. Но нельзя забывать, что и в Фаусте Гете скрывается не меньшая страстность, чем в Манон Леско, разве что искусственно скрытая самой Ельцовой, которая боится разрушительной силы чувств. Возникновение призрака Ельцовой датский ученый Э. Стеффенсон сравнивает с появлением «каменного гостя» перед Дон Жуаном (Битюгова, 2001. С. 146). Таким образом, бесстрашие и холодность являются лишь оболочкой для чувственности и пылкости, которые Ельцова пытается искоренить в себе и своей дочери, считая их губительными: «Ты как лед: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется» (Тургенев, 1980. С. 125).

Таким образом, можно утверждать, что ряд интертекстуальных отсылок вводит в повествование «другие» истории, которые служат для развертывания образов и раскрывают суггестивность произведения. В повести также цитируются и упоминаются Шекспир, Пушкин, Тютчев. Нельзя не отметить, что большинство цитат «играет чисто литературную роль, как привычные формулы речевого стиля дворянской интеллигенции, окрашенного литературными аллюзиями» (Жирмунский, 1981. С. 279). Однако трагедия Гете несет в себе основную нагрузку, задав общую схему развертывания сюжета, видоизмененную и раскрытую Тургеневым до статуса оригинального произведения. Прочтение повести Тургенева сквозь интертекстуальную «призму» значимых идей и образов великих предшественников позволяет говорить об использовании писателем в структуре своих произведений литературной традиции в качестве поэтико-смыслообразующего элемента.

Л и т е р а т у р а

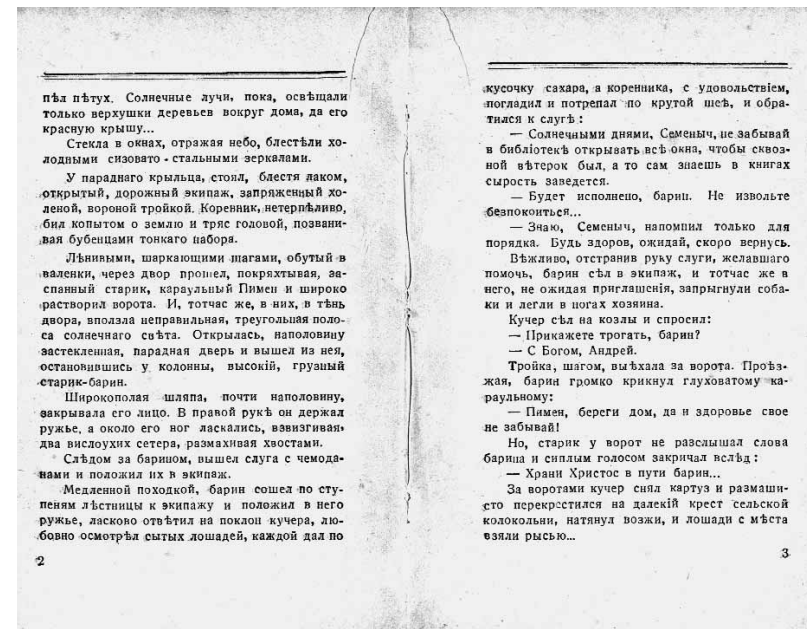
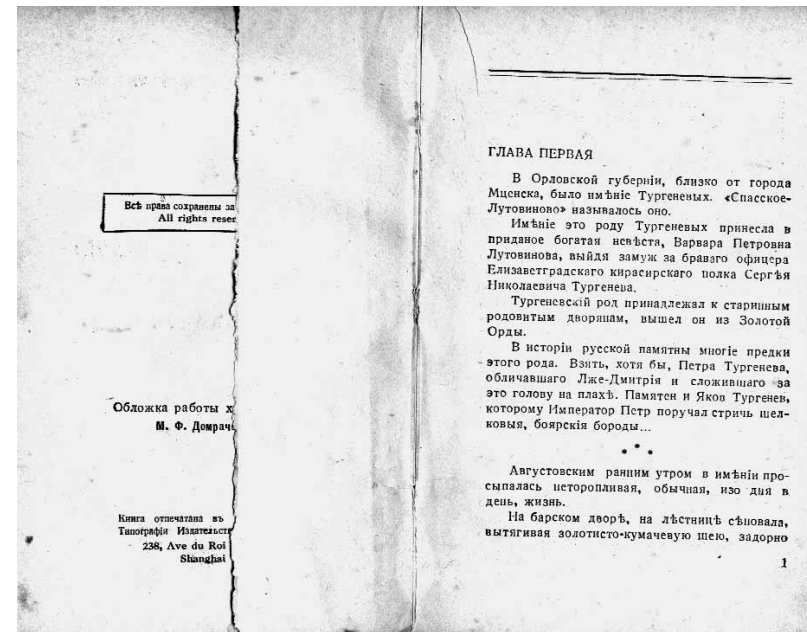
1. Тургенев И.С. Фауст // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 5. М.: Наука, 1980.
2. Тургенев И.С. «Фауст», трагедия. Соч. Гете /. Пер. М. Вронченко. СПб., 1844 // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М.: Худож. лит., 1979.
3. Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Письма: В 18 т. Т. 3. М.: Наука, 1987.

4. *Битюгова И.А.* Комментарии // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1980.
5. *Битюгова И.А.* Повесть Тургенева «Фауст» и «Фауст» Гете // Памяти Ефима Григорьевича Эткинда: Сб. докладов международной конференции «Два учителя Тургенева: Гете и Пушкин — поэты любви». Париж, 2001.
6. *Добролюбов Н.А.* Николай Владимирович Станкевич // Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. / Под общ. ред. П.И. Лебедева-Полянского. Т. III. — М.;Л.: ГИХЛ: Гослитиздат, 1936.
7. *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1981.
8. *Маркович В.М.* Повести Тургенева 1854—1860 // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1978.
9. *Потапова Г.Е.* «Гетевское» и «пушкинское» в повести И.С. Тургенева «Фауст» // Русская литература. 1999. № 3.
10. *Schütz K.* Das Goethebild Turgeniews. Sprache und Dichtung. Hf. 75, Bern-Stuttgart, 1952.

«Тургеневская сказка» и творчество русского писателя Павла Северного в эмиграции, в Китае

Мой отец, Павел Александрович фон Ольбрих (Северный — его псевдоним, ставший фамилией и его будущей семьи) родился 27 сентября 1900 г. в селении Верхний Уфалей в Челябинской области, в дворянской семье. Мой дед, его отец, Александр фон Ольбрих, был горным инженером. Богатые уральские заводчики ценили его как умелого управляющего. В Верхнем Уфалее семья прожила с 1899 по 1903 г. Своим умом и энергией обратил на себя внимание руководства. Товарищество Сергинско-Уфалейских горных заводов направило его главным управляющим Невьянского завода в городе Невьянске. Детство и юность у моего папы прошли на берегах Камы в Чермозовском заводе, а на Среднем Урале — в Баранчинском заводе, а также в Перми, где он окончил гимназию. Юношей не более 16 лет, Павел фон Ольбрих уходит добровольцем на фронт Первой мировой войны. Это было не только искренним проявлением патриотизма, но желанием доказать, что он хотя происхождением из немцев, но готов бороться с врагами России за Веру, Царя и Отечество. Папа был по убеждению монархист, в 1917 г. не принял ни февральского переворота, ни октябрьского. Был ранен и прибыл в Екатеринбург. Там его застало известие, что, несмотря на лояльность барона Александра фон Ольбриха к советской власти, он и вся его семья были расстреляны большевиками. Это способствовало тому, что мой отец оказался в армии адмирала Колчака и проделал весь путь печального похода, о чем неистершейся болью памяти писал в своем, во многом биографическом романе «Ледяной смех». Этот период назван Великим Сибирским Ледовым походом. Переезд через Байкал в 1920 г. по неокрепшему льду озера. Из более чем сотни-

сячной армии до другого берега добралось около 15 тысяч. Потом — плен, из которого он бежал. Этот эпизод его жизни нашел косвенное отражение в рассказе «Гимн», потом тиф. Весной 1920 г. попал в таинственный и неизвестный Китай, в город Харбин, столицу Маньчжурии. В Китае становится известным писателем. Первым его произведением, зафиксированным в источниках, стала драма в 4 действиях «Смерть императора Николая II», напечатанная в 1922 г. в Харбине отдельной книжкой. В 1924 г. в Харбине выходит первый сборник рассказов Павла Северного «Только моё, а может быть и Ваше». Папа решил перебраться в Шанхай. Прощанием с Харбином стал его рассказ «Свечи монашеского обета», опубликованный в 1931 г. в литературно-художественном сборнике «Багульник». В феврале 1932 г. японцы заняли Харбин и создали государство. Папа принял окончательное решение перебраться в Шанхай, и так как не было денег, то он отправился из Харбина в Шанхай пешком. Это огромное расстояние с Севера Китая до Юга. В то время иностранцев было мало, и они были в диовинку, и богатые китайцы охотно пускали их с ночевкой. Папа много познал о Китае и его быте, и это отразилось в его творчестве. В своих книгах он описывал все, что видел. В Шанхае вступил в содружество «Понедельник», созданное по инициативе молодых русских писателей и поэтов, которые стремились сохранять и развивать культурные традиции России. В «Понедельнике» была традиция зачитывать свои новые произведения, и папа написал пьесу «Тургеневская сказка». Вот что написали в газете «Слово» 23 января 1930 г. «Заседание “Понедельник”». Павел Северный прочел свою книгу “Тургеневская сказка”. Темой ее служит последнее пребывание И.С. Тургенева в России в имении своих друзей перед окончательным отъездом за границу в 1881 г. Соединяя историческую канву с творческим вымыслом, автору удалось нарисовать со свойственной ему теплотой серию глубоко трогających картин, в которых рядом с живым образом великого русского писателя встают его друзья, послужившие прототипом для “Дворянского гнезда” и “Первой любви”. Пьеса П. Северного не только блестяще выполнена со стороны сценической эффектности, но в то же время интересна по замыслу и актуальности, показывая столкновение русской тургеневской женщины прежнего типа и духовного склада, с новой, “чьи глаза не благословил при рождении Христос”, и чье приближение смутно предчувствовал и боялся, судя по его письмам, И.С. Тургенев». Папина пьеса ставилась «Русским театром» и имела боль-



Это произошло в августовское утро того года, в который, первого марта, в столицу России, взрывом бомбы, брошенной не дрогнувшей рукой, был искалечен и убит Император — Освободитель крестьян.

Дружно бѣжала тройка, по проснувшимся ушам села.

Колокол церкви, тонким звоном, звал к ранней обедни. Встрѣчные сельчане завидѣв тройку почтительно обнажали головы и раскланивались с проѣзжающим. Старик внимательно смотрѣлъ по сторонам улицы на хорошо срубленные избы, на коньки крыш и, особенно, его занимали и радовали занятые рисунки на ставнях ставней, расписанные яркими красками.

У околицы села, перед тройкой, бѣжали наперегонки босые ребятишки к выѣздным воротам и, успѣв их заранѣе открыть, обѣщали жерди присесть как воробьи.

Когда экипаж поровнялся с ними, кучер, зная привычки барина, придержал лошадей, а барин смѣясь бросил дѣтям за их труды нѣсколько монет, из-за которых они подили крик и свалку на пыльной дорогѣ.

4

За селом дорога шла полями, на которых работали жнецы. Неслась над полями грустная, русская пѣсня... Вслушивался в эту пѣсню старик, любил ее до слез. Ворошила она его душу, ибо русской была его душа.

Работавшіе у дороги жнецы прерывали работу, раскланиваясь с ѣхавшим, и в отвѣтъ на их поклоны, старик махал им снятой шляпой.

— Бог помощи в работѣ.

А с полей несло, в отвѣтъ, дружным хором:

— Покоритѣсь благодарим, барин...

Снял шляпу старик и медля ее одѣть. Освѣтило солнце его лицо. Совершенно сѣдой. Волосы бѣлы, как снѣг. Лицо заросло густой бородой. Свисавшіе вниз усы закрывали рот. Круглое лицо с крупными, но мягкими чертами. Мясистый нос. Урта, под нависшими щеками, двѣ рѣзких линіи, признак волевой души, привычек к одиноким и твердым рѣшеніям. Пыльные волосы зачесаны назад, но их мягкія пряди спадают иногда на широкий лоб, изборожденный глубокими морщинами. Из под нависших бровей, пытливо смотрят усталые, грустные, добрые глаза, согрѣтые теплом ласковой души.

Величественна красота сѣдого старика!

5

Будто, вырѣзано это мужественное лицо рукой скульптора — кустаря, чтобы показать богатирскую силу душевной доброты русского народа.

Лицо старика хорошо знала вся культурная Россія, знала его и Европа — лицо знаменитого писателя, Ивана Сергѣевича Тургенева...

Ровной рысью, бѣжала тройка.

Поля кончались.

Уже не слышна пѣсня над ними.

Но, зато, шумит сосновый бор. Торная дорога змѣй извивается по узкой лѣсной просѣкѣ, уходит в глубь лѣса, через овраги, мосты над рѣчками говоруньями...

Солнцем освѣщен бор. Топится пахучая смола. Дурманит голову аромат лѣса. Щебечут птицы, стучат дятлом ноза дятлы по дуплистым стволам.

Дикая красота лѣса, в каждом лѣтѣ, в каждой тропинкѣ.

А над всей этой красотой, бирюзовый шатер безконечнаго, безоблачнаго неба.

Уже много лѣтъ, жила больше за границей, Тургенев, в свои пріѣзды на родину, особенно чутко воспринимал съ неопримную прелесть во всем. Природу Россіи Тургенев любил по

6

дѣтски восторженно, съ непостижимую красоту он описывал на страницах своих книг.

Гармонія лѣсного шума всю жизнь пробуждала в Тургеневѣ мечтательность воспоминаній. Ему было пріятно, закрывая глаза, видѣть себя мальчиком, на свои сѣдины он устал смотрѣть в безчисленные зеркала жизни...

Больше всего, он любил вспоминать дѣтство в родном домѣ Спасска — Лутовинова. Трогательно обожал старый дом усадьбы, в нем прошло его лучезарное дѣтство, в нем пролились первыя слезы, в нем учился первой мудрости; все в этом домѣ было дорого, в нем таилась память о дѣтствѣ...

Еще жил в усадьбѣ старик Пимен, пріятель его дѣтства, с ним Тургенев узнавал вѣрность дружбы, с ним лазил по деревьям, считая яблца в воронках гнѣздах. Бывало, часами просиживали они на берегу рѣки, не спуская глаз с поплазка удочки...

Но, не ждало время, не доглядѣла Изаб Сергѣевна среди волнений жизни, как пришла старость. От тяжелых шагов по склупчей дѣтской жизни, от падений на ней, постепенно остывала солнечная радость души...

Обиды, оскорбленія врагов, научили замкаться съ собой. Бури трудных дорог и жизни гроз, поотыкали волосы доблѣи. На его глазахъ смерть уносила все новое и новая жертвы...

7

Умер суровый деспотичный отец; от него Тургеневу, в дѣтствѣ, часто перепадали шляпки за дѣлао и — без дѣла...

Умерла любящая мать, до самой смерти не считавшая его за писателя, отвергавшая всегда всѣ достоинства родной литературы, послѣ Державина, с большой неохотой, все же причисляя Пушкина къ замѣчательным писателям...

Умер крѣпостной камердинер, открывшій ему тайны красот родной литературы, читавшій вслух в уголках парка «Россіаду» Хераскова. Увѣковѣчил его образ Тургенев в своем разсказѣ «Пуня и Бабурина».

Дѣтство прошло в деревнѣ.

Молодость прошла в обѣих столицах и границей.

Тропа его жизни шла рядом съ тропами великих. Он жил в одно время с Пушкиным, Лермонтовым, Жуковским. Он видѣлъ живыя лица Крылова, Ганшки, Гоголя. Удостоился дружбы с Бѣлинским. Многие знал о страшных днях дѣтскаго бунта солдатиков на Сенатской площади, за который землю Сибиріи наполнил потом декабристов и слезами их, легендарных героинь, жен.

Пережилъ великую трагедію русского искусства, смерть Пушкина. Видѣлъ ослѣпительную красоту его жены — «Косой Мадонны»... Слышал также, на рѣю Россію прозвучавшій

8

выстрѣлъ, уложившій в землю маленькаго гусара Лермонтова...

Умирали великіе люди его молодости, затѣняли их новыя, не менѣ славныя и, совсѣм недавно, сама Россія поставила его имя в рядъ съ их именами.

Но, еще не кончилась его жизнь, как не кончилась сейчасъ его дорога в усадьбу друга, генерала Нечволодова...

Давнишняя болѣзнь, послѣдніе годы все чаще и чаще омрачала жизнь Тургенева, лишила увлеченія охотой, его единственной неизлѣчимой страстью... Ъхал къ генералу, пожить среди милыхъ людей, забѣяться от дум в тихой ласкѣ их жизни, поохотиться на рыбчиков.

Этот пріѣзд Тургенева на родину был особенно пріятен, он зналъ, что Россія поняла и оцѣнила труды всей его жизни. Родина, послѣ долгихъ ссоръ с ним, поклонила величю его мысли и таланта. Тургенев стал націонален. Это началось два года тому назад, когда послѣ «Нови» он пріѣхал мириться с русской молодежью и, неожиданно, этот мир для него кончился необычайно теплым пріемом, доказавшим, что русское общество умѣет цѣнить и понимать любимаго писателя. Через год, в Москвѣ, в памятные пушкинскіе дни, на открытіи памятника поэту, ему пришлось пережить свой величайшій триумф признанія. До-

9

го Тургенев, потрясенный, не мог успокоиться; страшнымъ ему, вдруг, показалось это стихійное признаніе его славы...

Но, прошел этот страх. Позади была крѣпко прожитая жизнь. Были в ней тѣни и яркія солнечныя пятна, совсѣм какъ это со своимъ лѣсу в августовскій, золотистый день. Приближался конец его жизненнаго пути. Одинъ за другимъ умирали его современники...

Этой зимой умеръ страшный, непостижимый гений, пророкъ грядущаго ужаса — Федор Достоевскій...

А, вокругъ бурлила, шумѣла жизнь, подтверждая свое могущество. В «Ясной Полянѣ» жил и работалъ Лев Толстой. Композитор Чайковский музыкой утверждал свое безсмертіе...

Радостно чувствовалъ себя в этот день Тургенев от сознанія, что его жизнь закончилась въ высшій со многими замѣчательными людьми этого замѣчательнаго вѣка...

И удобно откинувшись на подушкѣ экипажа, Тургенев заплѣ хрипловатымъ голосомъ модную арию-Ленского из оперы «Вѣнгеръ Ойбгн»...

ГЛАВА ВТОРАЯ

Вѣхное гнѣздо дворян Нечволодовых «Березовый скитъ».

В именитую стѣну бѣлаго дома съ шестью комнатами вурчавла лѣтняя, иѣдная плита на котелъ, вѣлаю, написаво:

10

«Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Домъ сей построенъ дворяниномъ Степаномъ Нечволодовымъ в благополучное царствованіе Государя Императрицы всея Руси Екатерины Второй. Освященъ в день Успенія Пресвятой Богородицы в лѣто 1770 по Рождеству Христову. Аминь».

Из сѣдыхъ преданій об основаніи имѣнія было извѣстно, что в петровскіе времена в лѣсахъ этой округи стоялъ тайный раскольниковъ скитъ, срубленный из березовыхъ бревен. В годы гоненія на вѣру скитъ сгорѣлъ, а мѣсто с тѣх пор называлось «Березовый скитъ».

Дикое это было мѣсто.

Два лѣсистыхъ холма, одинъ противъ другого, раздѣленная широкой ложбиной, в непроходимой чащѣ, которой журчала рѣчка — «Слезинка». Такимъ это мѣсто, впервые, увидѣлъ предокъ рода, скатеринскій вельможа. Поправлялось оно ему обиліемъ березъ в лѣсу, ибо изъ всѣхъ деревьевъ любилъ он только березу...

Вельможа приказал на этомъ мѣстѣ основать усадьбу для покоя своей старости. Приказалъ на склонахъ холмовъ выстроить подобающій его знатности домъ, вырубить в лѣсахъ холма и ложбины, разныя породы деревьевъ, выкорчевать ихъ

11

шой успех. Потом отец написал в 1934 г. «Косую мадонну», историческую повесть об А.С. Пушкине и Н. Гончаровой (у нее была еле заметная красивая косина глаз, об этом писал В.В. Вересаев). Повесть имела огромный успех у читателей. Позже папа дополнил историческую повесть новыми фактами, и она вышла к 100-летию со дня гибели поэта, в 1937 г. Позже папа уходит из «Понедельника» и вступает в содружество художников, литераторов, артистов и музыкантов «ХЛАМ». Собирались они по средам, поэтому называли «Средой». Там папа познакомился и подружился с художниками Кичигиным, Яроном, Домраченко. Очень дружил с оперным басом Шушлиным, познакомился с Вертинским, дружил с композитором С.С. Аксаковым (правнуком писателя Аксакова). Папа решил вернуться к тургеневской теме, помня какой успех имела пьеса «Тургеневская сказка», и в 1936 г. написал историческую повесть с одноименным названием. Повесть имела успех, папа даже получил очередное письмо от Н. Рериха (отец имел с ним долгую переписку), и вот что Рерих писал Павлу Северному:

«26 января 37 г. Индия.

Дорогой мой.

Сердечно благодарю Вас за книги Ваши, посвященные Пушкину и Тургеневу. Прочел их с большой радостью, такие характеристики наших великих людей, по моему мнению, совершенно необходимы. Помимо отличного слога, Вы умеете так бережно выявить все прекрасные стороны великих характеров, что для молодого поколения Ваши книги будут ведущими вехами. Каждый писатель и художник в своих произведениях являет и свою характеристику. Вы так бережно и любовно очертили Пушкина и Тургенева. Вы сделали это убедительно, а ведь таинственное качество убедительности так не легко дается. Нужно иметь истинное дарование...

Н. Рерих».

В Китае у папы вышло 18 книг. Всего он написал 136 произведений, из них 101 напечатано.

Сын писателя Арсений Павлович Северный
22.04.11

Арсений Павлович Северный

Родился 27 ноября 1939 г. в городе Шанхае (Китай). В 1954 г. вернулся с родителями в СССР. Окончил среднюю школу в г. Чкалове (Оренбург). В 1958-м — призвали в армию на три года.

Последние 24 с половиной года работал в Союзпечати на должности инженера по подготовке производства. На пенсии. Занимаюсь переизданием и изданием наших произведений.

Мое детство

У меня были чудесные родители и бесподобное (счастливое) детство. Они меня очень любили, но воспитывали в строгости. Мама много работала, и воспитанием в основном занимался папа. Благодаря ему, я быстро научился читать, знал таблицу умножения, хорошо считал в уме. Так что в школу я пошел хорошо подготовленным. Слабым местом было чистописание, ибо учили нас писать в специальных тетрадах (теперь таких нет). Я очень любил сидеть на углу большого папиного двухтумбового стола, когда папа писал. Помню, это, кажется, в 1945 году, когда писал папа сказку и зачитывал некоторые главы ее. Это была «Сказка пчелиного дедушки» про беличье царство во главе с царевичем Пушистиком и их вражду с куницами. Наша квартира была вся увешана картинами, которые дарили знакомые художники. Я обожал ездить в гости к художнику Ивану Герасимову, обожал запах свежих масляных красок и скипидара. Папа водил меня в оба зоопарка, но в особенности любил, когда мы с папой ходили на канал «Зиковей», где жили в лачугах разные ремесленники. Это было в четырех кварталах от дома, где мы жили. Это улица китайских ремесленников на берегу грязного канала, где в своих лачугах они творили свои чудесные изделия за гроши. Это были из риса, разваренного как тесто, разных цветов. И они быстро лепили фигурки человечков в национальных одеждах, и так замечательно делали, что как живые. Тесто быстро твердело, нанизывалось на бамбуковую палочку и укладывалось в коробочку. Меня удивляло, как китайцы распиливали на две равные половинки утиные яйца и на обеих сторонах скорлупы расписывали тушью или акварелью различные картинки китайского пейзажа. Много было людей, которые нарезали из черной бумаги профили, которые были очень похожи на заказчика, или из красной папиросной бумаги филигранно ножницами вырезали эпосных генералов из мифов, и притом нигде не

прерывали вырезку. У нас была чудесная коллекция бытовых сценок из человечков, сделанных из частей черных больших тараканов. Человечки делались с ногами и руками. Например, рикша, везущий на деревянной тележке человечка. Все это было очень маленькое и приклеено на маленькой дощечке. Таких изделий у нас было 30. Все это размещалось в большом, стеклянном, со многими полочками ящике с дверцами. Стоял этот шкафчик на широком подоконнике, который с улицы выступал на метр с лишним. И вот однажды ночью эта наша коллекция была уничтожена маленькими муравьями, остались лишь дощечки.

В памяти у меня осталось посещение храма-пагоды на Лунг-Хва. Папа дал взятку монаху, и мы взобрались на самый верх внутри пагоды и наблюдали ритуал посвящения в монахи. Этот ритуал произвел на меня огромное впечатление. Этот эпизод нашел свое отражение в рассказе моего отца «Свечи монашеского обета», опубликованном в Харбине в сборнике «Багульник» в 1931 г.

На окраине Шанхая в католической обсерватории я впервые в телескоп увидел Сатурн, Юпитер, Луну. Очень любил Рождество. Писал Деду Морозу письмо с пожеланием, что мне подарить, и всегда смотрел, как папа опускал письмо в почтовый ящик. Видел только, как папа приносил домой купленную живую елку, но, как она украшалась, это было тайной для меня. Родители украшали ее, когда я крепко засыпал, и игрушки в красной яркой обертке клали под елку, а на кровати вешали чулочек, куда клали конфеты, шоколад, мандарины. И вот под утро я с закрытыми глазами ощупывал чулочек, и если я чувствовал, что там уже что-то лежит, быстро бежал в гостиную к елке и с нетерпением распаковывал красивые подарки.

И еще, это было время елок как у разных знакомых, так и в клубе и в школе. Обязательно учил наизусть несколько стихотворений, которые я должен был продекламировать в гостях у елки и получить подарок от хозяев. Этот ритуал был обязателен: если не выступишь, не получишь подарок. У иностранцев я читал стихи на английском. Без приглашения на елку ходить было не принято.

Любил Пасху. Мама всегда пекла высокие куличи, а папа покрывал их сахарной глазурью. Яйца папа всегда расписывал кисточкой, акварелью рисовал цветы разные. Вообще много есть что вспомнить. Теперь так интересно для детей не устраивают таких праздников. А жаль!

15.05.11 г

Имя в искусстве

Композитор Михаил Носырев

Михаил Носырев родился 28 мая 1924 года в городе Ленинграде.

В 1941 году окончил школу-десятилетку при Ленинградской консерватории и был зачислен на первый курс консерватории. Через два года во время блокады стал солистом-скрипачом Ленинградского радиокомитета и дирижером в Театре музыкальной комедии.

В 1943 году он был арестован и приговорен к расстрелу за «измену Родине». Основным доказательством его вины был дневник «антисоветского содержания», изъятый у девятнадцатилетнего юноши при обыске. Через месяц высшую меру заменили десятью годами лишения свободы, которые он полностью отбыл в Воркуте, работая концертмейстером в лагерном музыкально-драматическом театре.

С 1953 года жил в Сыктывкаре, где стал первым дирижером Коми драматического театра. С 1958 по 1981 годы Михаил Носырев работал дирижером Воронежского государственного театра оперы и балета. С его участием были поставлены десятки спектаклей. В 1967 году он стал членом Союза композиторов СССР. Рекомендацию для вступления в СК ему давал Д.Д. Шостакович, перед творчеством которого М.И. Носырев преклонялся всю свою жизнь и которому посвятил свою Вторую симфонию.

Балет «Песнь торжествующей любви», написанный композитором по повести И.С. Тургенева, шел на сцене Воронежского государственного театра оперы и балета около двадцати лет. Практически во всех произведениях композитора можно услышать отзвуки трагедии, постигшей его в юности. Полностью реабилитирован

М.И. Носырев был Верховным судом СССР в 1988 году, через семь лет после своей смерти.

В 1999—2000 годах все основные произведения композитора: четыре симфонии, три концерта и балет «Песнь торжествующей любви» были записаны симфоническими оркестрами Санкт-Петербурга и Воронежа и изданы на компакт-дисках в Лондоне звукозаписывающей фирмой «Олимпия».

Его музыка, как и душа, была наполнена светом

В сухой заметке о жизни и творчестве, подчас, трудно понять человека. Но Михаил Иосифович Носырев — композитор. Его музыка, как лакмусовая бумага, проявляет его душу. Уже Первая симфония композитора открыла галерею картин, которые будут отображать не только свое время, но и вечные темы борьбы человеческого духа за нравственное совершенствование, гармонию счастья. В этом произведении М. И. Носыреву дано было постичь философский смысл бытия. Вот что писала в прессе музыковед Натэлла Казарян после прослушивания этой симфонии: «Свидетельство о времени, данное в Первой симфонии Михаила Иосифовича Носырева, сопоставимо по силе и значимости с известными литературными памятниками В. Шаламова, В. Гроссмана, А. Солженицына. Эта партитура — не только художественное достижение, но и яркий исторический документ своей эпохи».

Глубоким философским смыслом и пронзительностью музыкальной кантилены проникнуты и другие произведения композитора: «Концерт для виолончели с оркестром» (1973), «Концерт для фортепиано с оркестром» (1974), балет «Донская вольница» (1976),

«Вторая симфония» (1977), «Третья симфония» (1978), «Ночь» — Ноктюрн для смешанного хора» (1979). Особо надо отметить работу М. Носырева над балетом «Песнь торжествующей любви» по одноименному произведению И. С. Тургенева, произведению особенному, относящемуся к «мистическим повестям» писателя, в которых он чутко прислушивается к таинствам жизни и смерти. Размышления Ивана Сергеевича о любви оказались близки Михаилу Иосифовичу. «Тургенев словно вдохнул в нас понимание этого чуда на земле», — говорил композитор. Цени в целом творчество русского писателя, Носырев в особенности выделял из творчества И. С. Тургенева эту повесть. Он полюбил ее за «совершенно необыкновенную чистоту, музыкальность и гармонию

тургеневского языка», находя, что «это произведение является одним из шедевров мировой литературы».

Мысль о создании балета по повести «Песнь торжествующей любви» зародилась у композитора давно, но были сомнения, что



Министерство культуры РСФСР
Воронежское областное управление культуры



М. НОСЫРЕВ

ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ

Воронеж, 1982 год

Михаил Носырев

ПЕСНЬ ТОРЖЕСТВУЮЩЕЙ ЛЮБВИ

Сюита из балета

ПРЕЛЮДИЯ

Adagio [1]

Oboe I & II

Cor Anglais

Clarinet Bb I

Clarinet Bb II

Clarinet Bass

Bassoon I & II

Timpani

Harp

Archi

это произведение не годится для балета. Да и как рассказать языком хореографии все то, что происходит в повести? И все же мысль о создании балета не отпускала М. Носырева.

«Через года два или три, — рассказывал композитор, очень хорошо помню, как в один прекрасный вечер, роясь в шкафу, не помню уже, что искал, я увидел эту крохотную книжонку — отдельное издание. Еще раз перечитал рассказ. И вот тогда, в тот вечер, я ясно понял, что уже никуда от этого не уйду. Тургенев настолько увлек, настолько очаровал меня этим повествованием, что уже не думать, не жить жизнью его героев я не мог. Не мне, наверное, судить, что получилось. Одно могу сказать, что я с огромным удовольствием, наслаждением имел дело с этим гениальным литературным первоисточником, потому что та необыкновенная чистота чувств, та гармония человеческих отношений, которая рисуется в этом произведении, не может оставить равнодушным, по-моему, никого». Работа спорилась: ведь композитор работал и днем и ночью. Мне только оставалось утром бережно складывать исписанные листы партитуры. Это уже была музыка. Но пока ее слышал только композитор.

Балет «Песнь торжествующей любви» композитора и дирижера М. Носырева, балетмейстера Д. Архиповой, художника Б. Кноблака не сходил со сцены Воронежского государственного театра оперы и балета в течение двадцати лет. Однажды Михаил Носырев, отсидевший десять лет по печально известной 58-ой статье, сказал своим близким: «Меня реабилитирует моя музыка». Время, как всегда, все расставило по своим местам: музыку Маэстро, вставшую в ряд лучших достижений музыкального искусства России, можно услышать в концертных залах Москвы, Санкт-Петербурга, Воронежа.

Маргарита Зацепина, заслуженный учитель РФ
Эмма Носырева, член Союза журналистов России

Программа Международной научной конференции И.С. Тургенев и Франция (Москва, 24–27 ноября 2010 г.)

Государственный музей А.С. Пушкина
Государственный литературный музей
Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева

**МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ:
«И.С. ТУРГЕНЕВ И ФРАНЦИЯ»
(Москва, 24–27 ноября 2010г.)**

ПРОГРАММА

24 ноября 2010 г., среда

Музей И.С. Тургенева

(филиал Государственного музея А.С. Пушкина)

Адрес: ул. Остоженка, 37, стр.7. Проезд: ст. м. «Парк культуры»

Справки по тел.: 695-10-78

10.00 – 10.30 Регистрация участников

10.30 – 10.45 Открытие Конференции: приветственное слово организаторов

10.45 – 12.00 УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Ребель Галина Михайловна, проф., Пермский государственный педагогический университет

Под небом Франции

Иванова Тамара Васильевна, доц., Карельская государственная педагогическая академия

Иван Тургенев — посланник русской литературы во Франции (по письмам писателя 1850–1870-х гг).

Шарафадина Клара Ивановна, зав. кафедрой, Санкт-Петербургский государственный университет технологий и дизайна

Французский «след» в письмах В.П. Тургеневой к И.С. Тургеневу
Звигильский Александр Яковлевич, проф., Президент Ассоциации друзей Ивана Тургенева, Полины Виардо и Марии Малибран (Франция)
Полина Виардо и Тургенев в Ноане у Жорж Санд

12.00 – 12.30 Перерыв (кофе, чай)

12.30 – 14.00

Звигильский Марк, кинорежиссер (Франция)

О музыкально-поэтическом спектакле «Песнь ясеней»

Горчанина Ольга Валериевна, преп., Университет г. Монс (Бельгия)

И.С. Тургенев и французы

Полянская Елена Валерьевна, зав. Музея И.С. Тургенева, филиал Государственного музея А.С. Пушкина

Французская «тургениана» Государственного музея А.С. Пушкина

Потемина Елена Игоревна, зам. директора Государственного музея А.С. Пушкина

Иван Тургенев и Альфонс Доде

14.00–15.00 Обед

15.00 – 17.00 ВЕЧЕРНЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Сережкина Людмила Дмитриевна, с.н.с., Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И.С. Тургенева

Луи Виардо. К проблеме творческих отношений

Кафанова Ольга Бодовна, проф., Санкт-Петербургский государственный университет технологий и бизнеса

«Крупная фигура» (Э. Золя в оценке И.С. Тургенева)

Гулевич Елена Викторовна, преп., Гродненский государственный университет им. Я. Купалы

И.С. Тургенев и его французское окружение глазами Г. Джеймса

Линдер Исаак Максович, литератор, историк шахмат, г.Москва
Завсегдамай «Caf? de la Regence»

Табакowa Наталья Анатольевна, в.н.с.-хранитель фонда, Государственный музей А.С. Пушкина

Новый автограф И.С. Тургенева в собрании Государственного музея А.С. Пушкина

Грибкова Елена Михайловна, зав.сектором, Государственный музей А.С. Пушкина

«Лепиковские часы с... вензелем в гирлянде амуров». К истории одной ошибки

19.00

Моноспектакль на французском языке в исполнении актрисы Анн Лефоль и Жана Дюбе (фортепиано) (Франция)

«Путешествие в Россию»

(Концертный зал Государственного музея А.С. Пушкина по адресу: ул.Пречистенка, 12/2)

25 ноября 2010 г., четверг

Государственный Литературный музей

Адрес: Трубниковский пер., 17.

Проезд: ст. м. «Баррикадная», «Краснопресненская», далее тролл. «Б», 10.

Справки по тел.: 695-46-18

10.30 – 12.00 УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Погорельская Елена Иосифовна, зав. сектором, Государственный Литературный музей

Рассказ Ги де Мопассана «Признание» в переводе Исаака Бабеля»

Полтавец Елена Юрьевна, доц., Московский городской педагогический университет

Цветочки Лизы Калитиной: итальянский и французский контекст

Балыкова Людмила Анатольевна, зав. музеем И.С. Тургенева, Орловский объединенный государственный литературный музей И.С. Тургенева

Рабле и Монтень – в интертексте «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева

Рыбина Мария Сергеевна, преп., Башкирский государственный педагогический университет

Жанровая рефлексия в «Гаспаре из тьмы» А. Бертрана и «Senilia. Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева

12.00 – 12.30 Перерыв (кофе, чай)

12.30 – 14.00

Золотарев Игорь Леонардович, доц., Орловский государственный университет

Две истории на одну тему («Муму И.С. Тургенева и «Кокотка» Ги де Мопассана)

Литвин Елена Юрьевна, зав. сектором, Государственный Литературный музей

В.Я. Брюсов и французские писатели (по материалам фонда В.Я. Брюсова в ГЛМ)

Бабосов Александр Юрьевич, зав. отделом, Государственный Литературный музей

Французские книги с автографами в книжном собрании Государственного Литературного музея

Открытие выставки «Диалог/Dialogue: русско-французские литературные связи в XX веке»

Показ экспозиции: Варенцова Евгения Михайловна, зав. отделом, Государственный Литературный музей

14.00–15.00 Обед

15.00 – 17.00 ВЕЧЕРНЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Доманский Валерий Анатольевич, проф., зав. кафедрой, Ленинградский областной институт развития образования

Изобразительное мастерство Тургенева и художественные открытия барбизонской школы

Николова Мария Стефановна, преп., директор Департамента общеобразовательных дисциплин Государственного университета библиотековедения и информационных технологий, София (Болгария)

Бодлер или Тургенев

Швецова Татьяна Васильевна, доц., Северодвинский филиал Поморского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Воплощение «наполеоновской легенды» И.С. Тургенева

Полосина Алла Николаевна, с.н.с., Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»

И.С. Тургенев, И.И. Паскевич, Л.Н. Толстой: первый перевод «Войны и мира»

Лоскутникова Мария Борисовна, доц., Московский городской педагогический университет

Принципы эстетологии в литературоведении (Э. Геннекен о И.С. Тургеневе)

Алексеев Светлана Александровна, учитель, средняя общеобразовательная школа № 731 г. Москвы

Интертекстуальность в повести И.С. Тургенева «Фауст»

Экскурсия по выставке «Чаша жизни. К 140-летию со дня рождения И.А. Бунина»

Залиева Ольга Львовна, зав. сектором, Государственный Литературный музей

26 ноября 2010г., пятница

Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева

Адрес: Бобров пер., 6, стр.1.

Проезд: ст. м. «Тургеневская», «Чистые пруды».

Справки по тел.: 625-48-89

10.30–12.00 УТРЕННЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Петраш Елена Григорьевна, проф., Военный университет

О двух переводах повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека»

Алпатова Татьяна Александровна, доц., Московский государственный областной университет

Парижские салоны в художественной системе «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина

Телегин Сергей Маратович, проф., Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина

Франция в цикле очерков Д.В. Григоровича «Корабль “Ретвизан”

Недзвецкий Валентин Александрович, проф., Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

К вопросу о сандовской рецепции в творчестве И.С. Тургенева

Антипова Галина Александровна, с.н.с., Государственный музей

В.В. Маяковского, Зубков Николай Николаевич, с.н.с., Всерос-

сийская государственная библиотека иностранной литературы

им. М.И. Рудомино *Маяковский и литературно-художественный*

Париж 1920-х гг. (к постановке проблемы)

12.00–12.30 Перерыв (кофе, чай)

12.30 – 14.00

Голубицкий Борис Наумович, худ. рук. Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева

Тургенев, Гоголь и Толстой — три классика в русском исполнении на парижской сцене

Лебедева Елена Алексеевна, журналист

По дороге к Тургеневу в Буживале

Потоцкий Григорий Викторович, скульптор, г. Москва

«Памятник любви» в Буживале

Костин Александр Владимирович, скульптор, г. Москва

Проект памятника И.С. Тургеневу в Москве

27 ноября 2010 г. суббота

Культурная программа.

Организатор: Государственный музей А.С. Пушкина

14.00–15.00 Обед

15.00 – 17.00 ВЕЧЕРНЕЕ ЗАСЕДАНИЕ

Дружбинская Светлана Мироновна, зам. председателя Клуба друзей И.С. Тургенева

Клуб друзей И.С. Тургенева в 2010 году: И.С. Тургенев у истоков зарождения культурных связей России и Франции

Лукьянова Серафима Ивановна, зав. отделом, Библиотека-читальня И.С. Тургенева

*«Электронная Тургениана» Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева: опыт создания тургеневской электронной библиотеки и блога
«Тургеневский открытый архив»*

Усова Нина

Презентация книги Р. Дессе «Сумерки любви. Путешествия с Тургеневым»

Муратова Галина Николаевна, гл.библиотекарь, Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева

«И.С.Тургенев: литература о жизни и творчестве. 2009–2010»

Юферева Наталья Эдуардовна, библиотекарь, Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева

Выставка «И.С. Тургенев и Франция»: Презентация

Подведение итогов Конференции

17.00

Фуршет

19.00

Моноспекталь на французском языке в исполнении актрисы Анн Лефоль и Жана Дюбе (фортепиано) (Франция)

«Петрушка, или Воспоминания о русских балетных сезонах Дягилева»

(Тургеневская гостиная, строение 2, 2-й этаж)

А. Лефоль

Путешествие в Россию

В рамках Года Франции в России и России во Франции
Международная научная конференция «И.С. Тургенев и Франции»

Директор Библиотеки-читальни им. И.С. Тургенева в Москве,
Татьяна Е. Коробкина

представляет

«Путешествие в Россию»

24 ноября 2010 г.
В Государственном музее А.С.Пушкина

«Петрушка»,
или Воспоминания о Русских балетных сезонах Дягилева

26 ноября 2010 г.
В Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева

При участии

французской актрисы АННЫ ЛЕФОЛ
и французского пианиста ЖАНА ДЮБЕ

24 ноября 2010 г.
в 19 часов

«Путешествие в Россию»

Воспоминания и впечатления известных французских авторов,
которые были в России в XIX веке:

Теофила Готье, Александра Дюма, А. Сильвестра,
Альберта Томаса, Дюрье и Фовела
и И.С. Тургенева

Музыкальные произведения:
А. Скрябина, П.И. Чайковского, К. Сен-Санса, А. Бородина, Н.А.
Римского-Корсакова и А. Хачатуряна

При участии

французской актрисы АННЫ ЛЕФОЛ
и французского пианиста ЖАНА ДЮБЕ

Идея создания спектакля: Анна Лефол

Государственный музей А.С. Пушкина
Москва, улица Пречистенка, 12 (ст. метро «Кропотинская»)

26 ноября 2010 г.
в 19 часов

«Петрушка»

или Воспоминания о Русских балетных сезонах Дягилева

В рамках Столетия Русских балетных сезонов Дягилева —
воспоминания

В. Нижинского, С. Дягилева, Л. Бакста, М. Фокина,
Т. Карсавиной, Брониславы Нижинской, Бориса Кохно,
Жана Кокто и Сергея Лифаря

Музыкальные произведения:

«Лебедь» К. Сен-Санса, «Павильон Армиды» Н. Черепнина,
«Князь Игорь» А. Бородина, «Клеопатра» А. Аренского, «Шехе-
резада» и «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакого,
«Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» И. Стравинско-
го, «Призрак розы» К.М. Вебера,
«Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси, «Дафнис и Хлоя»
М. Равеля.

При участии
французской актрисы АННЫ ЛЕФОЛ
и французского пианиста ЖАНА ДЮБЕ

Идея создания спектакля: Анна Лефол

Библиотека-читальня им. И.С. Тургенева
Москва, Бобров пер., 6 стр. 1 (ст. метро «Тургеневская»)

Об исполнителях:

Анна Лефоль (Anne Lefol)

Окончила Высшую национальную консерваторию драматургиче-
ского искусства.

Обладатель Первой драматической премии и медали по специ-
альности «Слово и речь».

Лауреат премии «Charles Oulmont Fondation de France 2002». Ее
приглашали на заглавные роли в свои спектакли (Роксана в «Си-
рано де Бержераке», королева в «Рюи Блазе», Береника в «Ифи-
гении» и др.) знаменитые французские режиссеры: Ж.-Л. Барро,
Н. Батай, А. Жермен.

Анна Лефоль — автор многих моноспектаклей, посвященных ве-
ликим французским и русским писателям: В. Гюго, Ж. Санд, Ги де
Мопассана, И. Тургеневу, А. Чехову.

В 2008 г. г-жа Лефоль сыграла моноспектакль «Несколько дней в
жизни Ивана Тургенева» (по письмам писателя) в Библиотеки-
читальне им. И.С. Тургенева в Москве.

Жан Дюбе (Jean Dube)

28 лет, известный молодой пианист, гастролирующий по всему
миру: играет как солист и в содружестве с другими музыкантами,
уделяет огромное внимание записи музыки для фортепиано.

В 9 лет стал лауреатом конкурса «Jeunes Prodiges Mozart» в Пари-
же. Ему было 14 лет, когда он получил Первую премию Париж-
ской Государственной музыкальной консерватории.

В 2002 г. стал обладателем Гран При (1 место) на конкурсе Франца
Листа в Утрехте.

Лауреат Европейского конкурса пианистов «Уистреам Рива» 2009
года, на котором Общество Шопена в Ноане отметила его игру
специальным призом.

А. Костин

Проект памятника Тургенева

Александр Костин родился в 1955 г. В Донецке на Украине. В 1980 году закончил скульптурный факультет Киевского государственного художественного института, в 1986 г. творческие мастерские Академии художеств СССР (класс академика В. Борода). С 1980 года участвует в выставках на Украине, в России, Италии, Франции, США. С 1986 по 2001 гг. является постоянным

участником и организатором скульптурных симпозиумов в Киеве, Харькове, Николаеве, Очакове, Москве, Калининграде.

Произведения А.Костина находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, в одиннадцати музеях Украины, галерее современного искусства «Статус-Кросна», в государственных и частных собраниях России, США, Канады, Франции, Великобритании, Италии, Японии.

Скульптор по образованию А.Костин пластическое осмысление мира понимает достаточно широко. Параллельно работая в живописи и графике, художник ведет постоянный диалог с двумя измерениями — естественным пространством природы и духовным — истории. Его творчеству присуще сочетание элементов первобытного искусства и основ классического искусства.



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ