

MUSENALMANACH

В честь 80-летия
Ростислава Юрьевича
Данилевского

MUSENALMANACH

— — — — —
В честь 80-летия
Ростислава Юрьевича
Данилевского



ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН

MUSENALMANACH

— — — — —
В честь 80-летия
Ростислава Юрьевича
Данилевского



Нестор-История
Санкт-Петербург
2013

УДК 82
ББК 83

Редакционная коллегия:

Г. А. Тиме (отв. редактор), В. Е. Багно, П. Р. Заборов,
М. Ю. Коренева, К. Б. Егорова (секретарь)

Редактор: О. Э. Карпеева

MUSENALMANACH : В честь 80-летия Ростислава Юрьевича
Данилевского / под ред. О. Е. Карпеевой. — СПб. : Нестор-Исто-
рия, 2013. — 440 с.

ISBN 978-5-4469-0160-9

ISBN 978-5-4469-0160-9



© Коллектив авторов, 2013
© А. Балакин, фото, 2013
© Издательство «Нестор-История», 2013

Содержание

Ростислав Юрьевич Данилевский — человек пушкинодомский.....	5
<i>А. В. Ананьева.</i> Память о далеком и близком. «Русское» в парках Германии первой половины XIX века	7
<i>В. Е. Багно.</i> Тюрьма — зеленый лес — сонный колодник («Евгений Онегин», 1, 47).....	35
<i>В. А. Доманский.</i> Литературные и музыкальные микросюжеты в «Отцах и детях» И. С. Тургенева	40
<i>К. Б. Егорова.</i> Пражская лекция Рудольфа Штейнера и ее отражение в творчестве Марины Цветаевой	54
<i>А. И. Жеребин.</i> Шекспир в оценке немецкого романтизма	62
Предисловие и публикация <i>П. Р. Заборова</i> Из писем Ф. А. Брауна к А. Н. Веселовскому	74
<i>С. А. Завьялов, К. Ю. Лаппо-Данилевский.</i> К истории текста Первой Пифийской оды в переводе Вячеслава Иванова	86
<i>О. Б. Кафанова.</i> Шиллеровский сюжет в творчестве Н. М. Карамзина	106
Публикация <i>К. С. Корконосенко.</i> Неопубликованный перевод Николая Гумилева: «Скандинавские народные песни»	123
<i>Н. Д. Кочеткова.</i> «Аркадский памятник» Х. Ф. Вейсе и тема счастья у Н. М. Карамзина	144
<i>Е. Д. Кукушкина.</i> «Коварство и любовь» Ф. Шиллера в переводе Н. Н. Сандунова.....	154
Предисловие и публикация <i>А. В. Лаврова</i> Ф. Ницше в переводах И. Коневского	161
<i>М. Э. Маликова.</i> Материалы к истории Западного отдела Пушкинского Дома (1935–1950)	200
<i>Л. Е. Мисайлиди.</i> Людвиг фон Майдель — иллюстратор «Ундины» В. А. Жуковского. Новые материалы	223
<i>С. И. Николаев.</i> Из истории переводной политической сатиры 1730-х годов («Медицинские рассуждения о нынешнем состоянии здоровья европейских дворов»).....	240

<i>Л. Н. Полубояринова</i> . Семиотика природы и природа семиотики в романе И. В. Гёте «Избирательное сродство»	246
<i>Г. Е. Потапова</i> . В. К. Кюхельбекер и Г. А. Бюргер (об источнике баллады «Рогдаевы псы»)	256
<i>В. Д. Рак</i> . Седьмая «посылка» в «анекдотах древних пошехонцев» В. С. Березайского	280
<i>Г. И. Смагина</i> . Из истории частных учебных заведений Санкт-Петербурга во второй половине XVIII века	286
<i>Г. В. Стадников</i> . К истории литературных интересов К. Н. Батюшкова	292
<i>М. Ю. Степина</i> . Четвертый адресат «оплеухи» В. Г. Белинского	299
<i>Г. А. Тиме</i> . О «модерности» русских путевых очерков 1930-х годов	312
<i>Д. В. Токарев</i> . Сибирские и парижские изгнанники, или Два русских сюжета в одном французском романе, трех французских пьесах и трех итальянских операх	318
<i>С. А. Фомичев</i> . Болдинский триптих Пушкина	334
<i>Peter Brang (Zürich)</i> . Zu den russischen Schicksalen von Gottfried Kellers „Abendlied“	341
<i>Erwin Wedel (Regensburg)</i> . F. I. Tjutčevs ‚bayerische‘ Gedichte in neuen deutschen Übersetzungen	350
<i>Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg)</i> . Dostojewskijs Beziehungen zu Friedrich Schiller und E. T. A. Hoffmann. Kontakt-Studie und typologischer Vergleich.....	358
<i>Jochen Golz (Weimar)</i> . Goethe und Wieland. Eine Betrachtung zum 200. Todestag des großen deutschen Aufklärers, dem Jubilar in herzlicher Verbundenheit gewidmet	364
<i>Erhard Hexelschneider (Leipzig)</i> . V. K. Kjuhel'bekers 1820 in Berlin: seine Begegnungen mit J. M. Lappenberg, F. Mendelssohn und J. G. Schadow	381
<i>Dirk Kemper</i> . Kastriert die Genies!	394
<i>Reinhard Lauer (Göttingen)</i> . Körners Moskau-Sonett.....	402
<i>Gabriela Lehmann-Carli (Berlin / Halle)</i> . Russland und der Westen?! Kulturelle Übersetzungen und geschichtsphilosophische Konzepte	406
<i>Hans Rothe (Bonn)</i> . Zum Schluss (заключение) von Puškins „K Ovidiju“	416
<i>Peter Thiergen (Bamberg)</i> . ‚Moderne Themen‘ im „alten Oblomov“	425

Ростислав Юрьевич Данилевский — человек пушкинодомский

И молодому, и среднему, и даже старшему поколению сотрудников Института русской литературы РАН кажется, что Ростислав Юрьевич Данилевский был здесь всегда. И действительно, в год своего восьмидесятилетия он может отметить и еще одну не менее важную дату — 55 лет работы в Пушкинском Доме, куда он пришел после окончания Ленинградского государственного университета. В Пушкинском Доме Данилевский окончил аспирантуру под руководством академика М. П. Алексеева и поступил в созданный им Отдел взаимосвязей русской и зарубежных литератур, в котором трудится и сегодня.

Теперь Ростислав Юрьевич Данилевский — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русской литературы, известный в России и за ее пределами специалист в области литературных и культурных взаимосвязей России и Германии, Швейцарии и Австрии. Его кандидатская и докторская диссертации, защищенные в Пушкинском Доме и вышедшие из печати в издательстве «Наука» («„Молодая Германия“ и русская литература», 1969; «Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII—XIX веков», 1984), давно стали базовыми исследованиями в этих областях знания.

Особое внимание ученого всегда принадлежало Гёте и Шиллеру: в 1999 г. в Санкт-Петербурге вышла его книга о Гёте и Пушкине, а годом позднее в Дрездене была напечатана на немецком языке монография «Шиллер в России». И надо особо отметить, что в свой юбилейный год Ростислав Юрьевич выпустил фундаментальное исследование с тем же названием уже на русском языке, причем не только дополнив предыдущее, но и проследив русскую судьбу наследия Шиллера в XX веке.

Р. Ю. Данилевский состоит членом Гётевской комиссии при Президиуме РАН, Немецкого общества Гёте (в котором он в течение двадцати лет, с 1985 по 2005 г., являлся членом президиума от СССР, а затем от РФ), Немецкого шиллеровского общества. Он входит в состав

редколлегии серии «Литературные памятники», читает лекции, выступает в качестве рецензента диссертационных работ и официального оппонента на их защитах.

Ростислав Юрьевич Данилевский — истинный представитель научной школы Пушкинского Дома: вдумчивый исследователь рукописей и автор основополагающих монографий, прекрасный комментатор и переводчик. Обширные знания, которыми он щедро делится с коллегами, откликаясь на каждую просьбу о помощи и поддержке, неизменная доброжелательность и живое участие в деятельности института вызывают глубокое уважение и чувство признательности его сотрудников.

Исключительная ценность Ростислава Юрьевича как исследователя определяется именно сочетанием компаративного подхода с глубоким, всесторонним знанием русской литературы, что позволяет ему плодотворно сотрудничать с отделами по изучению литературы XVIII в., новой и новейшей литератур, пушкиноведения, принимать участие в работе издательских групп.

И как ученому, и как человеку Ростиславу Юрьевичу присущи редкое сочетание спокойствия и душевной теплоты, строгости аналитического взгляда и увлеченности предметом изучения. И эти достоинства в равной степени проявляются в повседневном общении с Ростиславом Юрьевичем и в его многочисленных научных трудах.

В честь восьмидесятилетия Ростислава Юрьевича Данилевского мы, его коллеги и друзья из России, Германии и Швейцарии, преподносим юбиляру как служителю многих муз наш «Musenalmanach» и сердечно желаем ему здоровья и творческого долголетия.

А. В. Ананьева

Память о далеком и близком. «Русское» в парках Германии первой половины XIX века

«...а вот только русским ничем
не наделят, разве из патриотизма
выстроят для себя на даче избу
в русском вкусе»

Н. В. Гоголь «Мертвые души»

Путеводитель по пейзажному парку на Павлиньем острове 1837 г. рекомендует своим читателям начать садовую прогулку с его юго-западной части¹. Именно здесь, вдоль дороги, ведущей от дома садовника ко дворцу-псевдоруине, с вершины холма вблизи швейцарского домика открываются посетителю парка один за другим живописные виды предместий города Потсдама. Достигнув дворцового бельведера, можно насладиться полной панорамой потсдамского садово-паркового пространства, удивляющего современного читателя обилием русских реминисценций в пейзаже, описанном автором путеводителя XIX в.: «С правой стороны покоится в тихо текущих водах <реки Хафель> полуостров Сакров. Чуть далее виднеется Мраморный дворец в Новом саду, на холме за ним — зеленый купол греческой церкви в русском поселении под Потсдамом. Напротив острова с южной стороны на возвышенности рядом с недавно возведенной (1835—1837) церковью — деревянная крыша и фронтоны фасада *Никольского*, дома, построенного целиком из дерева в стиле лучших русских сельских строений»².

¹ *Fintelmann G. A. Wegweiser auf der Pfaueninsel: Kommentierter Nachdruck der Ausgabe von 1837 / Hrsg. von M. Seiler. Berlin, 1986. S. 4.*

² *Ibid. S. 4—5.* Здесь и далее все переводы, кроме специально оговоренных, принадлежат автору статьи, а все текстовые выделения — автору цитируемого источника.

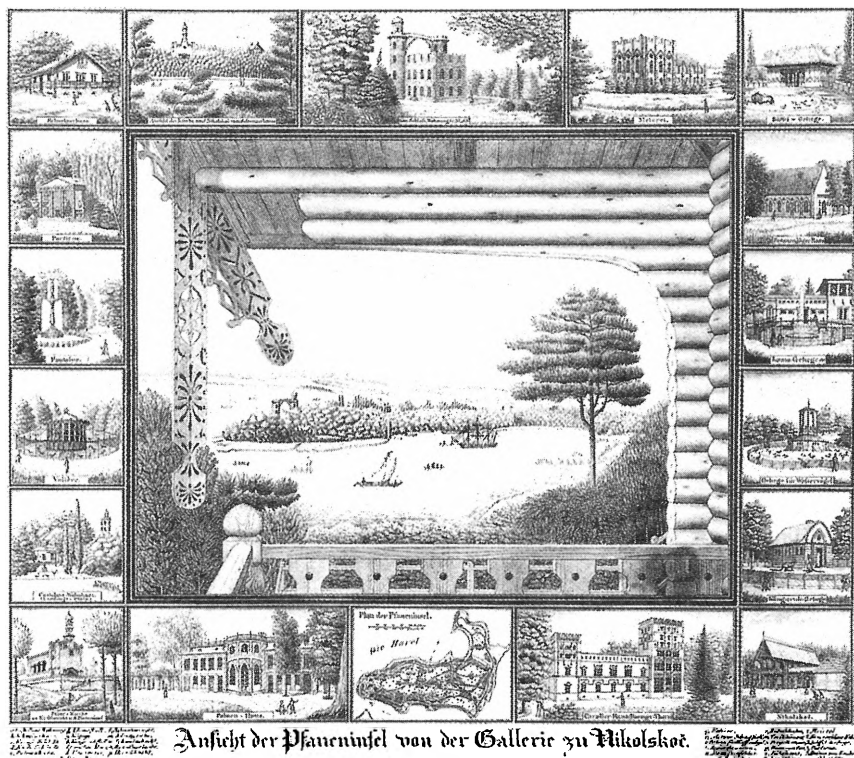
Автор путеводителя, придворный садовник Густав Адольф Финтелман (Gustav Adolph Fintelmann, 1803–1871), не случайно придает большое значение видовой взаимосвязи находящегося в его ведении Павлиньюго острова с окружающим ландшафтом. К моменту выхода книги уже несколько лет велась интенсивная работа над объединением отдельных потсдамских садов и парков в единый ландшафтный ансамбль. Идее восприятия потсдамского пригорода как единого садово-паркового пространства подчиняется и садовая графика конца 1830-х гг. Так, в частности, одна из литографий этого периода отображает взгляд с противоположного берега Хафеля, точно корреспондируя с описанным Финтелманом видом, и визуализирует перспективу, открывающуюся с балкона русского дома Никольское на дворец-руину Павлиньюго острова³ (ил. 1).

Общая реализация проекта ландшафтной перепланировки является заслугой П. Й. Ленне (Peter Joseph Lenné, 1789–1866), директора садов прусского двора⁴, состоявшего с середины 1820-х гг. на службе у Фридриха Вильгельма III (Friedrich Wilhelm III. von Preußen, 1770–1840) и позже у его наследника, Фридриха Вильгельма IV (Friedrich Wilhelm IV von Preußen, 1795–1861). Ленне, по поручению прусского короля, не только разрабатывает общий план «украшения предместий Потсдама»⁵, но и отвечает за переустройство отдельных, давно существующих садов. В том числе под его руководством значительно увеличивается архитектурное убранство парка на Павлиньюго острове. Так, в период между 1824 и 1834 гг. к двум постройкам в стиле готических псевдоруин — дворцу на юго-западной и молочне на северной стороне острова-парка, существующих здесь с конца 1790-х гг., — добавляются кавалерский дом,

³ «Ansicht der Pfaueninsel von der Gallerie zu Nikolskoë. Mit 18 Randdarstellungen». 1830-е гг. 29,7×35,8 см (Надпись справа снизу: «nach der Natur gezeichnet von Möllendorff»), Kupferstichkabinett Berlin. См.: Potsdam und seine Umgebung seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts. Gemälde, Grafik, Kunstgewerbe. (Ausst.-Kat. Berlin Museum) / Hrsg. von I. Wirth. Berlin, 1980. S. 40, № 194. Недавняя публикация литографии: *Борисова Е. А.* «Русские избу» эпохи романтизма в Германии и России // Пинакотека. 1999. № 10–11. С. 50.

⁴ См. подробнее: *Dehio L.* Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Ein Baukünstler der Romantik. München, 1961. S. 87; *Hinz G.* Peter Joseph Lenné: Landschaftsgestalter und Städteplaner. Zürich, 1977.

⁵ Ср. его одноименный плановый проект 1833 г. («Verschönerungsplan der Umgebung von Potsdam»). См.: *Maier-Soljk F., Greuter A.* Landschaftsgärten in Deutschland. Darmstadt, 1997. S. 149.



1. Вид на Павлиний остров с балкона Никольского. Ок. 1830.

Литография по рисунку В. фон Мелендорфа. 29,7×35,8 см.

Государственные музеи Берлина, Кабинет графики, инв. KdZ 26561

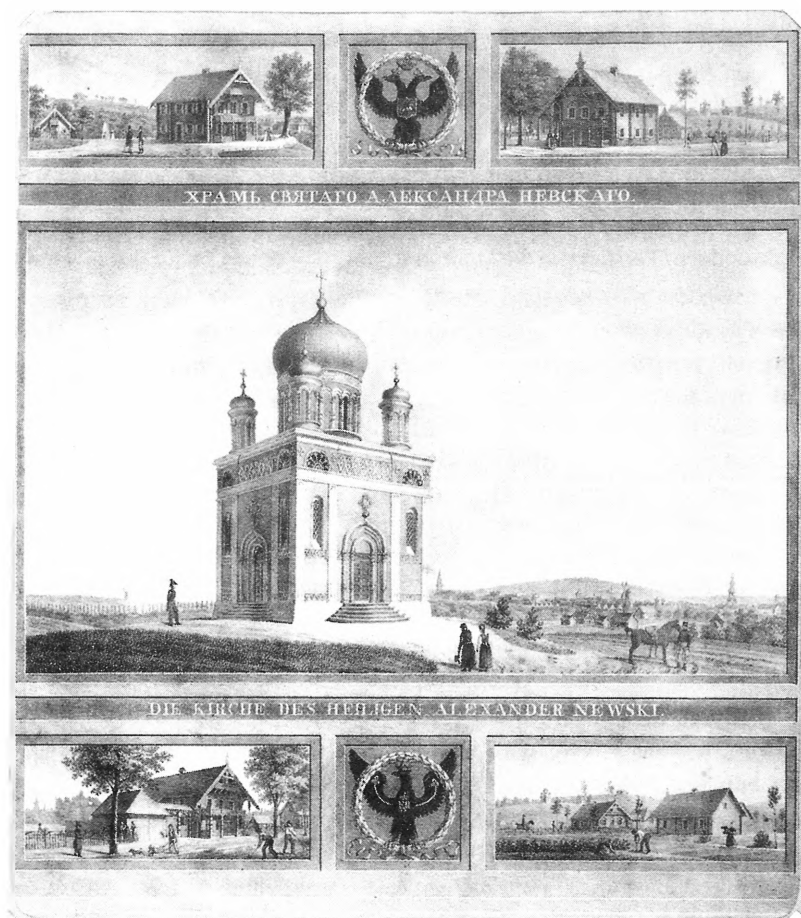
павильон «Храм Луизы» с колоннадой дорического ордера, пальмовая оранжерея в ориентальном вкусе⁶ и катальная гора. Именно у этой катальной горы, носящей название «montagne russe» («русская гора»), предлагает завершить прогулку по острову автор вышеупомянутого путеводителя, обещая читателю — посетителю парка очередной живописный вид на дворец и окружающий его преображенный сад⁷.

⁶ Построена в 1831 г. архитектором А. Шадовым по проекту К. Ф. Шинкеля.

⁷ См. *Fintelmann G. A. Wegweiser auf der Pfaueninsel*. С. 26–28. (Катальная гора просуществовала до 1935 г., см.: *Ibid.* S. 55.)

Следует отметить, что две из перечисленных новых построек имеют подчеркнuto мемориальный характер и таким образом как бы подхватывают семантику прошлого, нашедшую ранее яркое выражение в готических формах парковых строений на Павлиньем острове конца XVIII в. Архитектура XIX в. расставляет, однако, новые акценты и развивает тему прошедших дней в рамках приватной истории владельцев парка. На месте искусственных руин появляются руины реальные — фрагменты биографического прошлого: так, здание кавалерского дома украшается в память об эвакуации двора королевы Луизы в Восточную Пруссию в 1806-1809 гг. оригинальным позднеготическим фасадом, привезенным из Гданьска, а «Храм Луизы», чествующий память прусской королевы, наделен портиком, доставленным во время строительства павильона в 1829 г. в Потсдам из берлинской резиденции в Шарлоттенбурге. Новейшей историй династии Гогенцоллернов посвящен проект «русской деревни», упомянутой в путеводителе по Павлиньему острову среди перечисленных выше видов, открывающихся взору воображаемого посетителя парка. Проектировка и строительство этого нового ансамбля близ Потсдама, получившего название «Александровка», было поручено садовому директору Ленне венценосным заказчиком в начале 1826 г. (ил. 2).

В период с 1819 по 1829 г. в пригородном ландшафте Потсдама возводится целый ряд строений в русском стиле (часть из них сохранилась до наших дней, часть была недавно восстановлена). Эти постройки, а именно: дом в ареале *Никольское*, расположенный напротив парка Павлиньего острова на северо-востоке от города, ансамбль русской деревни *Александровка*, лежащий к западу от Нового сада, и непосредственно примыкающий к деревне комплекс Александровой, или Часовенной, горы с *церковью Св. Александра Невского* и деревянным домом, находятся в центре внимания данной статьи. В первой ее части воссоздается хронология проектов и построек крестьянских домов в русском стиле, заявляющих о себе в первые три десятилетия XIX в. как в российском, так и в немецком садостроении. Во второй — реконструируется специфика «культуры памяти», отличающей развитие европейского садово-паркового искусства на рубеже XVIII и XIX вв. Широкое применение принципов разнообразия и характерности по мере распространения эстетики пейзажного парка привело не только к строительству мемориальных павильонов, но и к постепенной индивидуализации выразительного языка садостроения и к утончению техники субъективно-



2. Русская церковь с видами домов поселения Александровка. 1829.
Литография Х. О. Германа по рисунку К. И. Ф. фон Моца. 53,6×45.
Музей г. Потсдама, инв. 2003/2050 K2

го восприятия садового ландшафта через призму собственных воспоминаний. На фоне намечающихся в первой половине XIX в. изменений в этой культуре памяти в заключительной части статьи предпринимается попытка обобщения художественных особенностей потсдамской садово-парковой архитектуры в русском стиле.

* * *

В последнее десятилетие потсдамские «русские» постройки все чаще привлекают внимание как отечественных, так и немецких исследователей. В истории садово-паркового искусства Никольское у Павлинье-го острова и ансамбль Александровка занимают особое место по ряду причин. В первую очередь, они представляют собой уникальные образцы ранних архитектурных форм русского стиля, не сохранившихся на территории России. Историческое значение этих построек заключается в том, что, основанные на российских проектах, они были впервые реализованы на «чужой» территории, в Пруссии.

Отличительной чертой потсдамских деревянных построек в русском стиле, первой из которых стал рубленый дом в Никольском, выстроенный в 1819 г. как чайный салон для прусского короля, был поиск нового образа русской бревенчатой избы, находившегося в это время в России в стадии разработки. Причем формальный и декоративный язык этого самобытного образа изобретается по отношению к пригородной и садово-парковой архитектуре Павловска (Карло Росси, 1815; Леоне Адамини, после 1818) и Царского Села (Огюст Монферран, 1819).

Деревня Глазова в Павловске

Обращение к русскому деревянному зодчеству в начале XIX в. принято традиционно рассматривать как попытку создания собственного национального стиля, обретающего в России конкретные формы в рамках художественной системы эпохи романтизма. История возникновения «русских изб» в этом аспекте наиболее подробно рассмотрена в исследованиях Е. А. Борисовой⁸. Изучению архитектурно-исторических деталей первого русского проекта, разработавшего идеализированный образ бревенчатой избы для ансамбля деревни Глазовой⁹ в Павловске, посвящены публикации Е. Е. Анисимовой и Г. В. Семеновы¹⁰.

⁸ Борисова Е. А. 1) Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб., 1997. (О русском стиле см.: с. 118–135); 2) «Русские избы» эпохи романтизма в Германии и России. С. 50–55.

⁹ Название деревни (Глазова / Глазово) варьируется в исследовательской литературе.

¹⁰ См.: Анисимова Е. Е. 1) К истории создания деревни Глазово под Павловском: От проектов Карло Росси к созданию Леоне Адамини 1815–1822 // Quaderni

На существующую взаимосвязь между российскими парковыми проектами и немецкой архитектурой в русском стиле впервые указала Е. И. Кириченко¹¹. Во второй половине 1990-х гг. были начаты реставрационные работы в Александровке, давшие значительный импульс восстановлению архитектурно-исторического контекста потсдамских построек¹². Так, было впервые предпринято детальное сравнительное исследование русского и немецкого материала, осуществленное А. Хекер в рамках ее дипломной работы¹³. Критический обзор исследований, начиная с публикаций XIX в., и разбор неопубликованных исследовательских материалов содержит журнальная публикация А. Хекер, написанная в соавторстве с А. Калессе¹⁴. В ней представлены и некоторые

La Ricerca. № 4 / A cura di A. M. Redaelli. Montagnola, 1997; 2) К истории создания деревни Глазово под Павловском // Павловские чтения / Науч. ред. Н. С. Третьяков, Л. В. Коваль. СПб., 1998. С. 20–26; Семенова Г. В. Деревня Глазова в Павловском парке // Пространство и время воображаемой архитектуры: Царицынский научный вестник. № 7–8 / Науч. ред. Б. М. Соколов. М., 2005. С. 139–146.

¹¹ См.: Кириченко Е. И. Из истории русско-немецких связей в области архитектуры // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980. С. 314–315. Здесь было впервые высказано предположение об участии К. Росси в проектировании изб в русском поселении в Потсдаме.

¹² В этой связи было составлено экспертное заключение, оставшееся неопубликованным: Köhler M. Die Potsdamer Kolonie Alexandrowka und ihr Beitrag zur Entstehung des „russischen Stils“: (Gutachten im Auftrag des Oberbürgermeisters der Landeshauptstadt Potsdam, Amt für Denkmalpflege). Berlin, 1996. См. также неопубликованное исследование: Kapp G., Markowski J., Sander T. Untersuchung zur Bau- und Sozialgeschichte der Kolonie Alexandrowka: Dokumentation und Auswertung aus den Aktenbeständen des Brandenburgischen Landeshauptarchivs. (Типоскрипт). Potsdam, 2003.

¹³ Hecker A. Glasowo bei Pawlowsk: Carlo Rossis Projekt eines russischen Parkdorfes — Vorbild für die Alexandrowka in Potsdam? (Diplomarbeit an der Technischen Universität Berlin). Potsdam, 2002.

¹⁴ Hecker A., Kalesse A. Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam: Zum Forschungsstand // Jahrbuch für Brandenburgische Landesgeschichte. № 54 / Hrgs. von F. Escher, E. Henning. Berlin, 2003. S. 200–218 (о ходе реставрации и ее документации см.: S. 203, Anm. 14). Следует, однако, отметить, что здесь не учтены в достаточной степени указанные исследования Е. А. Борисовой, в особенности касающиеся работ О. Монферрана в Екатерингофе, вследствие чего авторы статьи ошибочно исходят из того, что его проект русской избы не был реализован; см.: Ibid. S. 206.

фрагменты предпринятого Хекер сравнительного анализа архитектурных и декоративных форм проектированных и реализованных парковых построек в русском стиле в России и в Германии.

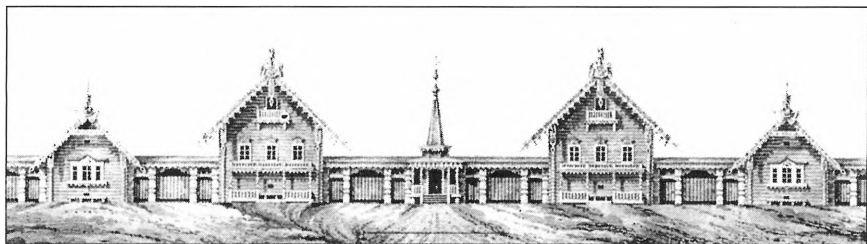
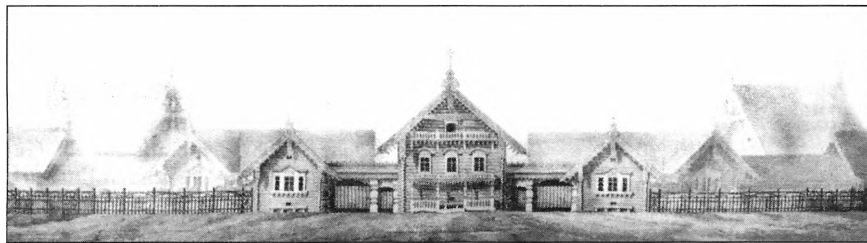
Результаты всех вышеперечисленных исследований позволяют довольно точно реконструировать хронологию проектирования, авторство и ход реализации построек образцовых крестьянских домов и увеселительных павильонов в русском стиле в садово-парковом пространстве предместий Санкт-Петербурга и Потсдама в первой половине XIX в.

Первый проект, в котором «обобщались композиционные приемы и декоративные формы северного новгородского крестьянского жилища»¹⁵, датируется 1815 г. Речь идет о новом районе пейзажного парка в Павловске, который должен был возникнуть благодаря перепланировке поселения Глазова, перенесенного ранее, в 1797–1799 гг., на окраину парка к северу от Красной Долины, по соседству от Фермы¹⁶. План расположения деревни Глазовой и два эскиза фасадов ее домов, выполненные К. И. Росси (1775–1849), позволяют проследить работу главного архитектора Павловска над новым заказом владелицы парка, вдовствующей императрицы Марии Федоровны¹⁷ (ил. 3).

¹⁵ *Борисова Е. А.* «Русские избы» эпохи романтизма в Германии и России. С. 51. См. также: *Кириченко Е. И.* Русская деревянная застройка как социально-исторический феномен // Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1990.

¹⁶ См. подробнее о переселении деревень Линна и Рис-Кабачок в процессе увеличения садово-паркового ансамбля в Павловске: *Анисимова Е. Е.* К истории создания деревни Глазово под Павловском. С. 12–14; *Семенова Г. В.* Деревня Глазова в Павловском парке. С. 140–141.

¹⁷ См. о заказе: *Курбатов В. Я.* Павловск. СПб., 1912; *Тарановская М. З.* Карл Росси: Архитектор. Градостоитель. Художник. Л., 1980. С. 160–161. Графические источники: 1) Карло Росси. «Генеральной План девяти крестьянским дворам с расположениями». 1815. 63,5×94,1 см. ГМЗ Павловск, о.гр. Ч-171 (публ.: *Тарановская М. З.* Карл Росси. С. 160; *Hecker A., Kalesse A.* Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam. S. 210); 2) Карло Росси. «Фасад деревни Глазово». 1815. 52,3×136,2 см. ГМЗ Павловск, о.гр. Ч-168 (публ.: *Пилявский В. И.* Зодчий Росси. Л., 1951. С. 28; *Анисимова Е. Е.* К истории создания деревни Глазово под Павловском. С. 30–31; *Hecker A., Kalesse A.* Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam. S. 211); 3) Карло Росси. «Проект деревни Глазово». 1815. Н-87, 16/350. НИМАХ (публ.: *Тарановская М. З.* Карл Росси.



3. [сверху:] Карло Росси. Фасад деревни Глазово. 1815.

52,3×136,2. ГМЗ Павловск, о.гр. Ч-168

[снизу:] Карло Росси. Проект деревни Глазово. 1815. Н-87, 16/350. НИМАХ

Еще до начала строительства новой деревни Глазовой¹⁸, в Павловске уже существовал целый ряд павильонов сельского типа. Причем только один из них — Пиль-Башня — был устроен с эффектом контраста между пасторально-руинным внешним видом и богатым внутренним убранством садовой постройки, служившей библиотекой. Остальные сельские стаффажи, возникшие в основном в 1780-х гг., в частности, Молочня и Старое Шале использовались владельцами парка с соответствием с их сельской семантикой. При Молочне, расположенной в дворцовой части парка, разводили птицу и хранили молоко, а на другом берегу Славянки, в прилегающем к Шале садике, занимались садовыми работами¹⁹. Старое Шале представляло собой уже в начале XIX в. пример

Л., 1978. С. 54–55; Hecker A., Kalesse A. Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam. S. 211).

¹⁸ Ср. сроки: Семенова Г. В. Деревня Глазова в Павловском парке. С. 142; Анисимова Е. Е. К истории создания деревни Глазово под Павловском. С. 20–21.

¹⁹ Семевский М. И. Павловск: История и описание. 1777–1877. СПб., 1877. С. 310–311 (переизд.: СПб., 1997). О семантике сельских павильонов Павловска

обжитой парковой архитектуры, что подтверждает автор литературного описания парка 1802 г.²⁰ В этом состоит существенное отличие павловских пейзажных построек от большинства подобных придворных парковых стаффажей XVIII в.

В первые годы XIX в., с увеличением территории парка, в Краснодолинном районе создается еще один сельский ансамбль — уже упомянутый комплекс Фермы. Этот проект, выполненный А. Н. Ворониным (1759—1814), демонстрирует новый вариант парковой архитектуры с утилитарными функциями, а его художественное решение соответствует образцам русского деревянного строительства. Особенно показателен в этом отношении художественный язык архитектуры Птичьего двора, выходящий за принятые границы общеевропейской иконографии пасторального толка²¹. Новшество проекта деревни Глазовой, представленной Росси в 1815 г., однако, заключается в поиске крупномасштабного решения целого крестьянского поселения, специфические черты которого определяются в рамках художественной системы деревянного зодчества в русском стиле²².

План поселения и эскизы фасадов домов деревни Глазовой адаптируются архитектором Леоне Адамини (1789—1854) вероятно после 1818 г.²³

ср.: *Ananieva Anna*. Erinnerung und Imagination. Der Landschaftspark von Pawlowsk im europäischen Gartendiskurs zwischen 1777 und 1828 // Krieg und Frieden — eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk. (Ausst.-Kat. Haus der Kunst München). Hamburg, 2001. S. 226—280.

²⁰ *Storch H.* Briefe über den Garten zu Pawlowsk, geschrieben im Jahr 1802. SPb., 1803 (переизд. в составе каталога выставки: Krieg und Frieden — eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk. S. 281—306; сопроводительная статья: *Ananieva A.* Parkbeschreibung und Gartenerlebnis: einführende Bemerkungen zu Heinrich von Storchs «Briefe über den Garten zu Pawlowsk». // *Ibid.* S. 307—312). Рус. пер. Ю. А. Ходосова: СПб., 2004. С. 31—32 (Молочня), 54—56 (Старое Шале).

²¹ Воронихин А. Н. (мастерская). «Фасад Птичьего Двора». После 1805. 28×47,1. ГМЗ Павловск, о.гр. Ч-136. Краткий обзор деревенских мотивов в европейском садово-парковом искусстве содержится в: *Соколов Б. М.* Деревня <<http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=23>> [28.11.2008].

²² Можно предположить образцовый характер проекта деревни Глазовой в «русском стиле», если учитывать, что немногим ранее (в 1809—1812 гг.) К. И. Росси уже принимал участие в составлении альбомов «образцовых проектов» жилых домов.

²³ Леоне Адамини. «План деревни Глазова». ГМЗ Павловск, о. гр., Ч-1239. Ср.: *Анисимова Е. Е.* К истории создания деревни Глазово под Павловском. С. 19—20.

Последующая реализация архитектурного проекта на границе Павловского парка происходит уже без участия Росси, который в это время занимается преобразованием центральных районов столицы. Изменения, внесенные Адамини, касаются в первую очередь общей пространственной планировки деревни: ее изначально шестиугольный план, включавший три вписанных в него треугольника, приобретает форму круга. Именно внешняя круговая дорога, которая обрамляла деревню, состоявшую в XIX в. из шести крестьянских дворов и не сохранившуюся до наших дней²⁴, прочитывается на территории сегодняшнего населенного пункта в Павловске. Единственным известным графическим документом, фиксирующим облик реализованного проекта деревни 1820-х гг. является одна литография, вид для которой был снят с берега Славянки недалеко от Елизаветинского павильона в Красной долине²⁵.

Чайный салон Никольское близ Потсдама и ансамбль русского поселения Александровка

В период между заказом проектировки деревни Глазовой и предполагаемым началом строительства первых домов в русском стиле в политической сфере создаются те благоприятные условия, которые в последующие десятилетия приводят к интенсивным контактам между правящими домами Гогенцоллернов в Пруссии и Романовых в России. Династические узы между Санкт-Петербургом и Берлином, возникшие благодаря помолвке вел. кн. Николая Павловича (1796–1855) с прусской принцессой Луизой Шарлоттой Вильгельминой (1798–1760) в 1815 г. и закрепленные состоявшимся в 1817 г. бракосочетанием, связали два поколения. Политически-дружеский настрой правящих персон, недавних союзников в войне против Наполеона, Фридриха Вильгельма III и Александра I (1777–1825), находит продолжение и положительное развитие в отношениях прусского престолонаследника Фридриха Вильгельма

²⁴ Ср.: «Сметы на строительство крестьянских домов деревни Глазовой в Павловском парке» (РГИА, ф. 493, оп. 8, д. 147, л. 1–10); Переписка павловского городского правления с подрядчиками (Там же, оп. 2, д. 9947, л. 1–10). Ср.: *Анисимова Е. Е.* К истории создания деревни Глазово под Павловском. С. 20–21, 27.

²⁵ Литография впервые упомянута в: *Семенова Г. В.* Деревня Глазова в Павловском парке. С. 143, 146, примеч. 14.

с русской семьей его сестры, будущей императрицы Александры Федоровны. Наличие многосторонних личных контактов, которые, несмотря на ограничения, накладываемые условиями придворного церемониала, активно поддерживались благодаря регулярным перемещениям членов царской семьи между Пруссией и Россией, значительно повлияло на состоявшийся трансфер идеи русского дома в паркостроении.

Обозначим несколько ключевых фактов: после свадебных торжеств в июне—июле 1817 г. великокняжеская чета Николая Петровича и Александры Федоровны проводят лето и осень в Павловске. В это время В. А. Жуковский, занимавший до того должность чтеца при Марии Федоровне в Павловске, назначается преподавателем русской словесности при великой княгине. Летом 1818 г. на крестины новорожденного вел. кн. Александра Николаевича (1818—1881) в Россию приезжает прусский король Фридрих Вильгельм III. Во время пребывания в Санкт-Петербурге он гостит в Петергофе. Вероятно, именно из этой поездки был привезен в Берлин один из листов проектной серии, выполненной Карло Росси для павловской деревни Глазовой²⁶. Спустя два года вел. кн. Александра Федоровна отправляется в заграничное путешествие и проводит летнее время 1820 г. в загородных резиденциях Потсдама²⁷. Здесь прусский ко-

²⁶ Hecker A., Kalesse A. Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam: Zum Forschungsstand. S. 215.

²⁷ В поездке за границу, продлившейся до зимы 1822 г., в свите великой княгини находится В. А. Жуковский. Можно предположить, что как раз один из его первых педагогических экспериментов, немецко-русский альманах «Für Wenige. Для немногих» 1818 г., составленный им для вел. кн. Александры Федоровны в качестве учебного пособия для обучения русскому языку, в некоторой степени предупредил или даже подготовил ту поэтическую модель игры в «свое» и «чужое», которая нашла архитектурное воплощение в русских парковых домах Потсдама и готических постройках Петергофа. Ср.: *Виницкий И. Ю.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и исторические воображение В. А. Жуковского. М., 2006. С. 144—147. Ср. по поводу стихотворения В. А. Жуковского «Горная песнь», представляющего собой переложение стихотворения Ф. Шиллера «Berglied» (1804): «В соответствии с композиционным принципом сборников „Для немногих“, немецкий и русский тексты „Горной песни“ помещались параллельно друг другу. Напомним, что цель сборников была прежде всего педагогической, точнее эстетико-педагогической: немецкая принцесса открывала для себя русский язык в его эстетических (в том числе и музыкальных) возможностях. Еще раз заметим, что „случайным результатом“ эстетико-педагогического проекта Жуковского было создание эффекта зеркального отражения немецкой

роль демонстрирует своей дочери новый русский дом, отстроенный напротив Павлиньего острова, и вспоминает о проведенных в России днях: «Взгляни, русский срубленный дом! Это точная копия той избы, которая тебе так нравилась и в которой мы были так веселы, когда я гостил у вас в Петербурге. Ты пожелала тогда для себя такой же дом, считая, что в нем можно жить с неменьшим удовольствием, чем в царском дворце»²⁸.

Рубленый двухэтажный дом *Никольское* был возведен в потсдамском предместье летом 1819 г. в преддверии приезда вел. кн. Александры Федоровны в Берлин²⁹. Этот парковый павильон использовался с самого начала в качестве чайного салона прусского короля. Сегодня на месте уничтоженного при пожаре оригинала существует «русский дом» Никольское в восстановленном виде³⁰. По мнению Е. А. Борисовой, за основу в свое время был взят один проект деревенского дома Огюста Монферрана (1786–1858)³¹. Хекер и Калессе, однако, сравнивая основные объемы и декоративные элементы отделки фасада, склоняются к мнению, что строительство велось по вышеупомянутому рисунку Карло Росси, привезенному из поездки в Россию и хранящемуся в Берлинском кабинете эстампов³².

С проектом образцовой избы в русском стиле, выполненным Монферраном, потсдамские исследователи однозначно связывают другую

поэзии в русском языковом и психологическом сознании. В известном смысле билингвизм сборников „Для немногих“ иконически передавал сам процесс осуществления оригинала в переводе, путь „чужого“ к „своему“ (а для немецкой принцессы от „своего“ к „чужому“). „Для немногих“ — своеобразный поэтический мост, соединяющей две культуры. При этом „свое“ оказывается здесь равноправным „чужому“» (Там же. С. 144).

²⁸ *Hecker A., Kalesse A. Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam. S. 215* (со ссылкой на неопубликованное исследование: *Borchardt W.-R., Engel H., Seiferth R. Das Blockhaus Nikolskoe — Geschichte, Zerstörung, Wiederaufbau. Berlin, 1987. S. 8, 11*).

²⁹ *Hecker A., Kalesse A. Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam: Zum Forschungsstand. S. 215.*

³⁰ См.: *Borchardt W.-R., Engel H., Seiferth R. Das Blockhaus Nikolskoe...*

³¹ См.: *Борисова Е. А. «Русские избы» эпохи романтизма в Германии и России. С. 51.*

³² См.: *Hecker A., Kalesse A. Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam. S. 206, 215.* См. так же: *Altendorf B. Friedrich Wilhelm III. und die Russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam // Königliche Visionen: Potsdam eine Stadt in Mitteleuropas. Potsdam, 2003. S. 224–256.*

потсдамскую постройку — *сельский дом прусского короля* на Александровской (Часовенной) горе, примыкающей к ансамблю деревни Александровка. Именно эта постройка, возникшая параллельно с начатым в 1826 г. строительством русской деревни и служившая вторым чайным павильоном, является на сегодняшний день единственным полностью сохранившимся образцом парковой архитектуры в русском стиле³³. Сельский дом короля, ныне так называемый «дом настоятеля», образует холмовый ансамбль потсдамской Александровки вместе с *церковью Св. Александра Невского*, выстроенной по проекту архитектора В. П. Стасова (1769—1848). Выполнив проект этой церкви в 1826 г., Стасов предварил опыт по созданию «византийского стиля», позже связанного в российской истории архитектуры с именем К. А. Тона (1794—1881)³⁴. Строительство церкви в Потсдаме было, однако, осуществлено не Стасовым, а ведущим немецким архитектором того времени К. Ф. Шинкелем (Karl Friedrich Schinkel, 1781—1841) в 1829 г.

Вернемся к «русской избе» Монферрана. Начиная с 1817 г. в Царско-сельской государевой вотчине начинается переустройство дворцовых деревень³⁵. На этом фоне Монферран, назначенный придворным архитектором, разрабатывает в 1819 г. проект образцового дома в русском стиле, известный под названием «*De Paysan, route de Petersbourg a Moskou dans la 3 village près de Tzarskoesello*»³⁶. Здесь архитектор предложил вариант фасада, приближенного к народному жилищу, с галереей ниж-

³³ См.: *Hecker A., Kalesse A. Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam. S. 206.* Примечательно, что расположенный на холме ансамбль церкви и королевского дома как бы возвышается над лежащей у его подножия деревней. Ландшафтная планировка двухчастного комплекса Александровки (пейзажная нерегулярность холмовой части и геометрический порядок самой деревни) следует, на первый взгляд, природным особенностям местности. Очевидное эстетическое разграничение двух районов ансамбля, однако, наводит на мысль о реализации в этом проекте идеи патриархального патронажа в миниатюре — царь и церковь над народом. Ср. в этом контексте суждения А. М. Бакунина «О садах» (1804), развивающие идею патриархального украшения деревенского пространства: Письма А. М. Бакунина к Н. А. Львову. Публикация Л. Г. Агамаян // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 43-95.

³⁴ *Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. С. 120.*

³⁵ *Семенова Г. В. Деревня Глазова в Павловском парке. С. 142.*

³⁶ Хранится в фондах Научно-исследовательского Музея Академии художеств в Санкт-Петербурге (НИМАХ); опубл.: *Борисова Е. А. 1) Русская архи-*

него яруса, к которой обращены окна первого этажа и вход³⁷. Остается не до конца выясненным, велось ли последующее переустройство из сел Редкое, Верхнее (Большое?) Кузьмино и Александровка на Царско-сельской дороге исключительно по образцу Монферрана или, например, по ранее выполненным проектам России³⁸. Однако спустя четыре года именно этот проект Монферрана был взят в основу русского комплекса, состоявшего из кафе и ресторана, для Екатерингофского парка в Санкт-Петербурге. Перепланировка этого садово-паркового ансамбля под новый публичный увеселительный парк была поручена Монферрану в 1823 г.³⁹ Парк был открыт для публики 1 мая 1824 г.⁴⁰ Популяризации нового увеселительного парка с его русскими постройками способствовали и литература, и изобразительное искусство⁴¹. Анализируя развитие художественной системы первой трети XIX в., Е. А. Борисова приходит к заключению о том, что «именно успех этой первой крупной работы О. Монферрана, вышедшей за рамки классицизма, был одной

тектурная графика XIX века. М., 1973. С. 134; 2) Русская архитектура в эпоху романтизма. С. 122 (ил. 34).

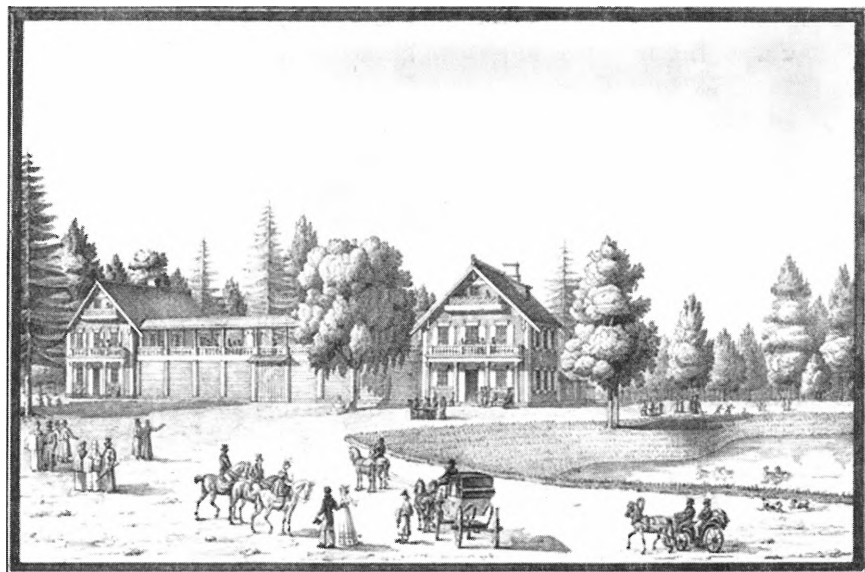
³⁷ Там же. С. 121.

³⁸ Г. В. Семенова отмечает сходство Большого Кузьмино с российскими проектами в композиции и элементах архитектурного декора, анализируя фотографии 1910–1920-х гг. из фондов КГИОП Санкт-Петербурга. *Семенова Г. В.* Деревня Глазова в Павловском парке. С. 142, 146, примеч. 13. См. также: *Борисова Е. А.* «Русские избы» эпохи романтизма в Германии и России. «Именно деревня Верхнее Кузьмино, построенная в 1823 году, послужила через несколько лет примером для проектов образцовых крестьянских изб, включенных в первый типовой альбом 1831 года „Планы для устройства селений“. Последние два листа альбома были включены в „Атлас“ позднее по распоряжению Николая I, как образец деревни, устроенной в чисто „русском вкусе“» (с. 52).

³⁹ *Баторевич Н. И.* Екатерингоф: История дворцово-паркового ансамбля. СПб., 2006. С. 106–107.

⁴⁰ *Борисова Е. А.* Русская архитектура в эпоху романтизма. С. 123. О переустройстве Екатерингофского парка в 1823–1824 гг. и позже, после наводнения 7 ноября 1824 г. см.: *Баторевич Н. И.* Екатерингоф. С. 106–125, 148–150.

⁴¹ Например, «Ода на Майское гулянье в Екатерингофе 1824 года» Д. И. Хвостова и альбом гравюр с видами Екатерингофа «Nouvelle collection de quarante-deux vues der Saint-Petersbourg et de ses environs. Lithographiées par divers Artistes» (СПб., 1825). Ср.: *Баторевич Н. И.* Екатерингоф. С. 106; *Борисова Е. А.* Русская архитектура в эпоху романтизма. С. 124 (ил. 35).



4. Огюст Монферран. Русские дома. Кафе и ресторан в Екатерингофе (Maison russes. Cafe et Restauration á Catherinehoff). 1825. Литография

из причин того, что осуществленная им схема русской избы, где он усовершенствовал приемы, намеченные К. Росси в деревне Глазово под Павловском, стала своего рода эталоном „русского стиля“⁴² (ил. 4).

Действительно, крупномасштабная реализация художественно-выразительных форм «русского стиля» состоялась впервые в рамках ансамбля русского поселения под Потсдамом, получившего название Александровка. Строительство комплекса из 12 крестьянских подворий, расположенных у подножия вышеупомянутой Александровской (Часовенной) горы, было начато весной 1826 г. (первые сметы датируются мартом 1826 г.) и велось в течение нескольких лет. Проект всего ареала был подготовлен садовым директором П. Й. Ленне, строительство велось, вероятно, под руководством полковника фон Редера (Röder)⁴³.

⁴² Борисова Е. А. «Русские избы» эпохи романтизма в Германии и России. С. 123.

⁴³ См. подробнее: Hecker A., Kalesse A. Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam. С. 201–206, 204.

Официальная грамота об основании поселения была подписана прусским королем 10 апреля 1826 г.⁴⁴

Иконографический анализ реализованных в Александровке типов домов и деталей декоративных украшений, проведенный А. Хекер, показал, что архитектурное исполнение деревенских построек опиралось на глазовские проекты К. Росси. В декоративном устройстве фасадов изб, как большого, так и малого типа, прослеживаются идентичные элементы на уровне оформления крытых террас и балконов, подчеркивающих поэтажное деление, рамочных наличников, точеных и прорезных балюстрад, кронштейнов и карнизов⁴⁵. Главное отличие крестьянских домов деревни Александровка от первого потсдамского дома в русском стиле Никольское состоит в том, что они все являются фахверковыми, а не рублеными постройками и только симулируют бревенчатые срубы благодаря отделке фасадов (ил. 5, 6).

Уже после того, как в потсдамском пригороде были реализованы вышеперечисленные постройки в русском стиле, предпринимается строительство двух придворных изб в Луговом парке в Петергофе⁴⁶. *Никольский сельский домик*, построенный в 1835 г. по проекту А. И. Штакеншнейдера (1802—1865), расположен на перемычке у Большого Западного пруда и представляет собой «деревянный дом на каменном фундаменте в русском сельском виде»⁴⁷. Срубленный из бревен двухэтажный дом и тесаные ворота украшены декоративными резными деталями. Постройка, связанная с пейзажным садом, который был распланирован под нее садовым мастером П. И. Эрлером (1793—1857), выполняла в XIX в. парадные функции⁴⁸. В 1847—1849 гг. была построена *Царская мельница*

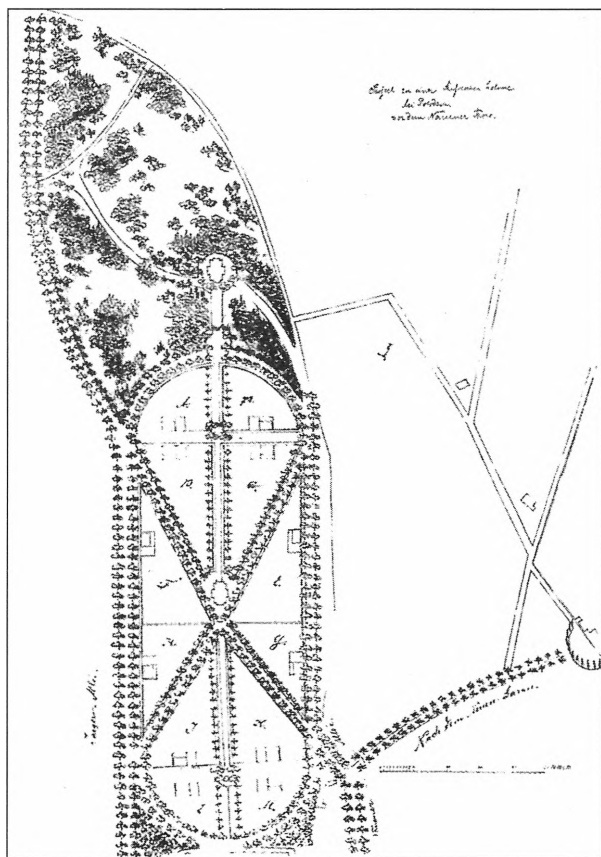
⁴⁴ Там же. С. 205.

⁴⁵ Ср. результаты сравнительного анализа потсдамских построек и одного листа проекта павловской деревни Глазовой, привезенного, очевидно, Фридрихом Вильгельмом III из поездки в Петербург в 1818 г. и хранящегося в берлинском кабинете графики, см.: *Hecker A., Kalesse A. Die russische Kolonie Alexandrowka in Potsdam. S. 215, особенно: S. 217—218, Ill. 13—16.*

⁴⁶ См.: *Раскин А. Г., Архипов Н. И. Петродворец // Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л., 1985. С. 460—465.*

⁴⁷ Там же. С. 462. В год издания этой монографии павильон, хотя и потерял декоративные элементы, еще сохранялся.

⁴⁸ В начале XX в. ее внутреннее убранство воспроизводило образцовую обстановку крестьянского хозяйства с уварью, кухонной и столовой посудой. Ср.: *Путеводитель по Петергофу. СПб., 1909. С. 222.*



5. Проект Русского поселения под Потсдамом у Науенских ворот. 1826.

Эскизный рисунок, вероятно, П. Й. Ленне. 52,7×60,2.

Собрание планов Отдела охраны памятников, г. Потсдам

(арх. А. И. Штакеншнейдер и Э. Л. Ган). Это несохранившееся одноэтажное деревянное здание с мансардой было обшито тесом и украшено «в сельском вкусе» резными наличниками, подзорами и карнизами. Мельница использовалась как для помола зерна, так и для отдыха «высочайших посетителей» во время садовых прогулок⁴⁹.

⁴⁹ См.: Раскин А. Г., Архипов Н. И. Петродворец. С. 464.



Лит. в Липовице

6. Русские дома у Науенских ворот под Потсдамом. 1828.

Литография Л. Е. Людке- мл. 26×30 см. Музей г. Потсдама, инв. V 81/510 K2



Очевидно, что реализация проектированной для петербургских пригородов «русской» архитектуры в потсдамском ландшафте приобретает *a posteori* исключительное значение на фоне формирования и постепенного укрепления концепции национальной культуры, происходящего в это же время как в германском, так и российском культурном пространстве⁵⁰.

⁵⁰ Об этой тенденции, обозначившейся в русской культуре, ср. суждение М. В. Нащокиной: «...в аспекте целеполагания вся русская архитектура с 1830-х до 1910-х годов может рассматриваться как единое культурное движение к постижению основ русской архитектурной специфики и созданию на их базе нового общенационального стиля, другими словами, как единый стилеобразующий процесс» (*Нащокина М. В. Московский модерн. М., 2002. С. 35*).

Одна из ключевых составляющих новой идеи национального своеобразия — народные формы — находится в центре внимания всех перечисленных выше парковых построек в «русском стиле». Здесь «народное» служит в качестве ориентира для придворной культуры, которая трансформирует его признаки в двух направлениях: во-первых, использование форм деревенских построек обогащает язык пейзажного садостроения, привнося очередной элемент в систему разнообразия; во-вторых, элементы русского деревянного зодчества способствуют демонстрации собственной оригинальности⁵¹. В ходе этой трансформации эстетическое требование характерной выразительности переосмысливается как выражение самобытности, что приводит к возрастающей значимости художественных форм, найденных внутри собственного культурного пространства. Эти «подлинные» элементы маркируют оригинальность образа в глазах других и помогают отделить «свое» и «чужое». Аналогичный процесс самоидентификации уже более широких групп потенциально имеет место в непосредственном контакте с «русскими» образами и в петербургском Екатерингофе, и в потсдамской Александровке, поскольку «деревенские» постройки предстают здесь перед «чужой» в социальном плане городской культурой и в то же время представляют собой яркий ориентир для определения «своей» национальной культуры. Парковые постройки в «русском стиле» способны, таким образом, не только занять место очередного эффектного декоративного элемента, но и приобрести статус самостоятельной художественной формы-ориентира.

В образе русского деревянного зодчества парковой архитектуры происходит переплетение семантики «простого», «наивного», присущей классическому пасторальному топосу, со значением «самобытного», «народного», как составляющих специфику национального характера. Параллельно формируется новый код культуры памяти в садово-парковом пространстве, что повлекло за собой и новое восприятие пейзажной эстетики.

См. также: *Нащокина М. В.* «Ренессансоподобие» в русской архитектурной мысли середины XIX — начала XX в. // *Архитектура мира*. М., 1994. Вып. 3. С. 108.

⁵¹ В рамках придворной культуры конца XVIII в. подобное испытание декоративных приемов национального толка происходит в малых художественных формах, в частности в фарфоре, см.: *Бубчикова М.* Русская тема в немецком фарфоре // *Пинакотекa*. 1999. № 10–11. С. 206–211; *Пахомова-Герес В.* Фарфоровый гимн Семирамиде Севера // Там же. С. 229–233.

Ранее монументализация «собственного» через элементы общего, коллективного прошлого находила выражение в практике расположения в садово-парковом пространстве памятников, посвященных выдающимся личностям или событиям⁵². Так, именно памятники победоносным свершениям новейшей русской истории определяют семантический фон новой, пейзажной инсценировки Царского Села в 70-х гг. XVIII в. Историческая семантика царсосельского ландшафта с его памятниками, посвященными событиям русско-турецкой войны, обогащается позже бюстами русских авторов, установленными в Камероновой галерее. Теоретическое обоснование с прагматической подоплекой обнаруживается и в той аргументации, которую предлагает в своих статьях А. Т. Болотов, говоря о выборе языка садовых надписей и цитируемых в саду писателей⁵³.

Дифференцированный подход к возможностям культуры памяти пейзажного парка прочитывается в приходящихся на первые десятилетия XIX в. размышлениях Ф. Н. Глинки об эстетике сада. Так, по его мнению, изначально важно, что этот «снятый с природы» сад должен быть насыщен знаками прошлого. Причем в первую очередь семантика садовых стаффажей касается истории приватной: *«Остров Воспоминания»* должен быть посвящен всему прошедшему. Там, на коре нескольких древних деревьев, изобразите вкратце достопамятнейшие случаи вашей жизни. <...> *Остров Напоминания* должен украшаться также памятниками

⁵² Интерес к собственному культурному прошлому, внимание к его древнейшим пластам и поиск источников настоящего получил оформление в художественной системе северного европейского культурного пространства в понятии «готика». Готические образы ассоциировались с архитектурой как западноевропейского средневековья, так и с древнерусским зодчеством. Отсутствие строгого понятийного разграничения применительно к «готическому» наследию прослеживается вплоть до 1820-х гг. Проекты О. Монферрана, выполненные им для увеселительного ансамбля Екатерингофского парка в 1823 г. и реализованные годом позже, содержат как павильоны с декоративными формами лондонской готики (концертный зал «Воксал»), так и образы севернорусского деревянного зодчества (русские избы, кафе и ресторан). См.: *Борисова Е. А.* Русская архитектура эпохи романтизма. С. 96–118; *Хачатуров С. В.* «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М., 1999.

⁵³ См.: Зарождение идеи «русского» сада и ее восприятие в России и Европе (конец XVIII — начало XIX в.) // К истории идей на Западе: «Русская идея». Сб. статей / Под ред. В. Е. Багно и М. Э. Маликовой. СПб., 2010. С. 96–112.

милых вам особ, уже сошедших с земли. <...> Ветлы ивы, наклоненные к земле всеми ветвями своими, и ветерок, шепчущий с мохом и листьями, скажут: *здесь живые беседуют с прахом усопших!*»⁵⁴

В полной мере обозначенная Ф. Н. Глинкой «памятная» программа приватного пейзажного пространства была реализована в Павловске, получив характер некой развернутой «интимной топографии» этого садово-паркового ансамбля⁵⁵. Некоторые рассуждения Глинки о садах прочитываются как универсальные наказания, снятые с природы павловского садово-паркового ансамбля. В связи с павловским проектом деревни Глазовой следует подчеркнуть, что именно Ф. Н. Глинка описал для журнальной публики свои впечатления от парковой декорации, созданной Пьетро Гонзагой в июле 1814 г. и представляющей живописную русскую деревню, которую некоторые исследователи считают художественным предшественником проектов К. Росси⁵⁶: «Что такое *существо* и что такое *мечта*? — Я прошел за *розовый павильон* и увидел прекрасную деревню с церковью, господским домом и сельским трактиром. Я видел высокие крестьянские избы, видел светлицы с теремами и расписными окнами; видел между ними плетни и заборы, за которыми зеленеют гряды и садики. В разных местах показываются кучи соломы, скирды сена и проч. и проч. Только людей что-то не видно было: может быть, думал я, они на работе... Уверенный в существовании того, что мне представлялось, шел я далее и далее вперед»⁵⁷.

«Услаждаться прошедшим»⁵⁸ следует, по представлениям Глинки, располагая в саду памятники, отсылающие владельца или посетителя

⁵⁴ Глинка Ф. Н. Несколько слов о садах // Глинка Ф. Н. Письма к другу / Сост., вступ. ст. и коммент. В. П. Зверева. М., 1990. С. 134–135.

⁵⁵ См. подробнее: *Ananieva A. Erinnerung und Imagination. S. 260–264.*

⁵⁶ Ср.: *Семенова Г. В. Деревня Глазова в Павловском парке. С. 141* (цит. со ссылкой на: *Семевский М. И. Павловск: История и описание. С. 148–149*); *Анисимова Е. Е. К истории создания деревни Глазово под Павловском. С. 14–15.*

⁵⁷ Глинка Ф. Н. О Павловске // Глинка Ф. Н. Письма к другу. С. 193–194. Этому фрагменту непосредственно предшествует описание прогулки к храму-мавзолею памяти Павла I в Новой Сильвии. В центре этой сцены помещено описание впечатления от скульптурной группы внутри павильона, подготавливающее эмоциональный контраст чувства скорби по усопшему со светлой фантазией сцены у Розового павильона. В качестве переходного элемента меж двух сцен выступает тема воспоминания и воображения (см.: Там же С. 193).

⁵⁸ Глинка Ф. Н. Несколько слов о садах. С. 135.

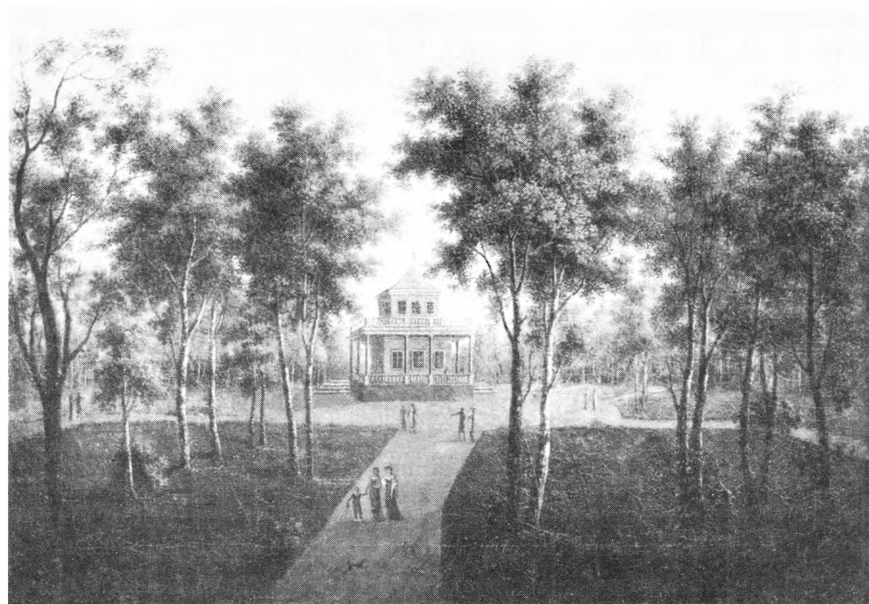
сада к памяти коллективной и напоминающие об истории сообщества, причем как далекой, так и близкой. Традиционно эту роль выполняют реминисценции из греко-римской античной культуры, обычно населяющие садово-парковое пространство в виде мифологических скульптур или архитектурных элементов в постройках. Однако в качестве садостроительного новшества, которого «еще ни в одном саду доселе не бывало», автор предлагает своим читателям использовать арсенал «древних славянских богов»: «Нам ли, *русским*, гоняться за греческими богами, которые уже примелькались в глазах наших: ими загроможены все сады? Нам ли, говорю, пленяться чужим, тогда как баснословие наших предков славян так прекрасно! <...> На место Аполлона, Венеры, Флоры и зефиров поставьте в саду вашем *Бояна, Ладу, Зимстерлу*»⁵⁹ (ил. 7). После программного призыва Глинка довольно подробно описывает ряд примеров таких садовых сцен, устроенных в соответствии со славянской мифологией, «сокровища» которой до недавнего времени, «подобно многим природным русским драгоценностям, погребены были под спудом забвения»⁶⁰.

Размышления Глинки о садах демонстрируют осознанное обращение к художественным формам прошлого, которые понимаются как самобытные и поэтому ценные. Он ратует не только за припоминание прошлых символов, но и за создание новых монументов, заботясь о памяти будущих поколений: «Но чтобы сделать ваш сад совершенно отечественным, то вместо издержек на пустые *беседки* <...> постройте один хороший, но простой храм, ибо простота самая близкая родственница русским. Там соберите портреты или изваянные лики всех знаменитых россов. Тогда отец своего сына, а русский наставник воспитанника приведет в сей новый Пантеон для созерцания священных изображений *россиян-героев и россиян-благотворителей!*»⁶¹ Описанной здесь модели са-

⁵⁹ Там же. С. 136. В конце XVIII в. «Храм Лады» (или «Le Temple de Venus») имелся и в усадебном парке А. Б. Куракина в Надеждино Саратовской губернии (Сердобский район Пензенской области) и представлял собой павильон с четырехскатной шатровой крышей. См. о Надеждино: *Борисова Е. А.* Русская архитектура в эпоху романтизма. С. 37–41 (ил. 7 на с. 40); *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н.* Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. М., 2003. С. 456–465; *Schönle A.* The Ruler In the Garden: Politics and Landscape Design in Imperial Russia. Oxford, 2007. P. 164–221.

⁶⁰ *Глинка Ф. Н.* Несколько слов о садах. С. 137.

⁶¹ Там же. С. 138.



7. В. П. Причетников. Храм Лады (Le Temple de Venus).
Из серии «Виды имения князя А. Б. Куракина Надеждино».
Конец 1790-х – начало 1800-х. Холст, масло. 40×56 см.
Тверская областная картинная галерея

дового павильона соответствует решение павильона «Храм Розы без шипов» в садово-парковом ансамбле Александровой дачи под Павловском, прочтение которого дано в поэтическом описании сада, выполненном в 1793 г. С. С. Джунковским⁶². В написанной Екатериной II «Сказке о Царевиче Хлоре»⁶³, которая легла в основу «драматургии» Александровой дачи, герой находит «Храм Розы без шипов», и это событие становится кульминацией повествования, после чего следует развязка садового пу-

⁶² *Джунковский С. С.* Александрова, увеселительный сад его императорского высочества благоверного государя и великого князя Александра Павловича. СПб., 1793.

⁶³ [*Екатерина II*]. Das Märchen vom Zarewitsch Chlor // Neues St. Peterburgisches Journal. № 4. 1781. S. 75–92. Рус. пер.: [*Екатерина II*]. Сказка о царевиче Хлоре. СПб., 1783.

тешества. В описании садового ансамбля на этой сцене действительно заканчиваются стаффажи, имеющие отношение непосредственно к сказочному тексту Екатерины II. Однако само садовое пространство, так, как оно описано в поэме Джунковского, обещает высшее блаженство, достигаемое с обретением Розы-Добродетели в посвященном ей храме. Читателю-посетителю предлагается ряд разнообразных, последовательно открывающихся видов. Но сначала его взгляд обращается к потолку павильона, «чтоб больше возбудить сердца плененны»⁶⁴. Восторженная интонация, сопровождающая описание плодов добродетели, намеченных образами российских правителей Петра I и Екатерины II в плафонной росписи павильона, достигает эмоционального пика в момент дешифровки имени последней. Интонационная пауза маркирует переход от уровня сельской игры к актуальности государственно-политической тематики и оборачивается в описании Джунковского прославлением дел и достижений страны:

Российской здесь ты действия Державы,
Хоть больше чувствуешь, как видишь, пой⁶⁵.

Введенная Джунковским в текст описания линия истории страны, соединяя прошлое и настоящее, направлена в будущее, обозначенное в аллегорических изображениях великих князей Александра и Константина. Продолжателями этих славных дел должны стать внуки Екатерины, представленные в образе двух играющих ангелов — «тот узел *Гордиев*, тот Крест хранит»⁶⁶. Усиленное эмоциональное впечатление, сопровождающее восприятие павильона-храма, не противоречит аллегорическому характеру его росписи. Моральное воздействие аллегорических изображений славных фигур истории и современности достигается в ходе переплетения осознанного и прочувствованного переживания сцены в саду⁶⁷.

⁶⁴ Джунковский С. С. Александрова, увеселительный сад... С. 13.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 14.

⁶⁷ Подробнее см.: *Ананьева А. В.* «Услада мысли и зренья» — поэтическое описание Александровой дачи в контексте дискуссии о рациональном и сенсорном восприятии пейзажного сада // *Гений вкуса: Н. А. Львов: Материалы и исследования / Науч. ред. М. В. Строганов.* Тверь, 2003. Сб. 3. С. 299–319.

Подводя итог, следует отметить, что в ходе трансформации культуры памяти пейзажной эстетики, постепенно на место припоминания прошлого человеческой «цивилизации» и развития «культуры» по универсальным образцам приходит переживание «природы», «народности» и их прошлого как самобытного источника происхождения нации. Дополнительный элемент, который прослеживается в описанных изменениях, — сознательная отсылка к «индивидуальной» памяти. Причем припоминание прошлого, его актуализация в настоящем подразумевается как на уровне личности, так и на уровне всей культурной формации — в данном случае в понимании ее общности как нации, трактуемой в качестве неповторимой и отличной от всех других «индивидуальностей». Сами механизмы припоминания как бы строятся на поиске *отличия от других* и выработке идеи *общего*, объединяющего узкий круг *немногих*.

В свете выше сказанного становится очевидной принципиальная разница между идеальными деревнями классицизма (с отсылками к палладианству или экзотике ориентального или пасторального толка) и образцовыми проектами крестьянских домов XIX в., выполненных в русском стиле. Присутствие целого «русского» ансамбля в эстетизированном пространстве парка усиливает восприятие его выразительных средств как некоего цельного языка форм, характерного для конкретной локальной традиции. Деревенская семантика такого стаффажа, использующего новые для садового языка формы русского деревянного дома, подчеркивает в таком случае именно его специфический «народный», а не «всечеловеческий» характер⁶⁸. Такого рода «выработка национальных форм методом стилизации»⁶⁹ противостоит ранее принятой концепции многообразия приукрашенного сельского ландшафта в парке, наполненном разноплановыми культурными ассоциациями.

⁶⁸ Оппозиция, с которой работает Карамзин в оценке «собственных» и «чужих» элементов культурных пространств, занимающих его в «Письмах русского путешественника».

⁶⁹ *Нацокина М. В.* Московский модерн... С. 35 (о значении русско-византийского стиля как способа освоения древнерусского зодчества).

Главная особенность потсдамских парковых построек в русском стиле состоит в том, что они выходят за рамки типичной презентации экзотичных архитектурных элементов в соответствии с принципом разнообразия, характерным для эстетики пейзажного садово-паркового искусства. Русская парковая архитектура в Потсдаме демонстрирует осознанное обращение к элементам чужой культуры, которые оцениваются как ее специфические национальные черты. Образцы русского зодчества при этом не только гармонично интегрируются в местный садово-парковый ландшафт, но и занимают в нем видное, значимое место.

Возникновение потсдамских построек в русском стиле обязано, на первый взгляд, династическим связям между правящими домами Гогенцоллернов и Романовых: Фридрих Вильгельм III был на стороне Александра I в войне против Наполеона, его дочь, принцесса Шарлотта, стала в 1817 г. супругой Николая Павловича и позже императрицей Александрой Федоровной. Именно к ее приезду в Потсдам в 1820 г. была приурочена постройка первого «русского дома» в немецком Никольском, а в начале 1826 г., лишь через несколько месяцев после кончины Александра I, было принято решение об устройстве «русского поселения» — деревеньки Александровка с церковью св. Александра Невского, которые, по идее прусского короля, должны были стать «вечным памятником дружеской связи»⁷⁰.

Однако воспроизведение русских архитектурных элементов в парковом ландшафте Потсдама представляет собой больше, чем просто знак вежливости. Изначально заложенный жест своеобразного «культурного обмена» подчеркивает, например, факт постройки одноименной церкви в парке Александрия под Петергофом, выполненной на русской почве в готическом стиле (трактуемом, в свою очередь, в качестве немецкого национального). Об этом же говорят и другие примеры садово-паркового обмена, в том числе история скульптуры — двойника царской сельской «Молочницы», подаренной императрицей Александрой Федоровной для установки в парке Глинеке, одном из потсдамских садово-парковых ансамблей ее брата⁷¹. Дополнительный аспект в анализе воспроизведения

⁷⁰ Эта идея была прописана и для потомков на мемориальной доске церкви: «Ein bleibendes Denkmal der Erinnerung an die Bande der Freundschaft».

⁷¹ Две миниатюрные модели этой скульптуры находились в коллекции частных сувениров вел. кн. Марии Павловны в веймарском Бельведере. Ср.: Бубчикова М. Русская тема в немецком фарфоре. С. 211.

русских элементов в немецком парке и наоборот представляет собой наличие некой «культуры памяти», которая находит яркое выражение в садовой архитектуре и практикуется в непосредственном окружении в это же время: в частности, «русский садик» строится в веймарской резиденции вел. кн. Марии Павловны⁷². Интересно, что роль павловского садово-паркового ансамбля как образца прослеживается как в случае с Веймаром, так и в случае с Потсдамом.

На фоне реализованных в пространстве пейзажного парка проектов «деревенек», программа которых колеблется между каприциозной игрой в культурные ассоциации и образцом деревенского хозяйства, в новом свете предстает специфика потсдамских «русских домов». Особое значение при этом приобретает взгляд на характерное развитие садового дискурса в России, нашедшего свое выражение в феномене усадьбы — пространства, объединяющего в себе бытовые и художественные функции.

Ансамбли Никольское и Александровка в Потсдаме, старейшие и единственные сохранившиеся примеры построек в так называемом русском национальном стиле, выполненные не на территории России, свидетельствуют об изысканной игре «своего» и «чужого», далекого и близкого, — игре, в основе которой разные «горизонты» памяти — биографической, семейной и культурной. В свете истории стилей потсдамские «русские дома» характеризуют попытки формирования элементов национального стиля в рамках паневропейской эстетики пейзажного парка и намечают его последующее припоминание-развитие в усадебной и дачной архитектуре, отразившейся, в частности, в эстетике русского модерна.

⁷² См. подробнее: *Ananieva A. Garten, Andenken und Erinnerungskultur zwischen Pawlowsk und Weimar // Von Petersburg nach Weimar: Kulturelle Transfers von 1800 bis 1860 / Hrsg. von J. Berger, J. von Puttkamer. Frankfurt am Main, 2006. S. 261–285.*

Тюрьма — зеленый лес — сонный колодник («Евгений Онегин», 1, 47)

Мой друг, московский поэт и переводчик Наталья Ванханен давно обратила мое внимание на то, что пушкинские строки «Как в лес зеленый из тюрьмы / Перенесен колодник сонный» из 47-й строфы 1-й главы «Евгения Онегина» восходят к пьесе Педро Кальдерона де ла Барки «Жизнь есть сон». При этом она попросила меня, сохраняя ее авторство, прокомментировать эту литературную связь.

Приведем здесь эту строфу, в которой повествуется о чувствах, переполнявших Онегина и его собеседника в белые петербургские ночи:

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою,
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы,
Вспомня прежних лет романы,
Вспомня прежнюю любовь,
Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!
Как в лес зеленый из тюрьмы
Перенесен колодник сонный,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой¹.

Напомню также сюжетобразующую коллизию пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон». Вот, например, как описал ее П. А. Катенин:

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16. т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 6. С. 24.

«Польский король Василий, великий мудрец, любил паче всего таинственные науки, посредством которых открывается будущее, и, гадая, узнал, что сын, в утробе королевою носимый, ногами поперет голову отца, свергнет его с престола и наделает множество вредных и дурных дел. Желая все сие предотвратить, король заключил сына, едва рожденного, в крепкий замок, поручив его смотрению строгого и недремного пестуна, который держит его в цепях, водит в звериных кожах, не пускает никуда и всех под смертным опасением удаляет от замка и затворника <...>. Василий вынужден уступить общему желанию, но чтобы все видели, какого вреда они себе ищут, вымышляет такую хитрость: Сигизмунда сонным зелием напоить, во сне великолепно одеть, привезти во дворец, посадить на престол, а когда проснется, поздравить его королем и дать волю: что будет? <...> По королевской выдумке все исполнено, и проснувшийся Сигизмунд, видя, что ему кланяются и служат, очень скоро привыкает к самодержавию <...>. Король Василий, опытом убежденный, что он прав, довершает свой план, и усыпленный королевич возвращается в первобытное состояние. Второе пробуждение хуже первого: отчаянный Сигизмунд долго верить не хочет, что он был королем не наяву; но ему смотритель его столько это повторяет, что он сам приходит в недоумение и предается наедине очень пространному размышлению о жизни и о сне, заключая, что жизнь есть сон. Между тем недовольные королем войска вооруженной рукой освобождают его сына из заточения и провозглашают государем»².

Пушкин, как и многие его современники, в том числе его друзья и знакомые — Кюхельбекер, Языков, Катенин, заинтересовался творчеством Кальдерона в середине 1820-х гг., знакомясь с трудами А. В. Шлегеля «О драматическом искусстве и литературе» (1809—1811) и швейцарского историка Ж.-Ш.-Л. де Сисмонди «О литературе Южной Европы» (1813—1829). Упоминания Кальдерона у Пушкина связаны с пережитым им в 1824—1825 гг. внутренним переломом, который сопровождался отказом от предпочтения французской культуры; тогда в эстетических размышлениях Пушкина появилось новое устойчивое «созвездие»: Данте, Шекспир, Кальдерон³.

² Катенин П. А. О поэзии испанской и португальской // Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 130—132.

³ См.: Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 258.

Пьеса Кальдерона «Жизнь есть сон» могла быть известна Пушкину, во всяком случае, во французской переделке («La vie est un songe: Comédie d'argis Calderon», 1732) популярного в свое время и переведившегося в России драматурга первой половины XVIII в. Луи де Буасси. Как мне представляется, линия Сехизмундо — Софрони (у Кальдерона — Росаура) могла подсказать русскому поэту собственное решение отношений между Самозванцем и Мариной Мнишек и в том числе некоторые черты образа Марины.⁴

Мне уже приходилось писать о том⁵, что Пушкин отдал дань и великой кальдероновской формуле «жизнь есть сон», завязав на ней центральный узел «Медного всадника», и, как выяснилось впоследствии, указав путь нравственных исканий русской культуры всей последующей поры:

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были. Словно горы,
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... Боже, Боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь — его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка рока над землей?⁶

С. Франку эти пушкинские строки позволили выдвинуть тезис о «пессимистической философии» Пушкина: «Эту „пессимистическую философию“ Пушкина можно свести к двум основным положениям.

⁴ Подробнее см.: Багно В.Е. Драматургия Кальдерона в творческом восприятии Пушкина // IBERICA. Кальдерон и мировая культура. Л., 1986. С. 104–105.

⁵ См.: Багно В.Е. «Жизнь есть сон, как писал Кальдерон» // Русская судьба крылатых слов. СПб., 2010. С. 326–327.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л. 1948. Т. 5. С. 142.

Первое из них состоит в том, что человеческий дух в своих заветных мечтах и упованиях одинок среди объективного мира действительности. Этот объективный мир есть, в первую очередь, „равнодушная природа“. Человеческая жизнь кончается смертью, „в гробовой урне“ исчезает и краса, и страдания любимой женщины, а „равнодушная природа“ продолжает сиять „вечною красой“. Ветхий домик, в котором жила Параша, „мечта“ бедного Евгения („Медный всадник“), бесследно исчез перед злою силой наводнения. Евгений сознает, что „вся наша жизнь ничто, как сон пустой, насмешка рока над землей“; и на следующее утро уже нет „следов беды вчерашней; багрянницей уже покрыто было зло; в порядок прежний все вошло“⁷. Однако, согласно Франку, природа гения Пушкина такова, что грусть, скорбь и трагизм в конечном счете преодолеваются в светлой печали, в просветленности его духа.

Возвращаясь же к приведенным выше строкам из «Евгения Онегина», приходится констатировать, что они, как ни парадоксально, не привлекли к себе внимания исследователей. В. Набоков не комментирует интересующие нас строки. Ю. М. Лотман истолковывает их как автореминисценцию из «Братьев разбойников»: «Показательно, что этому стиху в контексте романа придан символический смысл, который, видимо, отсутствовал в структуре самих „Братьев разбойников“, но вычитывался романтически настроенным читателем»⁸. В подтверждение своей гипотезы Лотман приводит цитату из книги Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики», в которой, впрочем, речь идет лишь о «Братьях разбойниках»: «Один современник, иностранец, очевидно, передавая русские отклики на поэму „Братья разбойники“, формулируя понимание ее русскими читателями, писал: „Не является ли именно эта живая любовь к независимости, столь яркая печать которой свойственна поэзии Пушкина, тем, что привлекает читателя сочувственным обаянием. Пушкина любят всей силой любви, обращенной к свободе <...> Без сомнения, в стихе: „Мне тошно здесь... Я в лес хочу“, — заключено глубокое политическое чувство“»⁹.

⁷ Франк С. Светлая печаль // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 471.

⁸ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 170.

⁹ Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 221–222.

Насколько мне известно, связь пушкинских строк с кальдероновской метафорой мельком отметил только А. Ю. Панфилов: «Знаменитая мифопоэтическая формула затем обретет свое классическое выражение у Пушкина в первой главе романа «Евгений Онегин»: «...Как в лес зеленый из тюрьмы / Перенесен колодник сонный», — будет сравнивать повествователь, рассказывая о своих первых встречах с Евгением и их совместных мечтах о минувшем. За этими строками вырисовывается сюжет пьесы Кальдерона: томящийся в темнице узник становится царем, потом — возвращается в прежнее состояние»¹⁰. Первая масонская тетрадь (ПД 834), в которой на л. 18 об. находится черновой набросок строфы ХСVII первой главы «Евгения Онегина», заполнялась в 1822—1824 гг. В письме к Н. Н. Раевскому, написанном летом 1825 г., поэт признавался, что Кальдерона еще не читал¹¹. Поэтому нет ничего удивительного в том, что несомненная отсылка в тексте «романа в стихах» к кальдероновской пьесе не имеет прямого отношения к ее коллизии. Скорее наоборот — в отличие от Сехизмундо, действительно перенесенного во сне по воле своего отца из тюрьмы во дворец, пушкинский герой мысленно переносится из «тюрьмы» светских условностей в прошлое, в «зеленый лес» молодой жизни и прежней любви. В то же время, как это часто бывало в истории культуры, здесь происходит контаминация кальдероновской формулы «жизнь есть сон» с не менее знаменитой метафорой «мир — тюрьма». В этом случае связь оказывается не перевернутой, а прямой: угрюмого героя, во всем разочаровавшегося, воспоминания помимо его воли на время уносят из «тюрьмы» унылой реальности в годы беспечной юности. «Придет ли час моей свободы?»¹² — это скорее о Сехизмундо и о Пушкине, чем об Онегине. «Томила жизнь обоих нас»¹³ — это уже скорее о русском поэте и его герое, чем о персонаже Кальдерона.

¹⁰ Панфилов А. Ю. Литсеминар — <http://litseminar.blogspot.ru> [31.03.2013].

¹¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л. 1937. Т. 13. С. 197, 541 (ориг. по-франц.).

¹² Там же. Т. 6. С. 25.

¹³ Там же. С. 23.

В. А. Доманский

Литературные и музыкальные микросюжеты в «Отцах и детях» И. С. Тургенева

В русской литературе имеется ряд произведений, которые отличаются своей масштабностью и энциклопедичностью. К ним, безусловно, можно отнести роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» — произведение универсального характера, вобравшее в себя целые культурные миры, философские системы, комплекс национальных и европейских культурных знаков и кодов.

Одним из действенных способов расширения культурного пространства романа является активное вкрапливание писателем в канву сюжета отдельных микросюжетов, которые создают сложную, многослойную структуру художественной ткани «Отцов и детей». В нашем понимании микросюжеты — это отдельные эпизодичные сюжеты или мизансцены, а также сюжеты текстов других произведений, представленные в рассматриваемом произведении в свернутом виде. В одних случаях микросюжеты расширяют и уточняют фабульные элементы текста, в других — устанавливают вертикальные связи между событийной стороной произведения, системой авторских ценностей и авторской картиной мира. В этом случае их вкрапление в канву сюжета осуществляется по принципу дополнительности или ассоциативности и значительно реже — причинно-следственных связей. Истолкование роли микросюжетов в тексте не может производиться произвольно, так как в подобном случае нарушается архитектура произведения, к тому же вырванные из органического целого текста, эти микросюжеты могут получить совершенно иное толкование. В тургеневском романе можно вычленить определенный комплекс таких микросюжетов, связанных с авторской картиной мира, развитием основного действия и его побочных ответвлений.

Первый из них связан с завязкой романа и репрезентирует политический, философский и эстетический дискурс между «отцами» и «деть-

ми». По сути, это непрекращающийся диалог между поколениями, который разворачивается в литературе, начиная от древности и до нашего времени. Один из элементов этого диалога можно определить как «спор физиков и лириков». Тургенев был первым из русских писателей, в творчестве которого нашел свое художественное воплощение спор естествоиспытателя, химика, физиолога — «физика» Базарова с романтиками, идеалистами — «лириками» братьями Кирсановыми. Как и некоторые «люди 1860-х годов», Базаров верил в то, что с помощью естественных наук можно решить все проблемы жизни — и природные, и социальные, и нравственные, и эстетические, а поэзия, утонченные чувствования и отвлеченные философствования только уведут от реальной жизни, «это все распушенность, пустота»¹.

После Тургенева этот спор будет перманентно возникать в русской литературе и получит свое концептуальное оформление в XX в. в творчестве поэтов-шестидесятников, выразивших основные конфликты своего времени, которое в определенной мере было представлено двумя взаимосвязанными, но разными субкультурами, шуливо названными «физиками» и «лириками».

В романе Тургенева одна из фаз данного диалога разворачивается в небольшой мизансцене, где Аркадий отнимает у своего отца томик Пушкина и оставляет ему взамен книгу Людвиг Бюхнера «Материя и сила» («Stoff und Kraft», 1855). В контексте диалога двух поколений Пушкин здесь является выразителем идеального, поэтического мирозерцания, а немецкий философ, врач и естествоиспытатель, подменивший психологию и духовную жизнь человека физиологией, является апологетом материалистического (точнее, вульгарно-материалистического) понимания жизни. Но эта сцена имеет и скрытый подтекст — отсылку к роману Карла Гуцкова «Нигилисты» («Nihilisten», 1853), в котором герои, как и Базаров, тоже препарируют лягушек и цитируют Людвиг Бюхнера.

Вместе с тем Г. А. Тиме находит в высказываниях Базарова некоторые мысли, перекликающиеся с книгой Макса Штирнера «Единственный и его достояние» («Der Einzige und sein Eigentum», 1844). Макс Штирнер, немецкий философ, предшественник нигилизма, теоретик

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978–1987. Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 7. С. 34 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страниц).

индивидуалистического анархизма, утверждал чуждость Единственного Богу и всему божественному. Высказанные в этой книге мысли позволяют найти «возможное объяснение кажущихся противоречий базаровской личности: отрицание им абсолютно всех институтов духовной и общественной жизни и одновременный отказ от участия в какой-либо положительной деятельности в этом направлении — лишь бы „место расчистить“»².

Интересно, что этот конфликт «лириков и физиков» в русской литературе маркирован прежде всего немецкими поэтами (Гёте, Шиллером и Гейне), на что в свое время обратил внимание Р. Ю. Данилевский³, и немецкими физиками и химиками, прежде всего Юстусом фон Либихом (Justus von Liebig, 1803–1873) и учеными его круга — Иоганном Христианом Поггендорфом (Johann Christian Poggendorff, 1796–1877) и Фридрихом Вёлером (Friedrich Wöhler, 1800–1882). Именно об агрономических открытиях Либиха ведут беседу в романе Николай Петрович и Базаров. Последний к тому же безапелляционно заявляет, что «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта» (28).

Межпоколенческий дискурс в романе, организованный людьми разных поколений, различными культурными типами и историческими пластами культур, значительно усложняет проблему «отцов» и «детей». «Сыновство» в понимании автора романа не замыкается на интимных чувствах: оно предполагает сыновнее отношение к прошлому и настоящему своего отечества, к тем историческим, культурным, нравственным ценностям, которые достаются в наследство детям от отцов. «Отцовство» в широком смысле этого слова также предполагает отцовскую терпимость старших поколений к идущим им на смену младшим. Поэтому само название романа «Отцы и дети», в котором присутствует соединительный союз *и*, указывает не на противопоставление, оппозицию «отцов» и «детей», а на связь поколений и культур, их единение, в основе которого лежат законы самой жизни, дома, «гнезда», семьи. Идея неразрывной связи поколений, непрерывности традиций проходит через всю христианскую этику, которая особенно определенно заявлена в «Послании к ефесянам святого апостола Павла»: «„Почитай

² Тиме Г. А. Россия и Германия: Философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. СПб., 2011. С. 125.

³ См.: *Danilevskij R. Jy. Schiller in der russischen Literatur 18. Jahrhundert — erste Hälfte 19. Jahrhundert.* Dresden, 1998. S. 274–278.

отца твоего и мать“, это — первая заповедь...» (Еф., 6, 2), «И вы, отцы, не раздражайте детей ваших, но воспитывайте их в учении и наставлении Господнем» (Еф., 6, 4).

В «Отцах и детях», если воспользоваться классификацией американского социолога и этнографа Маргарет Мид⁴, представлено три типа межпоколенческих отношений: префигуративные, кофигуративные и постфигуративные. Для первого характерна ориентация младших поколений на старшие, их образ жизни и систему ценностей. В романе он разворачивается, помимо основной сюжетной линии Аркадия Кирсанова, в микросюжете, в котором он ведет диалог о Гейне с Катей Одинцовой.

Нужно заметить, что на протяжении всего XIX в. Генрих Гейне был в России одним из самых популярных (если не самым популярным) немецкоязычных переводных поэтов. Известный германист Н. Я. Берковский по этому поводу писал: «Ни один западный поэт, после Байрона, не приобрел в русской литературе такой славы и любви, какою пользовался Гейне с 30-х гг. прошлого века»⁵. В 1860-е гг., по словам Иннокентия Анненского, в России Гейне любили, пожалуй, больше собственных стихотворцев. «Правда, русские всегда понимали Гейне своеобразно, но что мы не только чувствовали его обаяние, а проводили его правду лучше других народностей, — это не подлежит сомнению»⁶. Творчество Гейне оказалось внутренне связанным с движением русской литературы и развитием общественного самосознания. Поэтому каждое поколение русских образованных людей имело своего Гейне и, соответственно, свой набор его книг и текстов. В эпоху романтизма самой большой популярностью в России пользовалась «Книга песен» («Buch der Lieder», 1827) и особенно ее подциклы «Лирическое интермеццо» («Lyrisches Intermezzo»), «Возвращение на родину» («Die Heimkehr»), «Северное море» («Die Nordsee»). Большой пласт стихотворений этой книги был освоен русской поэзией.

В эпоху расцвета русского реализма вновь переводились и по-новому интерпретировались стихи Гейне из его сборника «Книга песен». Вместе

⁴ См.: Мид М. Культура и мир детства. М., 1988.

⁵ Берковский Н. Я. [Вступительная статья] // Гейне Г. Книга песен. Переводы русских поэтов. М., 1956. С. 5.

⁶ Анненский И. Генрих Гейне и мы // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 398. (Литературные памятники)

с тем активно усваивалась, адаптировалась и трансформировалась в соответствии с развитием русского литературного процесса его социально-философская лирика из сборников «Новые стихотворения» («Neue Gedichte», 1844) и «Современные стихотворения» («Zeitgedichte», 1851), сатирическая поэма «Атта Тролля» («Atta Troll», 1841), политическая поэма «Германия. Зимняя сказка» («Deutschland. Ein Wintermärchen», 1844). В это время Гейне был востребован русским обществом прежде всего как поэт-сатирик, демократ, защищающий права и личное достоинство человека.

Таким образом, спор о Гейне, который ведется в романе, маркирует разные социально-политические и эстетические позиции поколений русских людей.

Обратимся к тексту:

«— Я не люблю Гейне, — заговорила Катя, указывая глазами на книгу, которую Аркадий держал в руках, — ни когда он смеется, ни когда он плачет: я его люблю, когда он задумчив и грустит.

— А мне нравится, когда он смеется, — заметил Аркадий.

— Это в вас еще старые следы вашего сатирического направления... („Старые следы! — подумал Аркадий. — Если б Базаров слышал!“) Походите, мы вас переделаем » (155).

«Смеющийся Гейне» в контексте романа обозначает политическо-го сатирика, который востребован новым поколением русских людей 1860-х гг. «Задумчивый и грустный» Гейне — старомодный романтик — напротив, является поэтом старшего поколения либеральных дворянских интеллигентов, расположенных к рефлексии и философствованию. Первоначально Аркадий тоже был приверженцем нигилизма, последователем Базарова, но его взгляды оказались своеобразными одеждами, в которые он наряжался, пытаясь быть человеком своего времени. Влюбившись в сестру Анны Сергеевны Одинцовой, он достаточно скоро освободился от этого маскарада, и прежний Гейне, т. е. Гейне-романтик, к которому он вернется под влиянием Кати, будет одновременно обозначать и возвращение героя «на круги своя», к ценностям своих отцов.

В конфигуративной модели поведения молодое поколение стремится уйти от системы ценностей «отцов», не предлагая взамен своей. Эта модель представлена в романе так называемыми «прогрессистами» — Ситниковым и Кукшиной. В воссоздании образа Ситникова автор использует прием пародирования, и его герой выполняет функцию, чем-

то напоминающую грибоедовского Репетилова. Введение Ситникова, комического «двойника» Базарова, оттеняет сильные стороны главного героя и гротескно представляет бездумное подражание многих молодых людей новомодным учениям.

В изображении Кукшиной автор карикатурно показал псевдоэмансипацию. В сущности, ее изображению служит вся XIII глава, но в этой главе есть небольшой микросюжет, связанный с характеристикой данной Кукшиной Жорж Санд. Так, обращаясь к Ситникову, Кукшина произносит:

«— Вы, говорят, опять стали хвалить Жорж Санда. Отсталая женщина и больше ничего! Как возможно сравнить ее с Эмерсоном! Она никаких идей не имеет ни о воспитании, ни о физиологии, ни о чем. Она, я уверена, и не слыхивала об эмбриологии, а в наше время — как вы хотите без этого?» («Евдокия, — замечает автор, — даже руки расставила») (64).

В действительности, как мы знаем, Жорж Санд в 1860-е гг. была в центре споров людей разных поколений о любви и браке и оказала позитивное влияние на развитие идей эмансипации в России, о чем убедительно писала в своей монографии О. Б. Кафанова⁷.

Постфигуративный тип отношений между поколениями характеризуется ориентацией старших поколений на младшие, что мы наблюдаем в поведении Николая Петровича. Он три зимы прожил с сыном-студентом в Петербурге, чтобы не отстать в своем развитии от нового века, пользуется агрономическими советами Базарова, советуется с ним в своих хозяйственных делах. И даже, чтобы не обидеть сына Аркадия, читает книгу Бюхнера «Материя и сила». Вместе с тем он все больше начинает понимать, что напрасны все его усилия, чтобы догнать молодое поколение. Об этом он признается своему брату: «Может быть, Базаров и прав; но мне, признаюсь, одно больно: я надеялся именно теперь тесно и дружески сойтись с Аркадием, а выходит, что я остался позади, он ушел вперед, и понимать мы друг друга не можем» (45).

В контексте этих тревожных раздумий Николая Петровича о своей судьбе важную роль играет музыкальный микросюжет, связанный с виолончельным исполнением героем музыкального этюда Ф. Шуберта «Ожидание», над чем искренне потешается Базаров. В этой сцене

⁷ Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX века: (Мифы и реальность) 1830–1860 гг. Томск, 1998.

впервые из-за разного отношения к искусству намечается трещина в взаимоотношениях приятелей:

«Базаров вдруг расхохотался.

— Чему же ты смеешься?

— Помилуй! В сорок четыре года человек, *pater familias*, в ...м уезде — играет на виолончели!

— Базаров продолжал хохотать; но Аркадий, как ни благоговел перед своим учителем, на этот раз даже не улыбнулся» (43).

Как известно, австрийский композитор, основоположник романтизма в музыке, занимал значительное место в художественном мире Тургенева. Его имя мы часто встречаем в произведениях русского писателя. Тургеневу были необходимы имя и песни Шуберта для того, чтобы живо и отчетливо изобразить людей романтического мирозерцания, каким и был Николай Петрович. Мир Шуберта — это мир простых и интимных человеческих чувств, тончайших и глубоких психологических переживаний, это исповедь души, выраженная звуком. Танцевальная музыка вальса впервые у Шуберта превращается в поэму — так много в нем лирики, так неповторима и обаятельна мелодия, столько тонких красок в ее движении.

Вальс Шуберта, который исполняет Николай Петрович, выразительно передает всю гамму чувств, которые роились в сердце стареющего героя: это нежность и грусть воспоминаний о прошедшей жизни, молодости, любви, смерти жены Марьи; это надежды на новое счастье, а вместе с тем тревожные раздумья о взаимоотношениях с сыном, с которым так трудно наладить понимание. Это также и навязчивые мысли о недалекой старости, неясном будущем.

Тургенев хорошо понимает, что «отцам» не угнаться за «детьми» в приобретении научного знания, но его беспокоит, что происходит духовный разрыв поколений, «дети» не перенимают опыт «отцов», который передавался им от поколения к поколению. В античном пласте романа вполне определенно просматриваются реминисценции из трактата Цицерона «О старости, о дружбе, об обязанностях», а также и гораццианские темы. И это не случайно, потому что античность сохраняла для Тургенева значение нравственной нормы, так как в ней гражданские идеалы и чувства еще не были отделены от родственных, семейных. Своеобразным идеалом она выступала и во взаимоотношении «отцов» и «детей». Так, римский оратор и мыслитель Цицерон видел гармонию во взаимном уравнивании молодости и старости: старость сдержи-

вает рвение неопытной юности, молодость препятствует чрезмерному консерватизму старшего поколения⁸.

Микрсюжет, восходящий к гораццианской теме, передает драму «старичка» Базарова, который начинает понимать, что сын не является его духовным преемником. В античной патриархальной традиции была своя символика сада, которая маркировала связь поколений: в честь родившегося ребенка сажали деревья; отцы дарили подрастающим сыновьям ценные виды деревьев, чтобы потомки под руководством родителей осваивали земледельческую культуру, традиции семьи и рода. Сад символизировал нерасторжимую связь отцов и детей, традиций и культур. Именно это значение сада обыгрывается на заключительных страницах гомеровской «Одиссеи»: Одиссей, чтобы его узнал старый отец Лаэрт, называет все деревья в саду, которые были подарены им ему в детстве:

Если желаешь, могу я тебе перечесть и деревья
В саде, которые ты подарил мне, когда я однажды,
Бывши малюткою, здесь за тобою бежал по дорожке.
Сам ты деревья даря, поименно мне каждое назвал:
Дал мне тринадцать ты груш оцветившихся, десять отборных
Яблонь и сорок смоковниц; притом пятьдесят виноградных
Лоз обещал, приносящих весь год многосочные грозды...
(Песнь 24, ст. 336–342; пер. В. А. Жуковского)

Василий Иванович, очевидно, также подарил в детстве несколько акаций своему сыну Евгению, о чем можно догадаться из приведенной ниже сцены романа. Но Базаров, стыдящийся своих сыновних чувств и всяких сентиментальностей, в ответ на намек отца притворно зевает:

«А там, подальше, я посадил несколько деревьев, любимых Горацием.
— Что за деревья? — спросил, вслушавшись, Базаров.
— А как же... акации.

Базаров начал зевать» (112).

С темой «отцов» и «детей» связан мотив гнезда. Он неоднократно заявлен в романе в нескольких мизансценах, но включен прежде всего в канву жизни отца и сына Кирсановых. Впервые этот мотив возникает после знаменитого идеологического поединка Базарова с Павлом Петровичем, когда Николай Петрович «впервые ясно сознал свое

⁸ См.: Цицерон. О старости, о дружбе, об обязанностях. М., 1974. С. 12.

разъединение с сыном» (54), ощущая какую-то неизъяснимую тревогу в душе: «Николай Петрович продолжал ходить и не мог решиться войти в дом, в это мирное и уютное *гнездо* (курсив мой. — В. Д.), которое так приветно глядело на него всеми своими освещенными окнами; он не в силах был расстаться с темнотой, с садом, с ощущением свежего воздуха на лице и с этой грустью, с тревогой» (VII, 56). Для героя дом — это не просто жилище, а именно *гнездо*, где появился на свет и вырос его сын Аркадий, а теперь родился маленький Митя.

Но оказалось, что расхождения между сыном и отцом Кирсановыми не были серьезными. Влюбившись в Катю Одинцову, Аркадий вскоре тоже «совьет свое *гнездо*» (169), создаст семью, пойдет по стопам отца и выполнит главное предназначение обыкновенного человека на земле. Именно это и советует своему приятелю Базаров при расставании, поняв, что Аркадий не создан для «горькой, терпкой, бобыльной жизни» (169) общественного деятеля: «А ты поскорее женись; да своим *гнездом* обзаведись, да наделай детей побольше» (170).

Самому Базарову не выпал этот «обыкновенный удел» (Пушкин), и ему, высокому герою, предстоит пройти символический путь от Дон-Кихота к Гамлету. Заявленный в романе, этот микросюжет легко может быть прочитан сквозь призму одноименной речи Тургенева. Если в начале повествования Базаров предстает перед читателями человеком, почти фанатично верящим в свои идеалы, и так же, как Дон-Кихот, обладает непреклонной волей, энергией и отсутствием сомнений, то выпавшие ему на долю испытания подтачивают его незыблемую веру в правоту собственных убеждений. Шаг за шагом «воинствующий Дон-Кихот» Базаров превращается в «рефлектирующего Гамлета». Подобно шекспировскому герою, он начинает задавать себе «проклятый вопрос» «быть или не быть?» («Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним разверзнуться может, а он еще сам придумывает себе всякие неприятности, портит свою жизнь» — 104).

Самоуглубление, рефлексия Базарова приводят к кризису всю его систему вульгарно-материалистических взглядов на мир. Если раньше Базарова интересовал только объективный материальный мир, а человеческая неповторимость, индивидуальное проявление человеческого духа либо высмеивались, либо вовсе отрицались («Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой...» — 78), то рефлектирующий, страдающий герой признается Одинцовой, что «всякий человек — загадка» (91). Признав тайну духовной жизни каждого человека, Евгений идет дальше —

к загадке жизни вообще. При этом он размышляет о неотвратимости законов бытия, ужасе человека перед смертью. Теперь он не может удовлетвориться чисто материалистическим объяснением сущности человека, его поступков. «Бездна» разверзлась перед тургеневским героем, когда он стал задумываться о своем ничтожестве перед бесконечным космосом, Вселенной. Об этом убедительно говорит мизансцена «У стога».

Особое значение для раскрытия любовных коллизий романа имеет микросюжет, восходящий к балладе Шиллера о рыцаре Тогенбурге. Имя Шиллера для русской литературы и бытовой культуры имело исключительное значение в XIX в. В этой связи Р. Ю. Данилевский отмечал: «Редко кто из писателей поколения, следовавшего после Пушкина и охваченного романтическими идеями, не пережил своего „шиллеровского периода“. Такой период юношеского стремления к высоким идеалам любви, красоты, справедливости, презрения к земной прозе и желания разом победить всякое зло был у М. Лермонтова, Н. Огарева, А. Герцена, И. Тургенева, А. Островского, Ф. Достоевского и многих русских поэтов, прозаиков и драматургов»⁹⁹.

После некоторого охлаждения к Шиллеру в эпоху постромантизма, он вновь оказался весьма востребованным с середины 1850-х гг., когда российская общественность готовилась отметить 100-летний юбилей немецкого поэта. В литературно-художественных журналах одна за другой стали появляться биографические очерки о поэте, критические статьи, новые переводы его сочинений. В период с 1857 по 1862 г. вышло девять частей издания «Шиллер в переводах русских поэтов», осуществленного Н. В. Гербелем. Интересно, что в нем было помещено одновременно несколько переводов одного и того же стихотворения немецкого поэта, выполненных разными авторами. В российской периодике также был опубликован ряд хвалебных стихотворений, посвященных Шиллеру, среди них даже стихи известных русских поэтов — А. Фета, Ф. Тютчева, Н. Некрасова.

Д. И. Писарева и поэтов-«искровцев» такой пиетет перед немецким поэтом раздражал, поэтому, наряду с комплиментарными стихотворениями, стали появляться пародии на известные стихи Шиллера, в том числе и на его балладу о рыцаре Тогенбурге, как, например, пародия Козьмы Прутова:

⁹⁹ Данилевский Р. Ю. Театр Фридриха Шиллера // Шиллер Ф. Разбойники; Коварство и любовь; Дмитрий Самозванец. М., 2000. Кн. 1. С. 5.

Немецкая баллада

Барон фон Гринвальдус,
Известный в Германьи
В забралах и латах,
На камне пред замком,
Пред замком Амальи,
Сидит, принахмурясь;
Сидит, и молчит.

Отвергла Амалья
Баронову руку!..
Барон фон Гринвальдус
От замковых окон
Очей не отводит
И с места не сходит;
Не пьет, и не ест.

Года за годами...
Бароны воюют,
Бароны пируют...
Барон фон Гринвальдус,
Сей доблестный рыцарь,
Все в той же позиции
На камне сидит¹⁰.

В контексте романа микросюжет о рыцаре Тогенбурге имеет три толкования. Первое — это средневековое понимание любви как рыцарского служения Прекрасной Даме. Второе — романтическое толкование: любовь как ослепляющая, испепеляющая страсть. Она вмещает в себя и рабство, и служение, и наслаждение, и отчаяние. В третьем, тургеневском, варианте это сложное, противоречивое чувство. Именно такое чувство переживает в романе старший Кирсанов. Всей историей Павла Петровича автор говорит о трагическом смысле любви. Поэтому человек, который оказался во власти всемогущей, опустошающей страсти, согласно авторской концепции любви, достоин сочувствия и понимания. Базаров, как известно, не щадит Павла Петровича, подвергает осмеянию романтические чувства, называя их «белибердой, непрости- тельною дурью», а рыцарские чувства считает «чем-то вроде уродства

¹⁰ Сочинения Кузьмы Пруткова. М., 1981. С. 56.

или болезни» и удивляется: «почему не посадили в желтый дом Тогенбурга со всеми миннезингерами и трубадурами?» (87).

Базаровская оценка Павла Петровича и любви российского Тогенбурга будет повторена в пародии В. С. Курочкина:

Словно вишенка на веточке,
Как картинка на конфеточке,
Посреди толпы неистойвой
Вдруг, в рубашечке батистовой,
В сюртучке сукна атласного,
Цвета трюфельно-колбасного,
И в шотландской легкой шапочке,
Встал Кирсанов...¹¹

Но оказывается, что и сама история любви Евгения Базарова к Анне Одинцовой тоже может быть прочитана в контексте шиллеровской баллады о рыцаре Тогенбурге. Герой пройдет все испытания влюбленного рыцаря, даже примет участие в «рыцарском турнире». Но, как и рыцарю Тогенбургу, пробудить спящую красавицу ему не удастся, и только перед смертью, как награду за все испытания, он получит прощальный поцелуй от своей дамы сердца. Правда, это новый, постромантический вариант разворачивания микросюжета о рыцаре Тогенбурге. В нем любовь, страсть герой стремится победить силой рассудка: «...по-моему — лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца» (104).

То, что часто невозможно выразить словами, в произведениях Тургенева выражает музыка. Поэтому исключительное значение в романе «Отцы и дети» имеет мизансцена исполнения Катей Одинцовой сонаты-фантазии с-moll Моцарта. Как известно, Моцарт был любимым композитором Тургенева, даже в период смены музыкальных вкусов, когда очень популярной стала итальянская музыка, Тургенев оставался верен музыкальным увлечениям молодости. Моцарт привлекал его глубиной и силой чувств, своей философичностью.

Обращение Тургенева в романе «Отцы и дети» к сочинению Моцарта помогает не только предугадать судьбу главного героя, эта музыка также позволяет глубже понять и осмыслить философско-эстетические конфликты тургеневского произведения.

¹¹ Поэты «Искры». Л., 1955. Т. 1. С. 286. (Библиотека поэта. Большая серия)

Известно, что «Фантазия» (1785) и «Соната» (1784) были сочинены Моцартом как два самостоятельных произведения. Позднее композитор опубликовал их вместе, так как придавал особенное значение родству эмоционального содержания обоих сочинений¹².

Контраст, резкие переходы от праздничного настроения к драматическому определяют композиционную структуру этого произведения. Уже в первой части заявлена его главная тема: упрямо атакующий трезвучный мотив передает силу судьбы, которая безжалостно подчиняет себе волю человека, кажется еще не задумывающегося над онтологическими проблемами жизни. По контрасту с мажорными тактами звучат короткие, молящие музыкальные фразы. Этот контраст самым резким образом проявляется в развитии тем сонаты, ее динамике и регистровке. Он определяет характер всей сонаты, которая передает вечное сопротивление и уступчивость, борьбу и смирение, а под конец мрачное разочарование человека в жизни, что очень хорошо отражает и предугадывает судьбу Базарова.

Гнетущий органный пункт, хроматические и синкопированные мотивы в верхних голосах весьма наглядно выражают зловещую тяжесть, ложащуюся на душу от осознания неизбежности безвременной смерти. Медленная часть сонаты наряду с *ре мажорным* эпизодом в фантазии полна подлинно моцартовской трогательной печали. Не случайно, по словам автора романа, «Аркадия в особенности поразила последняя часть сонаты, то есть часть, в которой посреди пленительной веселости беспечного напева, внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби...» (72).

Можно увидеть некоторую аналогию и самого построения романа с композицией сонат Моцарта. Сначала идет увертюра — встреча героев, предыстории братьев Кирсановых. В увертюре уже угадывается основная тема произведения и завязка будущих конфликтов. В главной части эта тема получает многогранное решение, развиваясь как бы по спирали, с каждым витком усиливаясь и усложняясь. Каждый «виток-испытание» приближает к развязке: первый «виток» — идеологический поединок отцов и детей; следующий — испытание героев любовью; новый этап — испытание героя любовью к родителям под сенью родного дома; затем — «рыцарский турнир» — поединок Базарова с Павлом Петровичем. И наконец, последний «виток» — возвращение «блудного сына» в родительский дом и поединок со смертью.

¹² Аберт Г. В. А. Моцарт. М., 1989. Ч. 2, кн. 1. С. 152.

По мере продвижения, раскручивания витков, нарастает звучание трагических аккордов, подготавливающих читателя к драматическому финалу. В реквиеме, звучащем в конце романа, наступает спад интенсивности, а в последних строках-аккордах «Отцов и детей» мелодия безутешной скорби смягчается, и на нее накладывается нежная, щемящая нота-размышление «о вечном примирении и о жизни бесконечной» (188), которая еще долго звучит в душе читателя, после того как перевернута последняя страница романа.

Таким образом, истолкование литературных и музыкальных микрсюжетов и сцен романа «Отцы и дети» позволяет глубже, во многих нюансах, понять авторскую картину мира, систему авторских кодов и образов.

К. Б. Егорова

Пражская лекция Рудольфа Штейнера и ее отражение в творчестве Марины Цветаевой

В 1996 г. вышла в свет книга Т. В. Кузнецовой «Цветаева и Штейнер: поэт в свете антропософии»¹, в которой был впервые поставлен вопрос о влиянии личности Рудольфа Штейнера и его учения на творчество Марины Цветаевой. Данное исследование и по сей день остается единственным опытом комплексного изучения истории взаимоотношений Цветаевой с антропософией, хотя оно и не исчерпывает всей полноты сюжетов, связанных с этой обширной темой.

Настоящая статья посвящена одному частному эпизоду этой объемной истории и представляет собой попытку анализа отношения Цветаевой к личности Рудольфа Штейнера, начиная от первого знакомства поэтессы с антропософией в 1910-е гг. до личной встречи со Штейнером в Праге во время его публичной лекции «Развитие человека и воспитание человека в свете антропософии»², которая состоялась 30 апреля 1923 г. Пражская лекция, ставшая первой и единственной личной встречей Цветаевой со Штейнером, оказала существенное влияние на ее восприятие антропософии, что отразилось на страницах прозаических произведений 1930-х гг., когда были написаны два эссе-воспоминания — «Живое о живом» (1932), посвященное М. Волошину, и «Пленный дух» (1934) с подзаголовком «Моя встреча с Андреем Белым», — два текста, наиболее явно отмеченные духом «штейнерианства». В этих произведениях Цветаева реализует своеобразную «игру» со знакомыми ей антропософскими терминами и понятиями, используя их то в качестве декораций,

¹ Кузнецова Т. В. Цветаева и Штейнер: Поэт в свете антропософии. М., 1996.

² Публ.: Steiner R. Die Menschenentwicklung und Menschenerziehung im Lichte der Antroposophie // Steiner R. Was wollte das Goetheanum und was soll die Antroposophie. Elf öffentliche Vorträge. Dornach, 1986. S. 179–208.

на фоне которых происходили встречи и разговоры с героями эссе — Андреем Белым и Максимилианом Волошиным (например, именование фотокарточки «астральным снимком»³ или пространные размышления о растворении тела в теле мира в полуденный час, в который ушел Волошин), то как повод к скрытой полемике со Штейнером. Так, ответом на проповедуемую Штейнером теорию «научного тайноведения», которая на практике означала возможность познания души методами, используемыми в естественнонаучном исследовании материального мира, стали следующие строки: «Тайновидчество⁴ поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком — всех времен. Очевидец всех времен есть тайновидец. И никакой тут „тайны“ нет»⁵.

В творчестве Цветаевой присутствует лишь ретроспективная оценка антропософии и ее вклада в культурную и духовную жизнь русской интеллигенции на рубеже веков, «духовная наука» практически не оставила следа в ранней лирике поэтессы. Объяснение этому было дано К. А. Свасьяном, который отметил, что именно изменение отношения к антропософии, занимавшей умы целой плеяды писателей, отметило границу между двумя литературными поколениями: «Поколение Белого шло к антропософии, тянулось к ней, летело на нее, как на пламя <...> Поколению, к которому принадлежал Мандельштам, этот опыт остался чуждым. Оно просто прошло *мимо* этого, без притяния или непритяния; нелепо представить себе Гумилева, Ахматову, Нарбута или Зенкевича принимающими антропософию, но еще нелепее было бы представить их себе ее отрицающими; они просто не заметили ее, как можно только не заметить вещь, глядя на нее в упор. Наверное, исключением была одна Цветаева, успевшая-таки — совсем по-цветаевски — попасть на мгновение в гравитационное поле „духовной науки“, вопреки всему набору предохранительных сывороток и вакцин своего шумного поколения, которых вполне хватало на то, чтобы *не* воспринять услышанную однажды в Праге лекцию Штейнера, но не хватало, чтобы спастись от *увиденного* лектора и одного сказанного им лично ей слова»⁶.

³ *Цветаева М. И.* Пленный дух: (Моя встреча с Андреем Белым) // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 269.

⁴ Ср., например, с размышлениями Штейнера о тайноведении в кн.: *Штейнер Р.* Очерки тайноведения. Ереван, 1992.

⁵ *Цветаева М. И.* Пленный дух. С. 195.

⁶ *Свасьян К. А.* Андрей Белый и Осип Мандельштам // «Сохрани мою речь...». М.: РГГУ, 2008. Вып. 4/2. С. 309–310.

Несмотря на все скептическое и подчеркнуто ироническое отношение к ясновидению Штейнера, Цветаева все же подошла к докладчику после пражской лекции и попросила сказать ей лишь одно слово, с которым она прожила бы всю жизнь: «И, набравшись духу и воздуху: „*Herr Doktor, sagen Sie mir ein einziges Wort — fürs ganze Leben!*“ (Господин доктор, скажите мне одно-единственное слово — на всю жизнь!). Долгая пауза и, с небесной улыбкой, mit Nachdruck (с ударением): „*Auf Wiedersehn!*“»⁷.

Эти «напутственные слова» Штейнера, которые Цветаева впоследствии будет по-разному обыгрывать в записных книжках, были истолкованы ею вполне в антропософском ключе — «до свидания в ином мире», «до великого свидания»⁸. Можно предположить, что мотив важности прощания и значимости сказанных на прощание слов отразился в эссе «Пленный дух»: первая встреча с Белым сразу обернулась прощанием, поэт спешно уходил и сказал Марине и Анастасии Цветаевым несколько слов, которые стали предметом обсуждения и даже спора между сестрами: «И, прежде чем мы опомниться могли, Эллис:

— Борис Николаевич Бугаев. А это — Цветаевы, Марина и Ася.

Поворот, почти пируэт, тут же повторенный на стене его огромной от свечей тенью <...> человек уходил, и ничто уже его не могло остановить, и, с поклоном, похожим на па какого-то балетного отступления:

— Всего хорошего.

— Всего лучшего.

Дома, ложась спать:

— А все-таки увидели Андрея Белого. Он мне сказал: „Всего лучшего“.

— Нет, мне — всего лучшего. Тебе — всего хорошего. — Нет, именно тебе — всего хорошего, а мне...

— Ну, тебе — лучшего! (Про себя: сама знаешь, что — *мне!*)»⁹.

К словам Штейнера Цветаева неоднократно возвращалась в письмах, перефразируя на разные лады запомнившиеся моменты из прослушанной лекции: «И так неожиданно вдруг, об Аде (Ариадна Черно-

⁷ Цветаева М. И. Неизданное: Записные книжки: В 2 т. М., 2001. Т. 2. С. 233–235.

⁸ См., например: «До свидания великого! Р. Штейнер. Ранили, — До великого свидания!» (Цветаева М. И. Сводные тетради. М., 2002. С. 237).

⁹ Цветаева М. И. Пленный дух. С. 223–224.

ва — дочь О. Е. Колбасиной-Черновой. — К. Е.) просто: „Я ее увижу в церкви“ — вне символики, а вышло больше. Мне жутко понравилось, как штейнеровское тогда — мне: „Auf *Wiedersehnl!*“¹⁰.

Для Цветаевой лекция, прочитанная Штейнером в Праге, стала возможностью «если не услышать, то узреть»¹¹ вдохновителя антропософского движения, к которому были близки многие из ее московских литературных знакомых¹². В антропософии Цветаеву привлекал отнюдь не оккультизм Штейнера, в ясновидении которого она сомневалась, находя его труды к тому же скучными, но люди, с которыми ассоциировалось это мистико-философское течение: прежде всего, это были Максимилиан Волошин, Андрей Белый и Ася Тургенева — предмет обожания юной Цветаевой. О тогдашнем увлечении старшей сестры Анастасия Цветаева сделала следующую запись в своих воспоминаниях: «В моем классе училась младшая из трех сестер Тургеневых, средней из которых, Асей, была заинтересована Марина, встретив ее в литературном кругу <...> ...встретив Асю Тургеневу, она не расставалась с ее образом, действительно глубоко притягательным. В один из вечеров, войдя в дом с катка, я, еще не успев услышать голосов <...> поняла, что у нас — чужой <...> ...шагнув в залу, я увидела огонек. Он вспыхивал и гас, как золотой светлячок. <...>

— Ася, познакомься: Ася Тургенева. А это моя сестра — Ася.

Из полутьмы залы, в косой луч света, падавший из столовой, протянулась женская рука — прохладная, тонкая, легкая, равнодушно сжала мою...»¹³.

Андрея Белого Цветаева видела до эмиграции в «Мусагете»¹⁴, где поэт читал лекции и выступал в роли проповедника антропософских идей, которыми он увлекся вслед за Эллисом после поездки в 1912 г.

¹⁰ *Цветаева М. И.* Собр. соч. Т. 6. С. 747 (письмо к О. Е. Колбасиной-Черновой от 9 июня 1925 г.).

¹¹ Там же. С. 308 (письмо к Л. Е. Чириковой от 30 апреля 1923 г.)

¹² «Странно, что, вращаясь в самом близком его <Андрея Белого> кругу: Эллис, его друг Нилендер, К. П. Христофорова, сестры Тургеневы, Сережа Соловьев, брат и сестра Виноградовы — я его в той моей дозамужней юности больше не встретила» (*Цветаева М. И.* Пленный дух. С. 224).

¹³ *Цветаева А. И.* Воспоминания. М., 2002. С. 370–371.

¹⁴ См.: Московский Парнас: Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века 1890–1922. М., 2006; *Безродный М. В.* Издательство «Мусагет»: Групповой портрет на фоне модернизма // Русская литература. 1998. № 2. С. 119–131.

за границу, предпринятой для того, чтобы встретиться со Штейнером и прослушать курс его лекций¹⁵. Цветаева познакомилась с Белым также в Берлине летом 1922 г., именно эти встречи были воссозданы в эссе «Пленный дух», в котором антропософское учение и его идеолог были представлены с долей иронии и скептицизма.

«Чтобы не преувеличивать вес и значение антропософии в канунной Москве, необходимо помнить о синкретическом духе и душевной взволнованности предвоенной эпохи»¹⁶, — замечал Федор Степун, предостерегая от преувеличения роли антропософии при ретроспективном обращении к культурным и литературным исканиям Серебряного века. Ироническое отношение Цветаевой к мистико-философской концепции, которую проповедовал Штейнер, могло быть отчасти объяснено личными встречами с Белым после возвращения поэта из Дорнаха и разрыва с Асей Тургеневоной. Окончательный же поворот в отношении Цветаевой к антропософии произошел после публичной пражской лекции, где Цветаева увидела доктора своими глазами и не нашла в нем той силы, которая притягивала и завораживала людей, бывших для нее когда-то литературными авторитетами и даже предметами обожания.

Пражский доклад Штейнера возвращал Цветаеву к жизни предреволюционной Москвы, ставшей для нее периодом ученичества и первых литературных опытов. Пражская публичная лекция была возможностью скорее воочию увидеть Штейнера как культовую фигуру, определявшую умонастроения целой эпохи, чем услышать и понять его концепцию: «Нынче еду в Прагу на Штейнера. (Вы, кажется, о нем слышали: вождь всей антропософии, Ася Белого была его любимейшей ученицей.) Хочу если не услышать, то узреть. По более юным снимкам у него лицо Бодлера, т. е. Дьявола»¹⁷. Портреты Штейнера Цветаева видела на лекциях в «Мусагете»: «Впрочем, видела его <Андрея Белого> часто, года два спустя, в „Мусагете“, но именно — видела, и чаще — спиной <...> с танцующей спины Белого переходила на недвижные фасы тайного советника Гёте и доктора Штейнера, во все свои огромные глаза глядевшие

¹⁵ Подробнее о влиянии этой поездки на издаваемый «Мусагетом» журнал «Труды и дни» см.: *Лавров А. В.* «Труды и дни» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 191–211.

¹⁶ *Степун Ф.* Встречи. М., 1998. С. 179.

¹⁷ *Цветаева М. И.* Собр. соч. Т. 6. С. 308 (письмо к А. Е. Чириковой от 30 апреля 1923 г.)

или *не* глядевшие на нас со стены. Так это у меня и осталось: первый Белый, танцующий перед Гёте и Штейнером, как некогда Давид перед ковчегом»¹⁸. Цветаева подчеркивала, что антропософская теория, о которой так много говорилось в предреволюционной Москве, стала для нее рядом зрительных образов-воспоминаний: танцующий Белый, рисунки на доске, портреты Гёте и Штейнера.

Сравнение Штейнера с дьяволом, прозвучавшее в процитированном выше письме к Л. Е. Чириковой, получило развитие в эссе «Пленный дух», на страницах которого Цветаева вспоминает, как Белый неоднократно называл Штейнера дьяволом и делал попытку объяснить свои жизненные и творческие неудачи «проделками» доктора: «И, останавливаясь посреди тротуара, с страшной улыбкой:

— А не проделки ли это — Доктора? Не повелел ли он отсюда моей рукописи пропасть: упасть со стула и провалиться сквозь пол? Чтобы я больше *никогда* не писал стихов, потому что теперь — конечно, я уже ни строки не напишу. Вы не знаете этого человека. Это — Дьявол. <...> Дьявол! Дьявол! — вопит Белый, бия и биясь.

— Ради Бога, Борис Николаевич, ведь лейтенант подумает, что вы — о нем!

— О нем? Пусть успокоится. Есть только один дьявол — Доктор Штейнер»¹⁹.

Пражская лекция Штейнера разочаровала Цветаеву. В записной книжке она сохранила свою переписку с мужем во время этой лекции: «<Цветаева>: 1) Как в церкви! 2) Посрамляет естественные науки²⁰. 3) Скоро уйдем. <...> <Эфрон>: Лев распластан, ибо полагает, что это Ersatz <...> <Цветаева>: Терпи. Накормлю яичницей. <...>

¹⁸ Цветаева М. И. Пленный дух. С. 224.

¹⁹ Там же. С. 262—263.

²⁰ Лекция Штейнера, на которой присутствовала Цветаева, открывается размышлением о границах естественнонаучного познания и необходимости поиска нового способа познания мира, которое открывается за границами привычного научного и бытового опыта и простирается в сферу духовного: «Чем глубже духовное проникает в естественно научное познание, тем больше внимания следует уделять антропософии, которая говорит о непознаваемом в естественных науках и считает, что естественнонаучному познанию были поставлены границы, которые оно, в свою очередь, не может переступить. Напрашивается вопрос, может ли человеческий нрав усмириться без дальнейшего установления подобных границ» (Steiner R. Die Menschenentwicklung. С. 182; перевод наш).

Если Штейнер не чувствует, что я (Психея!!!) в зале — он не ясновидящий...»²¹. «Переписка» была помещена в 10-ю записную книжку за 1923 г. и в «Сводные тетради», причем в них Цветаева привела более подробное описание своей встречи со Штейнером²². Она отметила, что «доклад был скучный»²³, почти буквально процитировав свои слова, относящиеся к 1916 г.: «Почему Штейнер, если он ясновидящий, не видит, как скучны его произведения?»²⁴. Подобное же сомнение в ясновидении доктора повторилось и в процитированном выше фрагменте, где Штейнеру отказывалось в сверхъестественных способностях в том случае, если он не сможет почувствовать ее — поэта — присутствие в зале.

Штейнеровская концепция воспитания и развития человека (именно этим вопросам была посвящена пражская лекция) актуализировалась в памяти Цветаевой в связи с рождением сына Георгия в 1925 г., о котором она писала О. Е. Колбасиной-Черновой в антропософском ключе: «По теории Штейнера дух — все 9 месяцев, пока ребенок во чреве матери — кует себе тело. Выявленность (индивидуальная, а не расовая!) черт — свидетельство о степени развитости духа. — Хорошая теория, мне нравится»²⁵.

²¹ *Цветаева М. И.* Неизданное: Записные книжки. Т. 2. С. 284.

²² Включение в «Сводные тетради» расширенного описания встречи со Штейнером само по себе примечательно, если учесть историю создания этого текста. В 1932 г., когда возвращение в Россию стало для семьи Цветаевой реальной перспективой, она начала работу над материалами своего архива — черновыми тетрадями и записными книжками, — которая велась с перерывами вплоть до 1939 г., ставшего поворотным в судьбе поэтессы. Мысль о возможной потере рукописей возвратила Цветаеву к более ранним записям, которые легли в основу «Сводных тетрадей», сохранивших важнейшие, по мнению Цветаевой, повороты поэтической мысли и варианты отдельных произведений. «Сводные тетради», наследующие структурные особенности автобиографической и дневниковой прозы Цветаевой, должны были лаконично, но полно представить хронологически верный путь творческого развития поэтессы за годы эмиграции. Таким образом, они составлялись не в качестве коллекции черновиков, но как отдельное произведение, рассчитанное на будущего читателя (а возможно, исследователя) и снабженное в ряде случаев авторским комментарием, содержащим ретроспективную оценку Цветаевой своих записей.

²³ Там же. С. 234.

²⁴ *Цветаева М. И.* Неизданное: Записные книжки. М., 2000. Т. 1. С. 152.

²⁵ *Цветаева М. И.* Собр. соч. Т. 6. С. 722 (письмо О. Е. Колбасиной-Черновой от 9 июня 1925 г.)

Таким образом, нельзя недооценивать впечатление, произведенное на Цветаеву единственной лекцией Штейнера, на которой ей довелось побывать. Поэтесса, безусловно, надеялась «узреть» лидера атропософского движения и, быть может, мысленно вернуться к духовным исканиям предреволюционной Москвы, однако Штейнер разочаровал ее, и следы этого разочарования обнаруживаются в более поздних текстах Цветаевой. Обращаясь к его образу на страницах обоих эссе, поэтесса подчеркивала свое скептическое отношение к Штейнеру и даже высказывала сомнение в том, что он действительно оказывал духовное влияние на людей, бывших для нее некогда авторитетами. Так, Цветаева не хотела признавать штейнерианство Волошина: «Макс был знающий. У него была тайна, которой он не говорил <...> ...она была в нем, жила в нем, как постороннее для нас, однородное ему — тело <...> ...объяснять эту тайну принадлежностью к антропософии или занятиями магией — не глубоко. Я много штейнерианцев и несколько магов знала, и всегда впечатление: человек — и то, что он знает; здесь же было единство»²⁶.

Безусловно, вопрос о влиянии антропософии на творческий путь Цветаевой еще требует серьезных и глубоких научных разысканий, и эпизод, связанный с посещением пражской лекции Штейнера займет свое место в истории взаимоотношений поэтессы с «духовной наукой».

²⁶ *Цветаева М. И.* Живое о живом // *Цветаева М. И.* Собр. соч. Т. 4. С. 191.

А. И. Жеребин

Шекспир в оценке немецкого романтизма

На рубеже XVIII–XIX вв. для истолкования Шекспира особенно много сделала, как известно, Германия, где освоение Шекспира, от Лессинга до Гейне, явилось важнейшей формой самоопределения национальной культуры. Через освоение Шекспира формировалась концепция классико-романтического искусства так называемой «эпохи Гёте».

Решающая роль принадлежала в этом процессе романтикам, провозгласившим Шекспира «вершиной современной поэзии»¹, а его творчество — «средоточием романтического искусства»². В эпоху предромантизма и романтизма Шекспир был окончательно и прочно встроен в немецкую философию культуры и сделался одной из ее несущих опор. Интерпретация Шекспира служила обоснованию типологической антитезы «классицизма» и «романтизма», которую немецкие поэты и философы конца XVIII — начала XIX в. формулировали как противоположность искусства «прекрасного» и «характерного» (молодой Гёте), «наивного» и «сентиментального» (Шиллер), объективного и интересного (Ф. В. Шлегель), «пластического» и «живописного» (А. В. Шлегель).

Романтический культ Шекспира возникает и утверждается в 1790-е гг., в период йенского романтизма. Среди многочисленных свидетельств увлечения ранних романтиков Шекспиром важны переписка братьев Шлегелей о «Гамлете» (1793–1795), замечания о Шекспире в программной статье Фридриха Шлегеля «Об изучении греческой поэзии» (1795), в его так называемых «Атенеумских фрагментах» (1797–1798), в «Литературных заметках» (1797–1800) и в диалоге «Разговор о поэзии» (1800). Далее, критические статьи Августа Вильгельма Шлегеля «Нечто о Ви-

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова. М., 1983. Т. 1. С. 113.

² Там же. С. 303.

льяме Шекспире по поводу Вильгельма Мейстера» (1796) и «О „Ромео и Джульетте“ Шекспира» (1797), подготовившие его блестящие переводы, а также статья Людвига Тика «О трактовке чудесного у Шекспира» (написана в 1793, опубликована в 1796), в которой отразился опыт его работы над переводом «Бури» и «Сна в летнюю ночь». Уже в шестнадцатилетнем возрасте Тик пишет одноактную комедию по мотивам «Сна в летнюю ночь» («Летняя ночь», 1789), и с этого времени шекспировская «комедия чистой радости»³ становится для него предметом неустанныго восхищения и подражания, образцом автономной поэзии и школой романтической иронии. К Шекспиру не в меньшей степени, чем к Гоцци, восходит метафикциональная игра с эстетической иллюзией в оригинальных комедиях Тика, представляющих собой среднее и центральное звено между поэмой Виланда «Оберон» (1780) и сценой «Сон в Вальпургиеву ночь» в «Фаусте» Гёте (1808).

Для всех троих — братьев Шлегелей и Тика — Шекспир сохраняет свое значение и в последующие годы. Тик занимается им всю жизнь — как переводчик, издатель, театральный деятель, исследователь елизаветинской драмы, и, не в последнюю очередь, как беллетрист; в 1824 г. он публикует историческую новеллу «Жизнь поэта», где Шекспир предстает в окружении своих современников, изображается смерть Марло и любовный треугольник между Шекспиром, графом Саутгемптоном и смуглой леди. Фридрих Шлегель продолжает размышлять над Шекспиром в своих парижских и венских лекциях по истории древней и новой литературы; его брат Август Вильгельм посвящает Шекспиру двенадцатую из своих венских лекций 1809–1811 гг. под общим названием «О драматическом искусстве и литературе», оказавшую значительное влияние на всю шекспиологию XIX в.⁴

В 1812 г. Фридрих Шлегель имел все основания утверждать, что «поэзия Шекспира глубоко родственна немецкому духу, и он более любого другого иностранного поэта воспринимается немцами как совершенно родной поэт»⁵. Отсюда берут начало все позднейшие попытки обосновать

³ *Schlegel Fr.* Prosaische Jugendschriften / Hrsg. von J. Minor. Wien, 1906. Bd 1. S. 12. В 1916 г. В. М. Жирмунский озаглавил так свою статью о комедии Тика «Кот в сапогах» (*Жирмунский В. М.* Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981. С. 76–80).

⁴ См.: *Wellek R.* Geschichte der Literaturkritik 1750–1950. Bd 1–2. Berlin; New York, 1978. Bd. 1.

⁵ *Schlegel Fr.* Prosaische Jugendschriften. Bd 2. S. 325.

и оправдать особый национально-германский тип художественного совершенства, принципиально отличный от «классического» идеала романских народов. Если в начале XIX в. «германское чувство формы» утверждается под именем «романтизма», то в начале XX в. его модной этикеткой становится «барокко», но в том и другом случае главным аргументом в его пользу остается Шекспир.

Достоянием немецкой культуры Шекспир становится, прежде всего, благодаря Августу Вильгельму Шлегелю. Его поэтический перевод семнадцати шекспировских пьес, над которым он работал с 1797 по 1810 г., оставил далеко позади предшествующие опыты Виланда и Эшенбурга и не был превзойден ни одним из позднейших переводчиков XIX–XX вв. Август Шлегель впервые переводит Шекспира размером подлинника (пятистопный ямб), с подчеркнуто бережным вниманием к своеобразию художественной формы. Под его пером перевод иностранного поэта на немецкий язык впервые становится искусством.

Как показал Ф. Гундольф, автор классического труда «Шекспир и немецкий дух» (1911), Шлегель мог создать свой перевод лишь на фоне расцвета немецкой классико-романтической поэзии. «Женственный характер его таланта», как охарактеризовал его Гейне⁶, как нельзя лучше способствовал успеху той герменевтической процедуры, которую его современник Ф. Шлейермахер называл «психологической интерпретацией» или «дивинацией». Известно, что, осваивая тонкости метрической композиции шекспировского стиха, Шлегель пользовался советами Шиллера, который, в свою очередь, использовал опыт сотрудничества с Шлегелем в собственном творчестве — не только при переводе «Макбета» (1801) для Веймарского театра, но и при создании трилогии о Валленштейне (1800).

Шлегель добился большого совершенства, желая невозможного. С одной стороны, его «немецкий Шекспир» должен был не уступать по красоте и выразительности стиха произведениям лучших немецких поэтов, которые сами — не только Шиллер, но уже и Виланд, и Лессинг — учились писать стихотворные драмы у Шекспира. С другой стороны, Шлегель стремился к максимальной верности английскому оригиналу, и если позднее его все же упрекали иногда в том, что в его переводе сгла-

⁶ Гейне Г. Девушки и женщины Шекспира / Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. М., 1958. Т. 7. С. 321.

жены стилистические контрасты и усилена медитативно-лирическая струя, это произошло, видимо, против его воли, в силу пиетистических корней немецкой словесности.

Главное достоинство перевода Августа Шлегеля — в его концептуальности, в том, что он явился практическим воплощением романтической концепции шекспировского творчества как парадигмы современной поэзии. Основа этой концепции была заложена Иоганном Готфридом Гердером, наметившим в своей статье «Шекспир» (1773) принципы органической эстетики, которые затем развивают романтики.

Гердер — пантеист, и художественный мир Шекспира он рассматривает по той модели мироздания, которая была подсказана ему Спинозой и Лейбницем — как органическое единство раздельности и взаимопроникновения образующих его элементов; каждый элемент глубоко индивидуален и своеобразен, но вместе с тем обусловлен своей принадлежностью к целому, потенциально заключает и преломляет в себе, подобно монаде, всю полноту его содержания и смысла и подчинен его общему назначению. Универсальность шекспировского духа заключается, с точки зрения Гердера, в том, что «весь мир служит ему телесной оболочкой, все явления природы — члены этого тела, целое же можно было бы назвать тем исполинским божеством, которому Спиноза дал имя Пан! Вселенная!»⁷.

В конце своей статьи Гердер высказывает чрезвычайно яркую мысль: художественный мир Шекспира производит эффект реальности, но реальность эта не подчиняется тем псевдообъективным законам пространства и времени, за соблюдением которых так строго следит рационалистическая эстетика классицизма. Реальность шекспировского мира — это внутренняя реальность души поэта; она соткана из его переживаний и сновидений, не только окрашена, но и предопределена его субъективностью и рождается как результат непосредственного слияния творческого «Я» со всей полнотой природной жизни.

Восхищаясь тем, что в каждой пьесе Шекспира «все соединяется в единое живое целое»⁸, Гердер полагает, что единство это обусловлено господством основного чувства, которое «царит в нем, пронизывает и одухотворяет его, как мировая душа»⁹. «То, что благородные философы

⁷ Гердер И. Г. Шекспир // Гердер И. Г. Избр. соч. / Сост. В. М. Жирмунский. М.; Л., 1959. С. 17.

⁸ Там же. С. 20.

⁹ Там же. С. 22.

говорили о Вселенной, относится и к Шекспиру», — повторяет за своим учителем молодой Гёте¹⁰, которого Гердер, уже знавший его «шекспиризирующую» драму «Гец фон Берлихинген», призывал стать немецким Шекспиром.

Но подлинными продолжателями Гердера стали романтики йенской школы, вернувшиеся к Спинозизму через философию Шеллинга. Воспевая «великий дух» Шекспира¹¹, запечатлевший в себе всю природу и во всей природе запечатленный, Гердер предвосхищает, в сущности, концепцию трансцендентального «Я», под именем которого Шеллинг создает образ абсолютной реальности — становящегося тождества субъекта и объекта, бытия и сознания, плоти и духа, конечного и бесконечного. Согласно Шеллингу, трансцендентальное «Я» осознает и творит себя при посредстве гениального художника, которому абсолютная реальность дана в интеллектуальной интуиции. Мистически постигая абсолютное как тождество противоположностей, гений объективирует свои прозрения в символических образах чувственно-материального мира.

Все высказывания романтиков о Шекспире варьируют мысль о том, что каждое произведение Шекспира — как и шекспировский мир в целом — представляет собой совершенный, универсальный организм, репрезентирующий абсолютную реальность.

Людвиг Тик разворачивает эту мысль в свете эстетической категории «чудесного» и, акцентируя внимание на пророчествах и предчувствиях, вещих снах и чудесных знаменьях, на сценах безумия и экстаза, на образах фей и эльфов, призраков и чудовищ, усматривает в них своего рода точки прорыва в другой мир, более истинный и более реальный, чем тот, которому привык доверять современный зритель. По наблюдениям Тика, Шекспир настолько искусно вплетает сверхъестественное в эмпирическую действительность, что граница, разделяющая для нас воображаемое и реальное, предстает как фикция обыденного, рассудочного сознания¹².

¹⁰ Гёте И. В. Ко дню Шекспира // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. М., 1980. Т. 10. С. 264.

¹¹ Гердер И. Г. Шекспир. С. 17.

¹² См.: Teck L. Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren (1796) // Shakespeare-Rezeption: Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland mit einer Einführung, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen / Hrsg. von H. Blinn. Berlin, 1988. Bd 2: Ausgewählte Texte von 1793 bis 1827. S. 72–73.

Тик глубоко прочувствовал мистический мотив «Бури»: «Мы созданы из вещества того же, что наши сны, / И сном окружена, / Вся наша маленькая жизнь» («We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep»). Этот мотив — ключ к художественному творчеству самого Тика, мастера романтической ремифологизации расколдованного мира. Не только в его драматургии, но и в лирике, и в литературных сказках грезы получают метафизическое значение; вся чувственно-предметная реальность предстает в них лишь как маленькая часть человеческой жизни, которая как земля океаном омывается волнами непостижимого космического бытия.

В ином плане, но не менее явственно звучит тема другой реальности и в критических суждениях Фридриха Шлегеля. Шлегель любит подчеркивать, что, изображая падение и деградацию человека, Шекспир всегда помнит о его изначальной величии, всегда верит в его грядущее возвышение. В душах его героев живет смутное предчувствие той высшей, абсолютной реальности, в познании которой заключается цель современного искусства, совпадающая с целью современной философии¹³. Достичь ее, оставаясь в границах традиционных жанров, стилей, дискурсов, по мнению Шлегеля, невозможно. Классической гармонии, основанной на исключении или подавлении чуждого, он противопоставляет интеграцию гетерогенного, диалектику взаимообусловленных контрастов.

Шекспировская деконструкция классической гармонии продуктивна, с точки зрения Шлегеля, потому, что она утверждает эстетическую ценность гибридных структур. Античная философия сконструировала фундаментальные оппозиции, предопределившие дуалистический характер европейской культуры: добро и зло, подвиг и преступление, возвышенное и низменное, прекрасное и безобразное, реальное и фантастическое, лирическое и эпическое, трагическое и комическое, субъективное и объективное, конечное и бесконечное. У Шекспира же все эти оппозиции обнаруживают свою условность и относительность, их члены репрезентируют различные стороны природы как универсального всеединства и не столько друг друга исключают, сколько обуславливают, предполагая непрерывные трансформации и взаимопревращения.

Согласно романтическому мифу, грядущее Царство Божие, воплощением которого должна быть современная поэзия, — не гармоничный

¹³ См.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. I. С. 324. Ср.: Там же. С. 398.

«золотой век» античности, а результат преодоления его кризиса, «разумный хаос, проникший себя насквозь»¹⁴, т. е. организованный творческой волей богоравного человека-художника. Хаосу романтики придавали, как известно, положительное значение, видели в нем игру творческой стихии жизни, вечно созидающей и разрушающей ради грядущего недостижимого совершенства, тогда как порядок и гармония ассоциировались в романтическом сознании с насильственной властью окостеневших, узаконенных традицией и авторитетом форм жизни и искусства. Шекспир и дорог Шлегелю как организатор, который этот хаос не упорядочивает, не ставит под контроль правил, а эстетически оформляет его свободу и, соединяя несоединимое, создает впечатление «искусно организованного беспорядка»¹⁵, добивается «пленительной симметрии противоречий»¹⁶. Именно в этом смысле Фридрих Шлегель называет Шекспира «музыкальнейшим из поэтов»¹⁷, ибо музыка — задолго до Шопенгауэра — служила романтикам символом абсолютной реальности как единства противоречий (*coincidentia oppositorum*), невыразимого на языке классического искусства. Во второй половине XIX в. эту мысль конкретизировал Отто Людвиг, открывший в трагедиях Шекспира так называемую «сонатную форму»¹⁸.

Философские взгляды своего брата всецело разделял Август Вильгельм Шлегель. На первый взгляд, у него преобладают частные наблюдения над драматической техникой Шекспира. Уже в первой своей статье «Нечто о Вильяме Шекспире по поводу “Вильгельма Мейстера”» он сосредоточен на музыкально-живописном стиле шекспировских драм, на их речевой партитуре, на мотивных и ритмических повторах и рифмах, чередовании прозы и стиха, перекличке взаимно отражающихся мотивов, функции художественной детали и словесной игры. Но обращение Шлегеля к шекспировским главам «Вильгельма Мейстера» с размышлениями над «Гамлетом» — больше, чем знак преклонения перед Гёте, которого братья Шлегели ставили в один ряд с Шекспиром и Данте.

¹⁴ *Novalis. Schriften / Hrsg. von J. Minor. Bd. 1–4. Jena, 1907. Bd 2. S. 309.*

¹⁵ *Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 391.*

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 402.

¹⁸ См.: *Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы / Пер. под ред. и с предисл. В. М. Жирмунского. Л., 1928. С. 36–69.*

Переписка братьев Шлегелей 1793 г. свидетельствует о том, что уже до выхода в свет романа Гёте они воспринимали «Гамлета» как своего рода философский «роман воспитания» — историю современной души, ищущей абсолютного совершенства и обманутой в своих чаяниях¹⁹. Роман Гёте это восприятие подтвердил и дал ему новые импульсы. Вслед за Вильгельмом Мейстером, героем Гёте, а затем и Вильямом Ловелем, героем Людвиг Тика, с Гамлетом отождествляли себя в Германии множество литературных персонажей и реальных лиц. Последними в этом ряду стали разочарованные революционеры 1830—1840-х гг. с их жалобами на неспособность немцев к радикальным политическим действиям. «Германия — это Гамлет», — писал в 1844 г. политический поэт тех лет Фердинанд Фрейлиграт²⁰. Однако в ранней статье Вильгельма Шлегеля поэтика еще ближе к метафизике, чем к политике.

У Гёте Вильгельм Мейстер отказывается адаптировать «Гамлета» для сцены потому, что произведение Шекспира — «не мешанина из пшеницы и плевел, а ствол, ветви, сучья, листья, цветы и плоды», нерасторжимое единство, в котором «одно выходит из другого»²¹. Образ дерева как метафора всеединства восходит к Плотину, у которого он связан с понятием «внутренней формы» вещей. Гёте впервые пользуется метафорой дерева в ранней, написанной под влиянием Гердера статье о Страсбургском соборе²², а через два десятилетия переносит ее с готического собора на архитектуру шекспировской пьесы.

Подхватывая и развертывая эту метафору, Шлегель доказывает, что в «Гамлете» нет случайных деталей; каждая частность, каждый конкретный образ и фабульная линия несет в себе символический смысл с точки зрения общего идейного содержания.

Венские лекции А. В. Шлегеля подтверждают и развивают эти взгляды на множестве конкретных примеров, демонстрирующих системное единство и согласованность элементов художественной формы в отдельных произведениях Шекспира, будь то эквивалентность характеров в «Тимоне Афинском», симметричность фабульных линий в «Короле

¹⁹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 397—398.

²⁰ Literatur des Vormärz 1830—1848. Erläuterungen und Leseproben / Hrsg. von F. Böttger. Leipzig, 1960. S. 371.

²¹ Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Гёте И. В. Собр. соч. Т. 7. С. 240.

²² Гёте И. В. О немецком зодчестве // Там же. Т. 10. С. 10.

Лире», организация пространственной структуры в «Венецианском купце», виртуозное сочетание пафоса и иронии в «Цимбелине», «Виндзорских насмешницах» или в «Комедии ошибок». О каких бы частностях ни писал Август Шлегель, он повсюду исходит из убеждения, что каждая пьеса Шекспира — это живой организм, или, говоря языком XX в., текст или текстура, сотканная из отдельных нитей, которые тесно переплетены особым, лишь данной ткани присущим образом.

Драматургия Шекспира, осмысленная как нерасторжимое единство целого и воплощение абсолютной реальности, явилась в эпоху романтизма образцом и основой новой органической эстетики. Шеллингианский тезис о тождестве духа и плоти уже содержал в себе идею тождества содержания и формы. В этом отношении романтизм представлял собой третий — после классицизма и эстетики «Бури и натиска» — этап в осмыслении Шекспира.

Если классицисты упрекали Шекспира в незнании правил и бесформенности, то «бурные гении» этой бесформенностью и наивностью восторгались, видя в них торжество свободы над тиранией, природы над искусством и искусственной культурой. Вслед за Эдвардом Юнгом и Лессингом они провозгласили Шекспира «оригинальным гением», который следует природе, а не правилам рационалистической поэтики, ибо правила — всего лишь «костыли, необходимые для больного»²³.

Но Лессинг, противопоставляя незаконный германский гений Шекспира французской школе, еще оценивал их достоинства и недостатки с опорой на учение Аристотеля о мимезисе и катарсисе. Ни Гердер, ни учившиеся у него поэты «Бури и натиска» в Аристотеле больше не нуждались. По их мнению, Шекспир не подражал природе, а был ее любимцем и ее орудием; устами Шекспира «вещала сама природа»²⁴. Он творил непосредственно и свободно, из глубины переживаний целостной личности, из полноты своего напряженного, страстного чувства, и мир, порожденный его гением, — такая же непреложная реальность во всем ее конкретном многообразии и противоречивости, как мир природных вещей и исторических явлений²⁵.

²³ Gerstenberg H. W. Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur (1766) / Hrsg. von A. von Weilen. Stuttgart, 1890. S. 228.

²⁴ Гёте И. В. Ко дню Шекспира. С. 264.

²⁵ Ср. Lenz J. M. R. Anmerkungen übers Theater (1774) // Wolfheim H. Die Entdeckung Shakespeares. Deutsche Zeugnisse des 18. Jahrhunderts. Hamburg, 1959. S. 186–187.

Для романтиков борьба с рационалистической поэтикой в полной мере сохраняет свою актуальность, и, когда Фридрих Шлегель провозглашает в своем знаменитом 116-м фрагменте требование автономности поэзии — «воля поэта не терпит над собой никакого закона», — он лишь подхватывает и подтверждает требование своих предшественников. В Шекспире романтиков восхищает то же, что и поэтов «Бури и натиска» — полнота и богатство живой жизни, не обедненной заранее заданными и общеобязательными способами ее художественного оформления.

Но если «бурные гении» выдвигали на первый план иррациональную мощь шекспировского гения, непосредственную и безыскусственную, то Ф. Шлегель возражает: «Он не был лишен знаний, как предполагают с тех пор, как Мильтон восславил его как свободного сына природы, и, уж конечно, он владел художественным мастерством»²⁶. Так же думает и Август Вильгельм: «Не владеть формой — этого гений позволить себе не может»²⁷. Первую формулировку этого общего для братьев Шлегелей убеждения содержат уже «Фрагменты» 1798 г., где Фридрих Шлегель называет Шекспира поэтом «правильным» («korrekt»), и поясняет: «В благородном и изначальном смысле слова соблюдение правил означает сознательную разработку и развитие в соответствии с духом целого всей сокровенной глубины и мельчайших деталей произведения, практическую рефлексию художника; в этом смысле, вероятно, ни один современный поэт не будет более правильным, чем Шекспир»²⁸.

В 1800 г. Шеллинг определяет гениальность как синтез интуиции и мастерства²⁹. Предвосхищая это определение в своей трактовке Шекспира, Фридрих Шлегель, как и Шеллинг, реактуализирует старинную риторическую формулу «sobria ebrietas» (трезвое опьянение), которую в те же годы подхватывает и Гельдерлин в стихотворении «Середина жизни» (1800)³⁰. Кажущаяся бесформенность шекспировской

²⁶ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 325.

²⁷ Schlegel A. W. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur / Hrsg. von G. W. Amoretti. Bd. 1–2. Bonn, 1923. Bd 2. S. 130.

²⁸ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 304–305.

²⁹ Schelling F. W. J. System des transzendentalen Idealismus / Hrsg. von R.-E. Schulz. Hamburg, 1957. S. 615.

³⁰ См.: Schmidt J. Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Heidelberg, 2004. Bd 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. S. 392–393.

драмы представляет собой, по мнению Шлегеля, художественную форму нового типа, которую романтики, как уже Лессинг и Гердер, именуют «германской». В отличие от «правил», сформулированных поэтикой французского классицизма на основе античных образцов, она не принудительно-нормативна, а органически вытекает из содержания, развивается вместе с ним и являет собой внутреннюю меру произведения, закон которого заключен в нем самом³¹.

Форма, подразумевающая тайный смысл вещей, их внутренний строй, выявляемый в искусстве, культура, подразумевающая преобразование человека и всей природы, их эмансипацию от унижительной власти естественной необходимости — таковы последние, не только эстетические, но и антропологические, импликации романтической апологии Шекспира.

Художественный мир Шекспира является для романтиков парадигмой космического всеединства, в глубинах которого тонут все противоречия феноменальной действительности, сконструированной отвлеченным разумом, в том числе и противоречия между искусством и жизнью. Искусство, ориентированное на Шекспира, перестает быть дифференцированным и автономным. Универсальность — наиболее характерный топос шекспировского текста немецкой литературы — предполагает еще неведомое современному миру, но уже предвосхищенное Шекспиром синтетическое пан-искусство, в котором сходятся все виды человеческого творчества.

Провозглашенный романтизмом принцип автономности поэзии отнюдь не исчерпывался требованием ее независимости от морали, политики и т.п.; с самого начала он заключал в себе тенденцию к «романтизации мира», т. е. к экспансии внутренних законов автономной поэзии на всю окружающую поэта действительность. Вся жизнь должна была подвергнуться эстетическому преобразению по тем правилам, которые были извлечены романтиками из произведений Шекспира, стать произведением романтического искусства или, как писал Шеллинг, «продуктом гения».

Последний опыт интерпретации Шекспира по коду романтической утопии принадлежит Генриху Гейне. В молодости он слушал лекции Ав-

³¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 325. Ср. недавно опубликованный афоризм Л. Пинского «Поэзия — это жизнь в поэтической форме, а не жизнь, на которую надели поэтическую форму» (Минимы. СПб., 2007. С. 113).

густа Шлегеля в Боннском университете, позднее, во время путешествия по Англии, усердно посещал лондонский театр «Друри Лейн» и восторгался игрой Эдмунда Кина; название самой глубокой и блестящей из его поэм — «Германия. Зимняя сказка» (1843) содержит аллюзию на «Зимнюю сказку» Шекспира. В 1838 г. Гейне пишет по заказу парижского книготорговца Деллуа большое эссе «Девушки и женщины Шекспира», предназначавшееся для альбома портретов шекспировских героинь³². Наибольший интерес представляют в этом эссе не столько их характеристики, сколько историко-культурное введение, содержащее иронический обзор немецкой «шекспиромании» (Д. Граббе) конца XVIII — начала XIX в. Но ирония, как обычно, сочетается у Гейне с исповедью, и он высказывает свои собственные убеждения, когда разворачивает вслед за Гердером и Шлегелем топос универсальности шекспировского гения.

Глубоко ошибалась, по мнению Гейне, критика, упрекавшая Шекспира в отсутствии единств. Место действия его драм — земной шар, единству времени соответствует в них единство вечности, а герой, вокруг которого сконцентрированы изображаемые в них события, — все человечество³³. Объясняя, почему это так, Гейне набрасывает своего рода модель творческого процесса. Согласно этой модели, в душе гениального поэта изначально присутствует смутный образ бытия как тотального единства множества. Образ этот оживает и проясняется по мере того, как поэт, познавая окружающую его феноменальную действительность, включает в свой внутренний мир ее фрагменты. Бесвязные и бессмысленные в своей разъединенности, они обретают смысл и пресуществляются, становясь органическими частями единого целого, которое и находит свое воплощение в произведении искусства, представляющего собой не субъективное отражение уже сложившейся реальности, а новую, онтологически полноценную реальность. Гейне, любивший называть себя последним романтиком, подводит тем самым итог романтической рецепции творчества Шекспира в Германии.

³² Ср.: *Wadepuhl W. Shakespeares Mädchen und Frauen: Heine und Shakespeare*. In: *Wadepuhl W. Heine-Studien*. Weimar, 1956. S. 114–134.

³³ *Гейне Г. Девушки и женщины Шекспира // Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. / Под ред. Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. Т. 7. С. 316.*

Из писем Ф. А. Брауна к А. Н. Веселовскому

Академик Александр Николаевич Веселовский (1838–1906) вошел в историю русской науки не только как великий ученый, но и как создатель замечательной научной школы. Профессор Петербургского университета, он на протяжении четверти века неустанно и целеустремленно формировал превосходно образованных и современно мыслящих специалистов в области романо-германской филологии, языковедов и историков литературы, и эта его деятельность оказалась в высшей степени плодотворной.

Одним из самых блестящих учеников Веселовского был, несомненно, Федор Александрович Браун (1862–1942), выдающийся отечественный германист и скандинавист, в 1900–1920 гг. профессор Петербургского университета, в 1905–1910 и 1912–1918 гг. декан историко-филологического факультета, с 1927 г. член-корреспондент Российской Академии наук¹.

Выпускник 1885 г., Браун был оставлен при университете для подготовки к профессорскому званию. Молодому человеку предстояли сдача магистерского экзамена и защита соответствующей диссертации, но для начала — двухлетнее пребывание с научными и образовательными целями в странах Западной Европы. Браун выехал из Петербурга в начале июня 1885 г., в дальнейшем побывал в пяти странах — Англии, Швеции, Италии, Германии и Франции, но подолгу оставался лишь в не-

¹ См.: *Жеребин А. И.* У истоков русской германистики (профессор Ф. А. Браун) // Немцы в России: Русско-немецкие научные и культурные связи. СПб., 2000. С. 14–21; *Тихонов И. Л.* Неоднократный декан историко-филологического факультета Ф. А. Браун // Материалы XXXI Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. СПб., 2002. С. 8–13. См. также: *Свердлов М. Б.* Ф. А. Браун — исследователь скандинавских источников по истории Древней Руси // Скандинавский сборник. Таллин, 1976. Вып. 21. С. 221–225.

мецком Фрейбурге и в Париже, а на родину вернулся в августе 1888 г. В течение всего этого времени он не терял связи с университетскими товарищами и сравнительно часто писал Веселовскому, которому подробно сообщал о проделанной работе, с которым делился своими мыслями и сомнениями и у которого искал поддержки в трудных житейских ситуациях. Веселовский же, несмотря на занятость, исправно ему отвечал, где бы он ни находился, в Петербурге, на даче или за границей.

Письмами Веселовского мы, к сожалению, не располагаем; можно лишь надеяться, что они когда-нибудь обнаружатся в Германии, где прожил последние двадцать лет своей жизни и в 1922–1932 гг. состоял профессором истории Восточной Европы Лейпцигского университета Ф. А. Браун. Между тем весь обширный комплекс писем Брауна, охватывающий период между 1884 и 1905 гг., в основном, сохранился в архиве А. Н. Веселовского (ИРЛИ, ф. 45, оп. 3, № 163–164). Из него и извлечены три публикуемые ниже письма, представляющие, на наш взгляд, существенный интерес не только как эпизод их многолетних профессиональных и дружеских отношений, но и как характерный образец общения в ту далекую пору двух ученых — прославленного и начинающего, учителя и ученика.

Письма печатаются по автографам: ИРЛИ, ф. 45, оп. 3, № 163, л. 15–16 (письмо 1), 41–42 (письмо 2), 43–46 (письмо 3); орфография и пунктуация писем приближены к современным нормам.

1

Венеция, 21/9 сентября 1885.

Понедельник.

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Только что я получил расписание лекций Фрейбургского университета и спешу посоветоваться с Вами по этому поводу.

Лекции, интересующие меня, следующие:

Paul:

- 1) Erklärung ausgewählter Lieder aus der älteren Edda (2 часа в неделю).
- 2) Mittelhochdeutsche Übungen für Anfänger (2 часа).
- 3) Im Seminar: Lektüre poetischer althochdeutsch<er> Denkmäler (2 часа).
- 4) Über Goethe (2 часа).

Neumann:

- 1) Historische Formenlehre der französischen Sprache (5 часов.)
- 2) Interpretation der ältesten französischen Sprachdenkmäler (4 часа).
- 3) Im Seminar: Altfranzösische u<nd> provenzalische Übungen (2 часа).

Brugmann:

- 1) Gotische Grammatik (3 часа).
- 2) Sanskrit, zweiter Kursus (чтение текстов по хрестоматии Stenzler'a) 2 часа.
- 3) Vergleichende Lautlehre der indogermanischen Sprachen, mit besonderer Rücksicht auf Griechisch, Lateinisch, Germanisch u<nd> Indisch (2 часа).

Holtsmann:

- 1) Sanskrit-Grammatik, erster Kursus (2 ч.).
- 2) Erklärung einer Episode des Mahābhārata (2 часа).

Levy:

- 1) Geschichte der italienischen Literatur (3 часа).
- 2) Interpretation provenzalischer Denkmäler (1 час).

Кроме того, интересны: Hense: 1) Griechische Dialekte и 2) Griechische Syntax. — Сверх того, лектор Rolef читает итальянскую и испанскую грамматики².

По-моему, расписание это очень удачно с точки зрения языкознания. Из германских наречий недостает англосаксонского и древнесаксонского; фризского и требовать нельзя. Романским приходится хуже, но все же есть древнефранцузский (Historische Formenlehre!) и провансальский; и, хотя не научно, испанский и итальянский языки. Впрочем, нельзя же всё зараз. Пока и этого довольно.

Одна беда: кроме лекций Paul'a (Über Goethe) и Levy (итальянск<ая> литература) нет совсем лекций по истории литературы. А ведь мне это необходимо! Хотя, с точки зрения моего личного вкуса, мне расписание это чрезвычайно на руку, но я отлично помню Ваших слов (!): чтоб я не

² Пауль (Paul) Герман (1846–1927) — филолог-германист; Нейман (Neumann) Карл (1849–1919) — лингвист-индоевропеист; Леви (Levy) Эмиль (1855–1917) — филолог-романист; Гольцманн (Holtzmann) Адольф (1838–1914) — санскритолог; Гензе (Hense) Отто (1845–1931) — филолог-классик; Штенцлер (Stenzler) Адольф Фридрих (1807–1887) — востоковед-санскритолог, составитель хрестоматии «Elementarbuch der Sanskrit-Sprache» (1868); Ролеф (Rolef) Франц — преподаватель новых европейских языков (согласно университетской иерархии того времени — лектор).

упускал из виду историю литературы. Читать по этому поводу книжки мне в этом полугодии едва ли удастся, так как не хватит времени: у меня и без того будет около 35 лекций в неделю, к которым в большинстве случаев придется готовиться. В Лейпциге в этом отношении теперь лучше. Там *Zarncke* читает историю немецкой литературы до Реформации, *Ebert* средневековую французскую литературу, *Hildebrand* немецкую литературу XVIII века до *Genieperiode*; *Ribbeck* *Geschichte der attischen Komödie*, *Wülker* *Einleitung in das Studium Shakespeare's*; *Biedermann* *Geschichte* der deutsch-*en* Literatur im XIX. Jhrh.; *Arndt* *Goethes Jugendzeit*; *Körting* *Geschichte* des französischen Lustspiels; *Zarncke* (молодой) *Geschichte der römischen Prosa*. — По языкам *Zarncke* читает *Mittelhochdeutsch*, *Wülker* англосаксонский, *Bahder* *Einleitung in die germanische Philologie* и, кроме того, *Althochdeutsch* и *Neuhochdeutsch*, *Kögel* *Altsächsisch* (*Heliand*) и *Mittelhochdeutsch*, *Ebert* и *Körting* итальянский; последний еще провансальский, *Settegast* песню о Роланде и французскую грамматику³.

Много там еще интересного, например, *Wundt: Völkerpsychologie*; *Wolff: Sprachphilosophie*; *Schreiber: Religion und Kultur der Griechen in ihrer historischen Entwicklung*; *Lindner: Einleitung in die allgemeine Religionsgeschichte*; *Leskien: Vergleichende Lautlehre der slavischen Sprachen*; *Windisch: Einführung in das Kymrische*⁴ и т. д. и т. д.

³ Царнке (*Zarncke*) Фридрих Карл Теодор (1825–1891) — филолог-германист; Эберт (*Ebert*) Адольф (1828–1890) — филолог-германист; Гильдебранд (*Hildebrand*) Рудольф (1824–1894) — историк немецкой литературы; Вюлькер (*Wülker*) Рихард Пауль (1845–1910) — шекспировед; Арндт (*Arndt*) Вильгельм (1838–1895) — историк и палеограф; Кёртинг (*Körting*) Густав (1845–1913) — филолог-романист; Царнке (*Zarncke*) Эдуард (1857–1936) — филолог-классик; Бадер (*Bahder*) Карл фон (1853–1932), Кёгель (*Kögel*) Георг Рудольф (1855–1899) — филологи-германисты; Бидерманн (*Biedermann*) Фридрих Карл (1812–1901) — историк и публицист; Риббек (*Ribbeck*) Иоганн Карл Отто (1827–1898) — филолог-классик; Зеттегаст (*Settegast*) Густав (1852–1932) — филолог-романист; *Genieperiode* — эпоха «бурных гениев», иначе — «Бури и натиска»; «*Heliand*» — старосаксонский средневековый эпос.

⁴ Шрайбер (*Schreiber*) Теодор (1848–1912) — археолог и историк искусств; Вундт (*Wundt*) Вильгельм Максимилиан (1832–1920) — физик, психолог, философ; Вольф (*Wolff*) — Герман Генрих Рудольф (1842–1896) — философ; Линднер (*Lindner*) Мартин Трауготт (1853–1930) — филолог, историк религии; Лескин (*Leskien*) Аугуст (1840–1916) — филолог-славист; Виндиш (*Windisch*) Эрнст (1844–1916) — кельтолог.

Расписание, как видите, очень хорошее и разнообразное. Но мне кажется, что, несмотря на это, мне всё-таки следует ехать в Фрейбург, потому что, во-первых, я все равно в Лейпциге всего не одолею, а во-вторых, в Фрейбурге романо-германская филология в лингвистическом отношении и сравнительная грамматика, т. е. те области, которые интересуют меня всего больше, обставлены, несомненно, гораздо лучше. Кроме того, в Лейпциге после смерти Curtius'a⁵ ни одна личность не привлекает меня так, как в Фрейбурге. — Положив в этом году хорошие лингвистические основания, я в следующий семестр могу устроиться иначе и заняться побольше литературой. Как Вы думаете, Александр Николаевич?

Я уезжаю из Венеции послезавтра (в среду 23/11 сентября) и отправлюсь, прежде всего, в Rudolstadt, где, как Вы знаете, я жил 1 1/2 года и где помер мой отец. Там я пробуду, я думаю, 1 1/2 недели и обожду Ваше письмо. Будьте так добры, напишите туда (Rudolstadt, Thüringen, poste restante). Получив Ваше письмо, я затем отправлюсь в начале октября в Фрейбург или, если Вы найдете лучшим, в Лейпциг. Нет ли чего нового насчет стипендии? Очень Вам благодарен, что Вы похлопотали за меня. —

Передайте, пожалуйста, поклон Елене Александровне и Шуручке⁶. Глубоко преданный Вам Ф. Браун.

2

97, Wigmore Street. London W<est>.

Пятница 3 сентября 1886.

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Пишу Вам эти строки, сидя в British Museum за заговорами и заклинаниями⁷. Как только я получил ваше согласие на эту тему (еще в Фрейбурге), я тотчас же взялся за работу, переехал затем в Лондон, чтоб иметь больше материалу под рукой. Тут я действительно как сыр в масле ка-

⁵ Curtius (Курциус) Георг (1820–1885) — филолог-классик.

⁶ Имеются в виду жена Веселовского (урожд. Ген, 1844–1906), и их сын Александр Александрович (1880–1936), впоследствии историк литературы и этнограф.

⁷ Тему эту как одну из двух возможных для его магистерской диссертации Брауну подсказал Г. Пауль, и она пришлась ему «совершенно по вкусу». См. его письмо к Веселовскому от 19 (7) марта 1886 г. (ПД, ф. 45, оп. 3, № 163, л. 39–40).

таюсь: библиотека здесь, Вы знаете, идеальная. Ланге Вам расскажет, как славно мы здесь работали⁸. — Материалу масса — глаза разбегаются. Я успел уже собрать порядочное количество формул. К сожалению, их приходится отыскивать поодиночке, почти все они разбросаны, сборников или совсем нет, или только незначительные.

Я собирал пока только печатный материал, притом только немецкий и англосаксонский. За рукописный я пока еще не брался: хотел сперва вчитаться (язык далеко не легкий). На днях, однако, думаю взяться и за рукописи. Найду ли я в них чего-нибудь? Впрочем, и одного печатного материала столько, что понадобится, по крайней мере, год, чтоб собрать его. — При каждом шаге вперед работа становится интереснее и труднее. Наталкиваешься на массу вопросов — и хоть бы один был уже разработан! Ничего решительно еще не сделано. Есть только маленькие статейки здесь и там, не ставящие даже как следует вопроса: о решении его и не думают. Итак, придется самому себе проложить дорогу. Посмотрим, хватит ли пороху. Вы мне советовали ограничиться древнейшими записями формул, обратить главное внимание на восстановление текстов и не вдаваться в вопросы, касающиеся таких формул вообще. Но, мне кажется, границы эти слишком узки: во-первых, таких древних записей сравнительно мало (англосаксонские и древнегерманские у меня уже *все* собраны); во-вторых, язык их оригинален почти исключительно синтаксически; в лингвистическом отношении они малоинтересны; диалектических особенностей мало (напр<имер>, все англосаксонские формулы писаны на вессекском наречии⁹, без всяких следов другого диалекта), слова переданы хорошо, а где текст испорчен, то его невозможно восстановить, не привлекая к сравнению формул других народов. Мне кажется, что тема эта обещает удовлетворительных результатов, только если за нее взяться, стоя на почве сравнительной литературы

⁸ Ланге Ричард Осипович (1858—1903) — ученик Веселовского, выпускник 1881 г.; в качестве университетского магистранта был командирован за границу и оставался там в течение пяти лет, т. е. значительно дольше положенного срока, поскольку ввиду материальных затруднений был вынужден совмещать ученые занятия с обязанностями домашнего учителя в семье генерала С. Н. Плаутина; с 5 июля по 1 сентября 1886 г. он безвыездно находился в Лондоне, где проживал по тому же адресу, что и Браун.

⁹ Вессекское наречие, или правильнее — уэссекский диалект, один из четырех диалектов древнеанглийского языка, более других сохранный письменными источниками.

и мифологии. Поле действительно огромное. Надеюсь, что в течение работы окажется возможным ограничить ее как-нибудь иначе, на время, чтоб иметь возможность представить ее в виде магистерской диссертации. Пока же я буду работать — собирать, не задаваясь еще определенной целью и задачей. Тем более что вопросы, на которые придется обратить главное внимание, у меня еще неясно сформулированы.

Вчера выехал из Англии Ланге. Он будет у Вас, вероятно, в четверг. — Когда Вы думаете перебраться в Петербург и дальше в Меран?¹⁰ Хотелось бы мне навестить Вас там, если удастся еще осенью, а то — на Рождестве. В начале октября буду в Лейпциге — решил окончательно¹¹. Сильно надеюсь на деньги из министерства. Будьте так добры, не забудьте напомнить об этом Владиславлению¹², когда Вы будете в Петербурге. Я ему писал недели 3 тому назад. Пока ответа еще нет. — Если найдется у Вас времени написать мне несколько строк — *очень меня обрадуете!* Адресс <так!> мой на заголовке письма.

Передайте, пожалуйста, поклон Елене Александровне и Шурочке. Глубоко преданный Вам Ф. Браун.

3

6, rue Duban, Passy. Paris.

Четверг, 11-го ноября 1886.

Многоуважаемый Александр Николаевич!

Не знаю, известно ли Вам уже, что я в Париже. Писал бы я Вам давным-давно, да не знал куда; на днях только я получил от Ланге Ваш меранский адрес <так!>.

¹⁰ Веселовский с семьей находился тогда еще в Волгине (Боровичский уезд), где они много лет подряд снимали дачу, а с 1 сентября 1886 г. по 31 мая 1887 г. он был командирован за границу «для возобновления занятий в области итальянской литературы и изучения ладинских наречий». Местопребыванием Веселовских в течение почти всего этого времени был высокогорный австрийский Меран (ныне — итальянское Мерано). См.: *Веселовский А.* Избр. труды и письма. СПб., 1999. 234–235 (из коммент. Р. Ю. Данилевского к письму А. И. Кирпичникова от 1 мая 1886 г.).

¹¹ Этого намерения Браун не осуществил.

¹² Владиславлев Михаил Иванович (1840–1890) — профессор истории философии С.-Петербургского университета, в 1885–1887 гг. — декан историко-филологического факультета, в 1887–1890 гг. — ректор университета.

Если б мне два месяца тому назад сказали, что я проведу зиму в Париже, я бы не поверил. Спешу теперь объяснить Вам мое, для меня самого неожиданное, решение ехать сюда и надеюсь, что Вы согласитесь, что у меня были на то достаточно веские причины. Нужно Вам сказать, что я из Лондона, где я провел 2 месяца, отправился в Триер, так как я, по некоторым указаниям у Horst'a (Zauberbibliothek) и Grimm'a (Mythologie)¹³, надеялся найти в рукописях тамошней городской библиотеки много еще не изданных немецких заговоров, формул и заклинаний XV века. Но я успел поработать там лишь недельку: рукописи, которую искал, я не нашел (хотя и успел собрать кое-что); а взамен того я простудился, схватил сильный катарр <так!> легких (библиотечные помещения в Трире были очень холодны и сыры), так что должен был позвать доктора и слег в постель. Быть больным на чужой стороне, в отеле, не особенно приятно. Мне было очень нехорошо, особенно нравственно я был совершенно разбит, думал, что конец настал (Вы знаете, что отец и мать умерли у меня в чахотке). К счастью, доктор успел-таки поставить меня через несколько дней на ноги; но он решительно отсоветовал мне ехать в Лейпциг, как я хотел (климат там действительно прескверный, говорят); он говорил, что вообще мне было бы лучше оставить на одну зиму Германию и ехать в лучший, более ровный климат. Но что было делать, куда обратиться? Мне посоветовали ехать в Париж, говоря, что климат парижский мягок и ровен. Вот я взял и приехал сюда, с намерением посоветоваться здесь с докторами-специалистами и, смотря по их решению, или остаться здесь, или ехать дальше на юг, в Италию. Я решился сделать все, что было в моих силах, рассуждая, что лучше теперь потерять, если нужно, несколько времени и денег, пока еще не поздно, чем потом не быть уже в состоянии ничего сделать.

Я был здесь у двоих докторов, одного немца-специалиста, другого француза-знаменитости. Оба сказали мне одно и то же, так что, должно быть, это верно, т. е. легкие мои пока целы и совершенно здоровы, если не считать кое-каких следов катарра (которые теперь уже прошли): грудь моя не из особенно крепких, но она здорова и не требует лечения; нужна только осторожность, правильная жизнь и кое-какие гигиенические

¹³ Имеются в виду следующие классические труды: Horst G. C. «Zauberbibliothek, oder Von Zauberei, Theurgie und Mantik, Zaubern, Hexen und Hexenprocessen, Dämonen, Gespenstern und Geistererscheinungen» (1823) и Grimm J. «Deutsche Mythologie» (1835).

меры, тогда я окончательно поправлюсь и укреплюсь; оба доктора одобрили мое решение провести зиму вне Германии, советовали оставаться в Париже, так как климат здесь действительно мягок и ровен и воздух очень хорош, особенно если не жить в самом центре города. В Италию пока ехать не нужно. Не совсем здорово мое сердце; оно раздражено (следы ревматизма; к тому же и волнения последних недель, беспокойство насчет будущности сделали, вероятно, свое). Кроме того, горло оказалось не совсем в порядке. Но все это пустяки и скоро пройдет.

Главное — грудь здорова, и я очень рад, что могу остаться в Париже, так как здесь не буду принужден бросить работу. — Я уже устроился здесь, как следует, в Passy, самой здоровой части Парижа, в двух шагах от Bois de Boulogne; воздух здесь действительно великолепен, и я с каждым днем все более убеждаюсь в том, что идея приехать сюда была недурна. Я уже значительно поправился, стал крепче, бодрее, даже потолстел; лечусь я изо всех сил и обращаюсь со своим телом как с свежим яйцом; и твердо убежден, что через год вернусь в Петербург молодцом. Во всяком случае, мне в этом отношении, наверное, не придется раскаяться в том, что приехал сюда. Да и в другом, научном отношении не придется, надеюсь, хотя, конечно, очень и очень жаль, что планы моих работ за границей так внезапно прервал на полгода. Да что же было делать? Не правда ли, Александр Николаевич, я был прав? Тем более что я и здесь времени не потеряю.

Через русское консульство я получил доступ во все отделения Bibliothèque Nationale, и вот уже больше двух недель, что я работаю там от 10 до 4 часов над рукописями и книгами; я уже успел сжиться с администрацией и устройством библиотеки (прескверное оно, по крайней мере, в сравнении с British Museum'ом), и работа идет на лад. Лекций в Sorbonne'е и Collège de France начнутся только 29-го ноября. Я, конечно, буду посещать их, насколько возможно и интересно будет. Программы лекций все ещё нет, так что об этом ничего Вам писать не могу пока. — Как Вы думаете, не сходить ли мне с визитом к Gaston Paris'у? Хотелось бы с ним познакомиться¹⁴.

¹⁴ Парис Гастон (1839–1903) — выдающийся французский медиевист, профессор Коллеж де Франс и Высшей школы научных исследований при Сорбонне, член Академии надписей и изящной словесности (1876), позднее — Французской академии (1896); Веселовский относился к нему с огромным пиететом и посылал к нему для усовершенствования своих учеников. Браун смог побы-

Я надеюсь сильно двинуть вперед мою диссертацию. Она интересуется меня все больше и больше. Я Вам, кажется, писал, что остался очень доволен моими работами в Лондоне; жалею только, что не мог остаться там подольше. Я нашел там порядочное количество еще не изданных рукописных формул (английских, древнефранцузских, латинских). В Трире добыча была меньше; не успел. Но все же я и там нашел кое-что. Напечатанных уже формул у меня, конечно, гораздо больше собрано. Материалу масса, и на соби́рание уйдет еще немало времени. Приемлемых границ для работы я пока еще не нашел, но я все более и более убеждаюсь, что ограничиться одними германскими формулами невозможно: ничего крупного не выйдет. Даже если взять все индоевропейское племя, то и то́ не решить всех вопросов. К этому убеждению я пришел в последнее время, занявшись (уже здесь в Париже, чтоб отдохнуть от чтения рукописей) аккадо-халдейской магией¹⁵ и финскими заклинаниями¹⁶. Влияние в этом отношении туранского племени¹⁷ на индоевропейцев кажется мне почти несомненным. Во всяком случае, это вопрос, достойный труда. За центр работы мне хотелось бы взять заговоры и заклинания средневековой западной Европы. Тут, мне кажется, сошлись два течения: одно — идущее непрерывной нитью от самой колыбели индоевропейского пранарода¹⁸; другое — берущее начало в халдейско-вавилонской, специально аккадской цивилизации, перешедшее затем к семитам, т. е. ассириянам и евреям, а отсюда через Грецию и Рим в среднюю и западную Европу. Я думаю, что возможно будет ясно разграничить эти два течения. Работа распадется тогда на две главные части. Во-первых, определить долю чужого влияния

вать у него «на дому» с коротким деловым визитом лишь в конце января 1887 г. (см. его письмо к Веселовскому от 19 февраля 1887 г.: ПД, ф. 45, оп. 3, № 163, л. 217 об. — 218).

¹⁵ Речь идет о ритуальных текстах народов, населявших древнюю Месопотамию.

¹⁶ Финские заклинания — важный элемент древней мифологии финнов, получивший отражение в их эпической поэзии и зафиксированный в некоторых известиях средневековых писателей, первых протестантских проповедников и ученых наблюдателей народной жизни.

¹⁷ Туранское племя — совокупность кочевых племен восточноиранских народов; иногда — все население Средней Азии.

¹⁸ Имеется в виду гипотетический предок народов индоевропейской группы.

и проследить пути, по которым оно зашло; во-вторых, выделить все чужие элементы, постараться восстановить первоначальный праевропейский вид этих формул, насколько возможно, и бросить таким образом свет на праарийскую народную мифологию, сохранившуюся только в отблесках в некоторых частях Риг-Веды¹⁹ и совершенно исчезнувшую в литературных памятниках других индоевропейцев, и теперь еще живущую в народе, конечно, в сильно искаженном виде. Мифология эта состояла из спутанной, нелепой демонологии, без ясно охарактеризованных богов, стоящих над демонами, без определенного культа, без жрецов (кроме волхвов и знахарей). В заговорах и заклинаниях я вижу отголоски именно этих праисторических верований (мифологией их собственно и назвать нельзя) и думаю, что с помощью этих формул возможно будет проникнуть в ту туманную глубину. — Не знаю, осуществимы ли эти мечты? Поработаю — увижу. Как Вы полагаете, Александр Николаевич?²⁰

Довольно об этом.

Как-то Вы устроились в Меране? Хотел я Вас посетить и, наверное, посетил бы там, если бы не болезнь, повернувшая вверх дном все мои планы. — Желаю от всей души, чтоб Елена Александровна поскорее поправилась. Передайте ей, пожалуйста, поклон, точно так же и Шуручке, который теперь, я думаю, скоро уже и по-немецки болтать начнет.

Спасибо, что хлопотали за меня в министерстве. Ланге писал мне, что до Нового года нечего надеяться на деньги. Ничего не поделаешь, придется ждать. Будущей осенью я, надеюсь, буду готов к магистерскому экзамену. Только бы Вы, Александр Николаевич, назначили мне

¹⁹ Риг-Веда (Ригведа) — первый известный памятник индийской литературы.

²⁰ Из данного и последующих писем Брауна следует, что Веселовский одобрял эту тему, и Браун продолжал увлеченно над ней работать. Так, например, извещая Веселовского 11 августа 1888 г. о своем возвращении в Петербург, он оправдывал свое опоздание тем, что хотел непременно исчерпать все «заговорное» богатство Мюнхена. «Это, — писал он, — мне кажется, удалось; я набрал около 200 неизданных заклинаний и приготовлю их теперь к печати. В каком виде их издать, один ли полный текст или с объяснениями, сравнениями и т<ому> под<обное> — об этом, надеюсь, мне удастся поговорить и посоветоваться с Вами, когда Вы вернетесь в Петербург...» (ПД, ф. 45, оп. 3, № 163, л. 77 об.). Однако позднее оба они, по всей вероятности, охладели к этому сюжету, и свою магистерскую диссертацию Браун посвятил разысканиям в области гото-славянских отношений.

вопросы: я тогда мало-помалу стал бы готовиться. Не дадите ли вы мне их теперь? Мой адрес: 6, Rue Duban, Passy, Paris. — Вы, я думаю, рады немного отдохнуть от профессорской деятельности? Но не забывайте своих учеников, Александр Николаевич, и помогите, как всегда, добрым словом и делом

Вашему искренне преданному Вам Ф. Брауну.

Я очень беспокоюсь, довольны ли Вы моим пребыванием в Париже. Поверьте, я и здесь не стану терять времени и поработаю, насколько могу. Напишите, пожалуйста.

С. А. Завьялов, К. Ю. Лаппо-Данилевский

К истории текста Первой Пифийской оды в переводе Вячеслава Иванова

Перевод Первой Пифийской оды Пиндара — одна из первых масштабных публикаций Вячеслава Иванова и одновременно — важнейший манифест его переводческих принципов. Ее появление на страницах столь влиятельного академического органа, как «Журнал Министерства народного просвещения»¹, указывает на то, что поэт хотел видеть свой перевод не модернистским поэтическим экспериментом, а респектабельным высказыванием в пользу расширения уже сложившейся практики на область более сложных размеров. Именно в таком ключе можно интерпретировать авторское предисловие к публикации. В нем, отмечая свою приверженность сути этого подхода, заключающегося в передаче античных долгот ударными слогами, он все же считал необходимым подчеркнуть, что «арсис древнего стиха и русский ударяемый слог — не одно и то же». Вполне резонно поэт вел речь не о собственно переводах, но о «метрических подражаниях» античной лирике. Система передачи античных размеров посредством качественных аналогов стала общепринятой в Германии во второй половине XVIII в., а в России —

¹ Журнал Министерства народного просвещения. 1899. Ч. 324, август. С. 49–56 (4-я паг.). Уже в этой публикации обнаружилось неизменно присущее Иванову стремление к обособлению колонов. Так, издавая стихи Алкея и Сафо, он делил большие асклепиадовы стихи на три строки, в то время как Зелинский предпочитал внутрисклонные интервалы для обозначения колонов. Нетрадиционность строфики ивановского переложения объясняется в значительной мере тем, что он пользовался при переводе изданием Пиндара, подготовленным Вильгельмом Кристо: *Pindari Carmina* / Ed. W. Christ. Lipsiae: V. G. Teubner, 1896. См. подробнее: *Завьялов С.* Вячеслав Иванов — переводчик греческой лирики // *Новое литературное обозрение*. 2009. № 95. С. 163–184. Здесь же рассмотрена специфика передачи Ивановым метров Пиндара.

в первой половине XIX столетия². Но если русская поэзия «золотого века» освоилась главным образом с двумя размерами — с гекзаметром и с элегическим дистихом, то Иванов, обращаясь к Пиндару, взялся за переложение крайне усложненных логаядических строф.

При жизни Вячеслава Иванова Первая пифийская ода Пиндара была перепечатана целиком один раз — в 1920 г., в собрании образцов, подготовленном Ф. Ф. Зелинским³. Небольшой отрывок (в общей сложности 20 стихов) был воспроизведен в антологии Я. Голосовкера 1935 г.⁴; куда более пространен текст в объемном томе В. О. Нилендера⁵. Учитывая непростые условия послереволюционного существования и последовавшей в 1924 г. эмиграции Иванова, нельзя не задаться вопросом о взаимоотношениях этих текстов, об их большей или меньшей авторитетности.

В первую очередь это касается двух полных воспроизведений перевода — самой первой публикации 1899 г. и текста, напечатанного Зелинским в 1920 г. Прежде чем дать их сравнительную характеристику, имеет смысл коснуться истории их появления.

Из письма Вяч. Иванова жене от 10 (22) июня 1899 г. известно, что поэт, раздосадованный правкой его стихов М. М. Стасюлевичем в «Вестнике Европы», искал иных возможностей опубликовать свои

² Первые попытки создать русский эквивалент греческой метрике в русской поэзии нового времени относятся еще к XVIII столетию и связаны с именами Тредиаковского, Сумарокова, Радищева и Муравьева, но они имели, скорее, характер эксперимента. В первой половине XIX в. стали общепринятыми лишь русский гекзаметр и производный от него элегический дистих, но в наименее соответствующем греческому облику виде, а именно — шестистопного каталектического дактиля. Таков перевод «Одиссеи» Жуковского (1849) и «Илиады» Минского (1896). Гекзаметр Гнедича и Фета был ближе к подлиннику, был в большей степени «дактило-хореическим», но во многом уступал в смелости поиска аналогам XVIII в. Как уже отмечалось, у Жуковского процент отклонений от чистого дактиля составляет 1 %, у Гнедича — 20 %, в то время как у Гомера — 90 % (см.: *Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика.* М., 2000. С. 126).

³ *Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая литература эпохи независимости.* Пг.: Изд-во «Огни», 1920. Ч. 2: Образцы. С. 117–123.

⁴ *Лирика древней Эллады в переводах русских поэтов / Собр. и коммент. Я. Голосовкер.* М.; Л.: Academia, 1935. С. 50–51.

⁵ *Греческая литература в избранных переводах / Сост. В. О. Нилендер.* М.: Советский писатель, 1939. С. 120–125.

произведения и просил И. М. Гревса завязать контакты с «Журналом Министерства народного просвещения» в связи с переложением первой оды Пиндара. В. К. Ернштедт, ответственный за античную часть, благосклонно принял это ходатайство и просил выслать ему перевод по почте или же зайти для личной встречи. Через два дня поэт навестил маститого антиковеда. Из описания их разговора, сделанного для жены 12 (24) июня, узнаем, что к этому моменту был переведен лишь отрывок Первой Пифийской оды и что Ернштедт предложил закончить весь перевод скорейшим образом («до следующей субботы»), чтобы напечатать его уже в июле. И все это несмотря на то, что Ернштедт признался, что он лично является принципиальным противником «подражаниям античным размерам». Во время следующего посещения — 15 (28) июня — Ернштедт снабдил Иванова «тяжелейшей кучей книг»; многие из них поэт «тщетно повсюду искал». 20 июня (3 июля), в воскресенье, с опозданием на один день против оговоренных сроков Иванов отвез наконец рукопись Ернштедту (накануне он напряженно работал и до последней минуты обильно вносил изменения в рукопись)⁶. Корректурa была получена Ивановым уже за границей⁷.

О замысле «Древнегреческой литературы эпохи независимости» Ф. Ф. Зелинского и о его реализации известно немного. Из обширной переписки двух друзей в эти годы до нас дошло лишь несколько писем Зелинского. Впервые о своем намерении «издать в „Огнях“ новую

⁶ *Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал Лидия.* Переписка: 1894–1903 / Подгот. текста Д. О. Солодкой и Н. А. Богомолова при участии М. Вахтеля; Вступ. ст. М. Вахтеля и Н. А. Богомолова; Комментар. Н. А. Богомолова и М. Вахтеля при участии Д. О. Солодкой. М., 2009. Т. 1. С. 605, 608–609, 612–613, 619.

⁷ В фонде Ернштедта сохранилось два письма Вяч. Иванова 1899 г. (СПФ АРАН, ф. 321, ед. хр. 87). Их содержание отреферировано в обзоре корреспонденции ученого: первым из писем, от 20 июня 1899 г. из Петербурга, поэт сопроводил оставленный Ернштедту перевод и возвращенные книги, а также извинился за задержку при представлении рукописи. Вторым письмом, от 24 июня, уже с дороги в Германию, Иванов известил о получении корректуры и просил о простановке ударений в III эпосе: «суд то был вечных судеб!..» (ст. 56), а также просил сообщить ему в Лейпциг о времени выхода оды из печати и об оттисках (см.: *Куклина И. В.* В. К. Ернштедт: Обзор переписки с учеными и современниками // *Мир русской византистики: Материалы архивов Санкт-Петербурга* / Под ред. И. П. Медведева. СПб., 2004. С. 421). 2 июля Ернштедт извещал Иванова об исполнении этих пожеланий (письмо опубликовано в кн.: *Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал Лидия.* Переписка: 1894–1903. С. 619–620).

книжку» он сообщал Иванову в письме из Петрограда от 17 октября 1918 г. Уже на этом этапе планировался отдельный томик «образцов» — «другими словами, хрестоматия греческой поэзии и прозы от Гомера до эпохи Алекс<андра> Вел<икого>». Крайне высоко оценивая заслуги Иванова в области перевода древних авторов, Зелинский просил разрешить поместить в своей хрестоматии переводы Первой Пифийской оды Пиндара, Вакхилидова «Тесея», подборки из Алкея и Сапфо, а также несколько отрывков из трагедий Эсхила — из «Агамемнона», «Евменид» и «Персов».⁸

В письме от 21 ноября 1918 г. Зелинский сетовал на то, что Иванов еще не откликнулся на его просьбу и признавался, что, преподавая на Бестужевских курсах греческую литературу эпохи независимости, охотно знакомил своих слушательниц с древней лирикой по уже напечатанным переводам Иванова. Вскоре же ему предстоит читать Эсхила, и он просит доступа к еще не опубликованным переводам:

«Пожалуйста, во имя Аполлона и всех девяти, выручайте! Если нового не перевели и перевести не можете, хоть что пришлите, что у Вас есть — сцену с Кассандрой из “Агамемнона” и ἔμνος δέσμιος⁹ из “Евменид”. Не теряя ни дня, закажите копию этих отрывков и пришлите ее мне — не могу же я моих слушательниц оставить без Эсхила... без *Ваше-го* Эсхила, ибо другого, когда есть Ваш, читать невозможно»¹⁰.

Копирование и пересылка отрывков из Эсхила, видимо, вскоре состоялась, о чем узнаем из письма Зелинского от 3 апреля 1919 г.:

«Многоуважаемый и дорогой Вячеслав Иванович.

„Вследствие Вашего отношения от 26 марта с. г. за № 1826“, ὡς λέγουσιν οἱ σοφοί¹¹, отвечаю Вам, что кому другому, а Вам я отказать не могу, особенно после того, как Вы так мило отнеслись к моей просьбе

⁸ РГБ, ф. 109, карт. 20, ед. хр. 55, л. 26 об. Корпус цитируемых здесь ранних писем Зелинского к Иванову готовится в настоящий момент Л. Л. Ермаковой и К. Ю. Лаппо-Данилевским к печати.

⁹ Вяжущий гимн (*др.-греч.*). Имеется в виду Первый стасим (ст. 323–395) в «Евменидах» Эсхила; широкой известности «Вяжущего гимна» способствовало то, что Шиллер включил его переложение в балладу «Ивиковы журавли», которую перевел Жуковский. В свою хрестоматию Зелинский включил отрывки из трех трагедий Эсхила в переводе Вяч. Иванова — «Персы» (ст. 65–158); «Агамемнон» (ст. 1073–1177); «Евмениды» (ст. 323–395).

¹⁰ РГБ, ф. 109, карт. 20, ед. хр. 55, л. 29 об.

¹¹ Как говорят мудрецы (*др.-греч.*).

и прислали¹² мне свой прекрасный перевод отрывков из Эсхила. Купно доставили огромное наслаждение и мне и моим слушательницам. Можно ли надеяться, что и весь Эсхил в скором времени увидит Божий свет?

Итак, прошу считать „античную драму“ за мной! Только вот что: Вас не смутит, если получатся специально в греческой части совпадения с соответственными частями моей „Древнегреческой литературы эпохи независимости“, которая со скоростью Улиты-экспресса печатается в „Огнях“?»¹³

К сожалению, из вышеприведенных цитат сложно заключить, как протекало сотрудничество Зелинского и Иванова и были ли предоставлены поэту корректуры его переводов. То, что Зелинский благодарил именно за присылку Эсхила, наводит на мысль, что, воспроизводя в своей хрестоматии другие переводы, он опирался на их уже опубликованные тексты (именно так было при чтении лекций). Попробуем поэтому дать сравнительную характеристику обеих публикаций, обратившись к самим их текстам, — в «Журнале Министерства народного просвещения» и в хрестоматии Зелинского. Публикация 1899 г. была вычитана автором с максимальной тщательностью и несомненно наиболее полно отражает волю автора на тот момент. Ему же принадлежит следующее графическое решение: колонны даются с новой строки с отступом, что обосновано следующим образом в предисловии: «...в несколько большей, сравнительно с подлинником, мере обособлены отдельные ритмические части, $\chi\acute{o}\lambda\alpha$: нам казалось, что это обособление облегчает чтение непривычного нашему уху неожиданностию своих метрических переходов текста»¹⁴. Как раз это решение в издании 1920 г. пересмотрено — колонны отделены друг от друга внутристрочными интервалами; часть из них, видимо, в процессе верстки пропала¹⁵. Нумерации стихов вообще нет, а краткие указания на начала строф, антистроф и эподов вынесены на поля и тоже частью утрачены. В целом «Древнегреческая литература эпохи независимости» выглядит так, будто издатели, экономя бумагу,

¹² Написано над зачеркнутым: «доставили».

¹³ ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 252, л. 1.

¹⁴ Журнал Министерства народного просвещения. 1899. Ч. 324, август. С. 50 (4-я паг.).

¹⁵ Еще далее пошел Я. Голосовкер в «Лирике древней Эллады» (1935): следуя в основном тексту 1920 г. в своей частичной публикации оды, он ввел длинные тире между колоннами для вящей наглядности.

стремились максимально ужать текст, — не виновна ли в этом скудость послереволюционных лет?

В то же время текст вычитан крайне плохо, содержит большое число явных опечаток, а то и странностей, происхождение которых неясно. Так, ряд слов внутри строк по непонятным причинам разделен дефисами («воз-врат», «мол-вой», «в пуч-ину», «по-боища» и пр.). В то же время дефисы, несомненно важные для Иванова, — такие, например, как в слове «глубоко-лонные» (ст. 12), позволяющие избежать нежелательной амфиболии, — Зелинским опущены. Многие опечатки очевидны, в силу чего при дальнейших перепечатках исправить их не составляло труда — «облик» *вместо* «облак» (ст. 8), «под» *вместо* «над» (ст. 30), «гласа» *вместо* «глася» (ст. 32), «у Амена» *вместо* «у Амены» (ст. 68), «прав» *вместо* «нрав» (ст. 89), «чеоловеколюбивый» *вместо* «человеколюбивый» (ст. 94), «памятен сердцу моей» *вместо* «памятен сердцу людей» (ст. 94) и проч.

Другая группа изменений заслуживает более внимательного анализа, их нельзя отнести к числу легко распознаваемых огрехов — они либо затрагивают метрику (главным образом за счет добавления или изъятия слогов), либо вызваны некими стилистическими резонами. Известно, что Зелинский не отличался особой щепетильностью, когда ему приходилось браться за редактирование переводов коллег. Свои, порой весьма значительные, вторжения в текст коллег он обосновывал необходимостью приведения их текста в соответствие с актуальным научным уровнем; немалое значение для него играла и собственная интерпретация переводимого автора. Широкий негативный резонанс вызвала правка им переводов И. Ф. Анненского из Еврипида. После публикации статьи Зелинского «Алтарь милосердия („сентиментализм“ и „реализм“ в древнегреческой политике)¹⁶, содержащей значительное число цитат из «Гераклидов» в переводе скончавшегося в 1909 г. Анненского, на страницах «Нового времени» в январе 1917 г. выступили О. П. Хмара-Борщевская, В. И. Анненский и В. В. Розанов¹⁷, протестуя против редакторского рвения Зелинского и искажений текста покойного поэта¹⁸.

¹⁶ Русская мысль. 1916. Кн. 9. С. 41–69.

¹⁷ См. публ. в газете «Новое время» от 14–16 и 24 января 1917 г.

¹⁸ Публикуя второй том отредактированных им переводов Анненского, Зелинский в предисловии к книге воспроизвел материалы полемики из «Нового времени» и еще раз обосновал свой подход (*Зелинский Ф.* Предисловие редактора //

Данный прецедент наводит на мысль, что и в случае Вячеслава Иванова редакторское рвение Зелинского должно было дать себя знать, а давние дружеские отношения вряд ли сдержали бы его. Поэтому попробуем более пристально присмотреться к разночтениям двух полных редакций. Первая, бросающаяся в глаза поправка — замена эпитета Муз во втором стихе: «фиалкокудых» на «темнокудых». Хотя $\iota\omicron\lambda\omicron\kappa\upsilon\delta\alpha\iota\omega\nu$ значит именно «фиалкокудых» (от $\tau\omicron$ $\iota\omicron\nu$ — фиалка и \omicron $\lambda\omicron\beta\omicron\varsigma$ — локон), это прилагательное, по-видимому, показалось Зелинскому чрезмерно претенциозным, ибо в начале XX столетия общепринятым был перевод именно «темноволосый». С другой стороны, именно в силу его яркости сам Вяч. Иванов вряд ли бы отказался от него. В то же время этот эпитет дает пример метрического изыска — передачи по-русски распушения долгого слога на два кратких (в терминологии начала XX в. — «ямбического разрешения»). Немаловажно и то, что он был любовно усвоен оригинальной поэзией Вяч. Иванова — ср. обращение к музам в зачине сонета «Сиракузы»:

Фиалкокудые, — близ мест, где, убелив,
Как пеной, яхонт волн, всплывают Сиракузы
Над морем греческим, — изгнание разделив
Любовью стремною гонимой Арефузы, —

Под сребродымным сном светлеющих олив
Родимый пели хор дорические Музы...¹⁹

В ряде случаев изменение количества слогов в публикации 1920 г. ведет к нарушению метрического рисунка и никоим образом нельзя допустить, что этих изменений желал Вяч. Иванов: «подъемля запевы»

Театр Еврипида: Драмы. М., 1917. Т. 2. С. IX–XXIII; дальнейшие указания о полемике вокруг см. в комментариях к кн.: *Анненский И. Ф.* Учено-комитетские рецензии 1899–1900 годов / Сост., подгот. текста, предисл., приложение, примеч. и указат. А. И. Червякова. Иваново, 2000. Вып. 1. С. 227–228.). Критическое отношение к переводам Анненского Зелинский выражал, впрочем, неоднократно и ранее — и в рецензии на первый том «Театра Еврипида», выпущенный в 1906 г. самим Анненским (*Зелинский Ф. Ф.* Еврипид в переводе И. Ф. Анненского // *Перевал*. 1907. № 11. С. 38–41; № 12. С. 40–46), и в мемуарно-некрологической статье (*Зелинский Ф.* Иннокентий Федорович Анненский как филолог-классик // *Аполлон*. 1910. № 4. Отд. 1. Хроника. С. 1–9).

¹⁹ *Иванов Вяч.* Кормчие Звезды. СПб., 1903. С. 210. Ср. также примечание автора на с. 368: «„Фиалкокудые“ — эпитет Муз у Пиндара».

вместо «подъемля запев» (ст. 4); «великолепный» вместо «велелепный» (ст. 50); «песнопением» вместо «песнопеньем» (ст. 97). Лишь в одном случае исправление устраняет метрическую погрешность редакции 1899 г. и потому можно заподозрить в Иванове его инициатора: «струй подэтнейских» вместо «струй Этнейских» (ст. 68)²⁰. В остальных изменениях, не нарушающих метрики, просматривается, тенденция к упрощению ивановского стиля; они мало соотносятся с поэтикой его перевода. Каких-то значительных смысловых уточнений здесь тоже не наблюдается (в примечаниях к нижеследующим примерам мы позволили себе несколько комментариев): «в моря глубокий простор» вместо «в понта глубокий простор» (ст. 24)²¹; «под Таигетом» вместо «Тайгета горы» (ст. 68)²²; «если хвалят нам чужих тайно сердца глубь похвала бременит» вместо «чуждый подвиг, граждан толк тайно сердца темную глубь бременят» (ст. 84)²³; «а народ правь как должно» вместо «правь народ прав кормилом» (ст. 86)²⁴; «точно кормчий судна искусный» вместо «корабленачальник искусный» (ст. 90)²⁵.

Еще одно существенное различие двух полных редакций переводов — итацизм текста в «Журнале Министерства народного просвещения» и этацизм в «Древнегреческой литературе эпохи независимости». Такие первоначальные написания, как: *Ифест*, *Филоктит*, *Дилийский*, *Имера*, *Лимнос*, *Пиант*, *Илл*, *Ираклиды*, — были заменены на следующие: *Гефест*, *Филоктет*, *делосский*, *Гимера*, *Лемнос*, *Пеант*,

²⁰ Ср. стих в оригинале и в переводе: «αἴσαν καὶ βασιλεῦσιν διακρίνειν ἔτιμον λόγον ἀνδράβλων» — «Чести отчей равный удел у Амены струй Этнейских — царям и воям!»

²¹ У Пиндара употреблено слово «πόντος», и можно долго и без особого успеха ломать копыя относительно того, что уместнее в данном переводе.

²² У Пиндара «Ταῦγέτου καίοντες», т. е. «обитатели Тайгета», горного хребта на юге Пелопоннеса.

²³ Первый вариант труднопонимаем, зато второй, как раз в силу его упрощенности, — малопоэтичен.

²⁴ У Пиндара *figura ethymologica* отсутствует, что могло пробудить редакторское рвение Зелинского. В подлиннике читаем: «νόμα δικάϊω πηδαλίω στρατόν» — «пасаи народ справедливым (законным) кормилом», т. е. смысл в редакции 1899 г. передан весьма точно. В позднейшей редакции утрачена присущая поэтике перевода энергичность.

²⁵ Трудно представить, чтобы Вячеслав Иванов отказался от собственного, столь яркого неологизма, как «корабленачальник».

Гилл, Гераклиды. Все же данный процесс не был почему-то доведен до конца — так, в написании имени тирана Гиерона I Этнейского (а именно в честь победы его колесницы на Пифийских играх 470 г. до н. э. и была создана Первая Пифийская ода) в обеих редакциях исправлений не наблюдается — «Лавр Иерона» (ст. 33), «Пред Иероном» (ст. 57), «царь Иерон!» (ст. 62). Эта непоследовательность наводит на мысль, что данные изменения вряд ли произведены автором. Редакторская рука видна также, по нашему мнению, и в передаче следующих собственных имен, хотя их сложно однозначно интерпретировать: «Арес» вместо «Арей», «Лето» вместо «Лато» (т. е. с отходом от доризмов пиндаровского языка). Еще одним существенным недостатком, утверждающим в мысли о том, что у Вячеслава Иванова, скорее всего, не было возможности тщательно вычитать корректуру, следует признать утрату многих ударений. Именно они, учитывая колебания в произношении многих слов русского языка, а также предпочтение поэтом форм архаических, редких, а то и диалектных, должны были служить важным подспорьем при полноценном восприятии его логоэдического шедевра. То же относится и к употреблению буквы «ё» — несомненно, что в следующих стихах она в значительной мере ориентирует читателя: «И под влажной дрёмой гнет хребет» (ст. 9) или «Грозные, жёрлом струит» (ст. 26).

Подробный анализ двух отрывков из Первой Пифийской оды в переводе Вяч. Иванова, воспроизведенных в «Лирике древней Эллады» Я. Э. Голосовкера, вряд ли имеет смысл. А именно по двум причинам: во-первых, они крайне малого объема; во-вторых, готовя в 1955 г. «Антологию древнегреческой лирики», Голосовкер явно предпочел публикацию 1899 г. и ориентировался при подготовке текста именно на нее²⁶. Позднее он также отказался от расстановки тире для обозначения колонов.

Куда более пространен текст Первой Пифийской оды в «Греческой литературе в избранных переводах», составленной В. О. Нилендером (1939). В ней воспроизведены триады первая, третья и пятая. Нилендер склоняется перед авторитетом хрестомати Зелинского, несомненно полагая, что ее текст наиболее полно выражает волю Иванова²⁷. При этом

²⁶ См.: *Голосовкер Я. Э.* Антология древнегреческой лирики. Т. 1. Машинопись с правкой редактора. 1955 (РГАЛИ, ф. 613 (ГИХЛ), оп. 8, ед. хр. 1713–1714); Т. 1. Верстка с правкой редактора. 1955 (Там же, ед. хр. 1719).

²⁷ Отметим, что, став в 1911 г. секретарем издательства Сабашниковых, В. О. Нилендер курировал серию «Памятники мировой литературы», для которой

он перенимает большинство неточностей, в том числе и ведущих к нарушению метра; одновременно он меняет пунктуацию хрестоматии Зелинского, обильно проставляя тире, а также то опускает, то добавляя запятые, дефисы и точки. Он вносит ряд исправлений — в тех случаях, когда их необходимость очевидна: например, безнадежно испорченный стих 94 «Крез человеколюбивый вечно будет памятен сердцу моей...» Нилендер не возвращает к исходной редакции 1899 г., но явно правит на свой лад: «Крез человеколюбивый вечно будет памятен нашим сердцам...». При этом он (или, скорее, его наборщики) добавляет и некоторое число собственных искажений (даем в соотнесении с текстом 1899 г.): «Легкой искрой реет» *вместо* «Легкой искрой слово реет» (ст. 87); «Молву возлюбив» *вместо* «Молву взлюбив» (ст. 90); «Смей вверить развѣтый парус» *вместо* «Смей вверять развѣтый парус» (ст. 91); «Об отошедших пройдет» *вместо* «Об отошедших преидет» (ст. 93); «Друг! Удача — первое благо; за него ж» *вместо* «Друг! Удача — первое благо; за нею ж» (ст. 98).

В заключение имеет смысл обратить на две посмертные, весьма авторитетные публикации Первой Пифийской оды. Первая из них была доведена до набора в 1955 г. в составе антологии Я. Э. Голосовкера «Антология античной лирики в русских переводах»²⁸. Она примечательна тем, что представляет собой отказ от редакции 1920 г. в пользу редакции 1899-го. Судя по всему, Голосовкером при перепечатках и подготовке текста к печати было допущено несколько неточностей (а может быть, он что-то просто подправил); эти огрехи перекочевали и в корректуру 1955 г., и в позднейшее издание антологии. Никакими рукописями Вяч. Иванова он не располагал, никаких контактов с Римом ни в 1930-е гг., ни позднее по условиям времени завязать не мог. Все сохранившиеся материалы антологии хранятся в настоящий момент в Российском государственном литературном архиве в Москве²⁹.

вскоре начал готовить «Собрание греческих лириков в переводе русских писателей» (в 1913 г. книга уже набиралась). В это издание Нилендер собирался с согласия Вяч. Иванова также включить Первую Пифийскую оду Пиндара именно по редакции «Журнала Министерства народного просвещения». См. ее текст (рукописная копия Нилендера, обрывки верстки): РГБ, ф. 583, карт. 1, ед. хр. 9.

²⁸ Книга не была издана и увидела свет лишь пятьдесят лет спустя: *Голосовкер Я. Э. Антология античной лирики в русских переводах: В 2 кн. М., 2004–2006.*

²⁹ Выражаем сердечную признательность С. О. Шмидту, племяннику Я. Э. Голосовкера, за консультации о судьбе архива ученого и за знакомство с его домашней частью.

М. Л. Гаспаров, публикуя перевод Иванова, в подготовленном им томике Пиндара и Вакхилида в серии «Литературные памятники»³⁰, имел доступ также и к неопубликованной антологии Голосовкера. Гаспаров, по всей видимости, как раз полагал, что у его предшественника был доступ к каким-то рукописям Иванова и именно поэтому ориентировался на текст Первой Пифийской оды, содержащийся в неопубликованной антологии. Только так можно объяснить почти полное совпадение отступлений от редакции 1899 г. в изданиях Голосовкера и Гаспарова. Они немногочисленны, в силу чего имеет смысл их здесь перечислить: «клубят огневые реки пожар» *вместо* «клубит огневые реки пожар» (ст. 22); «бстины» *вместо* «остны» (ст. 28); «отчий дар ему ль не радость?» *вместо* «отчий лавр ему ль не радость?» (ст. 59); «И с Эллады угнетенной прочь сорвал рабский ярем!» *вместо* «И с Эллады угнетенной прочь совлек рабский ярём!» (ст. 75); «Тайно сёрдца темную глубь бременият» *вместо* «Тайно сёрдца темную глубь бремениит» (ст. 84); «Смей вверять раздутый парус» *вместо* «Смей вверять развитый парус» (ст. 91).

Все же, несмотря на эти мелкие расхождения, отдадим должное тому, как Первая Пифийская ода была воспроизведена в изданиях Голосовкера и Гаспарова (при всей несопоставимости общественного резонанса этих изданий). По ним можно было составить наилучшее представление о переводе Вячеслава Иванова, чем по всем другим. Касаясь болезненного вопроса о каноническом тексте переложения Первой Пифийской оды хотелось бы подчеркнуть, что в силу почти полного отсутствия рукописных источников текста именно его первая публикация должна в дальнейшем воспроизводиться как наиболее тщательно вычитанная самим Ивановым и свободная от редакторских вторжений³¹. Единственная конъектура, которую впредь имеет смысл учитывать, ибо она придает переводу большую метрическую точность, как уже писалось выше, касается стиха 68: «струй подэтнейских» — здесь содержится как раз тот самый добавочный слог, которого не хватает этому стиху в редакции 1899 г. (там читаем: «струй этнейских»).

³⁰ Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Пер., ст. и коммент. М. Л. Гаспарова; Отв. ред. Ф. А. Петровский. М., 1980. С. 312–319.

³¹ Укажем здесь на беловой автограф зачина «Первой Пифийской оды» (11 стихов; первая строфа и часть первой антистрофы), в котором находим лишь стих 9 в его явно более ранней редакции: «И хребет понурый гнет орел» (ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 99, л. 2). В остальном текст идентичен опубликованному в «Журнале Министерства народного просвещения».

Немаловажно и то, что именно первая редакция рассматриваемой оды в переложении Вяч. Иванова стала заметным событием в истории переводческого искусства в России и оказалась в высшей степени плодотворной для дальнейшего освоения художественного наследия античности. Чтобы сделать наблюдения, приведенные выше, еще более наглядными, ниже воспроизведен текст оды так, как он впервые увидел свет в «Журнале Министерства народного просвещения» в 1899 г. В примечаниях отражены лексические варианты (пунктуационные и диакритические оставались без внимания)³². Орфография приближена к современной — в частности, ряд строчных букв занижен (например, в названиях народов — Персы, Эллин, Данаев, или в таких словах, как «понт» и пр.). Не поддающийся объяснению разноречивой акутов и грависов, наблюдающийся у Иванова, устранен; некоторые ударения, противоречащие современным нормам их расстановки и не имеющие фонетического значения (как грависы в союзе «что»), опущены³³.

³² Используемые буквенные обозначения: *B* — текст в «Древнегреческой литературе эпохи независимости» Зелинского (1920); *C* — «Лирика древней Эллады» Голосовкера (1935); *D* — «Греческая литература в избранных переводах» В. О. Ниландера (1939); *E* — «Лирика Эллады» (2004. Кн. 1); *F* — издание стихов Пиндара и Вакхилида, подготовленное Гаспаровым (1980).

³³ Упомянем грант РГНФ (№ 12-34-01000, «Художественные переводы Вяч. Иванова в контексте Серебряного века русской культуры»), благодаря которому стали возможны необходимые разыскания в московских архивах.

Приложение

Пиндар

ПЕРВАЯ ПИФИЙСКАЯ ОДА

С т р о ф а I

- 1 О кифара золотая!
 Ты, Аполлона и Муз
- 2 Фиалкокудрых³⁴ равный удел!
 Мере струнной
 Пляска, начало веселий, внемлет,
 Вторят лики сладкогласные,
 Когда, сотрясенная звучно,
 Ты взгредишь,
 Хороводных гимнов подъемля запев³⁵.
- 5 Копья вечного перуна гашишь ты,
 И огнемощный орел
 Никнет сонный,
 Никнет на Зевсовом скиптре,
 Быстрых роняя чету
 Крыльев долу, —

А н т и с т р о ф а I

- Князь пернатых: облак темный
 Над изогнутой главой
 Вещим пеньем ты пролилá,
 Облак³⁶ темный —
 Сладкий затвор зеницам зорким;
 И под влажной дрёмой³⁷ гнет хребет
- 10 Ударами струн побежденный...
 Сам Арей³⁸,
 Буйный в бранях, прочь отметнув копие,
 Легковейным услаждает сердце сном.

³⁴ В, С, D: Темнокудрых

³⁵ В, С, D: запевы

³⁶ В, С: Облик

³⁷ В, С, D, E, F: дремой

³⁸ В, С, D: Арес

Сильны бессмертных пленять
Стрелы, их же
Глубоко-лонные³⁹ Музы
С чадом искусным Латó⁴⁰
Мещут звонко!

Э п о д I

Те же, кого не взлюбил Зевс,
Внемля гласу Пиерид,
И на земле обуяны страхом, и средь неукротимых пучин;
15 И мятется, чья темница — Тартар тьмы, недруг богов,
Стоглавый Тифón, возледеян некогда
Славным вертепом той ли страны Киликийской, ныне же —
Тяготеют Кумы приморской нагорья
И Сикелия на косматых оных персях, и небесный
20 Столп его грудь бременит —
Среброверхой Этны устоя,
Вечной зимы кормилец снежный.

С т р о ф а II

Чистыми кипя ключами,
Там неприступный огонь
Бьет из недр. Днем черный клубят⁴¹
Огневые
Реки пожар; а во мраке хляби
Пышут бурей яропламенной
И скалы, вращая, уносят
С грохотом,
Испровергнуть в понта⁴² глубокий простор.
25 А подземный Змий Ифестовы⁴³ ручьи,
Грозные, жёрлом струит
Вверх. И чудо —
Въяве предивное видеть!

³⁹ В, С, D, E, F: Глубоколонные

⁴⁰ В, С, D; E, F: Лето.

⁴¹ E, F: клубит

⁴² В, С: в моря

⁴³ В, С: Гефестовы

Диво и повести внять
 Тех, кто зрели:

А н т и с т р о ф а I I

Как под Этны чернолистной
 Теменем и низиной,
 На колючем ложе простерт,
 Опирает
 Узник об остны⁴⁴ хребет язвимый...
 30 Дай, Зевс! дай нам быть угодными
 Тебе, что блюдешь над⁴⁵ горой сей,
 Над челом
 Плодовитых долов! — ее ж освятил
 Именем однореченный смежный град
 Хвальный строитель, — и днесь
 ЭТНУ⁴⁶ славит
 Игрищ Пифийских глашатай,
 Краснопобедный глася⁴⁷
 Лавр Иерона —

Э п о д I I

На колесничном ристаньи!
 В путь готовым кораблям
 Радость желанная — ветер попутный: он возврат
 мореходцам сулит
 35 И прибыток. Их по слову про свое станем гадать:
 Благое начало — благое знаменье:
 Конскою славой городу слыть, и венцами краситься,
 И греметь молвой на пирах звонкогласных!
 Ты же, Ликиец, царь дилийский⁴⁸, ты, парнасской
 Кастальи
 Ключ возлюбивший! блюда

⁴⁴ *E, F*: остины.

⁴⁵ *B, E*: под

⁴⁶ *B*: Этну; *E*: Этну; *F*: Этну

⁴⁷ *B*: гласа

⁴⁸ *B*: делосский

40 Сие в сердце памятно, Феб!
Добрых людей⁴⁹ блюди отчизну!

С т р о ф а I I I

От богов вся доблесть в людях,
Все в нас⁵⁰ дары — от богов:
Разум мудрых, крепость борца,
Речь витии.
Я ж, победителя славя, целю
Кóпья песен медножалые:
Всех дальше я мечу их ринуть
И за грань
Мощным махом, звонкие, не прометнуть!..
45 Пусть ему в течение долгом смертных дней
Те ж изобилья дары
С тем же счастьем
В лоно плывут неоскудно
И претерпенных несут
Зол забвень!

А н т и с т р о ф а I I I

Он вспомянет войн великих
Битвы: как в них устоял,
Крепкий духом; как добывал
Мышцей божьей
Почесть, ее ж ни единый эллин
Не снискал, — стяжанья многого
50 Верховный венец велелепный⁵¹!
Ныне вновь,
Филоктита⁵² труд роковой разделив,
Ополчился вождь за друга: друга звал
Гордый на помощь, смирясь.

⁴⁹ *E*: мужей

⁵⁰ *B, F*: нам

⁵¹ *B*: великолепный

⁵² *B, D*: Филоктета

Так на Лѣмнос⁵³
 (В былях поется) герои
 К мучиму язвой стрелку
 Плыли древле.

Э п о д III

Сына Пианта⁵⁴ приводят
 Полубоги в бранный стан:
 Он ниспровергнул Приамов город, он данаев страды повершил,
 55 Тело в немощи влачащий: суд то был вечных судеб!..
 Да встанет же бог-исправитель в дни его
 Пред Иероном в час вожделенный, в годину чаянья^{55!}..
 Муза! лепо нам пред лицом⁵⁶ Диномена
 Четвероконных мзду восславить: отчий лавр⁵⁷ ему ль не радость?
 Муза! покорствуй мне: гимн
 60 Обретем мы Этны царю,
 Этны царю хвалу по сердцу!

С т р о ф а IV

Сыну град, свободы граду
 Дал богозданный устав
 С правдой Илла⁵⁸ царь Иерон!
 Род Памфила
 И Ираклидов, Тайгета горцы,⁵⁹
 По дорийскому обычаю,
 В Эгимия древнем законе
 Век прожить
 Правдой дедов гордые внуки хотят.
 65 С Пинда стрёмного сошли сыны побед
 И одержали Амиклы

⁵³ В, D: Лемнос

⁵⁴ В: Пеанта

⁵⁵ В, D: чайний

⁵⁶ В, С, Е, F: лицом

⁵⁷ Е, F: дар

⁵⁸ В: Гилла

⁵⁹ В: и Гераклидов под Таигетом

У предела
Тиндара чад белоконных,
Чьих исконнй процвела
Копий слава.

Антистрофа IV

Зевс-свершитель! прав да будет
Голос молвы, что судил
Чести отчей равный удел
У Амены⁶⁰
Струй Этнейских⁶¹ — царям и воям!
70 Будь помощник, — да водитель-муж,
Наставник властителя-сына,
Свой народ
Возвеличив, дружный в нем строй водворит!
О Кронийон! я молюсь, да низойдет
В грады пунийские мир,
Да утишит
Тусков воинские клики
Кумской обиды морской
Память злая!

Эпод IV

Как там крушилась их сила
Властелином Сиракуз!
75 Он же и цвет их странй в пучину с быстролетных⁶² поверг кораблей,
И с Эллады угнетенной прочь совлек⁶³ рабский ярём!
Афинам пою Саламин — и взыскан я
Граждан приязню; в Спарте мне петь Киферон: побоища,
Где легли костыми крутолукие персы.
У берегов Имеры⁶⁴ светлой Диномена чад могучих

⁶⁰ В: У Амена

⁶¹ В: струй подэтнейских

⁶² В: Быстро-летных

⁶³ Е, F: сорвал

⁶⁴ В: Гимеры

Доблести гимн я воздам:
 80 Они гимн⁶⁵ стяжали в бою,
 Вражеских вóев мощь осилив!

С т р о ф а V

Кто хранит в витийстве меру,
 Кто разумеет вместить
 В кратком слове многую речь, —
 Нареканий
 Меньше тому от людей. Избыток
 Пресыщает; торопливые
 Надежды не ждут. Чуждый подвиг,
 Граждан толк
 Тайно сёрдца темную глубь бременят⁶⁶.
 85 Лучше зависть все ж, чем жалость! Славен будь!
 Подвиги множь! Правь народ
 Прав кормилом!
 Пред наковáльнею чести⁶⁷
 Выкуй нелживый язык,
 Ковщик правды!

А н т и с т р о ф а V

Легкой искрой слово реет⁶⁸;
 Но из властительных уст
 Тяжко ляжет! Многих ты благ
 Управитель:
 Много свидетелей зрят управу.

⁶⁵ В: Гимн они

⁶⁶ В, D: Надежды не ждут. Если хвалят нам чужих —
 Тайно сердца глубь похвала бременит.

E, F: Надежды не ждут. Чуждый подвиг, Граждан толк
 Тайно сердца темную глубь бременит

⁶⁷ В: Подвиги множь, а народ
 Правь как должно! Перед наковальнею чести

⁶⁸ D: Подвиги множь, а народ
 Правь как должно! Перед наковальнею честь
 D: Легкой искрой реет

- 90 Щедрый нрав⁶⁹ блюди; и, добрую
Молву взлюбив⁷⁰, неустанно
Расточай.
Корабленачальник⁷¹ искусный, ветрам
Смей вверять⁷² развѣтый парус⁷³. Не ищи
Выгод обманчивых, друг!
Наше имя
Переживет нас, и слава
Об отошедших прейдет⁷⁴
В роды смертных.

Э п о д V

- Жизнь их молва перескажет
Деписцам и певцам.
95 Крез человеколюбивый⁷⁵ вечно будет памятен сердцу людей⁷⁶;
В-медянóм-быке-сжигатель, недруг всем — царь Фаларид, —
И нежные струны под кровлей праздничной
Имя его сдружить не хотят с песнопеньем⁷⁷ отроков.
Друг! Удача — первое благо; за нею ж⁷⁸
Клада нет краше доброй славы; но кто оба дара вкупе
Взял от богов, — улучил
100 Вожденный жребий земли:
Жизни приял венец превысший!

⁶⁹ В: прав

⁷⁰ D: возлюбив

⁷¹ В, D: Точно кормчий судна

⁷² D: вверить

⁷³ E, F: Смей вверять надутый парус

⁷⁴ D: пройдет

⁷⁵ В: чеоловеколюбивый

⁷⁶ В: сердцу моей; D: нашим сердцам

⁷⁷ В, D: песнопением

⁷⁸ D: за него ж

Шиллеровский сюжет в творчестве Н. М. Карамзина

«Влияние Шиллера в России начинается с Карамзина»¹. Это мнение Х. Б. Хардера, крупнейшего немецкого компаративиста и слависта, оспаривает видный российский германист Р. Ю. Данилевский, автор книги о русской рецепции Шиллера. Н. М. Карамзин, по его мнению, «никогда не был поклонником» Шиллера, так как «далеко не все в нем мог <...> понять и принять»². Как это ни парадоксально, оба мнения авторитетных исследователей справедливы и заслуживают внимания. Карамзин достаточно сложно относился к творческому наследию Шиллера, и, судя по всему, не очень хорошо его знал. Вместе с тем как автор «Писем русского путешественника», редактор «Московского журнала» и «Вестника Европы» он впервые познакомил русского читателя с некоторыми его сочинениями, а также использовал его мотивы в собственном творчестве.

Показателен тот факт, что юный Карамзин, совершающий путешествие по Европе в 1789–1790 гг., не стремился увидеться с Шиллером, хотя он посетил И. Канта в Кенигсберге, К. В. Рамлера и К. Ф. Морица в Берлине, а также заходил к И. Я. Энгелю, сочинителю «Светского философа», но не застал его дома. В Лейпциге путешественник познакомился с профессором К. Д. Бекон и философом-эстетиком Э. Платнером, а также съездил за город с визитом к К. Ф. Вейсе. Наконец, прибыв в Веймар, русский путешественник немедленно отправляет наемного слугу к Виланду «спросить, дома ли он?». Далее он приводит красноречивый диалог: «*Нет, он во дворце.* — Дома ли Гердер? *Нет, он во дворце.* —

¹ Harder H. B. Schiller in Rußland: Materialien zu einer Wirkungsgeschichte 1789–1914. Berlin; Zürich, 1969. S. 19.

² Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972. С. 9.

Дома ли Гёте? — Нет, он во дворце»³. Это тройное отрицание призвано было подчеркнуть недоступность трех знаменитостей, приближенных ко двору. Тем не менее настойчивость и любознательность позволили молодому россиянину нанести визиты И. Г. Гердеру и Х. М. Виланду, несмотря на более чем сдержанный прием автора «Агатона». Только с Гёте его постигла неудача. Он увидел его силуэт в окне, по его собственному признанию, «остановился и рассматривал его с минуту: важное греческое лицо!» Далее Карамзин сообщает: «Ныне заходил к нему, но мне сказали, что он рано уехал в Ену»⁴.

Как известно, именно в Иене жил в это время Ф. Шиллер, получивший должность экстраординарного профессора истории. Но Карамзину не приходит мысль заехать в этот город, чтобы с ним увидеться. Более того, он как бы и вовсе забывает о существовании Шиллера в связи с упоминанием Иены. Это кажется странным, потому что в информационную часть «Писем русского путешественника» всегда входило сообщение обо всех выдающихся литераторах и философах, проживающих в том или ином городе.

В «Московском журнале», который Карамзин издает в 1791–1792 гг., сразу же по возвращении в Россию, он помещает три биографии немецкоязычных авторов, переведенные им самим из книги «характеристик» Л. Мейстера («*Characteristik deutscher Dichter*»). Это оказались очерки о С. Геснере, Ф. Г. Клопштоке и Виланде. Таким образом, эти авторы

³ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 71. (Литературные памятники)

⁴ Там же. С. 77. Невольно возникает вопрос, не придумал ли молодой Карамзин этот эпизод. Судя по дате приезда путешественника в Веймар (20 июля 1789 г.), Гёте должен был отбыть в Иену 21 июля. По-видимому, в это время он действительно отсутствовал, так как с марта 1789 г. был включен в комиссию по перестройке замка (Schlossbaukommission) и был вынужден заниматься разными строительными проктами, в связи с которыми совершал с герцогом недалекие, но досадные для него служебные поездки. Сохранилось письмо Гёте к Шарлотте фон Штейн, посланное 1 июля из Бельведера, загородного герцогского дворца. А следующее письмо помечено уже 10 августа. Гёте пишет И. Г. Гердеру в Веймар из Рулы (Ruhla). В промежутке между этими датами писем нет. Остается с большой долей уверенности предположить, что 21 июля 1789 г. Гёте действительно покинул Веймар и отправился в Иену. См.: Goethes Briefe // Hamburger Ausgabe: In 4 Bd. 2. Aufl. Hamburg, 1968. Bd 2. S. 119; Hoyer W. Goethes Leben dokumentarisch. Leipzig, 1960. Bd 2. S. 117–118. За предоставленную справку автор сердечно благодарит Р. Ю. Данилевского.

получали как бы двойное изображение — изнутри немецкой культуры и со слов русского путешественника, «Письма» которого публиковались в этом же издании. Что касается Ф. Шиллера, то сколько-нибудь связанной информации о его личности и творчестве Карамзин нигде не дает. И тем не менее именно Карамзин открыл русскому читателю Шиллера, образ которого как бы рассыпался по страницам его оригинальных и переводных произведений.

В «Письмах русского путешественника» автор описывает свои впечатления от двух шиллеровских пьес: одной — увиденной на сцене, другой — прочитанной в библиотеке. 5 июля 1789 г. в Берлине он посмотрел «Дон Карлоса» и запечатлел свое восхищение характером короля Филиппа II, о котором «история говорит столько худого и доброго». «Благородный и пылкий в страстях своих Дон Карлос, — замечает далее путешественник, — трогает зрителя до глубины сердца». Вывод, сделанный далее, очень важен в системе эстетических ценностей Карамзина: «Сия трагедия есть одна из лучших немецких драматических пьес, и вообще прекрасна. Автор пишет в Шекспировом духе. Есть только слишком фигурные выражения (так как и у самого Шекспира), которые хотя и не показывают остроумие автора, однако ж в драме не у места»⁵.

Из отзыва о прочитанном «Заговоре Фиеско в Генуе» выясняется, что русский путешественник лукавил, утверждая, что он в восторге от увиденного им на сцене «Дон Карлоса». Уже три недели спустя он заявил, что «Фиеско» «тронул» его гораздо больше предыдущей пьесы, несмотря на то, что критика отдавала ей «преимущество». Трагедия Шиллера была прочитана им «с великим удовольствием от первой страницы до последней». Особенно заинтересовал его монолог Фиеско: «Какая сила в чувствах! Какая живопись в языке!»⁶ Х. Б. Хардер объяснил непоследовательность Карамзина тем, что он в своем отзыве о спектакле использовал фрагменты немецкой рецензии из «Всеобщей литературной газеты» («Die Allgemeine Literaturzeitung») от 11 июня 1788 г.⁷ Исследователь был убежден, что, лишь приехав в Париж, Карамзин впервые познакомился с сочинениями Шиллера под непосредственным влиянием Вильгельма фон Вольцогена⁸.

⁵ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 45.

⁶ Там же. С. 84.

⁷ Harder H. B. Schiller in Rußland. S. 22.

⁸ См.: Ibid. S. 26.

Но, несмотря на некоторое противоречие в приведенных оценках, соотнесение Шиллера с Шекспиром подтверждено еще одним размышлением в письме от 2 июля 1789 г. Мастерство немецких актеров Карамзин связывает с развитием национальной психологической драмы. «Я думаю, — размышляет он, — что у немцев не было бы таких авторов, если бы не было у них Лессинга, Гёте, Шиллера и других драматических авторов, которые с такою живостию представляют в драмах своих человека, каков он есть, отвергая все излишние украшения, или французские румяны, которые человеку с естественным вкусом не могут быть приятны. Читая Шекспира, читая лучшие немецкие драмы, я живо воображаю себе, как надобно играть актеру, и как что произнести; но при чтении французских трагедий редко могу представить себе, как можно в них играть актеру хорошо, или так, чтобы меня тронуть»⁹.

В этом замечании выражено и главное требование Карамзина к драме, и его понимание шекспировского театра. Знаменательно, что, представляя Шиллера-драматурга русскому читателю, он включил его в школу Шекспира, который был для него самой высокой точкой отсчета при оценке художественного уровня произведения и вместе с тем автором, эстетически созвучным современности. Не менее важно, что восприятие самого Шекспира происходило у Карамзина в немецком контексте. Еще в первой юности он перевел «Юлия Цезаря» (1787), сопроводив перевод прекрасным предисловием, в котором обличал Вольтера, не понявшего гениального британского драматурга.

Многие исследователи удивлялись, как двадцатилетний Карамзин мог найти столь верные слова для определения шекспировской поэтики. Как мне в свое время удалось установить, в этом ему помогли замечательные немецкие переводчики и критики. Перевод «Юлия Цезаря» был сделан не с оригинала, а через посредничество лучшего в то время немецкого перевода брауншвейгского профессора И. Эшенбурга, друга Лессинга. А статья-предисловие представляла собой контаминацию основных идей Виланда из его очерка «Дух Шекспира» («Der Geist Shakespear's», 1773)¹⁰. И не в глубоком ли уважении к Виланду как выдающемуся критику, комментатору и переводчику

⁹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. С. 40.

¹⁰ Кафанова О. Б. «Юлий Цезарь» Шекспира в переводе Н. М. Карамзина // Русская литература, 1983. № 2. С. 158–163.

Шекспира, а также издателю «Немецкого Меркурия» («Der Teutsche Mercur») кроется желание начинающего литератора лично с ним познакомиться?

Таким образом, немецкая рецепция, самая основательная в эпоху Карамзина, определила его понимание Шекспира, а, в свою очередь, лучшие немецкие авторы включались им в число продолжателей великого английского драматурга. Так, в 1788 г. в предисловии к своему переводу «Эмилии Галотти» Г. Э. Лессинга Карамзин пояснил, что адресуется к читателям, которые могли бы отличить «гишпанские фарсы с острыми шутками» от произведений «философа, проникшего взором своим во глубины сердца человеческого»¹¹.

Вопреки мнению своего друга А. А. Петрова, который противопоставлял «неправильному» Шекспиру более правильного Лессинга, Карамзин видел между ними больше сходства, чем различий. Объединяющим моментом при этом для него стал способ изображения человека. Образ Шекспира как великого знатока человеческого сердца запечатлен и в упомянутом предисловии к «Юлию Цезарю»: «Немногие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир; немногие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец...»¹².

Подобным же даром наделялся, в представлении Карамзина, и Шиллер периода «Бури и натиска». Это сближение было небезосновательным, тем более что немецкий драматург был увлечен произведениями Шекспира в переводе Виланда. Именно знакомство с шекспировским театром, а еще ранее с «Эмилией Галотти» Лессинга и привело его к мысли о собственном драматическом призвании. Но у Шиллера было свое понимание открытий Шекспира — это прежде всего мастерство формы и высокая художественная объективность¹³.

То, что Карамзин более всего ценил в Шиллере, явно репрезентирует его ошибка: он перевел в «Московском журнале» 1792 г. пьесу «Юли-

¹¹ Эмилия Галотти, трагедия в пяти действиях, сочиненная г. Лессингом. Перевод с немецкого. М., 1788. С. 3.

¹² Юлий Цезарь, трагедия Виллиама Шекспира. М., 1787. С. 4–5.

¹³ См.: Абуш А. Шиллер. Величие и трагедия немецкого гения / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1964. С. 38.

ана», которая в подзаголовке была названа «Шиллеровой драмой». На самом деле автором был Л. Ф. Губер (Huber, 1764–1804). Внешним поводом к недоразумению явилась публикация произведения в журнале «Thalia», в котором печатался и сам Шиллер, причем часто анонимно. Анализ «Юлианы» как раз и проясняет, что именно Карамзин приписывал Шиллеру в 1790-е гг.

Публикуя позже свое произведение отдельным изданием, Губер в предисловии («Vorrede») объяснил, что стремился обойтись одной интригой, которая протекала бы почти «исключительно в сердцах и мыслях» его персонажей¹⁴. Пьеса интересна своим нетрадиционным сюжетом и конфликтом, в основе которого лежит любовный треугольник восточного типа. Граф Эльбау, двадцати девяти лет, к началу действия уже по крайней мере в течение семи лет связан нежными узами с Юлианой Хольмер, двадцативосьмилетней женщиной. От этой связи есть дочь Луиза, которой исполнилось шесть лет. Все эти подробности, данные в списке действующих лиц, Карамзин при переводе опускает. Он вообще сознательно ограничивается переводом только первого действия, и то в сокращенном варианте.

В переведенном фрагменте тем не менее заявлена экспозиция, определен конфликт и дается, по сути, его психологическое разрешение. Тоскующая от равнодушия графа новобрачная София (брак длится один месяц, а женщине двадцать два года) рисует портрет своего мужа, во взгляде которого она стремится запечатлеть любовь. Своей матери она объясняет: «Я хотела написать его таким, каков он должен быть со временем, когда сердца наши встретятся. Ему, верно, стыдно будет, что в красках изображалось некогда более жару, нежели в его глазах; тогда я буду торжествовать и славиться тем, что узнала его прежде, нежели он хотел открыть себя». И когда ее мать, г-жа Штрален, выражает сомнение в том, захочет ли граф Эльбау когда-либо «открыться», ее дочь открывает сложную гамму чувств, среди которых есть печаль и грусть от настоящего и надежда на будущее. Через многочисленные ремарки автора читателю становятся очевидными все оттенки переживаний молодой женщины:

«Графиня (с горестью). Это слишком жестоко! *(С улыбкою.)* Нет, он не может быть так скрытен *(печально)* или так несправедлив против

¹⁴ Juliane. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Von dem Verfasser des heimlichen Gerichts. Belin, 1794. S. II.

меня! А до того времени (с жаром обращаясь к портрету) будь ты моим супругом, моим братом, моим любовником!»¹⁵

Губер предлагал как раз тот тип драмы, который обуславливал естественный психологизм актерской игры. При этом пафос пьесы состоял в реабилитации «падшей женщины» Юлианы, которая не появляется в первом действии, но обсуждается всеми действующими лицами. Г-жа Штрален называет ее «недостойной тварью», но София оправдывает свою соперницу: «Я сама полюбила бы его — полюбила бы и тогда, когда все запрещало мне любить его. <...> Я думаю, что она достойна его. <...> Если же она достойна быть моею соперницею — тем лучше! Увидим, кто кого победит! Руку его получила я от согласия наших фамилий; сердце его должно приобрести мне самой»¹⁶.

И уже в этом первом действии Софии Эльбау удается привести графа в смущение, замешательство, а затем и в восторг. Финал в переводе Карамзина вполне предвосхищает разрешение коллизии:

«Графиня. Вот оно! — вот первое слово любви, которого я от тебя требовала! (*Граф в ужасе; молчание, во время которого София пристально на него смотрит.*) — Нас ждут, пойдёмте.

Граф (с жаром). Пойдёмте. — Ах! Остаётся, остаётся и продли сладостное мучение моего сердца! Ты вводишь меня в преступление! (*Он поспешно уходит, встречаясь с госпожою Штрален.*) <...>

Госпожа Штрален (смотрит на графиню, которая стоит в задумчивости.) Это плоды вашего разговора?

Графиня (пришедши в себя и с живейшею радостью схватив руку матери своей.) Он меня любит, матушка, любит!»¹⁷

В психологическом плане конфликт уже разрешен. Вероятнее всего, именно поэтому Карамзин счел излишним переводить два последующих акта: в них изображалось благородство Юлианы, покидающей город ради счастья четы Эльбау. Язык перевода, стилистически выдержанный и вполне передающий оттенки диалогов оригинала, свидетельствует о мастерстве Карамзина в изображении «тонкости» чувств. В целом этот переводной фрагмент воспринимался как своеобразная психологическая драма, чему способствовало и новое жанровое опре-

¹⁵ Юлиана, Шиллерова драма // Московский журнал. 1792. Ч. 7. Август. С. 124–125.

¹⁶ Там же. С. 127–128.

¹⁷ Там же. С. 154–155.

деление (в оригинале это «комедия», Lustspiel). Губер более последовательно, чем Шиллер, продолжал развивать сентименталистское направление мешанской драмы. А из шиллеровской драматургии ближе всего Карамзину должна была быть пьеса «Коварство и любовь», в которой выведен самый замечательный женский образ у молодого Шиллера, — Луиза Миллер. Это тип «естественного человека», выросшего на лоне природы, живущего интуицией, сердцем¹⁸.

Попытку воплотить бунтующий женский характер Карамзин принял в собственной одноактной драме «София» (1791). Бросается в глаза совпадение имен главных героинь в оригинальной и переводной пьесах. Произведение строится на любовном конфликте. Молодая двадцатипятилетняя женщина изменяет своему старому мужу с Ле Тьеном, «французом, родившимся в России». Некоторые сцены передают тот психологический драматизм, который ценил Карамзин. Например, к ним относится решительное объяснение Софии с мужем:

«София. Десять лет мы жили вместе; семь лет ты был для меня все; последние три года... (Смотря ему в глаза). Ожидаешь ли того, что я скажу тебе? — Нам надобно расстаться.

Добров. Расстаться? Нам расстаться?

София. Непременно.

Добров. (В изумлении). София! Нам расстаться! Для чего?

София (поднимая глаза вверх). Боже мой! Какая минута! Какая минута! (С решительностию). Я тебя недостойна. Ты видишь во мне преступницу, которая, предавшись непозволительной страсти, в минуту слабости забыла, что у нее есть супруг. Знай, что я люблю Ле Тьеня...»¹⁹

Но в целом, по мере приближения трагической развязки, речь героини становится все более истеричной, отрывистой, бессвязной. Подобный язык был свойствен Амалии и Карлу Моору в последнем акте «Разбойников», штюрмерской драмы Шиллера. Пьеса завершается горячечным монологом Софии, бродящей «в сумасшествии» по лесу после убийства Ле Тьеня и перед собственным самоубийством.

Связь с характерологией и театром Шиллера обнаруживается также и в «Бедной Лизе». В этой повести, как и в мешанской драме Шиллера «Коварство и любовь», причиной трагической развязки становится сословное неравенство. Карамзин выдвигает на первый план образ

¹⁸ См.: Лозинская Л. Я. Фридрих Шиллер. М.: Молодая гвардия, 1960. С. 131.

¹⁹ Карамзин Н. М. София // Московский журнал. 1791. Ч. 2. Июнь. С. 257–258.

глубоко чувствующей девушки-крестьянки, как это стремился сделать и Шиллер со своей героиней, первоначально озаглавив драму по ее имени: «Луиза Миллер». Имена Луиза — Лиза близки по фонетическому строю, отражая в своем звучании нежность, мягкость, женственность характеров их обладательниц.

Если рассмотреть контекст «Московского журнала», в котором была опубликована псевдошиллеровская драма, то очевидна интереснейшая типология любовных коллизий и разнообразие женских персонажей, представленных в оригинальных и переводных произведениях издания. В повестях французских и немецких беллетристов — Мармонтеля, Флориана, Коцебу, Энгельшаля, А. Лафонтена, Мерсье, как и у самого Карамзина, — дана широкая панорама женских типов. Здесь есть безукоризненно добродетельные, а также слегка заблуждающиеся девушки и, наконец, «падшие», по своей наивности, неопытности или из-за невозможности победить страсть усилием воли, героини. И какую бы «грешную» с общепринятой точки зрения героиню Карамзин ни предлагал читателю, его позиция всегда отличалась высокой степенью толерантности, терпимости. Только, пожалуй, в драматургии Шиллера можно было в то время обнаружить аналогичный по широте и разнообразию спектр женских характеров. Уже в ранних шиллеровских пьесах не было ни одного повторяющегося образа: сильная и страстная Амалия, трогательная и привыкшая к постоянному подчинению Луиза, нежно любящая Карлоса, но верная супружескому долгу Елизавета. Даже «демоническая женщина» леди Мильфорд была изображена немецким драматургом как жертва деспотизма герцога, не лишенная нравственного чувства. В поздней драматургии Шиллер все более увлекался изображением сложных женских личностей, будь то властолюбивая и мстительная правительница Елизавета, ее трагическая жертва, обаятельная и прямодушная Мария Стюарт, или героическая и человечная Иоанна д'Арк.

Эта попытка встать на защиту женщины, взглянуть на ситуацию с позиции женского мироощущения сближала Карамзина с Шиллером и далеко опережала тенденции русской литературы. Не случайно Аполлон Григорьев уже в 1861 г. отметил факт существования жоржсандовского сюжета в драме Карамзина «София» еще до появления Жорж Санд²⁰. Шестидесятилетний старик Добров умоляет свою невер-

²⁰ Кафанова О. Б. Русский жорж-сандизм // Вожди умов и моды: Чужое имя как наследуемая модель жизни. Л., 2003. С. 104–143.

ную жену остаться с ним, обещая забыть ее «преступление» как «женскую слабость»; клянется любить ее «более, нежели прежде»²¹. При расставании, на котором настаивает София, он дает ей двадцать тысяч рублей, английскую карету и желает «всякого добра»²².

А. Григорьев сравнил благородство карамзинского героя с величием Жака из одноименного романа Жорж Санд (1834), который ради счастья изменившей ему жены покончил с собой, чтобы дать ей в условиях нерасторжимости брака возможность соединиться с возлюбленным²³. Этот герой породил «школу мужей» в среде российских западников. Хотя Добров у Карамзина и не накладывает на себя руки, он умирает от горя, не переставая любить и жалеть Софию. И подобное благородное отношение мужа к жене-«прелюбодейке» было несомненной новостью в русской литературе XVIII в.

Возвращаясь к Шиллеру, можно сказать, что известны весьма критические высказывания Карамзина, уже отошедшего от литературной и журналистской деятельности, о его поздней драматургии. «Мессинская невеста» не понравилась ему «грекоманией», использованием хоров. Тем не менее в письме к Вильгельму Вольцогену, приславшему ему эту новинку, он не преминул поблагодарить его за доставленное удовольствие и сделать «реверанс» Шиллеру: «Творения этого гениального человека должны весьма интересовать каждого, кто понимает прекрасное»²⁴. Интересно также, что в рукописном отделе Пушкинского Дома хранится перевод «Мессинской невесты» на русский язык, выполненный, по-видимому, императрицей Елизаветой Алексеевной, супругой Александра I, и выправленный Карамзиным.

Известен также сдержанный отзыв Карамзина об «Орлеанской деве» в переводе В. А. Жуковского. В письме П. А. Вяземскому в мае 1822 г. он назвал произведение «романом в разговорах, а не драмой»²⁵. Этот приговор соотносится с карамзинской теорией драмы, сложившейся в 1790-е гг. и, по-видимому, оставшейся неизменной. Он тяготеет к жанру «серьезной комедии», ориентированной на современность

²¹ Карамзин Н. М. София. С. 267.

²² Там же. С. 270.

²³ Григорьев А. А. Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия // Григорьев А. А. Эстетика и критика. М., 1980. С. 308.

²⁴ Literarischer Nachlaß der Frau Caroline von Wolzogen. Leipzig, 1867. Bd 2. S. 419–420.

²⁵ Письма Н. М. Карамзина к П. А. Вяземскому. СПб., 1897. С. 129, 131.

и «среднего» человека в атмосфере его частной жизни. Одним из важнейших требований Карамзина к драме было насыщение ее действием — как внутренним, так и внешним, — которое и является условием ее сценичности. В связи с этим становится понятным, почему далеко не все пьесы Шиллера его удовлетворяли.

Можно утверждать, что Карамзин высоко ценил и хорошо знал шиллеровскую поэзию, по-видимому, благодаря влиянию В. Вольцогена, с которым он познакомился и подружился в Париже летом 1790 г. Карамзину оказалась удивительно созвучной ода «An die Freude» («К радости»). Хардер увидел следы этого жизнеутверждающего гимна в двух карамзинских стихотворениях — «Веселый час» и «Песня мира», а Р. Ю. Данилевский считает, что его мотивы и образы «рассыпаны» по многим произведениям Карамзина²⁶. К шиллеровской оде восходят оды «К милости» и «Освобождение Европы», а также и стихотворение «На разлуку с П**» (1791). В этой связи следует особо остановиться на опубликованных в «Московском журнале» в 1792 г. «Разных отрывках. (Из записок молодого россиянина)». Резюмируя в отдельных тезисах свои философско-эстетические постулаты, Карамзин самый последний из них сделал кульминацией благодаря его развернутости, образной яркости, эмоциональной силе и убедительности изложения. В нем «молодой россиянин» обращался с призывом к людям всей планеты обнять, любить друг друга и помнить, что они «братья»:

*«Братья! Обнимите друг друга с пламенною чистойшею любовию, которую небесный Отец наш творческим перстом своим вложил в чувствительную грудь сынов своих; обнимите, и нежнейшим лобзанием заключите священный союз всемирного дружества! — когда бы обнялись они, когда бы клики дружелюбия загремели в неизмеримых пространствах воздуха; когда бы житель Отагити прижался к сердцу обитателя Галлии, и дикий Американец, забыв все прошедшее, назвал бы гишпанца милым своим родственником; когда бы все народы земные погрузились в сладостное, глубокое чувство любви: тогда бы упал я на колена, воздел к небу руки свои, и воскликнул: Господи! Ныне отпускаеши сына твоего с миром! Сия минута возжеленнее столетий!...»*²⁷ Все эти произведения несут более или менее явный отзвук шиллеровского гимна.

²⁶ *Danilevskij R. Yu. Schiller in der russischen Literatur. 18. Jahrhundert — erste Hälfte 19. Jahrhundert. Dresden, 1998. S. 51–58.*

²⁷ *Московский журнал. 1792. Ч. 4. Апрель. С. 72–73.*

Наконец, единственный перевод из Шиллера в полном смысле этого слова Карамзин сделал в 1802 г. для своего журнала «Вестник Европы». Он обратился к новелле «Игра судьбы» («Spiel des Schicksals»), которая представляет собой историческое повествование. Шиллер в подзаголовке пояснил, что это фрагмент «истинной истории» («einer wahren Geschichte»). Эзоповым языком, изменив имена исторических персонажей, он рассказал о падении генерала Ригера, бывшего одним из самых влиятельных фаворитов герцога Вюртембергского до того дня 1762 г., когда по доносу графа де Монмартена он был лишен всех своих привилегий и брошен в тюрьму.

Произведение оказалось очень злободневным, поскольку в той самой крепости, где провел десять лет Ригер и куда он позднее, получив герцогское прощение, был назначен комендантом, так же долго томился и друг Шиллера, Христиан-Даниэль Шубарт. Поэтому целью Шиллера было привлечь внимание к трагической участи этого революционного поэта, обличить княжеский произвол и тиранию, воскресить одну из самых позорных страниц немецкой истории.

Карамзин это объективное историческое повествование сократил, скорректировал, устранив многие детали и факты, но вместе с тем он углубил психологизм и придал произведению черты своеобразной философской притчи. Например, описывая стремительный взлет Фридриха Г*** (у Шиллера Ригер обозначен условным именем Алоизий фон Г***), Карамзин делает акцент на его высокомерии, надменности, особенно по отношению к людям старшего возраста.

Шиллер

Die Höhe worauf er sich erlickte, machte seinen Ehrgeiz schwindeln; die Bescheidenheit verließ ihn, sobald das letzte Ziel seiner Wünsche erstiegen war. Die demutsvolle Unterwürtigkeit, welche von den Ersten des Landes, von allen, die durch Geburt, Ansehen und Glücksgüter so weit über ihn erhoben waren, welche von Greisen selbst, ihm, einem Jünglinge, gesollt wurde, beauschte seinen Hochmut, und die unumschränkte Gewalt, von der er Besitz genommen, machte bald eine gewisse Härte in seinem Wesen sichtbar, die von jeher als Charakterzug in ihm gelegen hatte und ihm auch durch alle Abwechslungen seines Glückes geblieben ist²⁸.

²⁸ Schiller F. Sämtliche Werke: In 15 Bd. / Mit Einl. von K. Goedeke. Stuttgart, 1885. Bd 12. S. 76 (далее ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страниц).

Карамзин

Голова любимца закружилась на сей высоте; достигнув до последней цели своих желаний, он оставил за собою скромность. Унижение знатных, почтенных стариков перед юношею, произвело в нем надменность, а неограниченная власть министра скоро открыла в характере его какую-то жестокость, которая прежде скрывалась под цветами²⁹.

Интересно, что Карамзин абсолютно точно переводит слово «Wisier», которым Шиллер называет вознесенного на вершину власти чиновника (в современном переводе оно заменяется его условным именем Г***). Слово «визирь», обозначающее сановников в странах Ближнего Востока, как нельзя более точно передает произвол, восточное коварство, процветающее в немецком княжестве. Кульминационная сцена, когда с высоты своего величия Г*** внезапно падает на самое дно, сокращена в карамзинском переводе более, чем вдвое. Сравните с современным переводом:

Карамзин

Вдруг является Мартиненго с адъютантами, уже не в виде гибкого, низкого, лстивого придворного, но как грозный судия, как спесивый слуга, который стал господином <...>. В сие мгновение адъютанты схватили Г***: один срывает с него звезду и ленту, другой — эполеты. Все это делается с невероятною скоростью, и пятьсот человек стоят кругом в глубоком молчании, не смея дышать, с бледными лицами, без души, как мертвые. Многие на месте Г*** в такую минуту ужаса без памяти упали бы на землю; но крепкие нервы его и твердая душа вынесли все... Страшных чувств его описать невозможно (185).

Перевод Т. Кондаковой

Вскоре, сопровождаемый несколькими адъютантами, явился и Мартиненго, но это был не прежний — лстивый, низко кланяющийся, улыбающийся придворный, — нагло и дерзко, как лакей, превратившийся в барина <...> Это служит сигналом для двух адъютантов, которые набрасываются на Г***. Один срезает орденский крест с его груди, другой срывает аксельбанты и отвороты, султан и плюмаж со шляпы. Во время всей этой ужасной экзекуции, совершающейся с невероятной быстротой, более пятисот человек, которые тесным кольцом окружают место действия, не издают ни единого звука, ни малейшего вздоха. Испуганные

²⁹ Вестник Европы. 1802. Ч. 9. Август 15. С. 179 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц).

люди замерли — бледные, затаив дыхание, а он — в своем растерзанном мундире, являя странное сочетание смешного и ужасного, — переживает мгновения, подобные которым можно изведать только на эшафоте. Потрясение, пережитое в эту минуту, заставило бы тысячу других, будь они на его месте, потерять сознание, но крепкие нервы и сильная душа Г*** выдержали это ужасное испытание, — он перенес все и испил горькую чашу до дна³⁰.

Сцена, изображенная Шиллером, драматична. Читатель ясно видит всю последовательность жестоких действий Мартиненго и его адъютантов. Описание Г*** в растерзанном мундире, а, с другой стороны, картина замершей в оцепенении толпы наблюдателей аналогичны реаркам драматурга.

У Карамзина опущены эти и другие пояснения, разъяснения автора. Сравнение чувств, переживаемых Г*** с теми, которые люди обычно испытывают на эшафоте, он прячет за своим излюбленным знаком препинания — многоточием, заставляя читателя подключиться к сопереживанию, самостоятельно довоссоздать атмосферу ужаса. Не случайно он делает следующие добавления, как бы объясняя предпринятые сокращения: «Страшных чувств его описать невозможно». Вместе с тем отрывок в изложении Карамзина приобретает динамичность и соответствует шиллеровскому замечанию о «невероятной быстроте» всего происходящего.

В русском переводе опущена и еще одна подробность, подчеркивающая изошренную жестокость герцога. Арестованного, оглушенного всем случившимся Г*** специально везут к месту публичных наказаний, намеренно замедляя ход, чтобы заставить узника пережить еще и страх перед возможной казнью без всякого суда и официального обвинения.

Шиллер

Endlich sieht er sich im Freien, aber ein neuer Schrecken wartet hier auf ihn. Seitab von der Heerstraße lenkt der Wagen, einen wenig befahrenen menschlichen Weg — den Weg nach dem Hochgerichte, gegen welches man ihn, auf einen ausdrücklichen Befehl des Fürsten, langsam heranfährt. Hier, nachdem man ihm alle Qualen der Todesangst zu empfinden gegeben, lenkt man wieder nach einer Straße ein, die von Menschen besucht wird (80).

³⁰ Шиллер Ф. Игра судьбы. Отрывок из хроники / Пер. Т. Кондакова // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1956. Т. 3. С. 526–527.

Карамзин

Наконец вывозят его из города; но тут новый ужас ему представляется. Коляска своротила с большой дороги, и едет по местам диким, где не встречается ни одного человека. Какой судьбы мог ожидать несчастный? (186)

Эвфемизм Шиллера «den Weg nach dem Hochgerichte» в переводе Т. Кондаковой прояснен и усилен словом «виселица»: «Но здесь его ожидает новое ужасное испытание: повозка сворачивает с тракта и направляется по проселочной безлюдной дороге к виселице, куда его медленно везут по приказу князя»³¹ Карамзин переносит акцент с обличения герцога, действующего беззаконно и вероломно, на психологическое состояние главного персонажа. Не случайно он добавляет вопрос-обращение к читателю, который призван был активизировать его эмоциональное восприятие: «Какой судьбы мог ожидать несчастный?». Сосредоточивая внимание на состоянии униженного и лишенного самого элементарного для жизни человека, он увеличивает длительность его мук с семи до десяти часов:

Шиллер

In der sengenden Sonnenhitze, ohne Labung, ohne menschlichen Zuspruch, bringt er sieben schreckliche Stunden in diesem Wagen zu... (80).

Карамзин

В страшной жаре, с несносною жаждою, без всякого утешения, не слыша голоса человеческого, проводит он целые десять часов (186).

Место заточения Г***, где он не имел ничего, кроме соломы и превратился за несколько лет в звероподобное существо, заросшее волосами, Карамзин называет «ямой». Это слово абсолютно точно воспроизводит употребленное в оригинале «die Grube unter der Erde». Оно как нельзя лучше соответствует восточному, варварскому способу наказания и соотносится со словом «визирь». Надо сказать, что все переводчики после Карамзина употребили в этом случае более привычное, но стилистически нейтральное «подземелье»³².

³¹ Там же. С. 527.

³² См. в переводе В. Микулич: «Когда к нему возвращается сознание, он сидит в темноте подземелья». (Собр. соч. Шиллера в переводе русских писателей / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1901. Т. 3. С. 338).

В финале повести, изображая главного героя уже в качестве коменданта крепости, куда он был назначен герцогом после дарованного ему прощения, Карамзин вводит прямое обращение к читателю:

Читатель уверен, что Барон Г*, узнав опытом несчастье, человеколюбиво обходился с заключенными?.. Нет! Он тиранствовал над ними, и неумеренное сердце на одного из них положило его во гроб на осьмидесятом году жизни! (193)

Сравнение перевода с оригиналом демонстрирует возросшую роль автора-повествователя в карамзинской интерпретации повести. Излюбленный знак препинания — многоточие в сочетании с вопросительным и восклицательным знаками — разрывает плавное, последовательное повествование и употребляется в данном случае как пауза, усиливающая эффект удивления и неожиданности. Эти особенности повествовательной манеры Карамзина сразу выявляются при сопоставлении с точным переводом Т. Кондаковой:

Можно было бы предположить, что он проявит в общении с заключенными человечность, ценить которую он должен был научиться на собственном опыте. Но его обращение с арестованными было суровым и неровным. И приступ гнева, который навлек на себя один из узников, заставил его сойти в могилу на восьмидесятом году жизни.³³

Карамзину удалось создать образ более «чувствительного» (если можно так выразиться), чем у Шиллера, автора в двух значениях этого понятия: как восприимчивого к внешним впечатлениям, так и сострадательного к несчастьям другого³⁴. В целом новелла «Игра судьбы. Отрывок истинной истории» внесла свою лепту в художественный мир карамзинской прозы.

Ф. Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) поставил проблему соотношения идеального и реального в искусстве, выявил «смешанность» и музыкальность тона сентиментального произведения. Неизвестно, был ли Карамзин знаком с этим теоретическим трудом, но, несомненно, разделял многие его положения. Есть

³³ Шиллер Ф. Игра судьбы. С. 530.

³⁴ См.: Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма: (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 17.

несомненная перекличка с шиллеровскими идеями в его статье «Находить в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону»³⁵. Таким образом, можно утверждать, что прямо и опосредованно Шиллер оставил ощутимый след в творческом сознании Карамзина, побуждая его к диалогу как просветитель и провозвестник преромантизма.

³⁵ См.: *Жилякова Э. М.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С. 82–93.

Публикация К. С. Корконосенко

Неопубликованный перевод Николая Гумилева: «Скандинавские народные песни»

Далеко не все переводы, выполненные Николаем Гумилевым для издательства «Всемирная литература», в свое время были опубликованы. К их числу относятся и четыре перевода под общим заглавием «Скандинавские народные песни». Датировка этого перевода (не позже 3 сентября 1920 г.) указана в книге Веры Лукницкой¹. В РГАЛИ в фонде Л. В. Горнунга (ф. 2813, оп.1, № 45, л. 1–34) хранится рукописная копия, снятая П. Н. Лукницким в издательстве, с его кратким примечанием в конце (на л. 34):

«Примечания

Переписано с текста, напечатанного на пишущей машинке, находящегося во «Всемирной литературе».

Лиловыми чернилами — мои поправки (неточностей при переписке)

Черные чернила — рука Лозинского (как в подлиннике)

Простой карандаш — как в подлиннике (рука Лозинского(?))

На обложке — лиловыми чернилами воспроизвожу неизвестной рукой написанное (черными чернилами в подлиннике)

На обложке перепутано: “Перевод Ганзен², подстр. Гумилев”. Надо наоборот: “Перевод Гумилев, подстр. Ганзен”

13. XII. 24. П. Л. [Павел Лукницкий]

нумерация страниц в подлиннике — общая — не сходится с моей».

¹ Не позже 3 сентября переведены, по подстрочнику А. В. Ганзен, четыре скандинавские народные песни («Брингильда», «Гагбард и Сигне», «Лагобарды», «Битва со змеем») — см.: Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 251.

² Имеется в виду Анна Васильевна Ганзен (1869–1942). См. о ней: Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. М., 1989. Т. 1. С. 521.

На л. 2 указано:

«[Черными чернилами:] Ред. Лозинского
[Синими чернилами:] Скандинавские народные песни
Гагбард и Сигне — 241 стр.
Сивард и Брингильда — 127 стр.
Лангобарды — 46 стр.
Борьба со змеем — 78 стр.
492 стр.

Перев. Ганзен

Подстр. Гумилев».

На л. 3 перед основным текстом черными чернилами указано:

«Редактировал М. Лозинский.
Фиолетовая машинопись».

Далее идет текст перевода, переписанный синими чернилами; правка переписана черными чернилами, вопросительные и восклицательные знаки везде проставлены карандашом.

В настоящей публикации фрагменты, подвергшиеся правке, выделены в тексте подчеркиванием и снабжены примечаниями. В скобках проставлены номера листов. По рукописи РГАЛИ невозможно определить, имел ли переводчик возможность просмотреть правку М. Л. Лозинского, принять или отвергнуть предложенные им варианты, как обстояло дело, например, с переведенными Гумилевым «Малайскими пантумами» Шарля Леконта де Лиля³. Источник, с которым работала А. В. Ганзен, с достоверностью установить не удалось, — вероятно, все четыре баллады (переведенные в сокращенном виде) восходят к «Деяниям данов» Саксона Грамматика. Орфография современная; исключения составляют авторские варианты написания отдельных слов («парчей», «лонгобарды»). Разночтения в именах можно объяснить поспешностью машинистки и множеством сотрудников, приложивших руку к этому тексту. Пунктуация приведена к современным нормам, кроме отдельных случаев, рассмотренных как авторский знак.

³ См.: Неопубликованный перевод Николая Гумилева: «Малайские пантумы» Ш. Леконта де Лиля / Публ. К. С. Корконосенко // Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заброва. СПб., 2011. С. 177—186.

(3)

Гагбард и Сигне

Гагбард-конунг и Сигварт
Затаили друг на друга гнев
Из-за Сигне надменной,
Самой нежной из дев.
Что вам слаще: меня победить
иль такую красавицу?

Гагбард-конунг, он видел сон,
Ночью, когда он спал:
Проснулся, такой смущенный,
И матери сон рассказал.

«Мне снилось, что был в раю я,
Средь райских высоких дворцов,
Держал я Сигне в объятьях
И вдруг упал с облаков».

(4)

«Ты, Гагбард-конунг, не должен⁴
Таить⁵ тревогу свою:
И чтобы сон разгадать твой,
Позову я ворожею».

Ворожея приходит с разгадкой
Сна, что томил его до утра,
Мать плакала, руки ломала,
Проливала слезы сестра.

«Суждено вам великое счастье
Этой девой владеть,
Но ведайте, Гагбард-конунг,
Из-за нее вы примете смерть».

⁴ Здесь и далее: правка М. Лозинского. Было: «конечно не можешь».

⁵ Было: «утаить».

«Если мне суждено то счастье,
Этой девой владеть⁶,
Я не вижу большого горя,
Что приму за нее я смерть».

(5)

Гагбард сшил себе женское платье,
Дал кудрям на плечи спадать
И отправился в Данию, чтобы
Благородною девой стать.

Переделся он быстро
Пред замковой стеной
И к благородной Сигне
В женский вошел покой.

«Послушайте, гордая Сигне,
Не согласитесь ли вы
Поучить меня обхождению,
Я мало его знаю, увы!

Отец мой меня отправил,
К вам обучаться в дом⁷,
Ах, если б за это вы взялись,
Я так вас прошу о том».

(6)

Долго стояла Сигне,
Придумывая ответ:
«Пойду я в горницу прежде
Послушать отцовский совет».

И встала гордая Сигне,
Накинула плащ меховой
И в горнице появилась,
Где был ее отец дорогой.

⁶ Было: «Этой девой я буду владеть».

⁷ Было: «Чтоб обучаться к вам в дом».

«Отец дорогой, ответьте,
Должна ль согласиться я?
Ко мне прислали девицу
Учиться у меня».

«Занимайтесь нарядами вместе,
Золотой занимайтесь парчей,
Но Гагбарда берегитесь,
Ведь он хитрец большой.

(7)

Бывать вы можете вместе,
Сколько угодно вам,
Но Гагбарда берегитесь,
Не поддайтесь его сетям».

Сидели прекрасные девы
И каждая шила фату,
Один только Гагбард-конунг
Держал иголку во рту.

Один только Гагбард-конунг
Иголку во рту держал
И самую глубокую чашу
Он всю до дна выпивал.

Потом вынимал свой ножик
И делал то, что знал,
Бегущих оленей и ланей
На палке он вырезал.

(8)

И сказала одна служанка,
Быть может, не в меру смела:
«Не видала я сроду девицы,
которая так бы пила.

Не видала я сроду девицы,
Что шила бы так смешно,

Не видала я сроду девицы,
Что тянула бы лучше вино.

Не делает стежек, держит
Иголку во рту она
И самую глубокую чашу
Выпивает всегда до дна».

«Помолчала бы ты, служанка,
Не следила бы за мной:
Ведь за что бы ни принялась ты,
Я не смотрю за тобой».

(9)
К вечеру день склонился,
Время постели стлать⁸,
И спросил тогда Гагбард-конунг,
Где придется ему ночевать⁹.

«Послушайте, прекрасная дева,
Что приходится мне сказать,
Со мною вы будете кушать
И с моей служанкой¹⁰ спать».

«С малолетства ношу я пурпур,
К королевскому привычна двору,
Если лягу я со служанкой,
Я от обиды умру».

«Послушайте, прекрасная дева,
Я милость хочу вам оказать:
Со мною вы будете кушать
И со мною же рядом спать».

⁸ Было: «стелить».

⁹ Было: «опочить».

¹⁰ Было: «служанкою».

(10)

Вот зажгли восковые свечи
И с честью их повели,
В опочивальню вместе
Обе девы пошли.

К груди Гагбарда притронулась Сигне,
В украшениях блестящей золотых:
«Почему не полны¹¹ у вас груди,
Как полны¹² у девиц других?»

«У нас девицы бывают¹³ на тинге¹⁴,
И на тинг водили меня,
Потому не полны¹⁵ мои груди,
Что давила их кольчуга-броня.

А вы скажите, надменная Сигне,
Пока никто не внимает нам,
Нет ли кого-нибудь на свете,
Кто был бы по сердцу вам?»

(11)

«Нет, никого по сердцу
На свете мне не найти,
Вот, может быть, Гагбард-конунг,
Но мне за него не идти.

Вот, может быть, Гагбард-конунг,
Но я не видала его в глаза,
Я слышала только рог золоченый,
Когда он ехал на тинг и назад».

¹¹ Было: «поднялись».

¹² Было: «поднялись».

¹³ Было: «бывали».

¹⁴ Тинг — правительственное собрание, состоявшее из свободных мужчин страны или области.

¹⁵ Было: «поднялись».

«Ах, если Гагбард-конунг
Похитил сердце у вас,
Повернитесь, его обнимите,
Он с вами лежит сейчас».

«Послушайте, Гагбард-конунг,
Зачем вы несете мне срам?
С соколом на медной перчатке
Зачем не явились вы к нам?»

(12)

«С соколом на медной¹⁶ перчатке
Как бы я явиться посмел,
Ваш отец меня выслушал грозно
И повесить меня хотел».

«Послушайте Гагбард-конунг,
Так может выйти беда,
Узнает об этом отец мой
И нас погубит тогда».

«Нет, благородная Сигне,
Положитесь во всем на меня,
Лежат¹⁷ под моим изголовьем
Мой меч и моя броня.

Лежат¹⁸ под моим изголовьем
Моя броня и мой меч:
Я с сотней дружинников бился
И всем им пришлось полечь».

¹⁶ Было: «белой».

¹⁷ Было: «лежит».

¹⁸ Было: «лежит».

(13)

Молодая чета не знала¹⁹,
Что она не одна в темноте,²⁰
Была тут проклятая служанка
И слышала речи те²¹.

Была тут проклятая служанка
И слышала всю их речь
И украла броню вороненой стали,
С ней украла и добрый меч.

К Сигарту-королю явилась
Такие слова сказать:
«Сигард-король, проснитесь,
Уже довольно вам спать.

Посмотрите как Гагбард-конунг
С гордой Сигне проводит ночь».
«Замолчи, замолчи, служанка,
и не лги на мою мне дочь.

(14)

Завтра же до захода солнца
Я велю тебя, служанку сжечь».
«Послушайте меня, король Сигарт,
и в мою поверьте речь:

Вот вам меч, что носит Гагбард,
Вороненой стали убор».
Тут поднялся король Сигарт,
Крикнул на весь свой двор:

«Вставайте все мои люди,
Надевайте ваш доспех,

¹⁹ Было: «Не знала юная пара».

²⁰ Было: «была она не одна».

²¹ Было: «все сполна».

Вставайте все мои люди,
Пусть будет доспех у всех».

«Вставайте²², Гагбард-конунг,
Отец сзывает²³ на бой».
И Гагбард-конунг шарит
Под изголовьем рукой.

(15)

И Гагбард-конунг шарит
Под изголовьем рукой,
Но где же меч его добрый,
Исчез он с его броней.

«Послушайте, гордая Сигне,
Нам головы не сберечь,
Броня моя пропала,
Пропал и мой добрый меч».

Вот копьями и мечами
Застучали в дверной затвор:
«Поднимайся, Гагбард-конунг,
Выходи на широкий двор».

И Гагбард-конунг выходит
За двери на смертный бой:
Тридцать воинов королевских
Увидел он перед собой.

(16)

И бил он одних руками,
Топтал ногами других,
Не меньше, чем двадцать, пали
Пред светлицею Сигне их.

²² Было: «В моем доме».

²³ Было: «скликает людей».

И Гагбарда взяли, надели
Колодки на кисти рук,
Но все они лопнули враз,
Точно соломенный пук.

Позор, позор служанке,
Что такой совет могла дать:
«Только волосом гордой Сигне
Можно Гагбарда вам связать.

Возьмите волос у Сигне
Гагбарду руки связать,
Прежде сердце его разорвется,
Чем посмеет он его порвать²⁴.

(17)

Взяли волос они у²⁵ Сигне,
Руки ему связали в кистях,
Стоял неподвижно Гагбард,
Точно был в стальных кандалах.

И сказала надменная Сигне,
Печальась и плача горячо:
«Порвите²⁶ этот волос, Гагбард,
Их вырастет много еще²⁷».

Гагбарда взяли они и надели
Крепкие оковы на него,
Сигне туда и сюда металась,
Милого оплакивая своего.

Гагбарда взяли они и надели
Тяжелое железо на него,

²⁴ Было: «разорвать».

²⁵ Было: «с головы».

²⁶ Было: «разорвите»

²⁷ Было: «У меня ведь их много. И вырастут еще».

Сигне туда и сюда металась,
Просила за милого своего.

(18)

Сиффурт и Брюнельд

Лучше, послушнее, нежели у Сиффурта,
Сыщи коня;
Добыл он гордую Брюнельд из Гларбьерга
Средь бела дня.
Датским он был королевичем.

Добыл он гордую Брюнельд из Гларбьерга
Средь бела дня.
Он уступил ее Геллиту Гагену,
Его любя.

Гордая Брюнельд и Сиенельд надменная,
Девушки раз
Весело вместе отправились на берег
Помыть атлас.

«Речь мою выслушай, Сиенельд надменная,
Сестра моя,
Что за кольцо из червонного золота
Хранишь, тая?»

(19)

Это кольцо из червонного золота
Всегда со мной,
Это подарок мне Сиффурта Снарена,
Жених он мой.

Это подарок мне Сиффурта Снарена,
Любви залог;
А вот тебя другу Геллиту Гагену
Отдать он мог».

Гордая Брюнелд впервые услышала
Такую весть,
В бешеном гнѣе пошла она в горницу,
Не может есть.

Гордая Брюнелд в постель свою в горнице
Слегла скорей,
Вот и забота у Геллита Гагена,
Ходить за ней.

(20)
«Разве не можете, Брюнелд прекрасная,
Вы мне сказать,
Что бы на свете хотелось вам более
Всего достать?»

Если бы только на свете чего-нибудь
Хотелось вам,
Я за него все червонное золото
Мое отдам».

«Нет, ничего я на свете не ведаю,
Чего желать:
Или, быть может, лишь голову Сиффурта
В руках держать».

«Как же сумею я голову Сиффурта
Для вас добыть,
Если на свете меча не отыщется
Ее срубить?»

(21)
Знаю, на свете меча не отыщется
Ее срубить,
Кроме его же меча, но который мне
Нельзя добыть».

«Так оправляйтесь вы в горницу Сиффурта,
Держите речь,
Честью своей заклиняйте товарища
Отдать вам меч.

Честью своей заклиняйте товарища
Вам меч отдать,
За невесту мою на турнире я
Решился стать²⁸!

Так и получите меч этот доблестный
Во власть свою:
Но не забудьте вы ради Создателя
Мольбу мою!»

(22)

Гаген плащом с меховой оторочкой
Себя покрыл
И, не замешкав, отправился в горницу,
Где Сиффурт был.

«Ныне к тебе, мой соратник испытанный,
Держу я речь,
Честью своей заклиная я Сиффурта
Отдать мне меч.

Честью своей заклиная товарища
Мне меч отдать;
Ведь за невесту мою на турнире я
Решился стать»²⁹.

«Если я меч мой, Одельринг по имени³⁰,
Отдам тебе,
Будет одерживать верх над противником
В любой борьбе.

²⁸ Было: «встать».

²⁹ Было: «встать».

³⁰ Было: «По имени Адельринг».

(23)

Доблестный меч мой, Одельринг по имени³¹,
Вручаю я³²,
Но под³³ его рукоятью кровавых слез
Течет струя³⁴.

И под его рукоятью³⁵ кровавых слез
Ты берегись³⁶;
Если по пальцам твоим потекут они,
С землей протись³⁷.

Лишь во владение Геллита Гагена
Достался меч,
Голову друга любимого, Сиффурта,
Срубил он с плеч.

Поднял он голову друга кровавую,
Покрыл плащом,
С нею к невесте своей отправился
В высокий дом.

(24)

«Вот тебе плащ с головой окровавленной —
Мольба твоя;
Ради тебя умертвил я товарища,
И каюсь я».

«Нет, головой любоваться не хочется
Моим глазам,
Только за это отныне поверю в вас,
Вам радость дам».

³¹ Было: «По имени Адельринг».

³² Было: «Могу я дать».

³³ Было: «над».

³⁴ Было: «нельзя ронять».

³⁵ Было: «Буду надеяться я, что».

³⁶ Было: «Ты не прольешь».

³⁷ Было: «Ты сам умрешь».

«Мне же огнине на свете ни радости,
Ни веры нет;
Ради тебя умертвил я товарища,
Мне горек свет».

Вспыхнули взоры у Геллита Гагена,
Он меч извлек;
Брюнелльд схватил он и в сердце надменное
Вонзил клинок.

(25)

После приставил он к камню горячему
Свой добрый меч,
В грудь себе прямо направил он лезвие,
Решился лечь.

После он меч свой Одельринг по имени³⁸,
Воткнул в песок,
В самое сердце вошел королевичу
Стальной клинок.

Горе большое — рождение девушки,
Ради такой
Встретились два молодых королевича
С гибелью злой.
Датским он был королевичем.

(26)

Бой со змеем

Я был еще ребенком малым,
Скотину я сзывал рожком
И я змееныша увидел,
Который проползал леском.
? Ей³⁹ хвала за это.

³⁸ Было: «По имени Адельринг».

³⁹ Карандашом поставлен вопросительный знак, слово «ей» подчеркнуто.

Я взял змееныша с собою
И в синий завернул ковер,
И дочке Гельсинга в подарок
Отнес его я в Люндегор.

«Спасибо, мой прекрасный мальчик,
Спасибо за подарок твой;
И все, о чем ты ни попросишь,
Пускай останется за мной».

Она его кормила зиму,
Кормила целых три зимы,
И вырос он огромным змеем,

(27)
Каких и не видали мы.

И Гельсинг со своей супругой
Печалются и день, и ночь:
Из-за ужаснейшего змея
Они свою не видят дочь.

И вот приказывает Гельсинг
Провозгласить по всей стране:
— Кто змея умертвит, получит
Тот руку дочери его.

И Сигорд Ингварсен поднялся
Из-за стола, толкнул скамью:
«Скажите, Гельсинг, ваше слово,
Я змея этого убью».

Они весь долгий день сражались,
Но солнце село за горой
И Сигорд Ингварсен остался
Лежать на поле битвы той.

(28)

Домчалась весть в высокий терем,
Что Сигорд пал, сражен врагом,
И дева гордая рыдала
Под пурпурным своим плащом.

Рыдали женщины и девы,
Скрыв лица в пурпурных плащах,
И в Гримерслевскую обитель
Был мертвый Сигорд отнесен.

Так и прошла зима, другая,
И две еще за ней зимы,
Проникнуть в терем гордой девы
Все не осмеливались мы.

И ко двору гонца шлет Гельсинг,
Клянется — змея кто убьет,
Тот дочь его получит в жены,
Его добро получит тот.

(29)

То Педер Рибольдсен услышал
И с места своего вскочил:
«Хочу сразиться я со змеем,
Хочу я деву получить».

Сперва он на себя рубашку
Из шелка тонкого надел,
Поверх из грубого железа
Надел надежную броню.

Потом надел камзол и куртку
И плащ набросил золотой,
И наконец воловью шкуру,
Обмазанную сплошь смолой.

И восемь рвов велел он вырыть,
Чтоб кровь могла бежать по рвам,
И Педер Рибольдсен могучий
В девятом рву остался сам.

(30)

Они весь долгий день сражались,
И⁴⁰ солнце село за горой,
И змей издох тогда ужасный
На зеленеющем лугу.

Все радовались в Люндегоре,
Все веселились день и ночь,
Там Педер Рибольдсен женился,
Там Гельсинга шла замуж дочь.

Так Педер Рибольдсен могучий
Великую беду избыл,
Прекрасную он деву добыл
И змея до смерти забил.
Ему хвала за это.

(31)

Лонгбарды

В Дании жил-был король,
Королем Снеде он звался,
Голод с нуждою случился в стране,
Всяк голодал и всяк нуждался.
Вот что в Датской стране случилось.

И король собирает тинг
Говорить о нужде великой:
Предлагает он умертвить
Каждого третьего человека.

⁴⁰ Было: «Но».

В Зеландии женщина жила,
Она услышала вести злые⁴¹:
«Запрещает Бог Отец в небесах
Совершать деянья такие⁴².

Никогда не слыхала я о более злом,
Чем то, что вы сделать хотите,
Отнимать у людей дыхание и жизнь,
Что им даровал Спаситель.

(32)

И я, хотя только женщина я,
Помогу вам лучшим советом:
Вы посадите их на морской корабль,
Вы отправите их к победам».

И совету ее внял тотчас король,
Повелел он собраться с ходу:
«Я хочу теперь всю правду сказать
Моему дорогому народу.

В Зеландии женщина живет,

Фру Ингер она зовется;
По ее повеленью мы построим корабль,
Пусть со всеми он в море несется».

Власть вручили двоим сыновьям той жены,
Потому, что оба честью гордились,

(33)

Потому, что оба были нужны,
Где бы они ни явились.

В Блеген к морю отправились они,
Много там собралось народа,

⁴¹ Было: «такие».

⁴² Было: «злые».

Провожали их король и совет
С пожеланьем счастливого похода.

Вышли в открытое море они,
Там ждала их удача по праву,
Я хочу вам всю правду поведать о них:
Они добыли честь и славу.

Они высадились в Люмерди,
Как только в Валланд приплыли:
Там они перебили всех мужчин,
А их женщин для себя сохранили.
Вот что в Датской стране случилось.

Н. Д. Кочеткова

«Аркадский памятник» Х. Ф. Вейсе и тема счастья у Н. М. Карамзина

Одним из первых литературных трудов Н. М. Карамзина был его перевод пьесы немецкого писателя Х. Ф. Вейсе «Аркадский памятник» («Das Denkmal in Arkadien»). Перевод анонимно опубликован в 1789 г. в журнале Н. И. Новикова «Детское чтение для сердца и разума»¹. Об этом труде Карамзин сам упоминал в разговоре с Вейсе, встретившись с ним во время путешествия по Европе: «Я сказал ему, что некоторые пьесы из его *Друга детей* (*Kinderfreund*) переведены на русский, что сам я перевел его драму *Аркадский памятник*...»².

В творчестве Христиана Феликса Вейсе (Weiß, 1726–1804), детско-го писателя и драматурга, получили воплощение важные воспитательные идеи немецкого Просвещения³. Особый интерес представляют связи Вейсе с Россией, но, как пишет Э. Хексельшнайдер, «изучение его взаимоотношений с Россией до сих пор едва ли полностью завершено»⁴.

¹ Детское чтение для сердца и разума. 1789. Ч. 18, № 18. С. 65–79; № 19. С. 81–82, № 20; С. 97–105; № 21. С. 113–128; № 22. С. 129–140. О близости этого первого русского журнала для детей и журнала Х. Вейсе «Друг детей» («*Kinderfreund*») см.: *Schulz Chr. Eine nützliche und angenehme Lectüre: Christian Felix Weiß und die russische Literatur // Christian Felix Weiß und die Leipziger Aufklärung / Hrsg. von K. Löffler und L. Stockinger. Hildesheim, 2006. S. 31–70. За возможность познакомиться с этим исследованием благодарю профессора Э. Хексельшнайдера.*

² Московский журнал, 1791. Ч. 3, кн.1. С. 53.

³ См. о нем: *Krätzer J. Christian Felix Weiß in der deutschen Germanistik: Ein Forschungsbericht // Sächsische Aufklärung / Hrsg. von A. Klingenberg, M. Middell, L. Stockinger. Leipzig, 2001. S. 148–160; Christian Felix Weiß und die Leipziger Aufklärung / Hrsg. K. Löffler, L. Stockinger. Hildesheim, 2006.*

⁴ *Хексельшнайдер Э. Еще раз: «Известие о некоторых русских писателях вместе с кратким сообщением о русском театре» (1768) // Художественный*

Используя рукописные источники (письма Вейсе, хранящиеся в Университетской библиотеке Лейпцига), Э. Хексельшнайдер подробно рассматривает историю публикации «Известия о некоторых русских писателях» и приходит к убедительному выводу о том, что его автором был И. А. Дмитриевский⁵. Это имя называл и Карамзин, рассказывая о своем разговоре с Вейсе об «Известии».

Находясь в Лейпциге в июле 1789 г., русский путешественник, специально отправился в расположенную недалеко от города деревню, где жил в это время немецкий писатель. Его сочинения Карамзин хорошо знал еще до своей поездки в Европу и хотел лично познакомиться с ним. Впечатление от встречи не обмануло ожиданий: «Я с примечанием смотрел не портрет твой, любезный Вейсе, и узнал бы тебя между тысячами! — Ему уже с лишком за шестьдесят лет; но румяное и свежее лицо его не показывает ни пятидесяти — и во всякой черте лица сего видна добрая душа!»⁶ Характерно, что, вспоминая о встрече, автор «Писем русского путешественника» обращается к Вейсе на «ты». Ни о Виланде, ни о Гердере, ни о ком-либо другом русский писатель так не говорил, и это заочное обращение было знаком не фамильярности, но душевной близости и полной доверенности. Вместе с тем для читателей «Писем» Карамзин поместил краткую, но очень лестную характеристику немецкого писателя: «Вейсе, любимец драматической и лирической музыки, друг добродетели и всех добрых, друг детей, который учением и примером своим распространил в Германии правила хорошего воспитания» (I, 165).

Перевод «Аркадского памятника» был осуществлен Карамзиным незадолго до путешествия, и содержание этого сочинения, очевидно, произвело достаточно глубокое впечатление на начинающего писателя. Публикуя пьесу в своем журнале «Друг детей» («Kinderfreund»), Вейсе предпослал ей небольшую преамбулу. Мудрый наставник со значащим именем господин Спирит (Spirit) беседует с детьми об Аркадии и ее жителях. Это «счастливейший на земле народ, который лишен алчности, потому что он довольствуется тем, что ему дает Природа,

перевод и сравнительное изучение культур: (Памяти Ю. Д. Левина). СПб., 2010. С. 405.

⁵ Там же. С. 425–426.

⁶ Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 166 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы).

обходится малым, без зависти и недоброжелательства и потому живет в неизменной любви и согласии и под всегда ясным небом, питается самой простой пищей, наслаждается постоянно здоровьем и радостью и потому счастлив»⁷.

«Аркадский памятник» — это «сельская драма с песнями» («ein ländliches Schauspiel» «mit untermischten Gesängen»), пьеса, построенная на идиллических мотивах. Проза перемежается ариями и хорами. Действующими лицами выступают пастухи и пастушки с традиционными условными именами. В Аркадию приходят любящие друг друга юный житель Спарты Лизиас и его невеста Дафна, которая еще в младенчестве была похищена спартанцами. Она надеется найти своих родителей в этой счастливой стране, о которой ей рассказывала воспитавшая ее подруга матери. Аркадские жители очень приветливо встречают пришельцев, которым все здесь нравится. Между тем отец Дафны, пастух Палемон, потерявший жену при рождении дочери, считает, что и дочь погибла, и оплакивает ее, приходя к гробнице, на которой надпись: «И я была в Аркадии». При виде этой гробницы, напоминающей о неизбежной смерти, Дафна пугается: она готова разочароваться в своих мечтах о счастливой стране, где, как раньше казалось, должно царить всеобщее счастье. Однако Палемон узнает в ней свою дочь и радостно соединяет ее с возлюбленным. Окружающие их пастухи и пастушки поют, прославляя свою Аркадию.

Пьеса написана по мотивам известной картины Н. Пуссена «Аркадские пастухи». Вслед за текстом своей драмы Вейсе поместил «Описание подобного надгробного памятника по картине Пуссена» («Beschreibung eines solchen Grabmals nach einem Gemälde von Poussin») ⁸. Назвав Пуссена «превосходным пейзажистом французской школы» («vortrefflicher Landschaftsmaler aus der französische Schule»), Вейсе далее привел описание этой картины, сделанное французским критиком и историком искусства аббатом Ж.-Б. Дюбо (Du Bos,

⁷ «...glücklichste Volk der Erde, das keine großen Begierden kennt, weil es sich mit dem begnügen läßt, was ihm die Natur darbeit; das wenig bedarf, ohne Neid und Missgunst, und also in einer beständigen Liebe und Eintracht lebt und unter einem stets heitern Himmel, sich von den einfachsten Speisen nähret, einer beständigen Gesundheit und Fröhlichkeit genießt und mithin glücklich ist» (Kinderfreund. Ein Wochenblatt. Dritte verbesserte Auflage. Leipzig, 1782. Th. 2. Stück CCCXXI—CCCXXVI vom 25. Aug. bis 29. Sept. 1781. S. 222).

⁸ Ibid. S. 274—276.

1670–1742) в его «Критических размышлениях о поэзии и живописи» («*Reflections critiques sur la poésie et la peinture*», 1719)⁹. Знаменитое изречение «И я в Аркадии», появившееся в Италии XVII в., было связано с сюжетом, к которому вслед за другими художниками обратился и Н. Пуссен. Речь идет в данном случае о раннем варианте картины (1630), смысл которой: «Смерть даже в Аркадии». Позднейший вариант (1650) оказался связан с иной трактовкой надписи: «И я был (родился) в Аркадии»¹⁰, т. е. и я был(а) счастлив(а). У Вейсе именно так гласит надпись на гробнице, но сохраняется и другая интерпретация¹¹, хотя основным остается прочтение, заставляющее размышлять о неизбежности смерти даже в самой счастливой стране.

Для «Детского чтения» Карамзин не стал переводить ни преамбулу к пьесе, ни помещенное вслед за ней описание картины Пуссена. Несомненно, однако, что он познакомился с этими текстами. Позднее, в «Письмах русского путешественника», писатель неоднократно упоминал имя Пуссена и дал ему следующую характеристику: «В картинах Николая Пуссена, славного французского живописца, видны высокие мысли и живое выражение страстей; рисовка его правильна, но краски не очень хороши. В сем подобен он римским живописцам, которые

⁹ «Картина <...> изображает прекрасную местность, посреди которой мы видим могилу девушки, умершей в расцвете лет: это понятно по статуе, полулежащей на гробнице, на манер древних. Надгробная надпись состоит всего из четырех латинских слов: «И я жила в Аркадии»: *Et in Arcadia ego*. Но эта краткая надпись возбуждает тягостные раздумья у двух юношей и двух девушек, украшенных венками из цветов, которые повстречали столь печальный памятник в той местности, где, казалось, вовсе не ожидали найти ничего подобного. Один из молодых людей привлекает к надписи внимание остальных, указывая на нее пальцем, и видно, как на лицах собеседников, еще хранящих отпечаток бурного веселья, проступает овладевающая ими скорбь. Кажется, что слышишь их разговор о смерти, которая не щадит ни юности, ни красоты и от которой нельзя укрыться даже в этой счастливой стране. Воображаешь, что они должны почувствовать, оправившись от первого потрясения и поняв, что такая же участь ожидает в будущем их самих и тех, кого они любят» (*Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи* / Пер. с фр. Ю. Н. Стефанова. М., 1976. С. 57).

¹⁰ См.: *Panofsky E. Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition* // *Panofsky E. Meaning in the Visual Arts*. New York, 1955. P. 295–320.

¹¹ См.: *Кочеткова Н. Д. Тема «золотого века» в литературе русского сентиментализма* // XVIII век: Сб. 18. СПб., 1993. С. 173–174.

вообще не уважают колорита. Ландшафты его прекрасны» (I, 148). Самую пьесу Вейсе Карамзин перевел полностью, причем довольно точно. Правда, стихотворные рифмованные вставки он переводил более свободно, варьируя строфику, размер и используя белый стих. Этот ранний литературный труд писателя оказался очень значимым: здесь он впервые обратился к теме счастья, привлекавшей впоследствии его внимание в течение многих лет.

Картина всеобщего благоденствия в Аркадии описывается в песне Дафны:

Богатый там всегда умерен,
 Доволен бедный, и в трудах
 Там всякий весел и покоен,
 Там верны, нежны все в любви.
 Там старый молод, бодр весельем.
 А юный нравом, духом стар.
 Там нет вражды, коварства, злобы.
 Златое время там течет¹².

При всей утопичности и условности, характерной для идиллического жанра¹³, в этом отрывке обращает на себя внимание представленный здесь идеал мирного сосуществования богатых и бедных — всех

¹² Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. 2-е изд. М.; Л., 1966. С. 321. (Библиотека поэта. Большая серия.). Соответствующий текст оригинала:

Bey Ueberfluß wohnt Mäßigkeit,
 Bey Armuth die Zufriedenheit,
 Bey Arbeit Unverdrossenheit,
 Bey Liebe Treu und Zärtlichkeit,
 Der Greis ist jung an Fröhlichkeit,
 Der Jüngling alt durch Sittsamkeit:
 Hier gährt kein Bruderhaß und Streit,
 Hier herrschet noch die güldne Zeit.
 (Kinderfreund. 1781. Th. 2. S. 222).

¹³ Об идиллии в русской литературе см.: Klein J. Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus. Berlin, 1988; Klausner N. *Et in Arcadia ego: Toward a historical analysis of the Russian pastoral mode // Russian literature. 2012. Vol. 72, № 1. P. 109–132.* Благодарю С. И. Николаева за указание на последнюю из названных работ. Рассматривая пастушескую тему в творчестве Карамзина, Н. Клаузнер, к сожалению, не упоминает об «Аркадском памятнике».

людей, лишенных извечных человеческих пороков. Замечательна еще одна черта: обитатели Аркадии проводят жизнь в трудах, но не тягостных, а доставляющих радость. Антиподом этой прекрасной страны оказывается Спарта, жители которой утратили былое мужество и готовность умереть за отечество. Спартанец Лизиас без сожаления покинул свою страну, в которой роскошь и «любовь к корысти» превратили людей в тиранов и рабов.

Но и в Аркадии, как выясняется, есть причина для скорби: неизбежность смерти. Правда, трагическая нота в пьесе Вейсе, написанной для детей, тотчас же заглушается описанием радостной встречи старого Палемона с Дафной, в которой он узнает свою дочь. Он соединяет руки любящих, и пьеса завершается картиной всеобщего ликования пастухов и пастушек, украшенных цветами. Однако напоминанием о том, что все происходящее — всего лишь прекрасный вымысел, становится заключительный хор, воспевающий иную Аркадию — существующую лишь в душе добродетельного человека:

Не мучьтесь никогда желаньем
Вы, юные сердца, —
Найти Аркадию под солнцем!
Вы можете найти
Аркадию в душе спокойной,
Ищите там ее!¹⁴

Мораль Вейсе, по мнению Э. Кросса, «сродни масонской философии»¹⁵. Конечно, это так. Можно даже с определенностью говорить о том, что выбор пьесы для перевода был подсказан Карамзину Новиковым или его друзьями по масонскому кружку. В то же время, несмотря

¹⁴ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 356.

Ср. текст Вейсе:

Laßt, junge Herzen, euch nie die Begierde quälen,
Dies Land des Glücks auf Erden auszuspähn:
Schafft ein Arkadien euch früh in euren Seelen,
So habt Ihr ein Arkadien.
(Kinderfreund. 1781. Th. 2. S. 273).

¹⁵ Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина // XVIII век: Сб. 8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969. С. 221.

на последующий отход писателя от масонского кружка, он неоднократно возвращался к темам «Аркадского памятника».

Размышления о невозможности обретения счастья на земле возникают у писателя во время душевного кризиса, связанного с крушением многих надежд на «век просвещения», который привел не к «всеобщему братству», а к якобинской диктатуре. В это же время Карамзину суждено пережить одну из первых горьких утрат: в расцвете лет умирает его близкий друг Александр Андреевич Петров (ок. 1763—1793). В 1794 г. Карамзин пишет два стихотворных послания: «Послание к Дмитриеву в ответ на его стихи, в которых он жалуется на скоротечность счастливой молодости» и «Послание к Александру Алексеевичу Плещееву». Оба стихотворения проникнуты элегическими раздумьями о невозможности обрести счастье на земле и увидеть, как

Богатый с бедным подружится
И слабый сильного простит¹⁶.

Не без иронии вспоминая споры о счастье древних мудрецов, поэт убеждает друга:

Престанем льстить себя мечтою,
Искать блаженства под луною!¹⁷

Благополучная Аркадия у Вейсе тоже была лишь вымыслом, мечтой, не осуществимой в действительности. В пору разочарований в своих «воздушных замках» Карамзин уже не стремится найти путь к всеобщему (недостижимому!) счастью, но хочет определить наиболее достойную с его точки зрения позицию отдельного человека, стремящегося к добру, свою собственную позицию в мире, где столько «злодеев» и «безумцев». В «Послании к Плещееву» начертана своего рода программа достижения возможного личного счастья:

Кто малым может быть доволен,
Не скован в чувствах, духом волен,
Не есть чинов, богатства льстец;
Душою так же прям, как станом;
<.....>

¹⁶ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 137.

¹⁷ Там же. С. 142.

Кому работа не трудна,
Прогулка в поле не скучна
И отдых в знойный час любезен;
Кто ближним иногда полезен
Рукой своей или умом;
<.....>
Тому сей мир не будет адом;
Тот путь свой розой оцветит
Среди колючих жизни терний,
Отраду в горестях найдет,
С улыбкой встретит час вечерний
И в полночь тихим сном заснет¹⁸.

Здесь не только проповедь умеренности и довольства малым, но и стремление к духовной независимости, к деятельности, приносящей пользу «ближним». «Работа» (в том числе и творческая) становится необходимым условием для обретения внутреннего благополучия и умиротворения, которое не покинет и в «час вечерний», и поможет встретить самую «полночь» — неизбежную смерть.

В статьях, опубликованных в альманахе «Аглая» (1794–1795), Карамзин также размышляет о невозможности существования реальной Аркадии. Полемизируя с Ж.-Ж. Руссо в статье «Нечто о науках, искусствах и просвещении», он называет этот миф «приятным сном», «восхитительной мечтой». Карамзин убежден, что «Аркадия Греции не есть та прекрасная Аркадия, которою древние и новые поэты прельщают наше сердце и душу» (II, 130). В этом отношении он, в сущности, вполне солидарен с Вейсе, сумевшим увлечь юных читателей, но не забывающим напомнить им о тщетности поисков этой блаженной страны.

Дальнейшее развитие темы находим в статьях «Мелодор к Филалету» и «Филалет к Мелодору». Обращаясь к другу, Мелодор вспоминает, что они в юности мечтали том, как люди «под сению мира, в крове тишины и спокойствия, наслаждаются истинными благами жизни» (II, 247). Этот идиллический мотив, напоминающий о счастливой Аркадии, резко контрастирует с реальной картиной «свирепой войны», бушующей в Европе. Счастье в «тихой, уединенной хижине», пусть даже не затронутой бурей, оказывается невозможно, так как неизбежно встает вопрос: «...что же будет с миром, с целым человеческим родом?».

¹⁸ Там же. С. 144–145.

Благородный Мелодор убежден, что «для добрых сердец нет счастья, когда они не могут делить его с другими» (II, 248). Утешая и ободряя друга, Филалет говорит ему о неистребимой силе «добродетели». Первым аргументом, подтверждающим это, становится риторический вопрос; «Кто не пленяется описанием златого века, века невинности?..». Заключается же письмо напоминанием о любви к добродетели и «венце бессмертия», ожидающем «земных тружеников».

«Разговор о счастии» (1797) как бы дополняет и подытоживает эти статьи, одновременно возвращая к темам «Аркадского памятника». Разочарованный в жизни Мелодор вновь обращается за поддержкой к другу, спрашивая его, существует ли счастье. «Нет и есть!»¹⁹ — отвечает мудрый Филалет. Иными словами он говорит то же самое, что и автор «Аркадского памятника»: если Аркадии нет на земле, то она может быть в сердцах. Возражая стоикам, «которые черным сукном одевают всю природу»²⁰, герой Карамзина приводит аргументы, так или иначе уже звучавшие в произведениях писателя. Здесь есть и отголоски нравоучительной философии Х. Ф. Геллерта, этюд которого «О приятности грусти» был переведен участником Новиковского кружка А. М. Кутузовым. «В самом несчастье можно найти некоторое услаждение»²¹, — заявляет Филалет. Далее следует целый ряд доводов, напоминающих об Аркадии, изображенной в пьесе Вейсе. Счастью жителей этой страны помогают их постоянные труды, и Филалет напоминает другу: «Работа есть соль удовольствий, и без будней нет праздника». Самым лучшим он считает «состояние независимого земледельца»²², потому что это среднее состояние «между изобилием и недостатком, между знатностью и унижением». В итоге герой, выра-

¹⁹ [Карамзин Н. М.] Разговор о счастии. М., 1797. С. 11.

²⁰ Там же. С. 21.

²¹ Там же. С. 55.

²² Это суждение Карамзина также можно сопоставить с высказанной Вейсе мыслью о том, что «благородные души» скорее всего можно найти в людях среднего состояния («Mittelstande»). Кр. Шульц отмечает, что русский журнал «Детское чтение», в отличие от немецкого «Друга детей», был адресован детям дворян (*Schulz Chr. Eine nützliche und angenehme Lectüre. S. 58–59*). Следует, однако, уточнить, что русское дворянство было очень неоднородным: между дворянской знатью и мелкопоместным дворянством существовала большая разница; кроме того, все большую роль в культурной жизни России начинали играть и разночинцы, в том числе «независимые земледельцы».

жающий мысли самого Карамзина, приходит к заключению: «...быть счастливым есть... быть добрым»²³.

Таким образом, можно заметить, что Карамзин на протяжении ряда лет вольно или невольно возвращался к переведенной им в юности пьесе немецкого автора, написанной для детей, но содержащей важные философские истины. Самостоятельное их осмысление в комплексе с восприятием европейской культуры в целом, собственный жизненный и литературный опыт — все это отразилось и в той интерпретации темы счастья, которая заняла важное место в творчестве Карамзина.

²³ [Карамзин Н. М.] Разговор о счастии. С. 68–69.

Е. Д. Кукушкина

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера в переводе Н. Н. Сандунова

Судьба драматургии Ф. Шиллера в России детально изучена, ей посвящены многие страницы научных работ, подробно освещается она в статьях и в только что вышедшей монографии Р. Ю. Данилевского¹. Однако до сих пор не проясненным оставался один факт, касающийся перевода драмы «Коварство и любовь».

В «Истории русской комедии XVIII в.» П. Н. Берков, по-видимому опираясь на сведения, почерпнутые им в исследовании А. И. Вольфа, заметил: «Оригинальные пьесы Сандунова при жизни автора были менее известны, чем его переводы. В частности, ему принадлежали переводы „Разбойников“ и „Коварства и любви“ Шиллера; первый был сделан в 1793 г., второй — в 1827 г.»².

Действительно, в «Хронике петербургских театров» А. И. Вольфа в числе играных пьес значатся три драмы, переведенные Н. Н. Сандуновым: «Отец семейства», «Разбойники» и «Коварство и любовь». Последняя из упомянутых пьес появилась в репертуаре в сезон 1827/28 г. Рассказывая о театре того времени, Вольф писал: «Репертуар начал чуть-чуть оживляться <...> ...из новых переводных драм имели большой успех „Коварство и любовь“ Шиллера, перевод Сандунова, „Людовик XI в Пероне“, перевод А. И. Шеллера и „Жако, или Бразильская обезьяна...“»³. И далее: «В бенефис Каратыгина шел „Дон Карлос“ Шиллера. П. Г. Оболенский начал этим переводом свою продолжительную драматическую карьеру. Перевод отличался большой верностью, но вместе с тем и отсутствием всякой поэтичности <...>. ...драма эта не произвела далеко такого впечатления, как „Коварство и любовь“

¹ Данилевский Р. Ю. Фридрих Шиллер и Россия. СПб., 2013.

² Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977. С. 346.

³ Вольф А. И. Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1. С. 15.

или „Разбойники“ того же автора, вероятно потому, что в ней действие не так оживлено»⁴. По сведениям Вольфа, драма «Коварство и любовь» оставалась в репертуаре театра до сезона 1835/36 г. включительно⁵.

Однако эти сведения были опровергнуты в «Истории русского драматического театра». Репертуарная сводка, включающая спектакли драматических трупп Петербурга и Москвы в 1826–1845 гг., предваряется специальным замечанием: «Трагедия Шиллера „Коварство и любовь“ была представлена в Петербурге в переводе С. А. Смирнова⁶, изданном в 1806 году и с 1810 г. шедшем в Москве. Указание Вольфа на то, что в Александринском театре шел перевод Н. Н. Сандунова — переводчика „Разбойников“ — очевидно, следует считать ошибкой»⁷.

Отсутствие текста перевода не позволяло говорить о его существовании. Действительно, в «Реестре сочинениям, оставшимся по смерти Николая Николаевича Сандунова», опубликованном Евгением Болховитиновым, зарегистрировано 15 пьес, но «Коварства и любви» среди них нет⁸. Нет упоминаний этой пьесы и в статье И. А. Кряжимской, изучавшей рукописное наследие Сандунова⁹.

Обращение к архивным документам Дирекции императорских театров дало возможность А. Г. Загулиной привести дополнительные аргументы в пользу правоты Вольфа. Ей удалось установить, что драму «Коварство и любовь» в переводе Сандунова актриса М. И. Валберхова выбрала, как в то время было принято, для своего бенефиса, назначенного на 7 ноября 1827 г. Из-за болезни А. М. Каратыгиной, исполнительницы роли Луизы, бенефис был перенесен на 10 ноября, за это время Валберхова подготовила ее роль. Позже она выступала в роли леди Милфорд¹⁰.

⁴ Там же. С. 18.

⁵ Там же. С. 19, 23, 26, 31, 35, 39.

⁶ По уточненным данным, трагедию перевел С. В. Смирнов. См.: *Нешумова Т. Ф. Смирнов Семен Васильевич // Русские писатели 1800–1917: Биограф. словарь.* М., 2007. Т. 5: П–С. С. 677.

⁷ История русского драматического театра. 1826–1845. М., 1878. Т. 3. С. 219.

⁸ «Реестр...» полностью опубликован в изд.: Описание дел архива Министерства народного просвещения. Пг., 1921.

⁹ *Кряжимская И. А. Рукописное наследие Н. Сандунова // Русская литература.* 1960. № 3. С. 135–144.

¹⁰ См.: *Загулина А. Г. М. И. Валберхова и ее роль в театральной жизни Петербурга // Театр и литература.* СПб., 2003. С. 51–52.

Итак, существовал ли перевод Сандунова? Ответить на этот вопрос и разрешить сомнения позволила рукопись из собрания Санкт-Петербургской театральной библиотеки, числящаяся под шифром I.3.3.16. На титульном листе значится: «Коварство и любовь. Трагедия в 5-ти действиях соч. г-на Шиллера. Переведенная Н. С-мь. 1828 года». Нет сомнений, что это один из списков, сделанный с рукописи Сандунова. Текст представляет собой писцовую рукопись двух почерков с карандашной правкой, заключающейся в вычеркивании отдельных слов, и даже предложений. Перечень действующих лиц отсутствует.

Можно с большой долей уверенности предположить, что Сандунов, продолжавший свое сотрудничество с театром, подготовил перевод «Коварства и любви» специально для бенефиса Валберховой. В основу своего перевода Сандунов положил второе, отредактированное, издание перевода С. В. Смирнова, который был напечатан Обществом любителей российской словесности при Московском университете в 1824 г. В работе над пьесой Сандунов пошел вслед за первым переводчиком, который последовательно снижал патетику и метафоричность Шиллера, опускал вульгаризмы в речи персонажей¹¹. Сандунов, кроме того, значительно сократил текст.

Он отказался, прежде всего, от реплик, осложняющих сценическое воплощение пьесы или от тех, которые казались анахронизмами, например: «Приготовь мне красное триповое платье, чтоб мне пристойно было взойти к нему...» (д. 1, явл. 1). Вурм называет Луизу не «прекрасной блондинкой», а просто «девушкой» (д. 1, явл. 5). Опущено описание внешности Вурма: «Его маленькие глазки, косой и коварный взгляд, его рыжие волосы, востренький подбородочек...» (д. 1, явл. 2). Маршал собирается в театр не на «большую оперу Дидону», а на «балет» (д. 3, явл. 2). Полностью исключен ставший не совсем понятным русскому зрителю эпизод, где камердинер приносит леди Милфорт бриллианты, купленные на деньги, которые были выручены за продажу солдат в Америку (д. 2, явл. 2). Опущены некоторые эпизоды, характеризующие персонажей, но не имеющие непосредственного отношения к развитию действия, например, рассказ Маршала о его ссоре с Фон Боком из-за подвязки принцессы Амалии, а также подробности, объясняющие, ка-

¹¹ Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972. С. 54–55.

ким образом Президент достиг власти. В ряде случаев сокращение вызвано отказом от старых сценических приемов, как, например, в эпизоде, где леди Милфорт, говоря «в сторону», размышляет о Луизе.

Пространные монологи старых немецких драм иногда производили на русских зрителей впечатление напыщенности и манерности. Их стилистика казалась устаревшей. В конце мая — начале июня 1825 г. А. С. Пушкин послал А. А. Бестужеву свои замечания, касающиеся его повести «Изменник», напечатанной в «Полярной звезде»: «...Твой Владимир говорит языком немецкой драммы, смотрит на солнце в полночь, etc.»¹²

Существенным сокращениям в переводе Сандунова подверглись реплики Миллера. Опущены его размышления о судьбе, которая уготована простой девушке, приглянувшейся «знатному барчонку», и его просьба к дочери скрывать ее отношения с Фердинандом, что намекало на возможность двойной морали (д. 1, явл. 1). Отсутствует монолог Миллера, описывающего приемы ухаживания за женщинами. Миллер в переводе Сандунова предстает сдержанным, достойным отцом, обеспокоенным будущим дочери. Сцена объяснения Миллера и Фердинанда была отредактирована Смирновым уже в первом издании перевода. Он писал в примечании к ней: «Я решил, и не без сожаления, сократить сию сцену, а особливо в роли Миллера, множество выражений очень натуральных, но которые могли бы нам показаться подлыми и без вкуса»¹³. Сандунов исключил из этого эпизода проявление радости Миллера при виде денег. Карандашные зачеркивания в тексте, которые были сделаны, очевидно, непосредственно при подготовке спектакля, эту сцену еще укорачивают, а образу Миллера придают черты благородства. Миллер берет за руку Фердинанда: «Ах, любезный барон! Зачем вы не сын простого человека, такого бедного музыканта, как я; с какою радостью отдал бы я вам мою Луизу. Но (смотрит на золото, лежащее на земле) я теперь имею все, а вы — вы ничто» (д. 5, явл. 5).

Реплики Луизы и Фердинанда в ряде случаев уменьшены на две трети. Монолог Луизы, который она произносит стоя у окна и ожидая Фердинанда, сокращен, начиная со слов: «Для чего не могу я дыхание жизни моей переменить в короткий ветерок...» (д. 1, явл. 3). Фердинанд,

¹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 13. С. 180.

¹³ Шиллер Ф. Коварство и любовь / Пер. С. Смирнов. М., 1806. С. 195.

заметив тревогу в лице Луизы, ограничивается вопросом: «Что с тобой сделалось? <...> Что огорчает тебя?» Развернутое сравнение души Луизы с бриллиантом отсутствует. В пятом действии опущена реплика Луизы, начинающаяся словами: «Оставим эту страну, батюшка...», и ответная реплика Миллера.

У Шиллера в пятом действии пьесы была сцена, в которой Фердинанд, охваченный душевными страданиями, хватается за скрипку Миллера, срывает с нее струны и, разбив об пол, хохочет. Этот эпизод вошел в перевод Смирнова в первом издании. Во второе издание переводчик внес поправку. Фердинанд здесь менее эмоционален: он «начинает приходить в беспокойство и ходит скорее. Он снимает свои эполеты, шпагу и бросает». В переводе Сандунова этого эпизода нет.

Целый ряд сокращений в пьесе вызван желанием Сандунова избежать цензурных замечаний. Его пьесы уже становились жертвой цензуры. В 1805 г. московский военный губернатор А. А. Беклешов остановил представление на московской сцене комедии Сандунова «Капитан Хинхилла» — переделку «Жиль Блаза» А.-Р. Лесажа из-за появившихся в городе слухов, что в ней много смелых выражений. В текст пьесы пришлось внести много исправлений, цензура дала на нее разрешение, но спектакли не возобновились. При Николае I цензурные требования значительно ужесточились. Запрещалась изображать на сцене не только монархов, но даже придворных, которые могли своим поведением бросить на них тень. Поэтому Сандунов опустил монолог Вурма, в котором он осмеивает мечтания о великости души, о личном благородстве и описывает нравы придворных, цель жизни которых заключается в обогащении, а способом ее достижения становится пронырство. Из пьесы исключены циничные размышления Президента о возможности свободных отношений с девушками не дворянского происхождения. Реплику леди Милфорт: «А я все взорву на воздух!» переводчик заменил словами: «А я найду средство достигнуть своей цели» (д. 2, явл. 3). Снижен пафос в речи Луизы, намеревающейся идти к герцогу, чтобы просить за отца, и опущены ее гневные слова о том, что знатные люди порочны и им неизвестно страдание к угнетенному народу (д. 3, явл. 6). Существенным изменениям подвергся и финал пьесы, которая заканчивается, если судить по карандашной правке, смертью Фердинанда, проклявшего отца. В переводе Сандунова Президент лишается сыновнего прощения.

Новый перевод «Коварства и любви» придал драме Шиллера динамичность, «оживленность», по выражению А. И. Вольфа, «слажен-

ность», по выражению С. Т. Аксакова. При этом конфликт пьесы заметно сместился в сферу нравственных проблем. Аксаков видел спектакль в 1828 г. и поместил свой отзыв о нем в «Московском вестнике»¹⁴. Он одобрительно отозвался о пьесе, не заметив сокращений или не сочтя их существенными, но высказал серьезные замечания исполнителям: «Вчера я видел спектакль в Петербурге!.. Играли „Коварство и любовь“: пьеса обставлена лучшими артистами и очень хорошо слажена. Не выдавая своего мнения безошибочным, сделаю общее замечание, что эту трагедию должно играть гораздо проще, натуральнее; лица, выведенные в ней, взяты из обыкновенного общества, она написана прозою — к чему такая декламация, напев? Г-н Каратыгин, артист с отличным дарованием и даже искусством, в роли Фердинанда исполнен силы, чувства и благородства. К сожалению, орган его как будто испорчен — груб, охрипл; многих изменений голоса он не может взять <...>. Г-жа Каратыгина, играя Луизу, была не в своей роли: видна искусная актриса, ловкая, благородная на сцене, но совсем не Луиза; даже наружность ее, прекрасной полной женщины, не шла к этому лицу. Притом много манерности и мало истинной чувствительности. Г-жа Валберхова роль леди Мильфорт выполнила очень хорошо: с благородством и глубоким чувством; жаль, что она также много декламировала; но, несмотря на это и на приметную слабость голоса и груди, она прекрасно выразила характер представляемого лица. Г-н Брянский превосходно играл старого музыканта, отца Луизы»¹⁵.

Протяжная, напевная манера речи охватила русское исполнительское искусство после приезда в Россию в 1809 г. французской актрисы госпожи Жорж (настоящее имя Маргарита Веймер)¹⁶. Аксаков, видевший ее тогда в «Федре» Расина, отметил, что «дебютантка слишком поет стихи и что игра ее холодна»¹⁷. Однако популярность Жорж росла с каждым годом, и русские актрисы скоро переняли ее манеру, которой Аксаков всегда предпочитал простую и натуральную декламацию,

¹⁴ Московский вестник. 1828. № 21–22. С. 148–154 (подпись: Л.Р.Т.)

¹⁵ Аксаков С. Т. 2-е письмо из Петербурга к издателю «Московского вестника» // Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 5 т. М., 1966. Т. 4. С. 57.

¹⁶ Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России в эпоху Отечественной войны. СПб., 2012. С. 72, 91–92.

¹⁷ Аксаков С. Т. Яков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости // Аксаков С. Т. Полн. собр. соч. Т. 1–6. СПб., 1866. Т. 3. С. 73.

правдивость в изображении переживаний и в трагедиях, и в комических сценах.

В Театральной библиотеке сохранились две рукописи, приоткрывающие дальнейшую сценическую судьбу пьесы Шиллера «Коварство и любовь» на петербургской сцене. Это дефектная (обрывается на л. 99) «закулисная» рукопись под номером 18 (шифр: I.3.5.26), в тексте которой узнается перевод Сандунова, подвергшийся существенной стилистической и лексической правке, и «режиссерская» рукопись (шифр: I.4.1.29) с пометой на титульном листе: «Идет 4 часа» и схемами мизансцен. В числе исполнителей главных ролей указаны Александра Ивановна Шуберт, выступавшая в Александринском театре в 1842–1844 гг. и Вера Васильевна Мичурина, дебютировавшая в 1841 г. и покинувшая сцену в 1853-м. По-видимому, драма Шиллера, хотя и в сильно измененном виде, продолжала волновать петербургских зрителей и в начале 1840-х гг.

Предисловие и публикация А. В. Лаврова

Ф. Ницше в переводах И. Коневского

Фридрих Ницше принадлежал к числу немногих наиболее влиятельных «властителей дум», формировавших культурное самосознание русской интеллигенции начала XX в. и представителей «нового», модернистского искусства и религиозно-философского ренессанса в частности. Этот самоочевидный факт ныне подтвержден целым рядом исследовательских работ, освещающих как отдельные аспекты темы, так и историю освоения Ницше русской литературой, философией и общественной мыслью в целом¹. Отличительными особенностями образа «русского Ницше» являются сравнительно позднее его формирование: о нем заговорили в России лишь в 1890-е гг., уже после духовной гибели мыслителя в 1889 г.², — а также то, что поначалу «немецкого философа не столько широко читали, сколько

¹ Отметим прежде всего сборник «Nietzsche in Russia» (Ed. by Bernice Glatzer Rosenthal. Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1986; рец.: *Данилевский П. Ю.* К истории восприятия Ф. Ницше в России // Русская литература. 1988. № 4. С. 232–239) и монографию Эдит Ключ «Ницше в России. Революция морального сознания» (СПб., 1999; рус. пер. кн.: *Clowes Edith W.* The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914. Northern Illinois University Press. Dekalb (Illinois), 1988). Библиография русских переводов Ницше и литературы о Ницше на русском языке за 1892–1917 гг. составлена Ричардом Дэвисом (*Davies Richard D.* Nietzsche in Russia. 1892–1917: A Preliminary Bibliography // *Germano-Slavica*. 1976. Vol. 2, № 2. P. 107–146; 1977. Vol. 2, № 3. P. 201–220). Наиболее репрезентативные интерпретации творчества Ницше в России конца XIX — начала XX в. собраны в кн.: Ницше: Pro et contra: Антология / Изд. подгот. Ю. В. Синеокая. СПб., 2001 (серия «Русский путь»).

² Примечательно свидетельство критика и публициста П. П. Перцова, всегда чутко улавливавшего «ветер перемен» в идейно-общественных настроениях, о том, что он «услышал <...> в 1890–1891 гг. о появлении Ницше и его „сверхчеловека“, о чем едва лишь зашумели в столицах» (*Перцов П. П.* Литературные воспоминания 1890–1902 гг. М., 2002. С. 40).

говорили о нем в печати»³. Первая развернутая аналитическая статья о нем — «Фридрих Ницше: Критика морали альтруизма» В. П. Преображенского — была напечатана в «Вопросах философии и психологии» в 1892 г. (кн. 15), за ней в 1893 г. последовали статьи Н. Я. Грота, Л. М. Лопатина и др., а в 1894 г. со своим истолкованием Ницше выступил крупнейший авторитет Н. К. Михайловский⁴, — между тем как публикации русских переводов в середине 1890-х гг. были единичными и фрагментарными, лишь в 1898 г. в «Новом журнале иностранной литературы» появилась философская поэма Ницше «Так говорил Заратустра» («Also sprach Zarathustra», 1883–1885) в переводе Ю. М. Антоновского, вышедшем в том же году отдельным изданием. На следующий год та же поэма (в составе девяти отрывков) была издана в переводе С. П. Нани (СПб., 1899) и в анонимном переводе (с подзаголовком «Символическая поэма» (М., 1899)). В 1900 г. издания русских переводов Ницше пошли потоком, среди них — «Так говорил Заратустра» в переводе Д. Борзаковского (М., 1900), А. В. Перелыгиной (М., 1900) и Г. П. Эрастова — «Так говорил Зороастр. Книга для всех и никого. Двенадцать притч из мистической поэмы» (СПб., 1900). К этому ряду первых русских переводчиков Ницше правомерно добавить и молодого поэта символистской школы Ивана Коневского, который перевел в 1899 г. восемь фрагментов из «Заратустры» и три стихотворения из цикла «Дионисовы дифирамбы» («Dionisos — Dithyramben», 1888), впервые появившегося в печати в русском переложении лишь в 1905 г.⁵

Иван Коневской (наст. имя Иван Иванович Ореус; 1877–1901) за свою короткую и трагически завершившуюся жизнь (он утонул в возрасте 23 лет) успел издать лишь одну книгу стихов и медитативной прозы — «Мечты и Думы» (М., 1900)⁶. В качестве эпиграфа к ней Коневской предпослал фрагмент из стихотворения Ницше «Гафизу. Вопрос водо-

³ Данилевский Р. Ю. Русский образ Фридриха Ницше: (Предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. научных трудов. Л., 1991. С. 29.

⁴ См.: Там же. С. 30–33; Ключ Э. Ницше в России. С. 60–68.

⁵ См.: Ницше Ф. Дионисовы дифирамбы / Пер. Н. Полилова // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 84–99.

⁶ См. новейшие издания его творческого наследия: Коневской (Ореус) И. Мечты и Думы: Стихотворения и проза / Предисл., сост., коммент. Е. И. Нечепорука. Томск, 2000; Коневской И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. В. Лаврова. СПб.; М., 2008.

хлеба» («An Hafis. Frage eines Wassertrinkens», 1884) в оригинале и в собственном переводе⁷. Согласно первоначальному замыслу автора, творчество Ницше предполагалось представить в рамках сборника «Мечты и Думы» более широко: для книги был подготовлен объемный раздел «Переводы стихов в прозе», который не удалось в нее включить по формальной причине — из-за недостатка средств, выделенных на издание⁸. Этой подборке Коневской придавал большое значение; как он пояснял в письме к А. Я. Билибину от 2 июля 1899 г., «задача переводов — наиболее полная и яркая формула философского смысла главных современных настроений; весь выбор стихотворений и отрывков производился в виду этой цели»; при этом «выдержки из Ницше должны составить заключительный аккорд всего переводного отдела»⁹. «Собрание таких избранных произведений, — разъяснял поэт свой замысел в письме к В. Я. Брюсову (вторая половина апреля 1899 г.), — отличалось бы, мне кажется, как глубоким внутренним единством, так и многосторонностью выражения истинносовременной поэзии; под современным я разумею то вполне новое, отличное, что поэзия наших дней привнесла к бывшим и столь же новым, но иным обличиям вечного»¹⁰. После выхода в свет книги «Мечты и Думы» Коневской ходатайствовал перед московским символистским издательством «Скорпион» об опубликовании его переводов отдельным сборником, но руководитель «Скорпиона» С. А. Поляков счел предложенный «род хрестоматии» неуместным для издания¹¹.

⁷ См.: Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 70.

⁸ План готовящегося издания Коневской изложил в письме к В. Я. Брюсову от 23 июня 1899 г.: «Под общим заглавием: Мечты и Думы Ивана Коневского оно включит в себя I—VI отделы чистой лирики: „Мельком“, „Умозрения Странствий“ и думу о „Живописи Бёклина,“. К этим личным отделам присоединятся переводы в прозе из стихов Swinburne, Rossetti, Vielé-Griffin, Verhaeren и из „Заратустры“ Nietzsche» (Литературное наследство. М., 1991. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1 / Публ. А. В. Лаврова, В. Я. Мордерер и А. Е. Парниса. С. 464.). Как сообщил Коневской в августе 1899 г. в письме к А. Я. Билибину, издание книги в задуманном объеме обошлось бы ему не в 200 рублей (полученных от австрийской тетушки), а в 300 рублей, поэтому он был вынужден раздел переводов снять (см.: Там же. С. 464).

⁹ Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003. С. 177.

¹⁰ Литературное наследство. Т. 98, кн. 1. С. 458.

¹¹ См. фрагмент из письма С. А. Полякова к Коневскому от 23 августа 1900 г. в статье А. В. Лаврова «„Чаю и чую“: Личность и поэзия Ивана Коневского» (Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 26).

Сборник переводов из произведений западноевропейских писателей (машинопись с авторской правкой и автографы) сохранился в архиве Коневского¹². Помимо фрагментов из Ницше в него входят переводы стихотворений Алджернона Чарльза Суинбёрна и Данте Габриэля Россетти, переводы из стихотворного сборника Мориса Метерлинка «Теплицы» («Serres chaudes») и из его эссеистических книг «Сокровищница смирения» («Le trésor des humbles») и «Мудрость и судьбина» («La sagesse et la destinée»), а также переводы стихотворений Анри де Ренье, Франсиса ВьелеГриффена, Эмиля Верхарна, фрагментов из Ральфа Улдо Эмерсона, Новалиса («Гимн к Ночи»)¹³, Гёте и Гуго фон Гофманстала. О каждом избранном авторе Коневской дал краткую общую справку с указанием библиографических источников.

Предпочтение, оказанное русским поэтом переводимым им иностранным писателям и мыслителям, не означало апологетического отношения к ним, и к Ницше в том числе. Из текстов последнего Коневской пристрастно отбирал для переводов только то, что представлялось ему наиболее ярким и достойным, в целом же при оценке мировоззрения и творчества создателя «Заратустры» он формулировал взвешенные критические суждения. Приступив к переводу фрагментов из Ницше, он сообщал о своих дальнейших намерениях в цитированном письме к Брюсову (вторая половина апреля 1899 г.): «Из Ницше переведено мною два наиболее гениальных образца его лирики, затерянных в хламe IV-ой части „Заратустры“: „Mittags“ и „Das trunkne Lied“; стоило бы еще извлечь из III-ей части: „Vor Sonnenaufgang“, „Der Genesende“, некоторые места из „Von alten und neuen Tafeln“, 2. из „Vom Gesicht und Räthsel“, кроме того — многие из „DionysosDithyramben“, преимущественно те, которые не вошли в состав IV-ой части „Заратустры“, както: „Ruhm und Ewigkeit“: 1. 3. 4. „Zwischen Raubvögeln“, „Die Sonne sinkt“: 1. 3. 4 и наконец — многие совсем краткие изречения, отчасти разбросанные в „Fröhliche Wissenschaft“ и в „Jenseits von Gut und Böse“»¹⁴. Почти с неукоснительной точностью эта программа была выполнена в отношении фрагментов из «Заратустры» и «Дионисовых дифирамбов», упомянутые же в конце

¹² РГАЛИ, ф. 259, оп. 1, ед. хр. 9. 236 л.

¹³ Этот перевод опубликован в кн.: Золотое перо: Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах, 1812–1970 / Сост. Г. Г. Ратгауз. М., 1973. С. 394–399.

¹⁴ Литературное наследство. Т. 98, кн. 1. С. 459.

цитаты из письма Коневского книги Ницше «Веселая наука» (1883) и «По ту сторону добра и зла» (1885) были оставлены без внимания. В письме к А. Я. Билибину, относящемся ко второй половине лета 1899 г., Коневской дал общую, весьма критическую, характеристику личности и творчества Ницше, которая заметно противостоит тем, во многом мифологизированным, представлениям об авторе «Заратустры», которые будут в 1900-е гг. насаждаться крупнейшими русскими символистами — Андреем Белым и Вячеславом Ивановым: «К переводам из Nietzsche присоединятся также некоторые новые, извлеченные из „Dionysos Dithyramben“, отрывочных, но замечательных сжатой полнотой стихотворений <...>. Между прочим, предупреждаю тебя, что, если станешь знакомиться с „Заратустрой“ в полном объеме, немного в нем найдешь мест, достойных сравнения с известными тебе двумя главами IV части (Подразумеваются переведенные Коневским главы «Полдень» и «Упоенная песнь». — А. Л.). Бóльшая даже часть всего остального несравненно ниже, да и как все вообще творчество Ницше, по-моему, открывает лишь как бы вовсе мимоходом и нечаянно величавые мировые горизонты, тогда как общее течение его — не только бестолковое, т. е. без всякой гармонии в распределении частей, но, что хуже всего, вращающееся то и дело вокруг крайне необщих и каких-то прикладных точек зрения и закипающее самыми площадными выходками, которые так и просятся в уста пошляков. <...> Его провозглашают учителем деятельности, на что он, к сожалению, и бил, и не без греха театральной позы (уж один его широковещательный припев *Also sprach Zarathustra* и подделку под мессиянский тон, столь не подходящий к его бессвязности и неровности, не могу ему простить), и однако менее всего он им был и может сделаться, мечтатель о неисполнимом и невыразимом, всегда впадавший в грубые промахи, когда свой сон „сверхчеловечества“ хотел обратить в нечто, преобразующее современную внешнюю, общественную действительность»¹⁵.

Ниже печатаются по авторизованной машинописи и автографам И. Коневского, входящим в сборник его переводов из западноевропейских писателей, главы и фрагменты из поэмы Ницше «Так говорил Заратустра» и стихотворения из цикла «Дионисовы дифирамбы» в последовательности, установленной в сборнике¹⁶. Эти же тексты в последовательности оригинала:

¹⁵ Писатели символистского круга. С. 177–178.

¹⁶ РГАЛИ, ф. 259, оп. 1, ед. хр. 9, л. 25–50, 222–228 об.

«Also sprach Zarathustra», III — «Vom Gesicht und Räthsel» («О видении и загадке»), «Vor SonnenAufgang» («Перед восходом солнца»), «Von den drei Bösen» («О трех злах»), «Von alten und neuen Tafeln», 28–30 («О старых и новых скрижалях»), «Der Genesende» («Выздоровливающий»);

«Also sprach Zarathustra», IV — «Vom höheren Menschen», 17, 18, 20 (без заглавия; контаминация абзацев из фрагментов 17, 18 с последним абзацем фрагмента 20), «Mittags» («В полдень»), «Das trunkne Lied» («Упоенная песнь»);

«DionysosDithyramben» — «Zwischen Raubvögeln» («Меж хищных птиц»), «Die Sonne sinkt» («Солнце опускается», ч. 1 и ч. 3, 1-я строфа), «Ruhm und Ewigkeit» («Знаменитость и Вечность», без фрагмента 2).

В публикации сохранены индивидуальные особенности авторской пунктуации и орфографии оригинала (например, *ужь*, *межь*, *колодязь* и др.)

Из III части «Заратустры»:

О ТРЕХ ЗЛАХ

I

Во сне, в последнем предутреннем сне я стоял сегодня на отроге горной страны — по ту сторону вселенной, в руках держал весы и взвешивал вселенную.

О, зачем слишком рано застала меня утренняя заря: жаром своим она пробудила меня, ревнивая. Всегда ревнует она меня к жару моих предутренних снов.

Измерима для того, у кого есть время, весома для хорошего взвешивателя, облетаема для сильных крыл, угадываема для божественного отгадчика — такова явилась вселенная сну моему.

Мой сон, смелый мореплаватель, не то корабль, не то полет ветра, подобно бабочкам молчалив, нетерпелив, подобно породистым соколам — о, в какой мере доставало ему терпения и времени для веса земли.

То не мудрость ли моя тайком говорила с ним, моя смеющаяся, пробужденная, дневная мудрость, которая издевается над всякими бесконечными вселенными? Ибо она говорит: «там, где есть сила, там и чистота вступает в управление: у того еще больше силы».

И как уверенно мой сон взирал на эту конечную вселенную, не жадный ни до новизны, ни до старины, не боязливый и не просительный:

— как если бы наливное яблоко давалось мне в руки, спелое, золотое яблоко, с прохладно нежной бархатной кожей — так же давалась мне в руки вселенная:

— как если бы дерево кланялось мне, широколиственное, крепкоствольное, гнутое ради опоры и даже подножия для усталых путников — так предстояла и вселенная моему предгорью: —

— как если бы изящные руки несли мне навстречу ковчежец — ковчежец, открытый восхищению стыдливых почитающих очей; вот как далась мне сегодня в руки вселенная: —

— недостаточно загадочная, для того, чтобы отпугивать человеческую любовь, недостаточно разгаданная для того, чтобы убаюкивать человеческую мудрость: по-человечески доброе дело было мне сегодня эта вселенная, про которую столько недоброго наговаривают.

Как благодарен я моему предутреннему сну за то, что таким образом привелось мне нынче рано поутру взвешивать вселенную! Как по-человечески доброе дело пришел он ко мне сегодня, этот сон — в утешение сердцу.

И вот, чтобы по его примеру действовать днем и научиться и выучиться от него самому лучшему: дай положу я теперь на весы три злейших дела и по-человечески хорошо взвешу их. —

Кто учил благословлять, учил и проклинать: каковы же на свете три пуще всего проклятых дела? Их-то я хочу возложить на весы.

Сладострастие, властолюбие, своенравие: вот этих троих пуще всего доселе проклинали и злее всего на них клепали и клеветали; их троих я по-человечески хочу взвесить.

За дело! Здесь мое предгорье, а здесь море: вот оно переваливается мне навстречу, лохматое, ласковое, оно — верный, старый пес — чудище, которое мне любо.

За дело! Здесь хочу я держать свои весы над развалившимся морем: да и свидетеля беру я себе, чтоб он смотрел на меня, — тебя, пустынное дерево, тебя, крепко душистое и широко развесистое, которое мне любо.

По какому мосту идет ко Грядущему Нынешнее? По какому припадению Высокое нудит себя к Нижнему? И что, наконец, призывает и Высокое к тому, чтобы все дальше возрастать?

Теперь мои весы стоят ровно и не шевелясь: я бросаю в них три тяжеловесных вопроса; три тяжеловесных ответа понесет на себе каждая из чаш на весах.

II

Сладострастие: для всех одетых в покаянные вретипа жало, колющее их, и кол, на который они посажены, и тот «мир», который проклят всеми стремящимися за пределы «мира»: ибо оно поднимает на смех и дурачит всех путающих и блудящих учителей.

Сладострастие: для толпы медленный огонь, на котором она сжигается; всему червоточивому дереву, всему вонючему тряпью оно готовая печь, чтоб ему жариться и развираться в ней.

Сладострастие: для свободных сердец невинное и свободное счастье земного сада, от всего будущего превыспренняя благодарность нынешнему мгновению.

Сладострастие: только для вялого слащавый яд, но для львиной воли великое укрепление сердца, и с уважением охраняемое вино всех вин.

Сладострастие: великое счастье — подобие величайшего счастья и величайшей надежды. Ведь многому обетован брачный союз и более, нежели брачный союз, —

— Многому, что более чуждо друг другу, нежели муж и жена: а кто когда постиг вполне, до чего чужды друг другу муж и жена?..

Сладострастие: но надо мне ограды посадить вокруг своих мыслей да и вокруг слов тоже: как бы в мои сады не вломились свиньи и гуляки. —

Властолюбие: огненный бич твердейших сердец, грозная мука, которая оставлена в удел даже самым жестокосердым; сумрачное пламя живых костров.

Властолюбие: злобная оса, которая садится на самые суетные народы; издевательство над всякой неуверенной в себе добродетелью; то, что седлает всякого коня и всякую гордость.

Властолюбие: землетрясение, которое ломает и взламывает все дряхлое и покое; рокочущее, ропщущее, карающее разрушение выбеленных гробов; сверкающий молнией знак вопроса возле преждевременных ответов.

Властолюбие — пред чьим взором человек ползает и в три погибели сгибается, и оброк несет, и ниже становится, нежели змея и свинья; пока наконец не возопиет из его внутренности великое презрение. —

Властолюбие — страшная наука великого презрения, которая городам и царствам проповедует в лицо: «прочь с глаз моих, вы!» — пока наконец и из них самих не возопиет тот же голос: «прочь с глаз наших, мы!»

Властолюбие: что, однако, увлекательно восходит и к чистым, и к одиноким, и все вверх до самодовлеющих высей, горящее подобно любви,

которая увлекательно живописует багряные блаженства по земным небесам.

Властолюбие: как можно называть это страстью или слабостью, когда высокое тянет вниз к могуществу! О поистине, нет ничего страждущего и слабого в таком тяготении и нисхождении!

Да не уединяется навеки одинокая высь и не довлеет сама себе, да низойдет гора в доли, и ветры высот да низойдут в низменности: —

О кто изыщет правое имя, которым окрестить и одобрить такое вожделиние? «Дарующая добродетель» — так некогда именовал неименуемое Заратустра.

И тогда же случилось, и поистине в первый раз случилось это — то, что его слово назвало блаженным своеобразие, цельное здоровое своеобразие, что струится из могучей души:

— из могучей души, к которой принадлежит и высокое тело, прекрасное, победное, животворное, вокруг которого каждая вещь становится зеркалом:

— гибкое, убедительное тело, пляшущее, которого подобие и извлечение есть самасебеерадующая душа. Таких тел и душ самоудовлетворение само себя зовет: «добродетель». За своими собственными словами о добре и зле такое самоудовлетворение укрывается как за священными рощами; именованьями своего счастья оно отлучает от себя все презренное.

От себя отлучает оно все малодушное; оно говорит: «дурное» — это-то и есть малодушие. Презренным кажется ему всегда заботящийся, вздыхающий, жалобный и тот, кто подбирает даже самые маленькие выгоды.

Оно презирает и всякую горюющую мудрость: ибо, поистине, есть и такая мудрость, которая цветет в темноте, мудрость ночных теней: такая, какая всегда вздыхает: «всё — суета».

Робкое недоверие кажется ей ничтожно, как и всякий, который хочет клясть, вместо взглядов и рук: так же и всякая слишком недоверчивая мудрость, — ибо все такое есть свойство малодушных душ.

Еще ничтожнее кажется ей скорый к угождению, по-собачьи прислуживающийся, который сейчас же ложится ниц, низкопоклонник; есть и мудрость, которая низкопоклонна, по-собачьи послушлива и скоро к угождению.

Ненавистен ей прямо и мерзок тот, кто никогда не хочет защищаться, кто глотает ядовитую слюну и злые взгляды, чересчур терпеливый, все претерпевающий, всем довольствующийся: ведь все это есть свойство рабов.

Рабствует ли кто перед богами или божескими пинками, или же перед людьми и юридическими людскими мнениями, все рабье оплевывает оно, это блаженное своенравие.

Скверно — так зовет оно все, что согбенно и по-рабьи гибко, невольно мигающие очи, угнетенные сердца и ту лживую, податливую породу, которая целует широкими малодушными устами.

И лжемудрость: так зовет она все, что измышляют рабы, престарелые и усталые; и пуще всего всю целиком вредную бесхитростную, перехитренную мудрость священнослужителей. Но лжемудрецы, все эти священнослужители, усталые от мира, и все, чья душа из породы бабьей и рабьей, о, до чего от всех их затей искони приходилось плохо своенравию.

И это то, как раз, так полагали они, и называется добродетелью — то, что своенравию плохо от них приходилось. И быть «без своего нрава» — вот что желали себе сами, и не без важных оснований, все эти усталые от мира трусы и крестовые пауки.

Но для всех них грядет ныне день, день обращения, судящий меч, великий полдень: тогда-то многое будет открыто.

И тот, кто нарекает святость и целость личного «Я» и блаженство своенравия, тот прорекает и то, что он знает, как прорицатель: «Смотри, он грядет, он близко, великий полдень!»

Так рек Заратустра.

О СТАРЫХ И НОВЫХ СКРИЖАЛЯХ.

ИЗ НОВЫХ СКРИЖАЛЕЙ:

28.

Вы бежите меня? Вам страшно? Вас объемлет трепет перед этим словом?

О мои братья, когда я звал вас разбить добрых и скрижали добрых людей — тогда лишь вывез я человека на самую широкую волю моря.

И только теперь находит на него великий страх, великая оторопь, великая болезнь, великая тошнота, великая морская болезнь.

Добрые направили вас к ложным берегам и научили вас ложным уверенностям, в обманах добрых людей вы были рождены и укрыты. Все в корне переврано и переверкано добрыми людьми.

Но тот, кто открыл землю, Человека, тот открыл и землю «Человеческого Грядущего». Так вот и надо теперь, чтоб вы были мореходы, бодрые, терпеливые.

Держитесь прямо в нужное время, о братья мои, научитесь ходить прямо. Море бушует: многим хочется выпрямиться; ждут от вас примера.

Море бушует: все дело в море. Ай да, за дело, в добрый час, вы старые морские сердца!

Что нам край отцов! В ту сторону тянет наше кормило, где лежит край детей наших. Вон, вон куда, более бурно, чем море, мчится наше великое томление!

29.

«Зачем ты такой твердый? — так молвил раз к алмазу печной уголь; — разве я тебе не близкая родня?»

«Зачем вы такие мягкие? О братья мои, так спрашиваю я вас: разве вы не мне братья?»

Зачем вы так мягки, так податливы и уступчивы? Зачем так много отречения, отступления в ваших сердцах? А в ваших взорах так мало рока?

А если вы не хотите быть судьбами и неумолимыми: как же вам со мной — побеждать?

И если вы не хотите твердостью метать молнии и разлучать и рассеять: как же вам когда со мной — творить?

Дело в том, что творцы тверды. И да будет вам блаженство оттиск ваших рук налагать на тысячелетия, как на воск, блаженство — на воле тысячелетий начертывать письма как на кованном металле, — тверже, чем ковка, благороднее, чем ковка. Всецело твердо лишь то, что наиболее благородно.

Вот эту новую скрижаль, о мои братья, ставлю я перед вами: будьте тверды!»

30.

О ты воля моя! Ты переворот всякой нужды, ты неотвратимость моя! Убереги меня от всех малых побед!

Ты предназначение моей души, которое я зову судьбой! Ты, что во мне, ты, что надо мной! Убереги и сбереги меня ради некой великой судьбы!

А твое последнее величие, о моя воля, побереги к твоему концу, — так, чтобы ты была неумолима в тот день, когда ты одержишь победу. Ах, кто не падал под гнетом своей победы!

Ах, чьи глаза не затмевались в этом опьяненном полумраке! Ах — чьи ноги не подкашивались, и не разучивались в победе — стоять!

Так, чтобы мне в свой день быть поспелым и зрелым среди великого полдня: поспеть и назреть подобно горящему металлу, молниеносной туче и налитому молоком вымени — сподобиться самого себя и самой тайной воли моей: быть лук, который страстно рвется к своей стреле, стрела, которая страстно рвется к своей звезде: звезда, поспевшая и назревшая в полуденной своей точке, горящая, пронизанная, блаженная от уничтожающих стрел солнца; но и сама же солнце, и неумолимая воля солнца, готовая к уничтожению среди победы!

О воля, переворот всякой нужды, ты моя неотвратимость! Сбереги меня ради великой победы!

Так рек Заратустра.

ПЕРЕД ВОСХОДОМ СОЛНЦА

О небо надо мной, ты чистое! глубокое! ты бездна света! на тебя взирая, я содрогаюсь от божественных вожделений.

В твою высоту кинуться — вот это глубина моя! в твою чистоту укрыться — вот это простота моя!

Всякого бога затеняет его красота: так скрываешь ты свои звезды. Ты не промолвишь ни слова: и так вещаешь ты мне свою мудрость.

Немое, над бушующим морем взошло ты сегодня передо мной; твоя любовь и стыдливость вещают откровение моей бушующей душе.

Ты пришло ко мне прекрасное, затененное своей красотой, ты вещаешь мне немое, явное в своей мудрости.

О, как было не угадать все стыдливое в твоей душе! Прежде солнца пришло ты ко мне, самому одинокому человеку.

Мы друзья с первых дней: общи нам горе, и ужас, и основа; еще обще нам солнце.

Мы не беседуем друг с другом, потому что и так многое нам ведомо: — мы друг перед другом безмолвствуем, мы в улыбках передаем друг другу свою мудрость.

Не ты ли свет моему огню? Не ты ли душа — сестра моему разумению?

Мы всему учились совместно; мы совместно учились над собой восходить к себе самому и безоблачно улыбаться: безоблачно улыбаться долу из светоносных очей и из тысячеверстной дали, когда под нами дымятся, как дождь, гнет, и расчет, и долг.

И, если я один странствовал, чего тогда алкала моя душа по ночам и на тропах заблуждения? и если я восходил на горы, кого когда я искал, если не тебя, на горах?

Да и все мои странствия и горные восхождения — всё ведь то была нужда и самопомощь человека беспомощного: — ни более ни менее как полететь ведь хочет вся моя воля, внутрь тебя улететь.

И кто был ненавистнее мне, чем ползучие облака, и всё, что тебя пятнает? Да еще и собственная моя ненависть была мне ненавистна, потому что и она тебя пятнала.

Горечь во мне против ползучих облаков, этих крадущихся хищных кошек: они отнимают у тебя и у меня что нам обще — неопишное не-объятное изъявление: «да» и «аминь».

Нам горько от этих перемежек и помех, от этих ползучих облаков: от этих половинных существ, которые не умеют ни благословлять, ни вовсе проклинать.

Уж лучше бы мне сидеть в бочке под замкнутым небом, лучше без неба сидеть в бездне, чем видеть, что ты, свет небо, запятнано волокнами — облаками.

И часто меня соблазняло крепко затянуть их в иззубренные золотые проволоки молний, чтобы мне, подобно грому, бить в бубны по их котлообразному брюху, — гневно бить в бубны, оттого, что они похищают у меня твое изъявление: «да» и «аминь», ты Небо надо мной, ты чистое! светоносное! ты бездна света! — оттого, что они похищают у тебя изъявление мое «да» и «аминь».

Ибо уж милее мне гомон, и гром, и проклятия грозы, нежели это обдуманное сомнительное кошачье спокойствие; да и среди людей лучше всех ненавистнее мне все тихо ступающие, и все, кто наполовину то, наполовину это, все сомнительные, медлительные тягучие облака.

И, кто не умеет благословлять, пусть учится проклинать! — это светлое учение ниспало ко мне со светлого неба; эта звезда и в черные ночи всегда стоит на моем небосклоне.

Я же есмь благослов и изъявитель слова «да», было бы лишь ты вокруг меня, ты чистое! светоносное! ты бездна Света! тогда я и во все бездны перенесу мое благословное изъявление «да».

Я сделался благослов и изъяснитель слова «да»: и из-за этого я боролся долго и был борец, чтобы у меня некогда руки стали свободны к благословию.

Это же есть мое благословение: над каждым предметом стоять как собственное его небо, как его круглый кров, его лазурный купол и вечная достоверность: и блажен, кто так благословит!

Ибо все предметы и дела крещены в источнике Вечности и по ту сторону добра и зла; добро же и зло сами суть не более как промежуточные тени, и сырые мглы и тягучие облака.

Поистине, это есть благословение, а не хула, когда я учу: «над всеми предметами и делами стоит Небо Невзначай, Небо Простота, Небо Своеволие, Небо Удаль».

Своеволие — быть ни с того, и ни с сего, как попало, вот что было и есть древнейшее на свете благородство: его-то я отдал назад всем предметам; я избавил их от службы целям.

Эту свободу и небесное веселие, точно лазурный купол, установил я над всеми предметами и делами, когда я учил, что над ними и чрез них никакой «вечной воли» не желает.

Эту дерзость и эту дурь поставил я на место той воли, когда я учил: одного ни в чем не может быть — разумности.

Есть, правда, чуточка разума, по крупинке мудрости рассеяно от звезды до звезды, — этой закваской подправлены все предметы и дела: во имя дури подправлены мудростью все дела.

Чуточку мудрости — так и быть, но вот какую блаженную достоверность я открыл во всех предметах и делах: что лучше всего они любят на ногах своеволия — плясать.

О Небо надо мной, ты чистое! высокое! В том-то ведь и есть для меня твоя чистота, что нет вечного разумного паука и разумной паутины:

— Что ты мне поприще пляски для божественных произволений, что ты мне божественная поверхность для божеской игры в кости.

— Но ты зардело? Не неизреченное ли я молвил? Не хую ли я, меж тем как хотел благословлять? Или же это стыд оттого, что мы двое, отчего ты зардело? Не призываешь ли ты меня уйти и умолкнуть, потому что теперь идет день?

Мир глубок: — глубже, нежели дню было дано помыслить. Не все-му дано иметь слова пред лицом дня. Но день идет: так пора нам расстаться.

О небо надо мной, ты стыдливое! горящее! о ты мое счастье перед восходом солнца! День идет: так пора нам расстаться.

Так рек Заратустра.

Из III-й части «Заратустры»

О ВИДЕНИИ И ЗАГАДКЕ

1.

Когда среди корабельщиков прошел слух, что Заратустра на корабле — ибо совместно с ним сел на судно человек, который пришел с блаженных островов, — тогда возникло большое любопытство и ожидание. Но Заратустра молчал два дня и весь похолодел и оглох от горести, так что не отвечал ни на взгляды, ни на вопросы. На второй же день вечером он снова отверз свои уши, хотя все еще молчал: много приходилось слышать на корабле странного и опасного — такого, что издалека доносилось и вдаль уносилось. Заратустра же был друг всех тех людей, которые пускаются в далекие странствия и не могут жить без опасностей. И вот вдруг, меж тем как он слушал, развязался и у него самого язык, и сложился лед его сердца: — тогда он начал говорить так:

Вам, смелым искателям, искусителям, и всем, кто когда под лукавыми парусами выплывал в страшные моря — вам, упоенным загадками, радующимся полумраку, которых душу словно свирелями манит во всякую пучину заблуждения: ибо не хотите вы малодушною рукой ощупью искать нити, и там, где можете угадывать, вам несносно находится — вам одному расскажу загадку, которую я видел — видение самого одинокого из всех людей. —

Мрачен шел я недавно через мертвенного цвета сумрак — мрачен и суров, со сжатыми губами. Не одно лишь солнце зашло для меня.

Тропа, которая упорно всходила по каменистым скатам, злобная, одинокая, к которой не обращалось более ни былия, ни кустарника; горная тропа скрежетала под упорством моей стопы.

В безмолвии ступая под насмешливый скрип камешков, топча камень, на котором она скользила — так теснилась кверху моя стопа.

Кверху: назло духу, который тянул ее в сторону, в сторону бездны, духу тяжести, моему дьяволу и залятому врагу.

Кверху: — несмотря на то, что он сидел на мне, не то карлик, не то крот; косный, коснящий, свинец, мысли, как капли свинца, через ухо мое просачивая в мой мозг.

«О Заратустра, — насмешливо нашептывал он слог за слогом, — ты камень мудрости! Высоко бросил ты себя, но всякому брошенному камню — пасть!

О Заратустра! камень мудрости, камень из пращи, разрушитель звезд! Самого себя ты так высоко бросил, — но всякому брошенному камню — пасть.

Приговорен сам к себе и к побиению себя самого камнями: о Заратустра, конечно, ты далеко взметнул камень, но на тебя же он падет назад».

Затем карлик смолк; и молчание его длилось долго. Но это молчание угнетало меня; и, поистине, так вдвоем более одинок бываешь, чем наедине!

Я шел вверх, вверх, я мечтал, я мыслил, — но все угнетало меня. Я был похож на больного, которого клонит ко сну его лихая болезнь, и которого еще более недобрый сон пробуждает от усыпления. —

Но есть во мне нечто, что я зову отвагой: это она доселе убивала во мне всякое уныние. Это отвага велела мне наконец стать на месте и сказать: «Карлик! или ты, или я!»

Дело в том, что отвага — лучшая губительница, — та отвага, которая настигает: ибо во всяком настижении — звонкая игра.

Человек же есть самое отважное животное: через это он и превозмог всякое животное. Звонкой игрой превозмог он еще и всякую боль; человеческая же боль есть самая глубокая боль.

Отвага убивает и обморок на краях бездн: а где же человек стоит не на краю бездн? Разве самое зрение — не зрение бездн?

Отвага — лучшая губительница: отвага убивает и сострадание. Сострадание же есть самая глубокая бездна: насколько глубоко человек прозревает жизнь, настолько же глубоко прозревает он и страдание.

Отвага же есть лучшая губительница, та отвага, что настигает; она же и самую смерть убивает, ибо она говорит: так это значит жизнь! только — то и есть! ну, давай начинать сначала!

А в такой поговорке много звонкой игры. Имеющий уши, чтобы слышать, да слышит.

2.

«Стой, карлик! — сказал я. — Либо я! либо ты! Я же есмь сильнейший из нас двоих: — ты не знаешь мою думу — бездну! Ужь ее тебе не снести!»

Тут случилось то, от чего мне стало легче: карлик соскочил у меня с плеча, любопытный! И он примостился на камне передо мной. Прямо же перед нами были горные ворота в этом месте, где мы стали.

«Взгляни на эти горные ворота! Карлик! — молвил я далее: — у них два лица. Здесь сходятся два пути: их никто еще не проходил до конца.

Эта долгая дорога назад: он длится вечность. И та долгая дорога вперед — это другая вечность.

Они противоречат друг другу, эти пути; они сшибаются головами: — и вот здесь, у этих горных ворот то место, где они сходятся. Имя же горных ворот над ними начертано: «Мгновение».

Но если бы кто шел по одному из этих путей все дальше, все вперед и все вдаль: думаешь ли ты, карлик, что эти пути вечно будут противоречить друг другу?»

«Все прямое жмет, — презрительно пробормотал карлик. — Всякая истина крива, время само есть круг».

О дух тяжести, проговорил я в гневе, ты не пробуй слишком облегчать себе задачу. А то останешься у меня здесь корпеть, где корпишь, хромоногий, — а я высоко вознес тебя.

Взгляни, молвил я далее, на это мгновение. От этих горных ворот мгновения убегает долгая вечная дорога назад: за нами простирается вечность.

Не всему ли из всех вещей, чему можно бежать, раз уже суждено было пробегать эту дорогу? Не всему ли из всех вещей, чему можно сбыться, раз уже суждено было сбыться, свершиться, протечь.

И если все уже было раз: что же полагаешь ты, карлик, об этом мгновении? Разве не суждено было и этим горным воротам — раз уже быть?

И не в такой ли мере крепко все вещи связаны между собой в узлы, что это мгновение влечет за собой все грядущие вещи? И так и себя же еще раз?

Ибо всему из всех вещей, чему можно бежать ему и по этой долгой дороге вперед — суждено еще раз бежать. —

И этому медленному пауку, что ползает при лунном свете, и самому этому лунному свету, и мне и тебе в горных воротах, что шепчем вместе, шепчем о вечных делах — не суждено ли было всем нам раз уже быть?

И возвратиться вновь и бежать по оной другой дороге вперед, перед нами, по этой дороге такой долгой, что мороз пробегает по коже — не вечно ли суждено нам возвращаться?

Так вел я речи, и всё тише: ибо я боялся собственных мыслей и задних мыслей. И тут вдруг я услышал близко от меня, что воет собака.

Слышал ли я когда-нибудь, чтоб так собака выла? Моя мысль побегала назад. Да, когда я был ребенком, в самом отдаленном детстве:

— вот когда я слышал собаку, которая так выла. И видел я ее также, как она, ошестинившись, голову поднимала кверху, дрожа, в самую тихую полночь, в тот час, когда и собаки верят в привидения:

— так, что меня взяла жалость. Дело в том, что только что прошла полная луна, в мертвом молчании, над домом, только что она стала на месте круглым пламенником, совсем тихо над самой плоской кровлей, как бы над чужим именем: —

вот этому ужаснулась тогда собака; ибо собаки верят в воров и в привидений. И когда я снова услышал ее, как она воеет, тогда вторично мне стало ее жаль.

Но куда пропал теперь карлик? и горные ворота? и паук? и весь шепот? ужели я видел сон? я проснулся? Внезапно стоял я среди диких утесов, один, уединен, при самом пустынном свете луны.

Но тут же лежал человек. И тут-то, запрыгав, ошестинившись, взвизгнув, собака — теперь она меня заметила — как завоет опять, да завопит истошным голосом — слыхано ли было когда, чтоб собака так вопила?

И, поистине, тому, что мне увиделось, подобного век не виделось мне. Я увидел молодого пастуха, который корчился, давился, которого все тело передергивало, и лицо перекашивало, и изо рту у него высывалась черная тяжелая змея.

Видано ли было когда столько тошноты и бледного ужаса на одном всего лице? Должно быть, он спал? Тут-то змея вползла к нему в зев — тут-то крепко впилась в него.

Моя рука рвала, рвала змею — напрасно! не вырвать ей было змеи из зева. Тогда что-то возопило во мне: «Укуси! укуси!»

Голову, откуси у ней голову! — так возопило во мне, мой ужас, моя ненависть, моя тошнота, моя жалость, все доброе и не доброе во мне возопило разом одним воплем.

Вы удалцы, что собрались около меня в круг! Вы искатели, искусители, и всякий из вас, кто когда под лукавыми парусами уплывал в неизведанные моря! Вы, что рады загадкам!

Разгадайте же вы мне ту загадку, которая тогда мне привиделась, разгадайте-ка видение самого одинокого из людей.

Ведь то было видение и провидение: — что увиделось мне тогда в притче? И кто тот, кому еще суждено прийти?

Кто тот пастух, к которому так заползла змея в зев? Кто тот человек, к которому так же все самое тяжелое, черное заползет в зев?

— Но пастух укусил, как надоумил его мой крик, он укусил здоровыми зубами. Далеко выплюнул он голову змеи: — и тогда вскочил.

То не пастух был больше, не человек, — то был преображенный, осиянный, который заливался смехом. Вовек не хохотал так на земле человек, как хохотал он.

Обратья мои, мне услышался смех, который не человека был смех, — и вот теперь меня снедает жажда, тоска, которой век не утихнуть.

Тоска по этом смехе снедает меня: о как это у меня еще хватает сил жить! И неужели у меня хватило бы сил теперь умереть!

Так рек Заратустра.

ВЫЗДРАВЛИВАЮЩИЙ

1.

Однажды утром, в недолгом времени после своего возвращения в пещеру, Заратустра вскочил со своего ложа как помешанный, завопил неистовым голосом и такие делал движения, как будто на ложе лежал кто-то, кто не хотел с него встать; и так зазвучал голос Заратустры, что его звери в страхе сбежались, и что из всех логовищ и лазеек, которые лежали по соседству от пещеры Заратустры, всякая тварь пустилась улепетывать, — летать, порхать, ползти, скакать, какой бы кому ни был дан вид ног или крыльев. Заратустра же проговорил такие слова:

Выходи, дума-бездна, из моей глубины! Я твой петух и твой рассвет, заспанный червь: вставай, вставай! моему ли голосу, как поющему петуху, не возбудить тебя из сна!

Расстегни узы твоих ушей: внемли! Ибо я хочу тебя услышать! Вставай, вставай! Здесь довольно грому, так чтобы и могилам научиться слушать!

И сотри сон и все застенчивое, слепое с твоих глаз! Слушай меня и глазами своими: мой голос целебное средство и для слепорожденных.

А уж раз ты проснешься, так останешься у меня навеки наяву. Не моя это повадка, только затем будить ото сна праматерей — чтоб побуждать их к дальнейшему сну!

Ну что же — шевелишься, потягиваешься, хрипишь? Вставай, вставай! Не хрипеть, а речь мне держать ты станешь. Тебя зовет Заратустра — безбожник!

Я, Заратустра, ходатай жизни, ходатай страдания, ходатай круговорота — тебя зову я, думу мою из величайшей бездны!

Благо мне! Ты идешь — я слышу тебя! Моя бездна глаголет, мою последнюю глубину я вздернул на свет!

Благо мне! Поди сюда! Дай руку — — ах,пусти! о-ох-ох- Мерзость, мерзость, мерзость — — горе мне!

2.

Не успел Заратустра вымолвить эти слова, как он повалился наземь замертво и долго лежал, как убитый. Когда же он снова очнулся, то он был бледен и дрожал и все лежал навзничь и долго не хотел ни есть, ни пить. Таков оставался он семь дней, звери же его не оставляли его ни днем, ни ночью, разве только орел улетал достать ему пищи. И все, что доставал и похищал, то приносил он к ложу Заратустры — так что Заратустре под конец пришлось лежать среди желтых и алых ягод, винограда, румяных яблок, благоуханных трав и зелий и шишек от пиний. К ногам же его было простерто два ягненка, которых орел с трудом похитил у пастухов.

Наконец, после семи дней, Заратустра поднялся на своем ложе, взял в руки румяное яблоко, понюхал его, и показалось ему, что оно пахнет сладостно. Тут зверям его подумалось, что пришло время с ним завести речь.

«О Заратустра, — сказали они, — вот уже семь дней как ты лежишь так, с отяжелевшими глазами: ужели тебе не хочется снова стать на ноги?»

Ступай вон из твоей пещеры: вселенная ожидает тебя, как цветущий сад. Ветер играет изобильными благоуханиями, которыми тянет к тебе, и все ручьи так и рвутся за тобой.

Все предметы тоскуют по тебе, затем, что ты оставался семь дней, — ступай вон из твоей пещеры. Все предметы желают тебя уврачевать.

Видно, новое ведение тебе сказалось, терпкое, тяжкое? Ты лежал на этом месте подобно подкисшему тесту; твою душу поднимало и вздымало через все ее края».

— О звери мои, — отвечал Заратустра, — пустословьте себе вволю, сколько душа просит, и дайте мне послушаться. Так веселит меня, что вы пустословите: там, где слышно пустословие, там ужь и расстилается передо мной вселенная, как цветущий сад.

Как мило, что есть на свете слова и звуки: разве слова и звуки — не радуги, не прозрачные мосты между вечно разлученными?

Каждой душе принадлежит свой особый мир; для каждой души всякая чужая душа — запредельный мир.

Как раз между самым подобным призраком обманывает прекраснее всего, потому что через самую маленькую пропасть труднее всего перекинуть мост.

Для меня же — как может быть что-нибудь вне меня? Ничего нет вне. Но об этом мы забываем при всех звуках — и как мило это — что мы забываем!

Не на то ли и розданы предметам имена и звуки, чтобы человеку тешиться на предметы? Славное это дурачество, речь словесная: с нею человек перепархивает через все предметы.

Как мил всякий говор и обман звуков! Через звуки наша любовь пляшет по разноцветным радугам.

— О Заратустра, — сказали на это звери, — для таких, что мыслят, как мы, все предметы сами собой пляшут: все подходит и подает друг другу руки, и хохочет, и убегает — и возвращается.

Все уходит, все приходит назад; от века и до века вращается колесо бытия. Все отживает, все цветет вновь; от века и до века бежит год бытия.

Все разбивается, все слагается снова; веки созидаются единое здание бытия. Все разлучается, все с приветом встречается снова; веки пребывает верно себе кольцо бытия.

В каждый миг начинается бытие; вокруг каждого «здесь» вращается шар «там». Повсюду — средоточие. Вьется стезя Вечности.

— Ах вы, плуты, шуты и пустоплясы! — ответил Заратустра и опять усмехнулся, — как хорошо вы знаете, чему суждено было исполниться через семь дней:

И как эта гадина забралась ко мне в зев и с<о>биралась меня удавить. Но я откусил у нее голову и далеко выплюнул ее.

А вы, вы уже успели сложить из этого напев, да и заладить, затянуть его?

А я лежу на этом месте, весь измученный еще оттого, что все кусал и отплеывался, весь больной еще от собственного спасения.

А вы на все это лю б о в а л и с ь? Ах, звери мои, и вы разве жестоки? Неужели и вам хотелось полюбоваться на мое великое горе, как то делают люди? Ведь человек — самый жестокий зверь.

Трагедии, бои быков и распятия — вот ведь что до этих пор более всего приходилось ему по душе; а когда он измыслил себе ад, тогда, видите ли, настало для него блаженство небесное на земле.

Когда великий человек кричит — мигом подбегает маленький, и он облизывается от лакомства. Он же называет это своим «состраданием».

Маленький человек, особенно поэт — ах, как усердно жалуется он на жизнь в словах. Слушайте его, но не пропускайте мимо слуха и той утехи, которая есть во всех этих жалобах и пенях.

Этих жалобщиков против жизни — всех их жизнь пленяет, все время подмигивая им. «Что — небось любишь меня?» так говорит она, наглая, «ну, и потерпи-ка чуточку: пока мне еще некогда с тобой возиться!»

Человек сам против себя самый жестокий зверь, и, слушая всех, которые говорят, что они «грешны» и что «крест свой несут» и что «каются», о не пропустите мимо слуха и того сладострастия, которое есть в этих жалобах и пенях!

А сам-то я — неужто я бы вздумал за это на человека пенять? Ах, мои звери, это одно заучил я до сих пор, что человеку нужно худшее его, чтоб добыть лучшее, —

— что все худшее есть лучшая его сила и самый твердый камень для верховного творца, и что человеку надлежит стать лучше, и притом хуже: —

не в том ведь было древо мучения, к которому я был пригвожден, что я знаю: человек дурен, — нет, вот о чем я кричал, как еще ни одному человеку не приходилось кричать:

«Ах, зачем это худшее его так мало! Ах, зачем лучшее его так мало!»

До смерти опротивел мне человек — вот отчего я чуть не удавился, вот что засело у меня в горле; а также то, что предрек гадатель: «всё на одно выходит, всё ни к чему, от знания подавишься».

Долгие сумерки шатались передо мной, до смерти изнеможенное, до смерти опьяненное уныние, и оно говорило зевающими устами:

«Вовеки он возвращается, человек, который тебе так надоел, маленький человек», — так зевало мое уныние и волочило свои ноги и уснуть ему было невмочь.

В пещеру обратилась для меня земля людей, ее грудь ввалилась; все живое стало передо мной, как тлен людской, как кости, как полуистлевшее прошлое.

Мое дыхание садилось на все могилы человеческие и не могло больше вставать; мое дыхание и вопрошающий голос мой кряхтел и хрипел и глодал и ныл по дням и по ночам;

— ах, век возвращается человек! Малый человек воротится век! —

Как то раз увидел я их обоих в наготе, человека самого большого и человека самого малого: и куда как они были друг на друга похожи, — слишком на человека был похож даже самый большой.

Куда как мал был самый большой! Вот как опротивел мне человек! И как это век возвращается даже самому малому? — Вот отчего мне стало тошно жить на свете!

Ах, мерзость! мерзость! мерзость! — Так сказал Заратустра и вздохнул и содрогнулся, ибо ему вспомнилась его болезнь. Но тут его звери не дали ему говорить дальше.

«Не говори больше, ты выздоравливаешь, — так отвечали ему они; — но ступай вон туда, где вселенная ожидает тебя, подобная цветущему саду.

Ступай вон туда, где розы и пчелы и стан голубей. Более же всего ступай к певчим птицам: да смотри — выучись ты у них петь!

Песни петь — вот ведь что как раз годится для тех, кто выздоравливает: здоровый человек пускай говорит просто. А если и хочется здоровому человеку песен, так ужь все-таки других песен, чем тому, кто выздоравливает».

— Экие вы плуты, шуты и пустоплясы! уйметесь ли вы? — так отвечал Заратустра и усмехнулся своим зверям. — Как хорошо вам известно, какое я сам себе изыскал утешение в эти семь дней.

Что мне снова надо петь, — вот какое утешение я изыскал себе, вот какое выздоровление; что — небось, и из этого сейчас сложите песню, да и заладите, затянете?

— Не говори больше, — в другой раз отвечали ему звери; — ужь лучше, раз ты выздоравливаешь, снаряди себе прежде гудок, новый гудок.

Потому — видишь ли, Заратустра! Для новых погудок и новые гудки нужны.

Пой песни и вскипай, о Заратустра, целй новыми песнями свою душу: чтобы нести тебе твою великую судьбу, какова не была доселе ни у одного человека.

Ведь зверям твоим хорошо известно, о Заратустра, кто ты и кем тебе суждено быть: ты, видишь ли, ты — учитель вечного возвращения, — такова ужь судьба твоя.

Что тебе первому суждено проповедовать это учение, — как же этой великой судьбе не быть и величайшей твоей напастью и недугом!

Видишь ли, нам известно, чему ты учишь: что всем делам веки возвращаться, и нам самим с ними вместе, и что нам приходилось быть уже от века, и вместе с нами всем делам.

Ты учишь, что есть великий год бытия, великий небывалый год: ему-то, подобно песочным часам, суждено веки вновь и вновь возвращаться

кругом, чтобы вновь пройти и пробежать свой оборот — и так все эти годы равны сами себе, и в наибольшем и в наименьшем, — так что мы сами в каждый великий год равны сами себе и в наибольшем и в наименьшем.

И если бы пожелал ты теперь умереть, о Заратустра! так мы, вот видишь ли, знаем и то, как бы ты тогда речь повел к самому себе: — но твои звери молят тебя, чтобы ты еще не умирал.

Тогда ты выговорил бы, и безо всякой дрожи, более того — глубоко переводя дух от блаженства: ибо с тебя снята была бы великая тягота, великая духота, с тебя, самого терпеливого из людей.

«Теперь я умираю и исчезаю, — так повел бы ты речь, — и в один миг я ничто. Души так же смертны, как и тела.

Но возвращается тот узел причин, в который я вплетен, он-то сотворит меня вновь. Сам я принадлежу к причинам вечного возвращения.

Я возвращусь, вместе с этим солнцем, и с этой землей, и с этим орлом, и с этой змеей — не в новую жизнь, или в лучшую жизнь, или в подобную жизнь:

— я веками возвращаюсь в эту же самую единую жизнь, как в наибольшую, так и в наименьшую ее часть, чтобы снова учить о вечном возвращении всех дел,

— чтобы мне опять вещать слово о великом полдне земли и человека, чтобы мне опять провозвещать человеку сверхчеловека.

Я сказал свое слово, я разбиваюсь о свое слово: так того хочет моя вечная участь — провозвестником я гибну.

Ныне настал час, и провозвестник сам себя благословляет. Так приходит к концу закат Заратустры».

После того, что звери его проговорили эти слова, они смолкли и ждали, что Заратустра им что-нибудь скажет; но Заратустра не слышал того, что они смолкли. Он лежал без движения, смежив глаза, подобен спящему, хотя он и не спал: ибо в тот миг он вел переговоры со своей душой. Змея же и орел, когда они застали его в таком безмолвии, почтили великую тишину вокруг него и осторожно ушли прочь.

Из IV <части> Заратустры

Горé имейте сердца, братья мои, горé, всё выше! Да и про ноги, смотрите, не забывайте! Горé имейте и ноги, о славные плясуны, а то и того лучше: и вверх ногами стойте!

Этот венец смеха, этот венец из роз, сам я возлагаю на себя этот венец, сам я святым нарек свой хохот¹⁷. Ни в ком, как во мне, по нынешним временам не достало на то силы.

Заратустра легок, Заратустра пляшет, крылами машет, всегда на отлете, всех птиц к себе манит, всюду поспел, на всё горазд, блаженно легкого нрава.

Заратустра, он по правде пророчит, Заратустра, он по правде хохочет, нет в нем нетерпения, нет в нем нетерпимости, он любит скачки, нет-нет, да и в сторону скок: сам я возложил на себя этот венец!

Этот венец смеха, этот венец из роз; вам, братьям моим, бросаю я этот венец! Смех нарек я святым¹⁸**: нуте-ка, высшие люди, дайте, выучу вас заливаться смехом!

Из IV части «Заратустры»
— В ПОЛДЕНЬ —

И бежал, все бежал Заратустра, и никого больше не находил, и был один, и всё снова находил лишь самого себя, и вкушал и впивал свое одиночество, и помышлял о всяком благе — по целым часам. А около полуденного часа, когда солнце стало как раз над теменем Заратустры, путь его шел мимо старого, искривленного и корявого дерева, которое всё кругом объято было обильной любовью виноградного куста и само от себя было скрыто: с него в изобилии свешивались навстречу путнику гроздь янтарного винограда. Тут потянуло его утолить легкую жажду и сорвать себе ягоду винограда; когда же он уже протянул руку, то его еще больше прельстило другое, а именно — улечься возле дерева, под этот час совершенного полудня, и спать.

Так Заратустра и сделал; и, как только он лежал на земле, в укромной тиши пестрых трав — так он уже и про свою легкую жажду успел позабыть, и заснул. Потому, у Заратустры такая поговорка, что «всё одно другого нужнее». Только что глаза его оставались зрячи: знать, не наглядеться им и не нахвалиться им было на дерево и на любовь виноградного куста. А, засыпая, Заратустра так сказал в сердце своем:

«Тише! тише! Не стал ли только что совершен мир? Чтó это творится со мной?

¹⁷ *Вариант над строкой*: по собственному слову своему свят мой хохот.

¹⁸ *Вариант над строкой*: Смех мой по слову моему свят.

Точно изящный ветерок, что порхает, незрим, по площади моря, легок, как перышко легок, так порхает сон на мне.

Ни одного глаза у меня не смежает, душу оставляет въяве. Легок он, поистине! как перышко, легок.

Он унимает меня, сам не знаю как? он внутри накрапывает на меня ласкающей рукой, он нудит меня. Да, он нудит меня к тому, чтобы душа моя протягивалась: —

— как протяжно и томно ей стало, моей причуднице-душе! Вечер ли это седьмого субботнего дня нисшел на нее в самый полдень? Вдоволь долго странствовала она, блаженствуя посреди поспелых благ?

Во всю длину свою, так — все шире протягивается моя причудница-душа. Вдоволь вкусила она сладостного, эта золотая грусть гнетет ее, она морщит уста.

Точно судно, что вошло в самый тихий залив свой: — теперь оно опирается о землю, устав от долгих путешествий да неверных морей. Земля не вернее ли? —

Как вот этакое судно пристаёт, льнет к суше: — так тут довольно, чтобы паутина протянула к нему с берега свои нити; тут не нужно ему плотнейших привязей. —

Как этакий усталый корабль в тишайшем заливе — так покоюсь ныне и я близко к земле, верен, вверяясь, в ожидании, неслышнейшими нитями с нею связан.

О счастье! о счастье! Петь ведь хочется тебе, душа моя? Ты лежишь в траве... Но нет — ведь это — тот тайный торжественный час, в который ни один пастух не дует в свою свирель.

Убойся! Жаркий полдень почует на полях. Не пой! Тише! Мир совершен.

Не пой, ты летунья трав, о моя душа! И не шепчи! Смотри же — тише! древний полдень почует, он водит губами: не впивает ли он в этот самый миг каплю счастья...

старую смуглую каплю золотого счастья, золотого вина? Мелькает над ним, счастье его посмеивается. Так — посмеивается бог. Тише!

«Для счастья, как немного надо для счастья!» так некогда говорил я и мнил себя разумным. Но то была хула: вот чему научился я ныне. Разумные дурни лучше говорят.

Именно самое малое, самое тиховейное, легкое, шорох ящерицы, дуновение, шелест, миг — немногое — лучший род счастья. Тише!

Что со мной было? Что это, видно время улетело? Не падаю ли я? Не упал ли — чу! в кладязь вечности?

Что со мной? Тише! Жалит что-то — горе! — никак в сердце? В сердце! О разбейся же, разбейся, сердце, после такого счастья, после такого жала!

Как? Разве не стал сейчас мир совершен? Кругл и спел? О этот золотой круглый обруч — куда это он летит?

Тише...» (и тут потянулся Заратустра и почувал, что спит)¹⁹.

«Вставай! — сказал он сам себе, — ты сонный! в полдень сонный! ну же, трогайтесь, старые ноги! Пора вам, давным-давно пора, много славных концов еще у вас вперед!

Выспались теперь, сколько-то времени?.. Полвечности! Ну-тка, живей вперед, старое сердце мое! Ужь и успеешь же ты — после такого сна — въяве надышаться?»

(Но вот ужь он снова заснул: душа его против него свидетельствовала и противилась и опять ложилась). — «Да оставь ты меня в покое! Тише! Не стал ли только что совершен мир? О, этот золотой круглый мир!»

«Вставай! — молвил Заратустра, — мошенница ты этакая, среди бела дня мошенница! Тебе бы, небось, всё размаиваться, позевывать, охать, в глубокие колодцы опускаться?

Да кто ты такая? О моя душа!» (и тут он испугался, потому что луч солнца упал к нему с неба на лицо).

«О небо надо мной, — молвил он, вздыхая, и сел прямо, — ты надзираешь за мной? Ты следишь слухом за моей причудницей-душой?

Когда будешь пить эту росинку, что ниспала на все земные творения, — когда будешь пить эту причудницу-душу... —

когда, о родник вечности! ты ясная до того, что в сердце захолонуло, бездна полдня! когда вопьешь в себя ты вновь мою душу?»

Так молвил Заратустра и встал со своего ложа под деревом, точно от чуждого опьянения очнувшись: и что же — солнце все еще стояло на том же месте над его теменем. Отсюда же всякий с полным правом мог бы сделать вывод, что Заратустра в тот час спал недолго.

Переведено 1899 г. 1 января.

¹⁹ Над строкой: Кипи <?>...! (Подчеркнуто карандашом, слева вопросительный знак)

УПОЕННАЯ ПЕСНЬ^{20*}

.....

2.

Но Заратустра стоял на месте, как пьяный: взор его потух, язык заплетался, ноги тряслись. Да и кому бы отгадать было, что за мысли при этом пронеслись по душе Заратустры? Но очевидно дух его отступил и умчался вперед, и был далеко, далеко, и как бы «на высокой грани, как написано, меж двух морей, ...

меж минувшим и грядущим бродя, как тяжкая туча». Но понемногу, пока высшие люди держали его в руках, он чуть-чуть пришел в себя и руками отстранялся от давки поклонявшихся ему и радевших о нем; но ничего не выговаривал. Как вдруг он быстро обернул голову, потому что он, казалось, что-то услышал: потом он приложил ко рту палец и сказал: «С юда, за мной!»

И вскоре все вокруг стало тихо и тайно; из глубины же медленно подымался звон колокола. Заратустра внимал ему, равно как и высшие люди; после же он в другой раз приложил ко рту палец и вторично молвил: «Сюда! за мной! наш путь — к полуночи!» — и голос его был превращен. Но он все еще не двинулся с места: тогда стало еще тише и тайней, и всё внимало, и осел, и почетные звери Заратустры, орел и змея, равно и пещера Заратустры, и прохладный месяц, и сама ночь. Заратустра же в третий раз приложил руку ко рту и сказал:

Сюда! сюда! за мной идите! Ныне давайте блуждать! Час настал! давайте править путь свой прямо в ночь!

3.

Вы высшие люди, путь наш — к полуночи; там я прошепну вам на ухо нечто так же, как тот старинный колокол мне это нашептывает,

— так же тайно, так же страшно, так же сердечно, как мне глаголет о том тот полуночный колокол, что пережил более, нежели хоть один на свете человек,

— который еще у отцов ваших отсчитывал биения сердец болящих — ох, ох, как она вздыхает! как заливается смехом во сне! старая глубокая, глубокая полночь!

²⁰ Не переводим первое колено Песни ввиду его неразрывной связи со всем повествованием IV части «Заратустры». (Примеч. Коневского над текстом.)

Тише! тише! Тут слышится многое, что днем не смеет огласиться; теперь же, в прохладе воздуха, когда и всякий гам сердец ваших утих, — теперь оно глаголет, теперь слышится, теперь закрадывается в ночные, сверх меры чуткие души: ох, ох, как она вздыхает! как смеется во сне!

— ужели не слышишь, как тайно, страшно, сердечно она речь с тобой ведет, старая, глубокая, глубокая полночь?

Человек, насторожись!

(Человек, насторожись!)

4.

Горе мне! куда ушло то время? Не я ли падал в глубокие колодцы? Мир во сне....

Увы, увы! пес лаает, месяц светит. Лучше умереть мне, умереть, чем поведать вам, о чем полуночное сердце в этот миг помышляет.

Теперь я уже умер. Прошло. Паутина, что прядешь ты вокруг меня свои нити? Хочешь крови? Увы! увы! Роса каплет, час грядет

— час, когда меня знобит, мороз пробегает по коже, что вопрошает, все вопрошает да вопрошает: «у кого на это хватит духу?

— кому господом земли быть? Кому проречь: так бежать вам, вы большие и малые реки!».

— Час близится: о человек, ты высший человек, насторожись! речь эта — для тонкого уха, для твоего уха — о чем глаголет глубокая полночь?

5.

Меня уносит, душа моя пляшет. Дело дня моего! Дело дня моего! Кому быть господом земли?

Месяц прохладен, ветер молчит. Ох! ох! Ужели вы не довольны высоко взлетели? Вы заплясали: но ведь ноги — еще не крылья.

Вы добрые плясуны, теперь конец всякому веселью: вино осело в осадок, всякий кубок истлел, могилы невнятно лепечут.

Вы не довольны высоко взлетели — теперь могилы ропщут: «спасите же покойников! Зачем это так долго ночь? Месяц это, что ли, нас пьянит?»

Вы высшие люди, спасите же могилы, пробудите мертвые тела! Ах, как это еще червь роется? Близится, близится час, —

— гудит колокол, трещит еще сердце, точит еще древесный червь, червь сердце. Ох, ох! мир глубок.

6.

Сладостные гусли! сладостные гусли! Люблю ваш звук, ваш упоенный звук водяных духов! — из какой старины, из какого далека приходит ко мне ваш дух, из дальних стран, с заводей любви!

Ты старый колокол! сладостные гусли! Всякая боль терзала твое сердце, боль отчая, боль матерняя, боль праотчая; так речь твоя назрела,

— стала зрела подобно золотой осени и предвечерней поре, подобно моему отшельничьему сердцу! Тайно струится кверху запах,

— благоухание и запах вечности, румяно-блаженный, смуглый златовинный запах старого счастья, —

упоенного полуночно-смертельного блаженства, что поет: мир глубок, и глубже нежели дню дано помыслить.

7.

Пусти меня! пусти меня! Я слишком для тебя чист. Не прикасайся ко мне! Разве не стал сейчас совершен мир?

Кожа моя слишком чиста для твоих рук. Пусти меня, ты глупый, неповоротливый глухой день! Разве полночь не светлее?

Чистейшим суждено быть господами земли, неузнаннейшим, сильнейшим, полуночным душам, что светлее и глубже, чем день.

О день, ты еще бредешь ошупью за мной? Ты хочешь нащупать мое счастье? Я для тебя богат, одинок, алмазная россыпь, золотой прииск?

О мир, тебе хочется меня? Что же я для тебя — мирянин? или духовный? или божественный? Но, о день и мир, вы слишком неповоротливы, —

— имейте разумнейшие руки, простирайте их за более глубоким счастьем, за более глубоким несчастьем, простирайте их за каким-нибудь богом, не за мной:

— мое несчастье, мое счастье глубоко, ты чудной день, но все же я не бог, не божий ад: глубоко его горе.

8.

Горе Бога глубже, ты причудливый мир! Хватай Божье горе, не мое! Что я такое! упоенные сладостные гусли, —

— полуночные гусли, колокольный водяной дух, которых никто не понимает, но которым положено говорить, перед глухими, вы высшие люди! Ибо вы меня не понимаете!

Ушло! ушло! о юность! о полдень! о время после полудня! Ныне пришли вечер, и ночь, и полночь, — пес воет, ветер.

— разве ветер не пес? Он визжит, твякает, воет. Ох, ох! как она вздыхает! как заливается смехом, как хрипит и задыхается она, полночь!

И вот ужь как трезво она говорит, эта упоенная прорицательница! видно, она опохмелилась от своего опьянения? она перебодрилась? она вновь в себя поглощает?

— вновь поглощает в себя свое горе, во сне, старая глубокая полночь, а еще того более — свое веселье. За весельем же очередь, когда уже горе глубоко: веселие глубже еще чем страждущее сердце.

9.

О виноградный куст! Что величаешь ты меня? Я ведь подкосил тебя! Я лют, ты исходишь кровью: — на что похвала твоя моей упоенной люлости?

«Всему, что стало совершенно, всему зрелому — мила смерть!» так говоришь ты. Благословен будь, благословен твой виноградный серп! Но всему незрелому хочется жить: горе!

Горе говорит: «пройди! прочь, горе!» Но все, что страдает, хочет жить, дабы ему созреть, стать и охочим, и тоскующим,

— тоскующим о дальнейшем, о высшем, светлейшем. «Мне нужны наследники, так говорит все, что страдает, мне нужны дети, не нужно мне себя», —

веселие же не хочет иметь наследников, детей, — веселие хочет самого себя, хочет вечности, хочет возвращения, хочет, чтобы «все вовеки себе равнялось».

Горе говорит: «Разбивайся, истекай кровью, сердце! Скитайтесь, стопы! Крылья, летите! Выше! ввысь, боль!» Ну же, двигайся, о мое старое сердце! Горе говорит: «пройди!»

10.

Вы высшие люди, что вам мнится? Что — я вещун? ясновидец? я пьяный? снотолкователь? полуночный колокол?

Росинка я? Испарение и аромат вечности? Вы не слышите? Вы не обоюняете? Сейчас стал мир мой совершен. Полночь — то же, что и полдень, —

Боль — то же веселие, проклятие — то же благословение, ночь — то же солнце, — ступайте прочь! а то вы и этому научитесь: мудрец — тот же дурак.

Случалось ли вам сказать «да» хоть на одно веселие? О друзья мои, так ведь тогда вы сказали «да» и на всякое горе. Все вещи сцепились, сплелись нитями, слюбились, —

— если вам хоть раз хотелось, чтобы было не раз, а два, если вы говорили: нравишься ты мне, счастье! погоди, куда ты, мгновение! — так уж вам и всё назад воротить хотелось, —

всё сызнава, всё вовеки, чтоб всё сцеплялось, сплеталось нитями, слюблялось, так, тогда возлюбили вы мир! —

вы вечные, тогда любите вы его вечно и во всякое время: да и горю вы говорите: пройди, не возвращайся! Ибо всякой охоте хочется — вечности.

11.

Всякой охоте хочется вечности всех дел, хочется меду, хочется осадку, хочется упоенной полуночи, хочется могил, хочется утешения надгробных рыданий, хочется золоченого вечернего багреца —

чего только не хочется охоте! она жаднее, сердечнее, голоднее, страшнее, тайнее нежели всякое горе, ей хочется себя, она впивается сама в себя, воля кольца в ней крутится, —

ей хочется любви, хочется ненависти, она через меру богата, дарит, расточает, просит, как милостыни, чтобы взял ее кто-нибудь, благодарит приемлющего, очень по душе ей пришлось бы, если б не навидели ее, —

так богата охота, что она жаждет горя, жаждет ада, позора, жаждет уродства, м и р а — потому, этот мир, ведь вы знаете его!

Вы высшие люди, вас жаждет она, охота, безудержная, блаженная, — вашего горя, вы недоноски! Недоношенного жаждет всякая вечная охота.

Ибо всякой охоте хочется самой себя, потому ей хочется и сердца страждущего! О разбейся, сердце! Высшие люди, да заучите же вы это, охоте хочется вечности, —

охоте хочется вечности всякого дела, хочется глубокой, глубокой вечности!

12.

Научились вы теперь моей песни? Угадали вы, чего она хочет? Так за дело! Ну же, высшие люди, пропойте-ка мне теперь мою хороводную песнь!

Пропойте-ка мне теперь сами ту песнь, которой имя: «еще раз!», которой смысл: «во веки веков!» — пропойте-ка, вы высшие люди, хорошую песнь Заратустры!

О человек! насторожись!

О чем глаголет глубокая полночь?

Я была во сне, я была во сне —

От глубокого сна я проснулась: —

Мир глубок,

Глубже, нежели дню дано помыслить.

Глубоко его горе —

Охота — глубже еще, чем сердце страдающее.

Горе говорит: пройди!

Но всякой охоте хочется вечности —

— хочется глубокой, глубокой вечности!

Из Дионисовских Дифирамбов

МЕЖ ХИЩНЫХ ПТИЦ

Кто здесь хочет нисходить,
с какой быстротой
того поглощает глубина!
— Но ты, Заратустра,
ты все так же любишь бездну,
уподобляешься ели?

Та ведь запускает корни там,
где скала сама с содроганием
глядит в глубину —
та ведь медлит на краю бездн,
там, где все кругом
рвется вниз:
она — посреди нетерпения
диких обвалов, ринувшегося ручья
терпеливо терпит, твердая, молчаливая,
одинокая...

Одинокая! так...
Да и кто бы отважился
здесь быть гостем,
быть гостем тебе? ...
Разве хищная птица:
та точно вешается
злорадно за волосы
у стойкого терпеливца,
с помешанным смехом,
смехом хищной птицы...

К чему такая стойкость?
— так люто издевается она:
крылья надо иметь, если любишь бездну...
нельзя так виснуть,
как ты, повешенный!...

О Заратустра,
лютейший Немрод!
накануне еще гонитель Бога,
ловчая сеть всякой добродетели! —
стрела лукавого! —
А ныне —
сам собой уловленный,
своя собственная добыча,
в самого себя вонзившийся...

Ныне —
одинок сам с собой,
двойствен в собственном знании,
посреди тысячи зеркал
сам перед собой ложен,
посреди стен воспоминаний
неуверен,
от всякой язвы утомлен,
от всякого мороза холодеющий,
в собственных путах удушен,

Самосознатель!
Самоказнитель!

Что́ это ты связал себя
путами твоей мудрости?
Что́ завлек ты себя
в рай древнего змия?
Чего ты закрался
в себя лишь — в себя?..

И так ты больной,
что́ болеет от змеиного яда;
и так ты пленный,
что́ вынул жесточайший жребий:
в собственной копи
ты согбенный работаешь,
сам в себя врыт,
сам себя подкапывая,
беспомощен,
оцепенел,
живой труп — ,
сотнями бремени огроможденный,
сам собой обремененный,
ты Знающий!
ты Сознющий ся!
ты мудрый Заратустра!..

Ты искал самого тяжкого бремени:
тогда ты нашел себя самого —
себя тебе с себя не сбросить...
Примостившийся,
прикурнувший,
некто, кто не прямо уже на ногах стоит!
Да ты того гляди и с могилой своей срастешься,
сросшийся дух!..

А накануне еще такой гордый,
на всех ходулях своей гордыни!

Накануне так еще в пустынножительстве без Бога,
в общежительстве с дьяволом,
князь, облеченный в багряницу оной дерзости!..

А ныне —
закрученный
между двух ничтожеств,
знак вопроса,
изнемогшая загадка —
загадка для хищных птиц...

— погоди, ужь и «разрешат» же они тебя,
они уже алчут твоего «разрешения»,
они уже реют вокруг тебя, их загадки,
вокруг тебя, казненный!...
О Заратустра!...
Самосознатель!..
Самоказнитель!....

ЗНАМЕНИТОСТЬ И ВЕЧНОСТЬ

I

До каких пор еще станешь сидеть
над своим злосчастьем?
Берегись! ты еще высидишь того гляди
яйцо,
яйцо василиска —
из долгой невзгоды своей высидишь.
Что это крадется Заратустра вдоль горы?
Недоверчив, мрачен²¹,
медлительный соглядатай —
но внезапно — как молния,
светел, страшен, удар
в небо из бездны:

²¹ *Пробел в тексте* (в оригинале: geschwürig, от Geschwür — нарыв, гнойник, язва).

— у самой горы сотрясаются
недра...
Там, где ненависть с лучом молнии
стала едино, единое проклятие —
там на горах витает ныне гнев Заратустры,
Громовой тучей крадется он по своей тропе.

Забывайся всякий, у кого еще осталось одеяло!
Убирайтесь по постелям, неженки!
Ныне над сводами — раскаты грома,
ныне сотрясаются всякие стропила и твердыни,
ныне — судорожно блещут молнии и серножелтые истины —
Заратустра произносит проклятия...

3

Тише!
Речь о великих делах — я вижу великое! —
молчать ли,
высокие ли речи вести —
веди высокие речи, моя восторженная мудрость!
Я смотрю ввысь:
там струят волны моря света:
— о ночь, о безмолвие, о мертвая тишь и шум!..
Я вижу знамение —
из отдаленнейших далей
нисходит ко мне медленно искрясь звездный лик...

4.

Высшее светило бытия!
Вечных строев скрижаль!
Ты приходишь ко мне?
Чего никто не узрел,
твоя немая красота, —
как? от моих взоров она не бежит?

Щит Необходимости!
Вечных строев скрижаль!
— но ты ведь знаешь:

что́ все ненавидят,
что́ один я люблю,
то, что ты вечен,
то, что ты необходим!
Лишь о силу необходимости
веки загорается моя любовь.

Щит Необходимости!
Высшее светило бытия!
— которого не достигает ни одно желание,
ни одно «нет» не пятнает,
вечное «Да» бытия,
веки я — твое Да:
ибо я люблю тебя, о Вечность!

СОЛНЦЕ ОПУСКАЕТСЯ

1

Не долго уже жадать тебе,
сожженное сердце!
В воздухе обетование,
из неизвестных уст на меня пахнули дуновения
— настает великая прохлада...

Солнце стояло жарко надо мной в полдень:
привет вам, что вы приходите,
вы, внезапные ветры,
вы, прохладные духи предвечерней поры!

Тянет воздухом чуждым и чистым.
Не ночь ли то косится на меня
Косым взглядом обольщения?
Крепись, отважное сердце мое!
Не спрашивай: зачем?

3.

Ясность душевная, златая, приди!
ты — смерти

самое тайное, самое сладкое предвкушение!
— Чтó, я слишком быстро бежал своей дорогой?
Теперь лишь, как стопа устала,
еще догоняет меня твой взгляд,
еще догоняет меня твое счастье.

Материалы к истории Западного отдела Пушкинского Дома (1935–1950)

Сектор (впоследствии отдел) взаимосвязей русской и зарубежных литератур был создан в 1956 г., по точному определению Р. Ю. Данилевского, «вслед и по примеру Западного отдела»¹, существовавшего в Пушкинском Доме в 1935–1950 гг. под руководством В. М. Жирмунского, где создатель отдела взаимосвязей М. П. Алексеев был одним из ключевых сотрудников. Западный отдел (далее: ЗО) возник в 1935 г. по инициативе М. Горького² — тогда же Пушкинский Дом был переименован из Института русской литературы (ИРЛИ) в Институт литературы (ИЛИ) и назывался так вплоть до официальной ликвидации ЗО в 1949 г. в ходе «борьбы с космополитизмом». Настоящая заметка посвящена описанию судьбы и научных планов ЗО, значительная часть которых осталась неосуществленной.

¹ Данилевский Р. Ю. Институциональное значение деятельности В. М. Жирмунского в истории русской германистики 1920–1930-х годов (По материалам Санкт-Петербургского отделения Архива Российской Академии наук) // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам: Материалы проекта / Сост. М. Э. Маликова. СПб., 2011. С. 808 (<http://www.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=0Tthmb13d7A%3d&tabid=10460>).

² См.: Выступление В. М. Жирмунского на открытом заседании Ученого совета Пушкинского Дома 31 марта 1948 г. — ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1948 г.), д. 11, л. 258 об. — 261, приведено в: Дружинин П. А. Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. 2. С. 83).

І. 1935–1941 гг.

Уже на первых заседаниях ЗО, проведенных в октябре 1935 г., были определены основные направления его работы, которые дают представление о научной программе нового отдела:

1. Цикл коллективных монографий по истории западных литератур, построенных по национальным разделам и программно ориентированных на выявление их взаимосвязей с русской литературой.

2. Издание Трудов ЗО — сборников, посвященных проблемам сравнительного литературоведения и литературных влияний, получивших название «Западных сборников».

3. Издание эпистолярных и других материалов по истории западных литератур, хранящихся в советских архивах.

4. Участие в организованном Пушкинским Домом издании собрания сочинений А. Н. Веселовского, под редакцией проф. В. Ф. Шишмарева, прежде всего комментированное издание «Исторической поэтики».

5. Сборник «Пушкин на Западе», приуроченный к пушкинскому юбилею 1937 г.

6. Тематические сериальные издания «Романтизм и реализм» и «Поэты и писатели революций».

7. Серия индивидуальных монографий сотрудников отдела, посвященных важным явлениям западноевропейских литератур и литературного взаимодействия России и Запада.

Для выполнения этого обширного плана по просьбе В. М. Жирмунского в штат ЗО были приняты М. П. Алексеев, перешедший, вероятно, из существовавшей в Пушкинском Доме в 1934 г. Группы по изучению западных влияний в русской литературе, влившейся в ЗО; Н. Я. Берковский, который, по словам Жирмунского, был «нужен Западному Отделу для работы по немецкой литературе XVIII–XIX вв. (романтизм) и смежным темам французской литературы»; Д. П. Святополк-Мирский — «для работы по английской литературе и по литературным взаимодействиям России и Запада»; С. С. Мокульский — «для работы по новой французской и итальянской литературе XIX в.»; А. А. Смирнов — «для работы по истории французской и английской литературы»; Ф. П. Шиллер — «для работы по немецкой и западным литературам XIX в.»³; несколько позже

³ Жирмунский В. М. Заявление о составе ЗО, 1 января 1935 г. — ПФА РАН, ф. 1001 (В. М. Жирмунский), оп. 2, ед. хр. 84, л. 28–29. Полностью текст заявления Жирмунского приведен в приложении к статье Р. Ю. Данилевского

в 30 поступил К. Н. Державин, специалист по испанской и французской литературе.

Работу в отделе всех этих ученых, преподававших в высшей школе, Жирмунский просил организовать на началах совместительства — этой традиции 30 следовал долгие годы (совместительство было ликвидировано постановлением Президиума АН СССР от 6 октября 1949 г.). В 1939—1940 гг. в 30 по совместительству работал Б. А. Кржевский, привлеченный для участия в «Истории испанской литературы»; харьковский профессор А. И. Белецкий активно сотрудничал в «Истории французской литературы» и, в частности, писал по плану отдела о Жорж Занд и русском «жорж-зандизме».

Заседания отдела проводились дважды в неделю и на них, кроме сотрудников отдела, регулярно выступали М. Л. Тронская, В. Г. Адмони, О. В. Цехновицер, Г. Н. Гендрихсен, присутствовали Г. А. Гуковский, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, А. А. Морозов, Б. А. Кржевский, И. И. Соллертинский, М. К. Азадовский, З. В. Гуковская и др.

История западных литератур

Прежде всего на заседаниях 30 обсуждались общие принципы и отдельные статьи «Истории западных литератур» (от Средних веков до нашего времени), затеянной как фундаментальное и дефинитивное национальное издание, «в роде Кембриджской Истории английской

«Институциональное значение деятельности В. М. Жирмунского...». Из сотрудников отдела в годы репрессий выбыли: Д. П. Святополк-Мирский (арестован летом 1937) и Ф. П. Шиллер (арестован в октябре 1938 г.). До войны аспирантами-докторантами отдела состояли: Я. Ю. Эйдук, писавший о Фердинанде Фрейлиграте (арестован 16 июля 1937 г., расстрелян 25 января 1938 г.); Г. Ю. Юрьев, занимавшийся темой Гейне и Бёрне (арестован 7 июля 1936 г., расстрелян 4 ноября 1937 г.), К. И. Ровда, чья основанная на диссертации книга о Джордж Элиот так и не увидела свет (автор в 1936 г. осужден и выслан в Казахстан); К. С. Анисимова, писавшая о новеллах Мериме; В. Р. Гриб, занимавшийся Бальзаком и Лессингом (умер в 1940 г.). Аспирантка 30 Т. И. Сильман защитила докторскую диссертацию по творчеству Диккенса в эвакуации, при ИМЛИ, в 1942 г.; кроме того, она была одним из редакторов «Истории американской литературы», первый том которой вышел в 1947 г. под грифом ИМЛИ. Обязанности секретаря отдела в 1936—1940 гг. выполняла аспирантка Отдела итальянистка Е. И. Боброва.

литературы»⁴. Первоначально предполагалось, что она будет состоять из трех томов по 30 листов каждый, которые будут написаны за три года совместными усилиями членов Комиссии по изучению западноевропейских литератур при ИРЛИ⁵. В число ее сотрудников Жирмунский планировал включить практически всех видных московских и ленинградских ученых-западников: в штат — четырех ленинградских работников Академии наук (были названы В. Ф. Шишмарев, В. М. Жирмунский, А. А. Смирнов, С. С. Мокульский, А. И. Белецкий (Харьков), М. П. Алексеев, В. Г. Чернобаев) и двух московских (предлагались М. Н. Розанов, Ф. П. Шиллер, Д. Мирский, С. С. Динамов); вне штата: из Ленинграда — Б. Я. Геймана, М. Л. Тронскую, Н. Я. Берковского, Б. А. Кржевского, Б. Г. Реизова, К. Н. Державина, «а также ряд более молодых работников, группирующихся вокруг ЛИФЛИ и ГАИСа»⁶ и аспирантов ЗО; из Москвы — И. И. Анисимова, М. А. Лифшица, Д. Лукача, И. М. Нусинова, Ю. И. Данилина, Б. И. Пуришева, Б. И. Ярхо, Р. О. Шор, В. А. Дынник и «ряд более молодых работников западников, группирующихся вокруг Ком<мунистической> Академии, Лит<ературной> Энциклопедии, Гослитиздата, „Академии“ и др.»⁷. Большая часть поименованных ученых действительно до войны принимала участие в работе над проектом.

Было решено начать с томов по истории литератур Германии (редакторы В. М. Жирмунский и Ф. П. Шиллер), Франции (С. С. Мокульский), Англии (М. П. Алексеев) и по Средним векам (А. А. Смирнов)⁸, а в последующие три года охватить период XVIII—XIX столетий в Италии, Америке и Испании⁹. В 1935–1937 гг. обсуждались общие вопросы издания: В. М. Жирмунский и Ф. П. Шиллер представили план построения «Истории немецкой литературы»¹⁰, Д. П. Мирский сделал

⁴ Жирмунский В. М. Предложение о создании академической «Истории западных литератур» (1937 г.) — ПФА РАН, ф. 1001, оп. 1, ед. хр. 24, л. 1–4.

⁵ Проект организации Комиссии по изучению западноевропейских литератур при Институте русской литературы Академии наук СССР — ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1935 г.), № 34, л. 13–14.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Протокол собрания ЗО, 23 октября 1935 г. — Там же, л. 4.

⁹ Программа работы ЗО на три года (1936–1937–1938) — Там же, л. 10.

¹⁰ Там же, № 35.

доклад о периодизации английской литературы¹¹; в июне 1936 г. были проведены конференция и совещание, посвященные изданию коллективного труда¹².

В 1938 г. был опубликован, на правах рукописи, «План истории западных литератур (Т. 1–3: Франция, Германия, Испания; отв. ред. В. М. Жирмунский); в 1940 г. вышла брошюра, посвященная итальянской литературе (сост. С. С. Мокульский (ответственный организатор), В. Ф. Шишмарев, А. К. Дживилегов, Д. Е. Михальчи; отв. ред. В. М. Жирмунский). Эти планы дают «основные линии периодизации, распределение литературного материала и попытку определения его места и оценки его значения в общем ходе историко-литературного развития»¹³, однако без указания авторства отдельных глав. В том же 1938 г. был принят текст инструкции авторам, позволяющий, в частности, увидеть, что специфика этой истории западных литератур состояла прежде всего в том, что все «национальные» тома предполагалось ориентировать на взаимосвязи с русской литературой:

«История западных литератур» строится как серия томов, из которых каждый посвящается одной из национальных литератур. Однако, как во всем издании в целом, так и в отдельных томах его национальные литературы рассматриваются в составе единого процесса исторического и литературного развития, с широким учетом международных литературных связей и взаимодействий. Особое внимание должно быть обращено на отражение наиболее крупных литературных явлений Запада в русской литературе и обратно на отражение в западных литературах явлений русской жизни и творчества русских писателей,¹⁴ —

¹¹ Стенограмма заседания Института 17 января 1936 г. — Там же, оп. 1 (1936 г.), № 34. Впоследствии «История английской литературы» в программе работы отдела не упоминалась (вероятно, из-за того, что один из ее ключевых сотрудников Д. П. Мирский был в 1937 г. репрессирован).

¹² На конференции Д. П. Мирский представил доклад «Барокко в английской литературе», Ф. П. Шиллер — «Главные этапы развития реализма в западноевропейских литературах», С. С. Мокульский — «Классицизм» (Там же, № 42–45).

¹³ [Предисловие] // План истории западных литератур (т. I–III: Франция, Германия, Испания) / Отв. ред. В. М. Жирмунский. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. С. 2.

¹⁴ ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1935 г.), № 34, л. 3–3об.

таким образом, и самый «западный» из проектов ЗО имел компаративную составляющую.

До войны не вышел ни один том, хотя часть из них была подготовлена. В конце 1939 г. завершили работу над первым «французским» томом (ред. А. А. Смирнов и С. С. Мокульский)¹⁵, который, однако, вышел уже после войны, в 1946 г. Разработали состав второго «французского» тома и написали часть глав для него (выделены нами в списке курсивом):

К. Н. Державин. Литература французской буржуазной революции

К. Н. Державин. Литература наполеоновской империи

Д. Д. Обломиевский. Романтизм

А. И. Белецкий. Ранний романтизм

Т. В. Вановская. А. Дюма

Ю. И. Данилин. Революционная поэзия 1819–1848 г.

С. Р. Брахман. Гюго после 1848 г.

А. И. Белецкий. Ж. Санд

А. И. Белецкий. Романтизм после 1848 г.

Н. А. Сигал. Жерар де Нерваль

В. М. Жирмунский. Реализм. Введение

Б. Г. Реизов. Стендаль

И. М. Нусинов. Мериме

В. Р. Гриб. Бальзак

Б. Г. Реизов. Реализм середины XIX в.

В. А. Дынник. Флобер

Л. В. Пумпянский. Парнас и Бодлер

Ю. И. Данилин. Литература Парижской Коммуны

А. А. Смирнов. Натурализм и символизм (Введение)

В. Е. Шор. Гонкуры

М. Д. Эйхенгольц. Золя

А. А. Смирнов. Школа Золя

А. А. Смирнов. Мопассан

А. А. Смирнов. Реакция против натурализма

Е. Л. Гальперина. Новейшая французская литература, от символизма до первой мировой войны

Библиография, сост. А. А. Смирнов, С. С. Мокульский и Б. Г. Реизов¹⁶.

¹⁵ Стенограмма рабочего заседания ЗО, 14 сентября 1939 г. — Там же, оп. 1 (1939 г.), № 26, л. 10–11.

¹⁶ РО ИРЛИ, ф. 670 (А. А. Смирнов), л. 2–2об. Главы, написанные к 1939 г., названы в докладе В. М. Жирмунского на заседании ЗО 14 сентября

Первый «немецкий» том был к 1939 г. отчасти написан и утвержден Ученым советом ИЛИ (статьи Т. И. Сильман, И. И. Анисимова, М. Л. Тронской), отчасти же, по словам Жирмунского, совершенно не готов: статья Гриба о Лессинге «отредактирована и отправлена в Москву с замечаниями, но он ее не исправил и не прислал»¹⁷; статья Б. Я. Геймана «Литература немецкого буржуазного просвещения» «была очень недоработана <...> работает он медленно»; заболел Пуришев, уехал Пумпянский и в целом, по словам Жирмунского, «XVI и XVII век немецкой литературы никто не знает», — так что Л. А. Плоткин, в тот период заместитель директора ИЛИ, предложил для завершения этой работы создать «аварийную бригаду»¹⁸.

До войны несколько продвинулась работа над первым томом «Истории испанской литературы», в редколлегию которой входили К. Н. Державин, А. А. Смирнов, Б. А. Кржевский и москвич Ф. В. Кельин. Том предполагалось сдать в конце 1939 г.¹⁹, однако на заседании 14 сентября 1939 г. почти все его участники жаловались на слишком жесткие сроки и просили перенести свои работы.

Также был отчасти подготовлен первый том «Истории итальянской литературы», охватывавший период до конца XVI в. (ред. В. Ф. Шишмарев, А. К. Дживилегов, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов). В архиве А. А. Смирнова сохранился недатированный черновик состава всего издания, а также связанная с ним докладная записка в дирекцию Института от 1948 г., на основании которых можно описать предполагавшийся состав обоих томов:

1939 г., там же упомянуты и проблемы издания: А. И. Белецкий не представил первую часть главы «Романтизм после 1848 г.»; из двух статей, написанных И. М. Нусиновым, одна, «Гюго после 1848 г.», «крайне слаба», другая, «Мериме», — «лучше, но все же с недостатками»; не представил своих статей заболевший (и в 1940 г. умерший) В. Р. Гриб (см.: ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1939 г.), № 26, л. 16–17).

¹⁷ ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1939 г.), № 26, л. 12.

¹⁸ Там же, л. 14.

¹⁹ В первоначальном наброске плана «Истории испанской литературы» автором раздела «Литература раннего средневековья» значится А. А. Смирнов, о литературе XVI–XIX вв. должен был писать К. Н. Державин, «Литература раннего Ренессанса» — Д. Е. Михальчи, «Поэзия XVII в.» — И. И. Соллертинский, «Поэзия испанского романтизма» — Б. Г. Реизов, «Литература начала XX в.» — Ф. В. Кельин (РО ИРЛИ, ф. 679, оп. 1, ед. хр. 203, л. 2).

Часть 1. От истоков до первой французской буржуазной революции

Отдел. 1. Раннее средневековье

Введение (В. Ф. Шишмарев)

Глава I. Латинская литература и народная поэзия (А. К. Дживилегов)

Глава II. Феодално-рыцарская литература (М. В. Сергиевский)

Глава III. Городская литература (М. В. Сергиевский)

Глава IV. Литература Тосканы и Флоренции до Данте (Е. М. Евнина)

Глава V. Данте (А. К. Дживилегов)

Глава VI. Литературное окружение Данте (Е. М. Евнина)

Отдел II. Возрождение (со второй четверти XIV в. до конца XVI в.)

Введение (А. К. Дживилегов)

Подотдел I. Раннее Возрождение (XIV в.)

Введение (А. К. Дживилегов)

Глава I. Петрарка (С. С. Мокульский)

Глава II. Боккаччо (А. А. Смирнов)

Глава III. Литература перелома второй половины XIV в. (А. К. Дживилегов)

Подотдел II. Расцвет гуманизма (XV и начало XVI в.)

Введение (А. К. Дживилегов)

Глава I. Латинская литература гуманистов (А. К. Дживилегов)

Глава II. Флорентийская Академия (Ш. Е. Нуцубидзе)

Глава III. Литература на народном языке в XV в. (А. К. Дживилегов)

Глава IV. Кружок Лоренцо Медичи (Д. Е. Михальчи)

Глава V. Рыцарская поэзия в Ферраре (Боярдо и Ариосто) (Д. Е. Михальчи)

Глава VI. Неаполитанские поэты конца XV в. (З. В. Гуковская)

Глава VII. Леонардо да Винчи (М. А. Гуковский)

Подотдел III. Кризис гуманизма в условиях феодальной реакции (XVI в.)

Введение (А. К. Дживилегов)

Глава I. Макьявелли и Гвиччардини (А. К. Дживилегов)

Глава II. Кастильоне (А. К. Дживилегов)

Глава III. Бембо и поэзия XVI в. (Е. И. Боброва)

Глава IV. Новеллисты и мемуаристы (А. К. Дживилегов)

Глава V. Аретино и комико-сатирическая поэзия (А. К. Дживилегов)

Глава VI. Итальянский театр XVI в. (С. С. Мокульский)

Глава VII. Джордано Бруно (Ш. Е. Нуцубидзе)

Глава VIII. Торквато Тассо (К. Н. Державин)

Отдел III. Период национального упадка (XVII в.)

Введение (М. А. Гуковский)

- Глава I. Кампанелла <в недатированном черновике вписано от руки: Нуцубидзе?, в записке 1948 г.: М. А. Гуковский>
- Глава II. Галилей (М. А. Гуковский)
- Глава III. Маринизм и борьба с ним (Д. Е. Михальчи)
- Глава IV. Сатирическая и юмористическая поэзия <в недатированном черновике: Е. М. Евнина, в записке 1948 г. — З. В. Гуковская>
- Глава V. Театр (С. С. Мокульский)
- Глава VI. Аркадия (Е. И. Боброва)
- Глава VII. Метастазии (И. И. Соллертинский)
- Отдел IV. Период Просвещения (XVIII в.)
- Введение (А. К. Дживилегов)
- Глава I. Вико и научное движение (А. К. Дживилегов)
- Глава II. Гольдони и реформа комедии (С. С. Мокульский)
- Глава III. Карло Гоцци (В. М. Жирмунский)
- Глава IV. Альфьери и возрождение трагедии (К. Н. Державин)
- Глава V. Парини и сатирическая поэзия <в недатированном черновике — Е. М. Евнина, в записке 1948 г. — З. В. Гуковская>
- Глава VI. Предромантизм в XVIII в. (Б. Г. Реизов)
- Часть II. От первой французской буржуазной революции до мировой войны и великой октябрьской социалистической революции.
- Отдел I. Романтизм и национально-освободительное движение (1789—1871)
- Введение <в недатированном черновике — Тарле, в записке 1948 г. — А. И. Молок>
- Глава I. Литература якобинской Италии (К. Н. Державин)
- Глава II. Монти (Б. Г. Реизов)
- Глава III. Уго Фосколо (Е. М. Евнина)
- Глава IV. Поэты-карбонарии (М. П. Алексеев)
- Глава V. Миланские романтики (Б. Г. Реизов)
- Глава VI. Мандзони (А. К. Дживилегов)
- Глава VII. Леопарди <в недатированном черновике последовательно записаны и вычеркнуты: Эфрос, Михальчи, Римский-Корсаков, З. В. Гуковская; в записке 1948 г. — Е. Г. Эткинд>
- Глава VIII. Мадзини и «Молодая Италия» <вычеркнут Дживилегов>
- Глава IX. Неогвельфы и либералы 40-х гг. (А. К. Дживилегов)
- Глава X. Романтизм и реализм 50-х и 60-х годов (Д. Е. Михальчи)
- Отдел II. Литература буржуазной Италии (1871—1914)
- Введение (А. И. Молок)
- Глава I. Реализм 70-х гг. (Е. И. Боброва)

- Глава II. Кардуччи, его ученики и противники <в недатированном черновике записаны и вычеркнуты: Эфрос, Евнина, Михальчи>
- Глава III. Веризм и диалектальная литература (Д. Е. Михальчи)
- Глава IV. Неоромантизм <в недатированном черновике — Г. В. Рубцова, в записке 1948 г. — А. М. Эфрос>
- Глава V. Д'Аннунцио и декадентство <в недатированном черновике записаны и вычеркнуты: Рыкова, Рубцова. Вписано: «Эфрос?»>
- Глава VI. Кроче и его группа (В. Ф. Асмус)
- Глава VII. Футуризм <в недатированном черновике: «Эфрос?»>
- Глава VIII. Пиранделло <в недатированном черновике вычеркнуто: Мокельский; вписано: Эфрос; в записке 1948 г. — Г. В. Рубцова>
- Отдел III. Краткий очерк современной литературы²⁰.

Литературные влияния

На первом же заседании ЗО, 8 октября 1935 г., наряду с обсуждением проекта «Истории западных литератур», был предложен и утвержден состав сборника «Литературные влияния» (в подготовительных материалах он именовался также «Сравнительное литературоведение» и «Литературные взаимодействия России и Запада») под редакцией М. П. Алексеева и В. М. Жирмунского. Сборник решено было подготовить к началу 1936 г. Он должен был включать статьи по трем разделам отечественной компаративистики — проблеме влияний, западным влияниям в русской литературе, русской литературе на Западе, а также библиографию русских и иностранных работ по западным влияниям в русской литературе и ряд рецензий на важнейшие иностранные работы по теме²¹. Предполагался следующий состав:

- В. М. Жирмунский. Проблема сравнительного литературоведения (вариант заглавия: «Проблема влияний в сравнительном литературоведении»)
- Б. Г. Реизов. Французская школа компаративистов
- Г. А. Гуковский. Немецкие влияния в русской литературе XIX в. (или: «Немецкие влияния в русской поэзии XVIII в.»)
- Д. П. Якубович. Западные параллели к «Рыцарю Бедному»

²⁰ РО ИРЛИ, ф. 670, оп. 1, ед. хр. 161, л. 3–5.

²¹ Сборник группы «Литературных влияний», 1935 г. — ПФА РАН, ф. 1001, оп. 2, ед. хр. 84, л. 20; Протокол заседания ЗО, 8 октября 1935 г. — Там же, ф. 150, оп. 1 (1935 г.). № 34.

- В. М. Жирмунский. Гёте в русской реалистической критике
 А. . Белецкий. Жорж-зандизм в русской литературе
 Б. М. Энгельгардт. «Обыкновенная история» и ее западные параллели
 М. К. Клеман. Тургенев и Флобер (или: «Тургенев на Западе»)
 Б. М. Эйхенбаум. Поль де Кок и Л. Толстой; Поль де Кок и Гоголь
 М. П. Алексеев. Годвин в русской литературе (или: «Образ иностранца
 в русской и западной литературах»)
 Я. Ю. Эйдук. Фрейлиграт в России
 А. В. Федоров. Проза Гейне в русской литературе
 Г. Ю. Юрьев. Гейне в царской цензуре
 А. А. Морозов. Немецкие писатели начала XIX в. и русская цензура
 В. М. Жирмунский. Материалы по истории вертеризма в России; «Вер-
 тер» в неизданном переводе Андрея Тургенева
 Ф. П. Шиллер. Достоевский в Германии.
 Д. П. Мирский. Русские писатели в Англии (Достоевский, Чехов)
 И. Я. Айзеншток. Шпильгаген в России
 В. А. Десницкий. Статья <sic!>
 Библиография по западным влияниям в русской литературе, сост.
 М. П. Алексеев.²²

В проекте состава сборника, сохранившемся в архиве В. М. Жир-
 мунского, значатся, кроме того, статьи:

- Б. В. Томашевский. Французские влияния в пушкинскую эпоху
 К. И. Ровда. Джордж Элиот и Толстой.

Замысел этого сборника лишь в малой степени реализовался в вы-
 шедшем в 1937 г. первом выпуске (продолжения не последовало) «За-
 падного сборника» под редакцией В. М. Жирмунского, со следующим
 составом:

- <Жирмунский В. М.>. Предисловие
 Часть I. Западные литературы
 Мокульский С. С. Французский классицизм
 Берковский Н. Я. Реализм буржуазного общества и вопросы истории
 литературы
 Гейман Б. Я. Проблема реализма в раннем творчестве Гёте
 Смирнов А. А. На путях изучения Мольера
 Часть II
 Пумпянский Л. В. Третьяковский и немецкая школа разума

²² РО ИРЛИ, ф. 670, оп. 1, ед. хр. 161, л. 2–3.

- Верховский Н. П. Западноевропейская историческая драма и «Борис Годунов» Пушкина
Якубович Д. П. Пушкинская «Легенда» о рыцаре бедном
Троцкая М. Л. Жан Поль Рихтер в России
Эйхенбаум Б. М. Толстой и Поль де Кок
Морозов А. А. Западные писатели в царской цензуре (Материалы).

Эпистолярные материалы иностранных писателей в советских архивах и библиотеках

На том же первом собрании 30 8 октября 1935 г. было решено предпринять действия по монополизации издания писем иностранных писателей, хранящихся в российских архивах. Отдел постановил:

А) Просить директорат ИРЛИ отказать в разрешении «Лит<ературному> Наследству» печатать документы об англо-русских литературных отношениях по рукописям Архива ИРЛИ. Б) Сообщить рукописному отделу ИРЛИ, что все иностранные документы берутся на учет Отделом западных литератур для использования в печати, и поэтому без ведома отдела не допускать никаких публикаций иностранных документов; В) Обратиться в ИАИ <Историко-Археографический институт> с предложением о совместном издании писем Вольтера, хранящихся в ИАИ, ИРЛИ и др. фондовых учреждениях Москвы и Ленинграда; Г) Поручить Г. Ю. Юрьеву организовать группу работников для подготовки сборника документов и материалов иностранных классиков по хранящимся рукописям в Архиве ИРЛИ; Д) Поручить М. П. Алексееву организовать описание и составление путеводителя по иностранным документам Архива ИРЛИ.²³

В проекте организации Комиссии по изучению западноевропейских литератур при Пушкинском Доме (1935 г.), в задачу которой, наряду с подготовкой «Истории западных литератур», должна была входить и публикация эпистолярных и других материалов иностранных писателей из русских архивов, сообщалось, что:

...в Архиве ИРЛИ имеются письма и рукописи Виктора Гюго, Золя, Дюма отца и сына, Жозефа и Ксавье де Местр, Сент-Бева (подготовлено к печати Г. А. Гуковским), Ренана, Ромен Роллана, ряда английских писателей 19 в. (подготавливается к печати М. П. Алексеевым). Кроме

²³ Там же, л. 4об.

того, в Ленинграде находятся архив Дидро и Вольтера (из последнего К. Н. Державиным подготовлена публикация „Маргиналий“ Вольтера к французским трагикам). Имеется ряд средневековых рукописей, старофранцузских и немецких (среди последних — неопубликованная рукопись «Саксонского Зерцала» 13 в. в Библиотеке Академии наук, которую в 1930 г. намечала к изданию Берлинская Академия)²⁴.

Разработанный, но неосуществленный в рамках ЗО замысел лег в основу первого издания, выпущенного отделом взаимосвязей русской и зарубежных литератур: «Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков: Из ленинградских рукописных собраний» под ред. М. П. Алексеева (М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960).

Другие проекты

ЗО участвовал в издании собрания сочинений А. Н. Веселовского под редакцией В. Ф. Шишмарева: намечалось комментированное издание «Исторической поэтики» Веселовского под редакцией В. М. Жирмунского, которое и вышло в 1940 г., однако не в собрании сочинений, из которого был подготовлен только один, 16-й том²⁵, а отдельным изданием²⁶. Кроме того, силами сотрудников ЗО были подготовлены «Избранные статьи» А. Н. Веселовского²⁷.

²⁴ Проект организации Комиссии по изучению западноевропейских литератур при Институте русской литературы Академии наук СССР — ПФА РАН, оп. 1 (1935 г.). № 34, л. 14. Кроме того, на 1936 г. было запланировано издание собрания сочинений Георга Веерта под редакцией Ф. П. Шиллера. Рукописное наследие Веерта хранилось в Архиве Института Маркса—Энгельса—Ленина. Предполагалось вступить по поводу издания в соглашение с этим архивом (где Ф. П. Шиллер служил в 1923—1935 гг.), а ввиду международного значения издания дать текст и комментарий на языке оригинала, с кратким резюме на русском языке. Проект этот, однако, реализован не был — Ф. П. Шиллер был репрессирован в октябре 1938 г., и сочинения Веерта в русском переводе вышли только в середине 1950-х гг. под редакцией А. Л. Дымшица.

²⁵ Веселовский А. Н. Статьи о сказке, 1868—1890. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. (Веселовский А. Н. Собр. соч.; Т. 16 (Сер. V. Фольклор и мифология; Т. 1)).

²⁶ *Веселовский А. Н. Историческая поэтика* / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Л.: Гослитиздат, 1940.

²⁷ *Веселовский А. Н. Избр. статьи* / Под общ. ред. М. П. Алексеева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского, А. А. Смирнова; Вступ. ст. В. М. Жирмунского; коммент. М. П. Алексеева. Л.: Госиздат, 1939.

К ноябрю 1936 г., в связи с предстоящим юбилеем Пушкина, предполагалось подготовить сборник «Пушкин на Западе» под редакцией М. П. Алексеева и В. М. Жирмунского. Однако свет увидели только две связанные с этим проектом статьи — В. М. Жирмунского «Пушкин и западные литературы» и М. П. Алексеева «Пушкин на Западе», обе в юбилейном выпуске «Временника Пушкинской комиссии»²⁸.

В планах отдела на 1936–1938 гг. значились тематические сборники «Романтизм и реализм» и «Поэты и писатели революций»²⁹, однако следов работы над ними не сохранилось.

II. 1946–1950 гг.

В годы войны деятельность ЗО прервалась, большая часть его сотрудников находилась в эвакуации. В послевоенное время в штат ЗО (который теперь назывался сектором западной литературы) входили стоявшие у его основания В. М. Жирмунский, М. П. Алексеев, А. А. Смирнов, К. Н. Державин, Н. Я. Берковский (до 1948 г.), бывшие аспиранты К. С. Анисимова и Е. И. Боброва, а также, по совместительству, Б. Г. Реизов, близкое участие в работе отдела продолжал принимать С. С. Мокульский, перебравшийся в 1943 г. в Москву³⁰. В полном объеме деятельность ЗО возобновилась в 1946 г.: в этом году на заседаниях было

²⁸ Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / Ред. В. Д. Бонч-Бруевич и др. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Вып. 3.

²⁹ ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1935 г.), № 34, л. 10.

³⁰ После войны в числе аспирантов ЗО были будущие университетские преподаватели английского языка О. В. Ковальницкая (кандидатскую диссертацию «Байрон и английская политическая сатира конца XVIII — начала XIX в.» защитила в 1952 г. в ЛГУ) и М. А. Шерешевская (диссертация о Кэтрин Мэнсфилд защищена в 1956 г. в ЛГУ), будущий искусствовед Л. Я. Рейнгардт (докладывала на заседании ЗО главу своей диссертации «Теофиль де Вио») и библиограф Б. Л. Кандель (читал на заседании ЗО доклад «Плутовской роман и „Симплициссимус“ Гриммельсгаузена» и в 1947 г. защитил по этой теме диссертацию), М. И. Стеблин-Каменский (докторская диссертация «Поэзия скальдов» была представлена к защите в ИРЛИ в 1947 г., защищена в 1948 г. в ЛГУ), З. В. Гуковская (в 1947 г. делала в отделе доклад «„Плеяда“ и традиции средневековой французской лирики (Проблема личности в старофранцузской лирике)», докторскую диссертацию не защитила, в 1950 г. была арестована как вдова «врага народа» (Г. А. Гуковского)).

прочитано 32 доклада, в том числе К. Н. Державиным «Русская повесть и начало ново-болгарской литературы» и «Из испано-еврейского фольклора», Б. В. Томашевским «Жюль Жанен», В. Г. Адмони «„Пер Гюнт“ Ибсена», Б. Г. Реизовым «Роман А. де Виньи „Сен Мар“», А. Л. Григорьевым «Французский символизм», В. М. Жирмунским «Сравнительное изучение героического эпоса (план книги)»; несколько раз выступали А. А. Смирнов, К. Н. Державин и М. П. Алексеев с сообщениями, связанными с томом «Истории испанской литературы». Из заседаний отдела 1947 г. назовем организованный совместно с Группой XVIII века доклад Г. А. Гуковского «Русская литература в Саксонии в середине XVIII в.» (эта статья должна была выйти во втором, не увидевшем света, выпуске «Западного сборника»).

Центральным объектом работы ЗО продолжала оставаться «История западных литератур», однако в значительной степени подготовленные до войны тома приходилось переделывать в соответствии с новыми идеологическими требованиями, в результате ЗО смог выпустить только первый том «Истории английской литературы» (вышел под грифом ИМЛИ в 2 частях в 1943–1945 гг. при редакторском участии М. П. Алексеева и В. М. Жирмунского³¹) и, в 1946 г., первый том «Истории французской литературы» «с древнейших времен до революции 1789 г.» под редакцией И. И. Анисимова, С. С. Мокульского и А. А. Смирнова (подавляющее большинство составивших его статей были написаны А. А. Смирновым и С. С. Мокульским). Отчасти результаты работы сотрудников ЗО над ранним этапом истории всех западных литератур представлены в учебном пособии «История западноевропейской литературы», охватывавшем раннее средневековье и Возрождение. Издание, вышедшее в 1947 г., было подготовлено М. П. Алексеевым, В. М. Жирмунским и А. А. Смирновым под общей редакцией В. М. Жирмунского³².

Готовилось продолжение «Западного сборника» под редакцией В. М. Жирмунского: второй выпуск, назначенный на 1946 г., должен был включать, в частности, статьи М. П. Алексеева «Дефо и начала

³¹ Второй и третий тома «Истории английской литературы» вышли в 1953–1958 гг. в ИМЛИ под ред. И. И. Анисимова без привлечения сотрудников упраздненного ЗО.

³² Этот учебник, под названием «История зарубежной литературы: Средние века и возрождение», многократно переиздавался, вплоть до настоящего времени; о его критике в рамках «дискуссии об А. Н. Веселовском» 1948–1949 гг. см.: *Дружинин П. А. Идеология и филология. Т. 2. С. 31–33.*

исторического романа», Б. Г. Реизова «Исторический роман Альфреда де Виньи», А. А. Смирнова «Шекспир как художник», выход третьего — пятого выпусков был запланирован на 1948—1950 гг.³³, однако эти книги не вышли.

Была задумана новая серия — «Русская литература на Западе» — под редакцией М. П. Алексеева. Первый том полностью собрали в 1946 г., в 1947 г. несколько раз пересматривали в связи с новыми идеологическими установками, однако и после переверстки и вторичной отправки в Москву Ученый совет Института в 1949 г. принял решение «временно воздержаться от выпуска в свет этого совершенно законченного издания»³⁴, и составитель был вынужден согласиться с тем, что есть «целый ряд других моментов, понятных каждому из здесь присутствующих, которые заставляют нас, участников этого сборника, считать его выход в настоящее время несвоевременным»³⁵. В архиве М. П. Алексеева сохранились переплетенные корректурные листы этой не вышедшей книги, со следующим составом:

<М. П. Алексеев>. Предисловие

I. Исследования и статьи

М. П. Алексеев. Дидро о русской литературе

Г. А. Гуковский. Русская литература в немецком журнале XVIII в.

А. Гербстман. Герцен и Ромен Роллан

А. Л. Григорьев. Чехов на Западе

К. Н. Державин. Русская повесть и начало новой болгарской литературы

К. А. Копержинский. Сербские деятели 60—70-х годов и передовая русская литература

II. Материалы

В. А. Десницкий. Западноевропейские антологии и обзоры

Е. И. Боброва. Русская классическая литература в Италии в XIX веке

М. П. Алексеев. Ламартин и Тургенев

³³ Вероятно, для очередного тома этого издания М. П. Алексеев готовил статью «Английские писатели и англо-бурская война» (План работы 30 на 1949 г. — ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1949 г.), № 14, л. 1), однако летом 1949 г. статья была заменена юбилейной работой «Радищев (К 200-летию со дня рождения)» и статьей о Пушкине (Там же. № 15, л. 4).

³⁴ Там же.

³⁵ Заседание Ученого совета ИЛИ, 2 ноября 1949 г. (Стенографический отчет) — Там же, № 18, л. 122.

В. Г. Адмони. Ибсен и Россия
 С. Л. Донская. Анатоль Франс и русская литература
 М. А. Шерешевская. Кэтрин Мэнсфилд и русская литература.

В 1948 г. был подготовлен второй том «Русской литературы на Западе» — также не увидевший света, — куда в основном вошли статьи, предложенные на проведенной 30 в мае 1947 г. сессии «Мировое значение русской литературы»:

М. П. Алексеев. Мировое значение русской литературы в исследованиях последнего 30-летия
 А. Л. Григорьев. Советская литература на Западе
 М. П. Алексеев. Дидро о русской литературе
 Г. А. Гуковский. Русская литература в Саксонии в середине XVIII в.
 И. С. Гринберг. Русская литература в Румынии
 К. Н. Державин. Иван Вазава и русская литература
 Г. Я. Чечельницкая. Герман Банг и русская литература
 Е. И. Боброва. Из русско-итальянских литературных отношений второй половины XIX века (О. Чамполи и его труды по русской литературе)
 М. П. Алексеев. Русский фольклор в западноевропейском литературном обиходе
 В. М. Файнберг. Тургенев и молодой Голсуорси³⁶.

Дискуссия об А. Н. Веселовском и кампания по борьбе с космополитизмом

Ключевым событием в послевоенной истории 30, приведшим к его ликвидации, была «дискуссия об А. Н. Веселовском», начавшаяся в июне 1947 г. и развернувшаяся к 1948-му, а также кампания по борьбе с «космополитизмом» 1949 г.. Эти вехи истории советской науки подробно рассмотрены в новейшем документальном исследовании П. А. Дружинина³⁷, поэтому мы остановимся только на судьбе 30.

Нетрудно предположить, что «дискуссия о Веселовском», культурно-исторический метод которого лежал в основании отечественной ком-

³⁶ Отчет о работе 30 за 1947 г. — Там же, оп. 1 (1947 г.), л. 36–36об. На сессии «Мировое значение русской литературы» был также прочитан Н. Я. Берковским доклад «Запад и проблема своеобразия русской литературы».

³⁷ Дружинин П. А. Идеология и филология.

паративистики, непосредственно затронула готовившиеся в ЗО труды и само существование отдела, в частности, повлияла на провал проекта «Истории западных литератур».

Так, в 1949 г. полностью написанный до войны второй том «Истории французской литературы» пересматривался «в целях углубления и заострения формулировок, противопоставляющих марксистско-ленинскую точку зрения буржуазному литературоведению»; том должен был выйти к ноябрю 1950 г.³⁸, однако издание было продолжено (под ред. И. И. Анисимова в 1956–1959 гг.) в ИМЛИ с другим составом участников только после ликвидации ЗО.

Выход «Истории немецкой литературы» в двух томах (ред. В. М. Жирмунский, М. П. Алексеев и Я. М. Металлов) был намечен на 1948–1950 гг.³⁹; огромный (60 п. л.) первый том был подвергнут «коренной переработке, дополнительной редакции»⁴⁰, особенных исправлений потребовал от В. М. Жирмунского раздел о Гёте⁴¹. Относительно второго тома В. М. Жирмунский сообщал в конце 1949 г., что по нему «нужно не отредактировать, а написать заново около 25 печатных листов. Для того чтобы их написать, нужно иметь людей, которые бы по своим знаниям подходили для выполнения этой работы, или иметь деньги для того, чтобы заключить договора с людьми, вне института находящимися»⁴². В результате и это издание не увидело света, а «История немецкой литературы» в 5 томах под редакцией Н. И. Балашова и др., вышедшая в ИМЛИ в 1962–1976 гг., была написана совсем другим кругом авторов, в основном московских.

Выход первого «испанского» тома (ред. А. А. Смирнов и К. Н. Державин), работа над которым была продолжена после войны почти исключительно силами двух его редакторов, несколько раз переносился и был наконец назначен на 1950 г., однако из-за ликвидации ЗО книга так и не вышла⁴³.

³⁸ План работы ЗО на 1950 г. — ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1949 г.). № 14, л. 9.

³⁹ План работы ЗО на 1947–1950 гг. (подписан 1 апреля 1946) — Там же, оп. 1 (1947 г.). № 12, л. 1; План работы ЗО на 1949 год — Там же, оп. 1 (1949 г.). № 14, л. 1.

⁴⁰ Протокол заседания ЗО 18 июня 1949 г. — Там же, л. 3.

⁴¹ Отчет о работе ЗО за I полугодие 1949 г. — Там же, л. 6.

⁴² Выступление В. М. Жирмунского на заседании Ученого совета Института 30 ноября 1949 г. — Там же, № 19, л. 86–88.

⁴³ В первом полугодии 1949 г. на заседаниях ЗО были прочитаны доклады А. А. Смирнова «Испанский роман раннего Возрождения» и «„Селестина“»

Сходная судьба постигла первый том «Истории итальянской литературы» (ред. В. Ф. Шишмарев, А. К. Дживилегов, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов), который в течение 1947 г. также пересматривался и редактировался в Москве⁴⁴. В первом полугодии 1949 г. на заседаниях ЗО было прочитано несколько докладов, представлявших собой главы тома⁴⁵, из которых большой скандал вызвало сообщение Г. В. Рубцовой о Пиранделло — «надо было дать творчеству этого писателя (члена фашистской партии) четкую, партийную политическую оценку, — признавался в ходе «самокритики» Жирмунский, — а это не сумел сделать ни автор статьи, тов. Рубцова, ни члены Отдела, ни я как заведующий Отделом»⁴⁶. Продолжалась начатая до войны работа над вторым «итальянским» томом⁴⁷, однако директорат ИЛИ не удовлетворил просьбу отдела заключить договоры с авторами, не состоящими в штате Пушкинского Дома⁴⁸, и в конце 1949 г. Жирмунский сообщал, что итальянский том сорван «потому, что все члены нашего отдела, не будучи

в связи с развитием испанского романа в XV и XVI вв.», «Лирика раннего испанского возрождения» и К. Н. Державина «Кеведо и его роман»; эти же редакторы и основные авторы «испанского» тома должны были выступать в январе 1950 г. (А. А. Смирнов «Испанские народные романсы»; К. Н. Державин «Историческая проза XVI и XVII вв.»); в архиве А. А. Смирнова сохранилось еще несколько статей для «испанского» тома с правкой авторов (РО ИРЛИ, ф. 679, оп. 1, ед. хр. 203, л. 1–127).

⁴⁴ ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1947 г.), № 12, л. 9–10.

⁴⁵ К. Н. Державин «Мадзини и Молодая Италия», М. А. Гуковский «Компанелла», Г. В. Рубцова «Пиранделло», Б. Г. Реизов «Монит», М. П. Алексеев «Поэты-карбонарии. Творчество Берше», К. Н. Державин «Литература якобинской Италии», Е. И. Боброва «Веризм и диалектальная литература» (Отчет о работе ЗО за I полугодие 1949 г. — Там же, оп. 1 (1949 г.). № 14, л. 6–7об.).

⁴⁶ Жирмунский В. М. О буржуазном космополитизме в советском литературоведении [Черников доклад, автограф] — Там же, ф. 1001, оп. 1, ед. хр. 98, л. 10об.; см. также: Дружинин П. А. Идеология и филология. Т. 2. С. 337, 358.

⁴⁷ На январь 1950 г. были назначены доклады Е. И. Бобровой «Писатели-натуралисты второй половины XIX в.» и «Диалектальная литература второй половины XIX в.» (План заседаний ЗО на январь 1950 г. — ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1949 г.). № 14, л. 5).

⁴⁸ Редактор «итальянского» тома А. А. Смирнов просил заключить договоры с М. А. Гуковским, З. В. Гуковской, С. С. Мокульским, А. К. Дживилеговым, А. И. Молоком, Е. Г. Эткиндром, Е. М. Евниной, А. М. Эфросом, В. Ф. Асмусом, Г. В. Рубцовой; остальные главы собирались написать штатные сотрудники ЗО

итальянистами (кроме Е. И. Бобровой), взялись в порядке обязательства написать 20 листов по итальянской литературе и с большим для себя трудом выполнили эту задачу, но остальные 20 листов этого тома могут быть написаны в том случае, если у нас будут средства на то, чтобы пригласить людей, которые могли бы эти 20 листов написать. <...> Дирекция института и Академия наук не могут ожидать от 4 работников нашего отдела, чтобы они всю эту работу выполнили, потому что рабочих рук недостаточно для этого выполнения. <...> ...с уходом из нашего отдела Мокульского у нас вообще нет итальяниста. Следовательно, редактировать итальянскую литературу можно только с приглашением соответствующего специалиста. Этот том был написан до войны, но в качестве редакторов значатся Мокульский, Дживилегов, Шишмарев. Мы ими не можем управлять, если они не находятся у нас на службе, иначе с их стороны это только дружеское желание нам помочь»⁴⁹.

В целом проект 30 по изданию «Истории западных литератур» не состоялся, оказавшись жертвой последовательно двух советских идеологических кампаний: он был задуман в 1935 г. как научный аналог горьковской «Всемирной литературы» и требовал для своего осуществления такой же государственной централизации ресурсов (если для «Всемирной» это были переводчики и редакторы, то для «Истории западных литератур» — все ведущие отечественные ученые-западники), которая не была достигнута; во второй половине 1940-х гг. началась политическая кампания против космополитизма, «низкопоклонства перед Западом» и «враждебной и чуждой марксизму буржуазно-либеральной концепции А. Веселовского»⁵⁰, т. е. всех научных оснований этого издания и вообще трудов отдела, — в 1948 г. В. М. Жирмунский был вынужден признать, что положенная в основание «Истории западных литератур» установка

(Е. И. Боброва, К. Н. Державин, В. М. Жирмунский, Б. Г. Реизов, А. А. Смирнов, М. П. Алексеев) (РО ИРЛИ, ф. 670, оп. 1, ед.хр. 161, л. 3–5).

⁴⁹ Выступление В. М. Жирмунского на заседании Ученого совета Пушкинского Дома 30 ноября 1949 г. — ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1948 г.), д. 11, л. 258об.–261.

⁵⁰ Резолюция заседания Ученого совета Пушкинского Дома от 31 марта 1948 г., посвященного обсуждению статьи «Против буржуазного либерализма в литературоведении (По поводу дискуссии об А. Веселовском)», опубликованной в газете «Культура и жизнь» (11 марта 1948 г.) — Там же, л. 243–245; цит. по: Дружинин П. А. Идеология и филология. Т. 2. С. 95.

проследить связь западного литературного развития с русским создала такую картину, будто «все западные писатели, большие или малые, имеют целый хвост русских последователей...»⁵¹.

Еще более разрушительные последствия для нравственной и научной составляющей отечественной науки, в том числе компаративистики, имели идеологические кампании конца 1940-х гг. — испытанный тогда их участниками и свидетелями «леденящий душу, парализующий язык и мысли, привычный и непреодолимый, постыдный и грозный СТРАХ»⁵². Впрочем, как ни странно, судя по материалам, собранным П. А. Дружининым, собственно ЗО и его сотрудники, за исключением В. М. Жирмунского, не были в числе основных жертв (а также «злодеев») погромной критики, направленной (в рамках Пушкинского Дома) прежде всего на авторов, писавших о более идеологически весомой русской классике и фольклоре, и персонально на Г. А. Гуковского, Б. В. Томашевского, Б. М. Эйхенбаума, М. К. Азадовского. Имя В. М. Жирмунского постоянно поминали и как «попугая Веселовского», и как «безродного космополита» (т. е. еврея), и как «формалиста», однако главным образом не в ИЛИ, а в университете, где он мог нанести больший «политический вред» «воспитанию молодежи», и не столько в связи с его занятиями русско-европейскими литературными связями, сколько по поводу написанной совместно с узбекским фольклористом Х. Т. Зарифовым книги «Узбекский народный героический эпос» (1947)⁵³. В остальном же ЗО не был затронут ни в антисемитских доносах «коммунистов-литературоведов» Пушкинского Дома в январе 1949 г., ни на партсобрании Института 29–30 марта 1949 г., ни на заседании его ученого совета 8 апреля 1949 г.⁵⁴ Основным объектом критики за «низкопоклонство перед Западом» в компаративном аспекте оказался Б. М. Эйхенбаум за свои работы о Л. Толстом и Лермонтове (в частности, особое раздражение

⁵¹ Стенограмма заседания Ученого совета Пушкинского Дома от 31 марта 1948 г.; цит. по: Там же. С. 83.

⁵² *Эткинд Е. Г.* Записки незаговорщика. Барселонская проза. СПб.: Академический проект, 2001. С. 50. Выделение прописными буквами автора.

⁵³ См.: *Климович Л.* Против космополитизма в литературоведении // Правда. 1949. 11 января. С. 3.

⁵⁴ См.: *Дружинин П. А.* Идеология и филология. Т. 2. С. 238–241, 245–252, 336–361, 399–401.

вызывало название его статьи из первого «Западного сборника» «Лев Толстой и Поль де Кок»).

Более того, несмотря на снятие В. М. Жирмунского весной 1949 г. с должности заведующего ЗО, после прихода 8 марта 1949 в Институт нового директора Н. Ф. Бельчикова, назначенного вместо освобожденного Л. А. Плоткина, Жирмунский был в должности заведующего неожиданно восстановлен и на заседании Ученого совета 30 ноября 1949 г. докладывал о невозможности завершить к 1950 г. силами отдела вторые немецкий и итальянский тома⁵⁵. То есть, несмотря на то что официально ЗО был ликвидирован Постановлением Академии наук СССР от 2 июня 1949 г. (этим же постановлением Институт литературы был вновь переименован в Институт русской литературы, и его основной задачей было определено «изучение классической русской литературы»⁵⁶), он продолжал существовать до начала 1950 г. Вероятно, это было связано с несостоявшимися планами влить ИРЛИ в ИМЛИ, однако 29 декабря 1949 г. Президиум Академии наук напомнил, что дирекция ИРЛИ не выполнила постановления «о ликвидации в составе Института Сектора западной литературы, тематика которого не соответствует профилю Института русской литературы», и предложил Отделению языка и литературы к 1 февраля 1950 г. «представить в Президиум проект постановления о порядке ликвидации сектора западной литературы в Институте русской литературы и обеспечения выполнения запланированной Сектором работы»⁵⁷, т. е. ее перевода в ведение ИМЛИ. Ведущие сотрудники окончательного ликвидированного ЗО, В. М. Жирмунский и М. П. Алексеев, были оставлены в штате Пушкинского Дома — В. М. Жирмунский, за которого ходатайствовал президент АН СССР С. И. Вавилов⁵⁸, сам в конце 1950 г. перевелся в Ленинградское отделение Института языкознания АН СССР, а М. П. Алексеев, к этому времени уже член-корреспондент АН, служил в отделе новой русской литературы и через шесть лет создал и возглавил сектор взаимосвязей русской и зарубежных литератур, куда успели даже ненадолго вернуться

⁵⁵ Заседание Ученого совета ИЛИ, 30.11.1949 (стенограмма) — ПФА РАН, ф. 150, оп. 1 (1949 г.), № 19, л. 86.

⁵⁶ Постановление АН СССР от 2 июня 1949 г. — Там же, № 2, л. 44.

⁵⁷ Постановление Президиума АН СССР от 29 декабря 1949 г. — Там же, л. 180—182.

⁵⁸ Приказ по ИРЛИ, 8.04. 1950 г. — Там же, л. 47.

два старых сотрудника ЗО, Б. Г. Реизов (работал в секторе по совместительству в 1956–1957 гг.) и К. Н. Державин (умер 2 ноября 1956 г.).

Общий очерк истории ЗО позволяет прояснить генетическую связь с ним отдела взаимосвязей русской и зарубежных литератур, возникшего после так называемой «борьбы с космополитизмом». Изложенная здесь история, как нам кажется, должна стимулировать осмысление отечественной компаративистикой этой фундаментальной травмы, дабы свободно обратиться к рефлексии над своим генезисом, историей, методом.

Л. Е. Мисайлиди

Людвиг фон Майдель — иллюстратор «Ундины» В. А. Жуковского. Новые материалы

В сентябре 1837 г. в Петербурге в издании А. Ф. Смирдина вышла в свет прозаическая повесть немецкого писателя Фридриха де Ламотт-Фуке «Ундина» в стихотворном переложении Жуковского¹.

Издание отличалось превосходным оформлением: повесть украсили иллюстрации дерптского художника Людвиг фон Майделя — гравюры очерком, вклеенные в основной текст.

В. А. Верещагин² указывает, что в небольшом числе подносных экземпляров был напечатан стихотворный автограф (имеется в виду посвящение великой княгине Марии Николаевне) и портрет Жуковского на фронтисписе — гравюра Н. И. Уткина³ с оригинала Г. фон Рейтерна⁴ 1832 г.

¹ Ундина, старинная повесть, рассказанная на немецком языке в прозе ба-роном Ф. Ламотт Фуке. На русском в стихах В. Жуковским. СПб., 1837.

² *Верещагин В. А.* Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий (1720—1870): Библиографический опыт. СПб., 1898. С. 85.

³ Уткин Николай Иванович (1780—1863) — гравер, педагог, профессор Академии художеств. Воспитанник Академии художеств с 1785 по 1800 г. Ученик А. Я. Радига и И. С. Клаубера. С 1803 по 1814 г., как пенсионер Академии, продолжил образование в Париже. С 1815 г. — преподаватель Академии, в 1817 г. возглавил гравировальный класс. С 1817 по 1860 г. — хранитель гравюр в Эрмитаже, с 1841 по 1854 гг. — смотритель Музея Академии. В 1837 г. выполнил гравюру с акварельного портрета Жуковского работы Г. фон Рейтерна 1832 г. Иллюстрировал, как гравер, балладу Жуковского «Громобой» по рис. С. Бессонова («Двенадцать спящих дев». СПб., 1817. Ч. 1).

⁴ Рейтерн Герхард Вильгельм (Евграф Романович) фон (1794—1865) — художник-любитель (рисовальщик, акварелист, живописец), с 1837 г. — академик живописи Петербургской Академии художеств. Выпускник Дерптского университета. Участник войны 1812 г. и европейских походов. Потеряв правую

Известно, что до «Ундины» иллюстрации к сочинениям Жуковского были исполнены ведущими русскими граверами М. А. Ивановым⁵, Н. И. Уткиным, И. В. Ческим⁶, А. Г. Ухтомским⁷, С. Ф. Галактионовым⁸ и др. в технике резцовой гравюры. В некоторых случаях граверы

руку в Лейпцигском сражении, Рейтерн начал рисовать левой рукой. С 1826 г. друг поэта, с 1841 г. его тесть.

Портрет, изображающий Жуковского у окна, был выполнен художником в Швейцарии в Верне в конце 1832 г. За этот портрет и две картины с изображением сцен из семейной жизни Рейтерн получил звание «назначенного в академики».

⁵ Иванов Михаил Андреевич (1781–1831) — художник-график, гравер на меди. С 1788 г. в Академии художеств, которую закончил в 1803 г. с аттестатом 1-й степени. Был оставлен при Академии, где работал под руководством И. С. Клаубера. Занимался репродукционной гравюрой с картин западноевропейских мастеров, с рисунков русских художников. Автор гравюр для изд. коллекции эстампов галереи гр. А. С. Строганова (1807). Выполнял иллюстрации к изданиям произведений И. А. Крылова (1810; 1815), И. Ф. Крузенштерна (1812), А. С. Пушкина (1820) и др. В 1813 г. проиллюстрировал «Певца во стане русских воинов» В. А. Жуковского.

⁶ Ческий Иван Васильевич (1717–1848) — гравер; портретист, пейзажист. Выпускник Академии художеств. С 1800 г. — «назначенный в академики», в 1807 г. избран академиком. Исполнил виды пригородов Петербурга по оригиналам С. Ф. Щедрина. Автор портретов героев войны 1812 г. А. С. Фигнера, А. Н. Сеславина и др. Много занимался книжной иллюстрацией. Наряду с Н. И. Уткиным принимал участие в иллюстрировании стихотворной повести Жуковского «Двенадцать спящих дев» (СПб., 1817).

⁷ Ухтомский Андрей Григорьевич (1770–1852) — гравер на меди. С 1795 по 1800 г. учился в Академии художеств по классу И. С. Клаубера, который окончил с аттестатом 1-й степени и шпагой. В том же году избран в «назначенные» за пейзажи пригородов Петербурга по оригиналам С. Ф. Щедрина (утвержден в звании в 1808 г.). Преподавал в граверном классе Академии. В 1815 г. возглавил Печатную палату. В 1821 г. за изобретение гравировальной машины получил Демидовскую премию. В 1817–1831 гг. — хранитель библиотеки Академии, с 1831 по 1850 г. — хранитель академического музея. Мастер портретной гравюры. Работал в разнообразных техниках. Выполнил виньетку к «Шильонскому узнику» Жуковского (СПб., 1822) по рисунку И. И. Иванова.

⁸ Галактионов Степан Филиппович (1778–1854) — живописец, рисовальщик, гравер и литограф. Воспитанник Академии художеств (1785–1800). Живописью занимался у М. М. Иванова и Сем. Ф. Щедрина, гравированием — у С. Ф. Иванова, И. С. Клаубера. С 1808 г. — академик. Известен своими гравюрами с видами окрестностей Петербурга по оригиналам Щедрина, гравюрами, автолито-

выступали и в качестве рисовальщиков, как, например, Ческий. Иллюстрации представляли собой, главным образом, виньетки, иногда фронтисписы и гравюры вне текста. С точки зрения содержания они достаточно условны, а их стилистическая основа принадлежит эстетике XVIII столетия. Хотя участие Жуковского в художественном оформлении своих сочинений не велико, тем не менее он заботился о приглашении гравёров, в некоторых случаях сам сочинял сюжеты для виньеток⁹.

«Ундина» — это новый взгляд на книжную иллюстрацию, которая уже связана с конкретным содержанием повести. Жуковский нашел художника, близкого ему по духу, и сам активно участвовал в творческом процессе.

По свидетельству ближайшего друга и биографа Жуковского Карла Карловича Зейдлица¹⁰, поэт заканчивал свой перевод «Ундины» летом 1836 г. на мызе Эллистфер под Дерптом. «Как художник, влюбленный в свое произведение, — писал Зейдлиц, — Жуковский всячески хотел украсить свою „Ундину“, эту любимую дочь своего романтизма. Он заказал у отличного живописца Майделя, жившего в Дерпте, рисунки на манер иллюстраций Ретша¹¹ к сочинениям Гёте и Шиллера. Майдель сделал 20 превосходных эскизов in-octavo (к каждой главе по одному,

графиями и рисунками с видами Петербурга. Преподавал в Академии художеств с 1817 г., с 1850-го — заслуженный профессор. Много работал в области книжной и журнальной иллюстрации по своим и чужим рисункам: «Басни» И. А. Крылова (1815, 1825), «Певец в Кремле» В. А. Жуковского (1816), «Сады» А. Ф. Воейкова (1816), альманах «Памятник отечественных муз» (1827), «Бахчисарайский фонтан» А. С. Пушкина (1827), «Сочинения» К. Н. Батюшкова (1834), и др.

⁹ Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 145, 164.

¹⁰ Зейдлиц Карл Карлович (1798–1885) — доктор медицины, воспитанник Дерптского университета. Друг М. А. Мойер и А. А. Воейковой. Многолетний корреспондент, друг и поверенный Жуковского в России после отъезда поэта в Германию. Автор самой значительной биографии Жуковского (*Зейдлиц К. К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского: По неизданным источникам и личным воспоминаниям.* СПб., 1883). Подробнее о Зейдлице см.: *Пупкевич-Диамант Я. С., Кузнецов И. А. Карл Карлович Зейдлиц и его время.* СПб., 2003; *Вуич Л. И. «Верный друг живым и мертвым» доктор Зейдлиц // Наше наследие.* 2004. № 69. С. 118–128.

¹¹ Ретш Фридрих Август Морич (Retzsch, 1779–1857) — живописец, рисовальщик, гравёр, литограф. Выпускник Дрезденской Академии художеств. С 1817 г. — академик, с 1824 г. — профессор Академии. Автор известных иллюстраций

и кроме того один для вступления). Эти рисунки представляют наилучший живописный комментарий к стихам Жуковского, который очень любовался этими произведениями даровитого художника, по большей части рисованными на глазах поэта, на мызе Эллистфер»¹².

Биография Майделя в какой-то степени объясняет, почему именно он был выбран Жуковским в качестве иллюстратора «Ундины»¹³.

Людвиг фон Майдель (Friedrich Ludwig von Maydell, 1795–1846) родился в 1795 г. в родовитой эстляндской семье. Воспитывался в гернгутерском училище в Германии, затем в Дворянско-домском училище в Ревеле. Майдель был участником войны 1812 г., дослужившись до звания поручика. Выйдя в отставку в 1820 г., поступил в Дерптский университет, где изучал юриспруденцию.

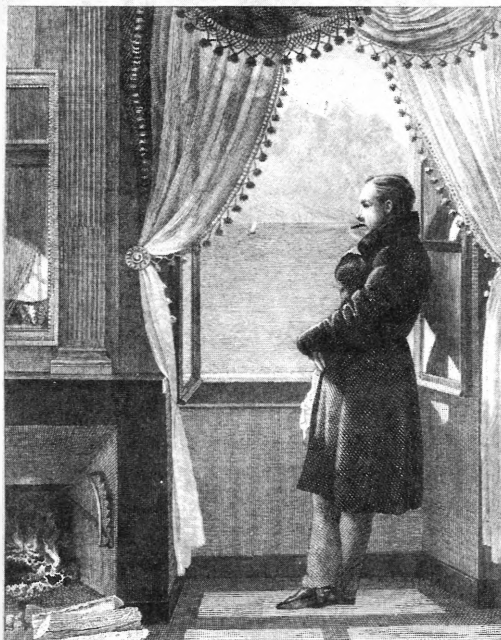
Успешные занятия не помешали Майделю учиться рисунку и гравированию в мастерской известного дерптского художника и университетского преподавателя Карла-Августа Зенфа¹⁴. Вероятно, к 1820 г. нужно отнести знакомство с Майделем Жуковского: поэт побывал в Дерпте в 1820 г. дважды. Здесь он встречал Новый го в 1820 г., вернувшись в Петербург 20 января. Второй раз он посетил Дерпт проездом в Германию 27 сентября, пробыв там до 2 октября. Вероятно, знакомство произошло в мастерской Зенфа, у которого Жуковский брал уроки гравирования во время своих приездов к родным.

к «Фаусту» Гёте (1808), которые нравились самому автору. Также иллюстрировал произведения Шиллера, Бюргера, Шекспира и др.

¹² *Зейдлиц К. К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского. С. 159.

¹³ Наиболее полная биография Майделя на русском языке, написанная Б. Л. Модзалевским в 1924 г., была приложена к изданию пушкинских «Цыган» с иллюстрациями Майделя, хранившимися тогда в Пушкинском Доме. При составлении биографии Модзалевский пользовался разнообразными, главным образом, немецкими источниками. См.: *Модзалевский Б. Л.* Людвиг Майдель. Биографическая справка // Пушкин А. С. Цыганы. Рисунки Л. Ф. Майделя. [Пг.], [1924]. С. 37–40.

¹⁴ Карл Август Зенф (Senff, 1770–1836) — живописец, миниатюрист и гравер. Учился в Дрездене, с 1805 г. — профессор Дерптского университета. Автор портретов М. Б. Барклая-де-Толли, П. Х. Витгенштейна и др. Выполнил гравюры к описанию Дерптского университета (*Die Kaiserliche Universität zu Dorpat. Fünfundzwanzig Jahre nach ihrer Grundung*. Dorpat, 1827), виды Лифляндии и др. Познакомился с Жуковским в 1815 г. в Дерпте, куда поэт приехал к родным. В мастерской Зенфа Жуковский начал учиться гравированию.

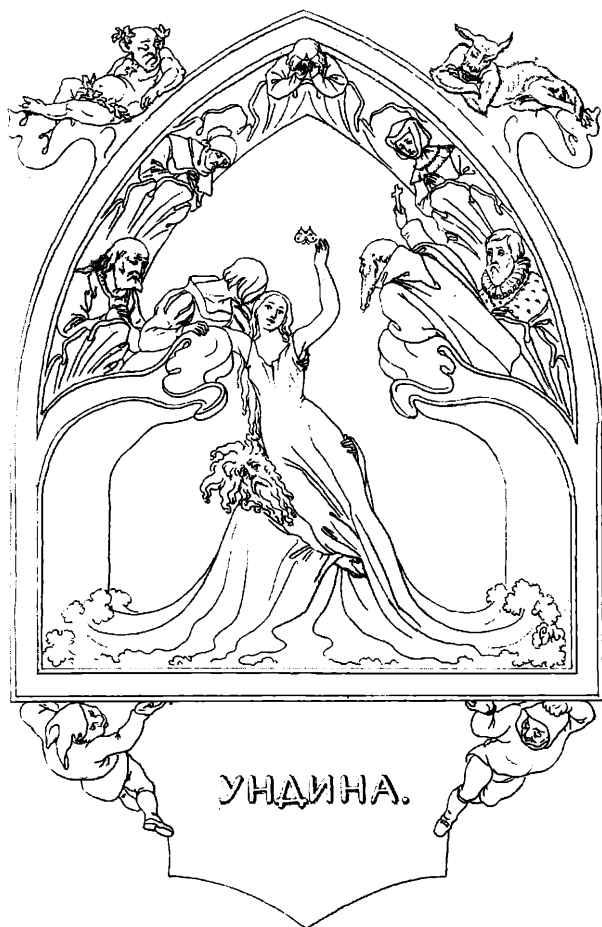


*Жуковскому
1837. April. 30.*

Н. И. Уткин с оригинала Г. фон Рейтерна 1832 г.
Портрет В. А. Жуковского, приложенный к изданию «Ундины»
В. А. Жуковского (СПб., 1837). Фронтиспис. 1837. Гравюра



Л. фон Майдель. Иллюстрация к повести В. А. Жуковского «Ундина».
Авантигул. 1836. Бумага, тушь, перо



Л. фон Майдель. Иллюстрация к повести В. А. Жуковского «Ундина». Авантитул. 1837. Гравюра



Л. фон Майдель. Иллюстрация к повести В. А. Жуковского «Ундина».
Гл. III. «О том, как была найдена Ундина». 1836. Бумага, тушь, перо



Л. фон Майдель. Иллюстрация к повести В. А. Жуковского «Ундина». Гл. III. «О том, как была найдена Ундина». 1837. Гравюра



Л. фон Майдель. Иллюстрация к повести В. А. Жуковского «Ундина».

Гл. XIII. «О том, как они жили в замке Рингштеттене». 1836.

Бумага, тушь, перо



Л. фон Майдель. Иллюстрация к повести В. А. Жуковского «Ундина». Гл. XIII. «О том, как они жили в замке Рингштеттене». 1837.

Гравюра

В 1822 г. Майдель оставляет университет и уезжает в Германию, решившись посвятить себя искусству. В течение двух лет он не только знакомится с художественными сокровищами Берлина и Дрездена, но и усиленно занимается живописью в Штутгарте, отдавая предпочтение старонемецкой школе.

Не случайно в Риме, куда художник приехал в 1824 г., он сближается с «назарейцами», которые увлекались немецкой и итальянской живописью XIII—XIV вв. и пытались создать «новое религиозно-патриотическое искусство». В Риме Майдель проработал три года под руководством главы назарейцев Ф. Овербека¹⁵. В это время кроме живописи он усиленно занимался гравированием и скульптурой. Там же Майдель познакомился и подружился с Рейтерном, который будет ближайшим другом, а затем и родственником Жуковского.

Однако, вернувшись в Дерпт, Майдель не мог найти достойного применения своим разнообразным талантам. Художнику пришлось братья за любую работу: он писал иконы для храмов, занимался иллюстрированием книг, ваянием, преподаванием, частными уроками и др. Одной из первых работ Майделя в области книжной графики были иллюстрации к «Песни Песней» царя Соломона, приобретенные имп. Александрой Федоровной. Известны также его рисунки к пушкинским «Цыганам», выполненные китайской тушью¹⁶. Среди иллюстраций к произведениям Жуковского: «Ночной смотр»¹⁷, «Сказка о царе Берендее»¹⁸, «Орлеанская дева»,¹⁹ «Наль и Дамаанти» и др.

¹⁵ Овербек Иоганн Фридрих (Overbeck, 1789—1869) — немецкий художник. Воспитанник Венской Академии художеств. Основатель и духовный вождь «назарейцев» (Братство св. Луки), которые стремились возродить религиозные идеалы ренессансного искусства. С 1809 г. жил и работал в Риме. В 1813 г. принял католичество. Был дружен с А. А. Ивановым, который высоко ценил его советы. В 1833 г. Жуковский в Риме познакомился с Овербеком и его творчеством, которое высоко ценил.

¹⁶ См.: *Модзалевский Б. Л.* Людвиг Майдель. С. 37—40.

¹⁷ Майдель выполнил 3 иллюстрации к «Ночному смотру» Жуковского (Памятник искусств. 1840. Тетр. 4.)

¹⁸ Рисунки к «Сказке о царе Берендее» (1831) были приобретены имп. Александрой Федоровной (см.: *Модзалевский Б. Л.* Людвиг Майдель. С. 39).

¹⁹ В 1842 г. Майдель сделал рисунки сепией к «Орлеанской деве» Жуковского. Подробнее см.: *Модзалевский Б. Л.* Людвиг Майдель. С. 39—40.

В 1835 г. Майдель уезжает в Германию для освоения новой перспективной техники гравирования на дереве. По некоторым сведениям, в 1837 г. (Д. А. Ровинский указывает 1833 г.²⁰) ему удалось открыть в Дерпте ксилографическую мастерскую, выпускавшую политипажные рисунки²¹. Именно в этой технике выполнены иллюстрации к повести «Наль и Дамаянти», вышедшей в свет в 1844 г. в издании М. Фишера. К сожалению, Майделю не удалось полностью реализовать свои дарования и добиться заслуженного признания. Он скоропостижно скончался в Дерпте в 1846 г.

В Литературном музее Пушкинского Дома в фонде оригинальной графики хранится папка с рисунками Майделя к «Удине»²². Конечно, это не те рисунки, которые рождались из-под карандаша художника на мызе Эллистфер. Это окончательный вариант, по которому и были сделаны гравюры. Девятнадцать рисунков и авантитул выполнены пером на отдельных листах, наклеенных на паспарту. На авантитуле надпись красной тушью: «Umrisse zur Undine gezeichnet von Ludvig von Maydell aus Estland» («Очерки Ундины, рисованные Людвигом фон Майделем из Эстляндии»), отсутствующая в издании. Рисунки вложены в папку темно-зеленого цвета с золотым тиснением и кожаными корешком.

Рисунки, а позднее и гравюры сделаны Майделем в очерковой манере. По-видимому, выбор этой техники принадлежит Жуковскому. Именно очерком, или в контурах, как тогда говорили, были исполнены и знаменитые иллюстрации М. Рецша и П. Корнелиуса²³ к «Фаусту» И. В. Гёте, в этой манере рисовали К. Д. Фридрих²⁴, Ф. Овербек.

²⁰ См.: *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв.: В 2 т. / Сост. Д. А. Ровинский. СПб., 1895. Т. 2. Стб. 607.

²¹ Гравюры на дереве в виде виньеток и других рисунков, применяемых как типовые элементы оформления печатных изданий.

²² Музей ПД, инв. № 6302.

²³ Корнелиус Петер Йозеф фон (Cornelius, 1783–1867) — немецкий живописец. Как художник сформировался в Риме (1811–1819), где сблизился с «назарейцами». В эти годы Корнелиус создал иллюстрации к «Фаусту» (1816) и к «Песням о Нибелунгах» (1817). С 1819 г. в Мюнхене, где написал фрески на античные сюжеты в Глиптотеке (1820–1830) и «Страшный суд» в церкви св. Людвиг и др. После 1825 г. возглавил Мюнхенскую Академию художеств. С 1840 г. в Берлине.

²⁴ Фридрих Каспар-Давид (Friedrich, 1774–1840) — немецкий художник, один из самых любимых художников Жуковского. В 1821 г. поэт побывал в его

Интерес к этой технике Жуковский проявил еще во время редактирования «Вестника Европы»: в 1808—1809 гг. в журнале появились очерковые гравюры А. А. Флорова²⁵, которые представляли собой репродукции известных произведений живописи. С 1821 г. и сам поэт стал рисовать в контурной манере²⁶.

Особый интерес иллюстрации представляют с точки зрения замысла. Кроме основной сцены, являющейся ключевой для сюжета данной главы, Майдель располагает под ней сюжетную композицию, существенно дополняющую основную сцену.

Если первая посвящена миру людей, в котором чудесным образом оказывается Ундина, то вторая целиком принадлежит миру фантастическому, тайному, который скрыт от людей, но именно он определяет судьбы героев и двигает сюжет. Именно здесь можно увидеть настоящую Ундину, дочь морского царя и племянницу всесильного Струя, здесь обитают в подземном мире гномы, преследующие рыцаря в лесу, здесь происходит чудесное спасение монаха и многое другое. Два противоположных мира находятся в состоянии борьбы, объединяет их только Ундина, принадлежащая обоим мирам.

Особенностью композиций, дополняющих основную сцену, намеренно помещенную в простую прямоугольную рамку, является декоративный характер, сближающий их с сюжетной виньеткой, причем в некоторых случаях декоративный элемент в них доминирует.

В качестве примера можно рассмотреть иллюстрацию к главе III «О том, как была найдена Ундина». Основная композиция изображает сцену, когда рыцарь, преодолев все препятствия, стоит в бурлящем потоке и видит Ундину на острове в лесу. Здесь же сбоку более тонкой линией художник рисует дядю Ундины Струя, который все время являлся рыцарю на пути. На нижней композиции, являющейся своеобразной

мастерской. Картины Фридриха находились в собрании Жуковского. Также по рекомендации поэта некоторые работы художника приобретались царской семьей.

²⁵ Флоров Александр Александрович (ок. 1784 — после 1830) — гравер на меди. Закончил Академию художеств. Ученик И. С. Клаубера. С 1806 г. работал рисовальщиком и гравером при музее Московского университета. В 1808 г. был приглашен Жуковским для иллюстрирования журнала «Вестник Европы».

²⁶ См. об этом: *Толстова А.* Контурный рисунок в творчестве В. А. Жуковского как художественно-эстетический феномен // В. А. Жуковский и русская культура его времени: Сб. научных статей. СПб., 2005. С. 143—150.

разгадкой сюжета, в центре виновник бури Струй ломает деревья в лесу, дабы преградить рыцарю путь к Ундине. Головы ветров, призванных Струем, вздымают волны ручья. Композиция построена художником по принципу симметрии и является сплавом всех элементов.

По всей вероятности, идея такой двусоставной иллюстрации, принадлежит Жуковскому, ибо она в наибольшей степени соответствует характеру самой повести. Художественное же воплощение этого замысла должен был осуществить Майдель.

Следуя средневековому сюжету, художник использует элементы готического орнамента. В то же время они никогда не носят формального характера, а имеют связь с сюжетом. Например, основная композиция авантитула с Ундиной, погружающейся в волны Дуная, вписана в готическую арку, в верхней своей части украшенную фигурами бесов, которые наблюдают за происходящим. Фигурки напоминают барельефы готических храмов. Нижнюю же часть, представляющую собой виньетку, поддерживают гномы, которые являются одновременно и элементами архитектуры, и частью фантастического мира повести. Особенно наглядно готический элемент проявился в иллюстрации к главе XIII «О том, как они жили в замке Рингштеттене». Здесь и колодец со стрельчатыми башенками, и лестница с типичным для готики орнаментом «масверк» в основной композиции. Дополнительная, виньеточная часть иллюстрации представляет собой соединение готических окон с различным рисунком переплетов, в которые вписаны фигуры Бертальды, рыцаря и преследующего их Струя, который предстает в двух разных обликах.

Вообще особенно мастерски удается Майделю в дополнительных композициях соединить декоративные элементы готики с фигурами людей и животных, составляющих вместе единое целое. При этом декор сам по себе так красив, что отвлекает неискушенного читателя, любующегося изяществом и прихотливостью линии, от необходимости разгадки содержания рисунка.

Хранящиеся в Рукописном отделе Пушкинского Дома письма Майделя к Жуковскому²⁷, содержат ценные сведения о творческих и человеческих контактах поэта с художником на протяжении шести лет. Причем, Жуковский в этих отношениях выступает в роли не только

²⁷ ИРЛИ, № 28126. Пользуюсь случаем выразить сердечную признательность Р. Ю. Данилевскому, который осуществил перевод цитируемых далее писем Майделя.

заказчика иллюстраций к своим произведениям, но и покровителя, который рекомендует работы Майделя высочайшим особам²⁸.

Письма Майделя дают уникальную возможность проследить историю иллюстрирования «Ундины». Судя по письму от 9 сентября 1836 г., рисунки были к этому времени окончательно отделаны. Прежде чем приступить к гравированию, Майдель должен был высылать их Жуковскому для окончательного утверждения: «Весьма сожалею, что не смог предоставить Вашему превосходительству листы для рассмотрения, но надеюсь, приступая к ним вслед за теми четырьмя, что уже известны Вам и заслужили одобрение Вашего высокопревосходительства, завершить их к Вашему удовольствию» («Sehr bedauere ich, Blätter Euer Exzellenz nicht zur Beurtheilung vorlegen zu können, doch hoffe ich sie den 4 Ihnen schon bekannten angehend, und somit, da jene Euer Exzellenz Beifall hatten, auch diese Ihnen zu Dank gemacht zu haben»²⁹), — писал художник своему заказчику.

К сожалению, работа по гравированию несколько задержалась, так как пришлось заново резать доски. Как объяснял Майдель, из-за мягкости меди «после ста оттисков гравировка может исчезнуть на глазах» («nach einigen Hundert Abdrücken die Radierung verschwinden zu sehen»³⁰). О сроках завершения работы он писал следующее: «На любезное письмо Вашего высокопревосходительства сообщаю Вам <...> что я сейчас занимаюсь прорисовкой и приготовлениями к гравированию и тем самым, с Божьей помощью, надеюсь сдержать данное мною слово и до конца ноября предоставить Вам требуемые доски» («In Erwiderung auf Euer Exzellenz geehrtes Schreiben, melde ich <...> daß ich gegenwärtig mit dem Durchzeichnen und den Vorbereitungen zum Radieren beschäftigt bin, mithin unter Gottes Beistand hoffe mein gegebenes Wort lösen und die verlangtaen Platten bis Ende November fertig liefern zu können»³¹). Тем не менее художник боялся, что не уложится в срок, так как много времени должна была занять шлифовка и полировка, в то же время отме-

²⁸ Полагаю, что не без участия Жуковского имп. Александра Федоровна приобрела иллюстрации к «Песни песней» Соломона. Также поэт рекомендовал художника вел. кн. Марии Николаевне для отделки одной из комнат Мариинского дворца фресками на сюжет своей поэмы «Двенадцать спящих дев», однако этот проект не был осуществлен.

²⁹ ИРЛИ, № 28126, л. 1.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

чая, что «для рисунков <...> это обстоятельство весьма благоприятно, поскольку постоянные перерывы при гравировке затрудняли бы сохранение одного и того же характера, который, как может судить Ваше высокопревосходительство, легко исчезает или меняется прямо под рукой» («Für die Zeichnungen ist <...> dieser Umstand sehr vorteilhaft gewesen, indem es wieder bey beständiger Unterbrechung derselben d<as><heißt> das Radieren schwer gewesen seyn dürfte, den Charakter überall gleichmäßig durchzuführen, der, wie Euer Exzellenz selbst zu beurteilen wissen, einem so leicht entwindet oder sich unter den Händen verwandelt»³²).

По-видимому, работу Майдель закончил вовремя, так как более он Жуковскому об этом не писал. Тем не менее большой интерес представляет письмо, отправленное поэту 22 декабря 1836 г. Здесь уже речь идет о рисунках, которые художник по указанию Жуковского должен был переслать секретарю императрицы И. П. Шамбо³³. Майдель извинялся перед Жуковским, которому пришлось вторично писать своему подопечному о необходимости отправить рисунки в канцелярию императрицы для приобретения: «Я вынудил <...> Ваше высокопревосходительство взять на себя обязанность вновь наставлять меня и надеюсь, что теперь все исполнил должным образом, приложив письмо к г-ну де Шамбо, где, по Вашему любезному совету, не указываю цену, решение о коей охотно оставляю на Ваше благоусмотрение» («Ich habe Euer Exzellenz <...> die Beschwerde auferlegt mich von neuem zu instruieren, hoffe aber nun Allem nachgekommen zu seyn, indem ich den Brief an Herren von Chambeau beilege, der auf Ihren gütigen Rath auch keine Preisbestimmung enthält, welche ich gerne Ihrer Majestät überlasse»³⁴). К сожалению, неизвестно, приобрела ли императрица рисунки Майделя к «Ундине».

С изданием «Ундины» творческие контакты Жуковского и Майделя не прекратились. Новым этапом их сотрудничества явилась подготовка издания индийской повести «Наль и Дамаянти». Но этот сюжет требует отдельного исследования.

³² Там же.

³³ Шамбо Иван Павлович (1783–1848) — секретарь имп. Александры Федоровны. Управлял ее канцелярией. Обучал наследника немецкому языку.

³⁴ ИРЛИ, № 28126, л. 3.

Из истории переводной политической сатиры 1730-х годов («Медицинские рассуждения о нынешнем состоянии здоровья европейских дворов»)

В 1898 г. И. А. Шляпкин опубликовал небольшой политический памфлет «Медицинские рассуждения о нынешнем состоянии здоровья европейских дворов» по списку 1734 г. и сопроводил его краткой, но точной характеристикой¹. Текст сатиры был обнаружен И. А. Шляпкиным в издании петровского времени «Книга учащая морского плаванья» (Амстердам, 1701), на последних ее страницах без печатного текста. Этот редкий экземпляр был им найден в библиотеке новгородского Софийского собора, которая в то время хранилась в библиотеке Санкт-Петербургской Духовной академии. В 1919 г. книжное собрание новгородского Софийского собора поступило в Публичную библиотеку вместе с собранием Петербургской Духовной академии². В настоящее время в Отделе редких книг Российской национальной библиотеки хранятся два экземпляра этого издания, но оба поступили еще в XIX в., а экземпляра из библиотеки новгородского Софийского собора обнаружить не удалось. Можно предполагать, что экземпляр «Книги учащей морского плаванья», которым пользовался И. А. Шляпкин, в настоящее время утрачен, и публикация сатиры является единственным источником сведений о ней³.

Сама сатира представляет собой обмен краткими репликами европейских стран или видных политиков о своем болезненном состоянии (текст

¹ См.: Шляпкин И. Медицинские рассуждения о нынешнем состоянии здоровья европейских дворов (1734 г.) // Русская старина. 1898. № 10. С. 149–150.

² См.: Краткий отчет рукописного отдела за 1914–1938 гг. Л., 1940. С. 37.

³ По слухам, книги из Духовной академии до 1940-х гг. хранились в соборе Св. Екатерины на Невском проспекте, судьба их неизвестна.

сатиры см. в Приложении). И. А. Шляпкин справедливо отметил, что сатира отражает положение дел в Европе в 1733 г. и непосредственно связана с так называемой войной за польское наследство, недаром в сатире чаще всего говорится о Польше. Политическая ситуация в Польше крайне осложнилась после смерти в феврале 1733 г. польского короля Августа II. Одним кандидата на польский трон, Станислава Лещинского, поддерживали Франция, Испания и Сардинское королевство, второго, сына Августа II, — Россия, Австрия и Саксония. На сейме 12 сентября 1733 г. примас Польши Теодор Потоцкий объявил об избрании польским королем Станислава Лещинского, но 5 октября меньшая часть шляхты провозгласила польским королем Августа III. Надо добавить, что это избрание прошло при поддержке находившегося тогда под Варшавой русского военного корпуса под командованием генерала П. П. Ласси. После этого Станислав Лещинский бежал в Гданьск, где дожидался военной помощи от Франции. Именно эта политическая ситуация и отражена в памфлете. Польша представлена в нем сразу тремя персонажами: «Король польский» — Август III, «Станислав» — Станислав Лещинский, и «Государственный примас польский» — примас Теодор Потоцкий⁴. Поскольку под польским королем подразумевается Август III, а не Станислав Лещинский, то очевидно, что автор памфлета выражал точку зрения, совпадавшую с позицией Австрии и России. Реплика «России» прямо говорит об этом: «От моих пилюль Станиславу и ево партии пронос до Данциха учинился», т. е. речь идет о действиях корпуса генерала Ласси. Таким образом, в памфлете отражена политическая ситуация в Польше поздней осени — начала зимы 1733 г. Этим временем можно датировать и написание памфлета.

В происхождении памфлета у И. А. Шляпкина уверенности не было. «Перевод ли это или оригинал (сужу по игре словом *мир* в речи примаса), — решить пока трудно», — писал он⁵. Сейчас на это вопрос можно ответить уверенно — это перевод. Польская исследовательница П. Бухвальд-Пельцова в своем исследовании, посвященном польской сатирической литературе первой половины XVIII в., между прочими произведениями

⁴ По злой иронии истории польский примас, ярый противник усиления русского влияния в Польше, родился в Москве в 1664 г. и был наречен Федором, его восприемником был царь Алексей Михайлович, а обряд крещения совершил патриарх Никон.

⁵ Медицинские рассуждения о нынешнем состоянии здоровья европейских дворов. С. 150.

рассматривает написанную на польском языке в 1734–1736 гг. сатиру «Медицинский консилиум по поводу болезни Августа III» («*Consilium medicum nad słabością króla polskiego Augusta III*»), в которой европейские монархи предлагают разные лекарства больной Польше. Сам жанр не был польским изобретением, и П. Бухвальд-Пельцова приводит в качестве параллели «Медицинские наблюдения о положении европейских дворов», известные в двух языковых версиях: французской («*Remarques d'un médecin sur la Constitution présente des Cours de l'Europe*») и немецкой («*Medicinisches Gedanken über der Constitution vom Europäische Höffe*»)⁶. Обе версии сохранились в одной рукописи, хранящейся в Дрезденской библиотеке⁷. П. Бухвальд-Пельцова отметила, в частности, что среди персонажей этого произведения присутствуют польский король Станислав (Лещинский) и польский примас, и привела первую реплику французской версии: «*Le Pape: Notre Bénédiction est un remède universel pour tous les Malades*». Это вполне соответствует началу русского текста: «Папа. Наше благословение есть генеральный медикамент на все болезни». Таким образом, есть все основания полагать, что «Медицинские рассуждения» являются переводом памфлета, известного по дрезденской рукописи. Но вот с какого именно языка был сделан перевод, можно будет установить только при полном сличении всех трех версий: немецкой, французской и русской.

И. А. Шляпкин назвал обнаруженный им памфлет «едва ли не первым памятником политической сатиры в России». В действительности эта сатира была далеко не первой. Уже в начале 1670-х гг. в Посольском приказе в Москве не только читаются, но и переводятся разные сатирические произведения на политические темы: переделка молитва «Отче наш», высмеивающая польского короля Яна Казимира⁸, памфлет «Рассечение Европы»⁹,

⁶ См.: *Buchwald-Pelcowa P.* *Satyra czasów saskich.* Wrocław, 1969. S. 247.

⁷ См. описание рукописи: *Katalog der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden.* Dresden, 1982. Bd 3. S. 177–180 (шифр рукописи: Msc. Dresd. P. 51). К сожалению, произведения в интересующей нас части рукописи описаны как единый комплекс (S. 485–500: «*Satirisches über die Europäischen Höffe*»), без приведения инципитов. По указанию П. Бухвальд-Пельцовой, немецкая версия читается в этой рукописи на с. 485–486, а французская — на с. 487.

⁸ См.: *Шамин С. М.* Польский политический памфлет в России XVII столетия: Пародийная переделка молитвы «Отче наш» из дела с курантами 1672 г. // *Древняя Русь. Вопросы медиевистики.* 2011. № 1 (43). С. 107–111.

⁹ См.: *Шамин С. М.* Памфлет «Рассечение Европы» из дела с курантами 1672 г. // Там же. № 3 (45). С. 134–135.

сатирические стихотворения против польского короля Яна Собеского¹⁰ и др. Первая четверть XVIII в. принесла еще несколько таких произведений: памфлет эпохи войны за испанское наследство «Краткое начертание, как ныне возмущенны дела в Европе»¹¹, «Всей Европы монархов карт игра-ние», в котором реплики игроков описывают положение дел в Европе¹², и др., например еще не изданный сатирический каталог медалей 1730-х гг. Все перечисленные памятники являются переводами. Но Петровская эпоха дала и первый отечественный опыт подобного рода, который к тому же был дважды издан — это «Книги политические, которые продаются в Гаге» (М., 1723; СПб., 1724)¹³. Такие сатирические книжные каталоги уже были известны в европейской сатирической литературе, но русский сатирик в своем произведении отразил взгляды самого Петра I на европейскую политику, недаром царь собственноручно редактировал это издание.

У сатирических памфлетов, особенно тесно привязанных к сиюминутной политической ситуации, есть одна общая черта — они очень быстро устаревают и превращаются во вчерашнюю газету, которая со временем становится неинтересной и даже малопонятной. Далеко не всегда такие произведения попадают в печать, да и рукописные копии их немногочисленны. В полной мере это относится и к разбираемым «Медицинским рассуждениям». Война за польское наследство 1733–1735 гг. довольно скоро отошла в историю, и ее отражение в немудрящей и даже грубоватой переводной сатире уже не могло иметь успеха у читателей.

Но в русской поэзии сохранилось эхо войны за польское наследство, в том числе отречение Станислава Лещинского. Имею в виду эпиграмму Феофана Прокоповича «О Станиславе Лещинском, дважды от короны польской отверженном» (1734):

Что слава Станислава Богом своим славит,
Станислав бо в имени будто славу ставит.

¹⁰ См.: *Николаев С. И.* Поэзия и дипломатия: (Из литературной деятельности Посольского приказа в 1670-е гг.) // ТОДРЛ. Л., 1989. Т. 42. С. 143–173.

¹¹ См.: *Николаев С. И.* Польская поэзия в русских переводах: Вторая половина XVII — первая треть XVIII в. Л., 1989. С. 72–73.

¹² См.: *Николаев С. И.* Из истории польской сатирической литературы в России (XVII — первая половина XVIII в.) // ТОДРЛ. СПб., 1992. Т. 45. С. 309–310.

¹³ См.: *Рейсер С. А.* Книги политические, которые продаются в Гаге // Описание изданий гражданской печати. 1708 — январь 1725 г. / Сост. Т. А. Быкова и М. М. Гуревич. М.; Л., 1955. С. 541–563.

Сама она не в одном показала деле,
 в какой ты, Станиславе, славу ставишь силе.
 Не так, как в бегстве римский полк остановился,
 когда о том Иовишу король их молился.
 Она не прочь избегнуть; но будто с тобою
 жить хотела, влекома разною манюю,
 И дважды не от дому, но в дом твой бежала
 и, внутрь внити торопясь, не дошла и стала¹⁴.

Современному читателю и эпиграммы Феофана, и «Медицинских рассуждений» нужны подробные исторические пояснения, чтобы разобраться в сути описываемых событий. Действительно, «из памяти изгрызли годы, за что и кто» пал в войне за польское наследство, если вспомнить формулу В. Ходасевича. Современный читатель в эпиграмме Феофана видит, прежде всего, полное сарказма обыгрывание имени Станислава Лещинского и едва ли слышит победительные нотки в этой политической эпиграмме. А «Медицинские рассуждения» останутся свидетельством деятельного участия России в европейских делах, в которых она играла все возрастающую роль¹⁵.

Ниже перепечатывается памфлет «Медицинские рассуждения» по публикации И. А. Шляпкина. Сохраняются все написания, несколько изменена пунктуация и заменены буквы, отсутствующие в современном русском алфавите.

Медицинские рассуждения о нынешнем состоянии здоровья европейских дворов

Папа: Наше благословение есть генеральный медикамент на все болезни.

Цесарь: Когда аглинская соль к тому же прибудет, то полевая моя аптека на всякия случаи учреждена и снабдена.

¹⁴ Феофан Прокопович. Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 221 (на с. 487 опубликована авторская версия эпиграммы на латинском языке). См.: Langer D. Feofan Prokopovičs martialisches Epigramm auf Stanisław I. Leszczyński // Slavistische Studien. Zum X. Internationalen Slavistenkongreß in Sofia 1988. Köln; Wien 1988. S. 389–397. (Slavistische Forschungen, Bd 54.)

¹⁵ См.: Некрасов Г. А. Роль России в европейской международной политике 1725–1739 гг. М., 1976.

Россия: От моих пилюль Станиславу и его партии пронос до Данциха учинился.

Франция: Мои золотыя тинктуры у других нарочитое действо имели, а ныне мне самому в них есть нужда.

Гишпаниа: Я чрез целый год уже лечюсь и употребляю все десператныя лекарства, токмо болезнь всегда хуже становится, понеже я по оным себя не воздержу.

Англия: Болезнь есть прилипчивая, я буду больных от здоровых отлучать.

Португалия: Я не болна, однакож и не здорова.

Швеция: Натура моя с последней моей болезни еще весьма слаба и для того от всяких невоздержных поступков себя ухранять приуждена.

Дания: Я ожидаю, пока болезнь более явится.

Пруссия: Я имею как про себя, так и про других довольно лекарств, токмо желания не имею лечитися и охраняю себя от перваго вида крови.

Король польский: Некоторый секрет от орловой крови мне весьма способствовал.

Сардиния: Кроме саливации мне трудно будет вылечитися.

Голландия: Мы не охотники к болным ходить.

Станислав: Явившаяся паки болезнь моя гораздо хуже первой.

Германские государственные князья: Когда мы токмо лихоратку из живота истребим, то опасности не будет.

Швейцары: Копите наш помет заблаговременно, то в нужде способ иметь будете.

Соединенныя круги немецкого государства: Главное наше попечение есть, чтоб токмо живот от запору предохранять.

Дон Карлос гишпанский: Я принужден себя лечить от старых лекаров и повивальных бабок.

Персия: Потребно нам есть новое лошадиное лекарство, чтоб от луной болезни весьма вылечитися.

Турки: Оные мужики жестокий клистер у нас ставили.

Государственный примас польский: Кто бы таких опасных приключителей чаял? Жаль, что я своих болных в Кракове последним миром не помазал.

Списана месяца априлия 27-го числа 1734 года в Санкт-Питеръ-бурхе.

Л. Н. Полубояринова

Семиотика природы и природа семиотики в романе И. В. Гёте «Избирательное сродство»

4 сентября 1809 г. Гёте публикует в штутгартском журнале «Morgenblatt für gebildete Stände» краткое сообщение о скором выходе в свет своего романа «Избирательное сродство» («Wahlverwandschaften»). В этой заметке автор объясняет «странное» название своего произведения собственным интересом к физике и химии, т. е. к наукам, изучающим природу. Однако он отмечает также, что заглавие романа демонстрирует некий «духовный первопринцип» («der geistige Ursprung»), к которому восходит данная «аналогия химического плана» («eine chemische Gleichnisrede»), «тем более что природа повсеместно *одна* и силы невнятной, исполненной страстей необходимости с неизбежностью вторгаются даже и в само свободное царство разума» («и испещряют его своими следами», как буквально у Гёте: «...umso mehr, als doch überall nur *eine* Natur ist und auch durch das Reich der heiteren Vernunftfreiheit die Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen...»¹).

Приведенное высказывание в равной мере облегчает и затрудняет ответ на вопрос о параметрах, границах и структурности, присущих субстанции природы, как она дана в романе, или, говоря иначе, на вопрос о феноменологии природы и специфике природного дискурса в данном произведении Гёте. Очевидно, что гётевская аналогия (природа везде одна — в материальном ли, в духовном ли мире) предлагает осмыслить человеческие отношения при помощи метафорики и риторики естественнонаучной речи — в данном случае происходящей из области науки химии. При этом аналогия проводится не в плане наглядно-образном, но при помощи абстрактной операции переноса-проекции одного (природного, неорганического, химического) на другое (человеческое, т. е.

¹ Goethe J. W. Werke. Hamburger Ausgabe: In 14 Bd. Bd 6. München, 1999. S. 632.

органическое и духовное), а именно посредством термина, введенного в 1775 г. шведским химиком Торберном Улафом Бергманом (Bergman, 1735–1784) в его исследовании «De attractionibus electivis» (1775). Именно очевидная и нарочитая абстрактность подобной аппликации и удивляет.

Отмеченное впечатление, сохраняющееся на протяжении первых глав романа, усугубляется в 4-й главе первой книги благодаря рассуждениям капитана, который объясняет явление «избирательного сродства», типичное для неорганического мира, на примере «щелочей и кислот». Данные вещества, как отмечает капитан, «несмотря на противоположность друг другу, а может быть, именно благодаря этой противоположности всего решительнее ищут друг друга и объединяются, претерпевая при этом изменения и вместе образуют новое вещество»². Несколько чужеродной представляется, во-первых, очевидная механистичность данного процесса, напоминающего картину мира в «Системе природы» (1770) французского материалиста Поля Анри Гольбаха (Holbach, 1723–1789). А ведь Гёте сам еще в страсбургский свой период критиковал гольбахову природу как «выхолощенную и пустую» («hohl und leer»)³.

Непривычно и не совсем по-гётевски выглядит описанный капитаном процесс также и в силу его визуальной нерепрезентативности, не выраженной пластичности, безобразности. В нем явно отсутствует знаменитая, выработанная во время итальянского путешествия а затем многократно углублявшаяся гётевская склонность к фиксации видимых феноменов, особенно ярко проявившаяся, например, в «Римских элегиях» («Römische Elegien», 1795) и в сцене «Лес и пещера» первой части «Фауста»⁴.

² *Götte И. В.* Избирательное сродство / Пер. А. Федорова // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1978. Т. 6. С. 249 (далее, за исключением специально оговоренных случаев, ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц).

³ *Goethe J. W.* Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit // Goethe J. W. Werke. Bd 9. S. 491. Важно то обстоятельство, что критика страсбургского студента касалась как раз недостаточной «наглядности» гольбаховой системы природы, которая, по словам Гёте, не «выстраивала» «перед нашими глазами» оптически воспринимаемого мира, но расплывалась в визуально нефиксируемой аморфности. Ср.: «Но как же пусто и неприветно стало у нас на душе от этого печального атеистического полумрака, закрывшего собой землю со всеми ее образованиями, небо со всеми его созвездиями». (*Götte И. В.* Из моей жизни: Поэзия и правда / Пер. Н. Ман // Гёте И. В. Собр. соч. Т. 3. С. 414).

⁴ Подробнее о данной черте творчества Гёте см. в работах: *Steinhagen H.* “Bey mir ist das Auge vorwaltend”: theoretische Überlegungen zur gegenständlichen

Впрочем, Гёте, как известно, и до Италии, например, в период своих интенсивных геологических штудий, в частности, в эссе «О граните» («Über den Granit», 1784), выказывал себя по преимуществу «человеком глаза» (Augenmensch) — настолько, что химия как таковая, при всем уважении и интересе, проявляемым им по отношению к этой дисциплине, вряд ли могла его подвигнуть к увлеченным научным занятиям, тем более инспирировать творческий процесс. За исключением, разумеется, его «тайной возлюбленной»⁵ алхимии; алхимический дискурс, в отличие от химии, давал благодаря своему метафорическому и образному разнообразию, богатую пищу визуальной фантазии.

«В минералогии мне уже и шагу дальше не сделать без химии, я давно это знаю и потому оставил пока эти занятия...», — читаем в письме к Шарlotte фон Штайн от 16 августа 1786 г.⁶ И действительно, как показывают новейшие исследования, для Гёте как «созерцателя» (в оригинале «человека созерцающего» — «ein <en> beschauende<en> Mensch<en>») и «отпетого реалиста» («Stockrealiste<n>»)⁷ химия, если она не служила неким прикладным прагматическим целям (например, в рамках его занятий минералогией, ботаникой или теорией цвета), была интересна главным образом в своем «демонстративно-экспериментальном» изводе.

«Его <в химии> привлекала скорее возможность практики, экспериментирования и непосредственного наблюдения», — отмечает Армин Шеффлер в специальном исследовании «Гёте и химия»⁸. В ка-

Bildlichkeit bei Goethe // Il primato dell'occhio: poesia e pittura nell'età di Goethe / Hrsg. von E. Bonfatti und M. Fancelli. Roma, 1997. S. 131–141; Becker H. J. Raumvorstellung und selektives Sehen in Goethes "Italienischer Reise" // Jahrbuch der Schillergesellschaft. 1997. Bd. 41. S. 107–124; Böning Th. "Und es scheint als wenn ich wenigstens würde sehen lernen": Zur Aktualität von Goethes italienischen Reise im Kontext von Rilkes "Sonetten an Orpheus" und Handkes drei "Versuchen" // Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau und Goethe bis Celan und Handke. Freiburg i.Br, 2001. S. 265–307.

⁵ WA IV, 1, S. 247.

⁶ WA IV, 8, S. 4.

⁷ Обе самохарактеристики происходят из письма Гёте к Шиллеру от 27 апреля 1798 г. См.: Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 82. См. также: WA IV, 18, S. 79.

⁸ Scheffler A. Goethe und die Chemie // Goethes Beitrag zur Erneuerung der Naturwissenschaften / Hrsg. von P. Heussler. Bern; Stuttgart; Wien, 2000.

честве примера можно указать на один из любимейших гётевских экспериментов — изготовление так называемого «кремневого сока» (Kieselsaft — Licquor Silicum) из силикатного кварца и щелочи, в результате чего получалось нечто визуально релевантное — «красивая прозрачная жидкость». Гёте, как следует из соответствующего эпизода «Поэзии и правды», стремился именно «собственноручно» приготовить «кремневый сок» и «увидеть» его «собственными глазами»⁹. Также и прочие химические эксперименты, проводившиеся Гёте, как правило, в присутствии зрителей, обладали подобным качеством наглядности, что отражалось нередко уже в их образно-метафорических названиях, акцентирующих неизменно некий визуально воспринимаемый момент формы или цвета: «Минералогический хамелеон», «Заходящее солнце», «Ртутное сердце», «Химический сад»¹⁰.

«Я смело могу сказать <...> что пробовал себя в самых разных отраслях естествознания, однако мои опыты всегда были направлены лишь на земное мое окружение, на то, что мы непосредственно воспринимаем чувствами...»¹¹. В этом известном высказывании из разговора с Эккерманом от 2 февраля 1827 г. Гёте однозначно делает выбор в пользу видимых природных процессов, предпочитая их невидимым. Логично предположить, что также и в химии реально созерцаемые «наглядные» процессы, формы и краски были ему дороже сухих формул и чисел. Подобным же образом были расставлены акценты французским феноменологом Морисом Мерло-Понти (Merleau-Ponty, 1908–1961), противопоставившим непосредственное созерцание предметов абстрактному научному мышлению «моделями и формулами»:

«Научное мышление — мышление обобщающее, представление предмета в общем должно вспомнить о предшествующем «имеется», о ландшафте и о почве воспринимающего и пластифицированного мира, вспомнить о них в том виде, в каком они даны в нашей жизни

⁹ *Göthe I. V.* Поэзия и правда. С. 290.

¹⁰ *Gebelein H., Grabner E.-W.* Chemie und Alchemie in Goethes poetischen und wissenschaftlichen Werken. Versuche zum Anschauen und Begreifen // Durchgeistete Natur. Ihre Präsenz in Goethes Dichtung, Wissenschaft und Philosophie / Hrsg. von A. Schmidt und K.-J. Grün. Frankfurt/M. u.a., 2000. S. 161–176. См. также: *Schwitzgebel G.* Die Faszination der Phänomene — Goethe und die Chemie // „Man halte sich ans fortschreitende Leben...“: Über Goethe und Goethezeitliches aus Güstrower Sicht / Hrsg. von E. Neumann, D. Pocher, V. Probst. Güstrow, 1999. S. 27–32.

¹¹ *Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте. / Пер. с нем. М., 2013. С. 162. Курсив наш.

нашему воспринимающему телу, не тому гипотетическому телу, которое, если угодно, возможно воспринимать как информационную машину, но этому, настоящему телу, которое я называю моим»¹².

В романе «Избирательное средство», как дает понять уже его «химическо-формульное» по происхождению заглавие, *непосредственное видение* аутентичных (природных) предметов и процессов предстает достаточно проблемным. Впрочем, и упоминаемое Мерло-Понти «настоящее тело» — потенциальный «носитель» подобного видения и чувственного восприятия предстает очевидно и, по-видимому, намеренно достаточно проблематизированным. Интересно, что капитан в своих рассуждениях о химическом процессе «избирательного средства» упоминает о необходимости визуализации и непосредственного восприятия соответствующих процессов: «Надо *своими глазами видеть* в действии эти вещества <...> надо *с участием смотреть*, как они друг друга ищут, притягивают, охватывают, разрушают, истребляют, поглощают, а затем, по-иному слившись, выступают в обновленной неожиданной форме» (251–252) и говорит о реальности такой перспективы: «Как только прибудет наш химический кабинет, мы вам покажем разные опыты, весьма занимательные и дающие лучшее представление, нежели слова, названия и термины» (249). Обещанной наглядной демонстрации химического процесса в романе, однако, так и не происходит.

На данное противоречие романа обратили внимание уже достаточно давно. В традиции интерпретации «Избирательного средства» существует несколько объяснений отмеченной апории. Большинство исследователей сходятся на мысли, что этот демонстрационный химический опыт капитана, будто бы вначале обещанный, а затем «выпавший» из сюжета, получает некую «замену» или компенсацию на образном уровне романа. Так, по мнению Хайке Брандштеттер, Оттилия как объект созерцания замещает «выпавшую» наглядность химического эксперимента по *attractiones electivis*¹³. Тео Эльм считает, что «так и не прибывший» в ходе сюжета романа «химический кабинет» «уже и так в нем наличествует» — «присутствующие (т. е. протагонисты. — Л. П.)

¹² Merlaeu-Ponty M. Das Auge und der Geist ^ Philosophische Essays. Hamburg, 2001. S. 277.

¹³ Brandstädter H. Der Einfall des Bildes. Ottilie in den „Wahlverwandtschaften“. Würzburg, 2000. S. 131–168.

сами и есть этот кабинет»¹⁴. Оба исследователя, опираясь на различные структурно-семиотические установки, исходят из того предположения, что в романе научная метафора «избирательного сродства» путем ее буквализации и достаточно абстрактным образом проецируется на человеческие отношения, а возникающий при этом дефицит визуального (ни герои, ни читатели так и не становятся свидетелями наглядного химического опыта) «компенсируется» благодаря эстетизирующему «онаглядыванию» («Anschaulichmachen» тела Оттилии (Брандштеттер) или же социокритическому ракурсу, в котором предстают все действующие лица романа (Эльм).

Одновременно существует и мнение (его представляет, например, Хартмут Бёме), в соответствии с которым логика «избирательного сродства» как химического процесса «если и отражает конstellации романа, то неизменно ошибочно»¹⁵. Соответственно, возможным оказывается предположить, что нарочито вынесенный за скобки романного действия визуальный потенциал химического процесса — лишь одно из проявлений общего свойства данного романа, в котором непосредственно и непредвзято воспринимаемая, видимая природа отступает¹⁶, уступая место реальности иного рода — реальности «имен, слов и искусственных выражений», реальности образных изображений, шифров и знаков.

На данный дефицит непосредственно переживаемой визуальности в романе первым обратил внимание еще Эмиль Штайгер. В своем анализе «Избирательного сродства» он отмечает следующее:

«Гёте здесь, как кажется, ни к одному предмету уже не подходит извне, уже не обращает к ним вопроса, насколько они ему родственны.

¹⁴ Elm Th. *Chemie als Anthropologie: Goethes „Wahlverwandschaften“* // *Chemie, Alchemie und Goethes „Wahlverwandschaften“* / Hrsg. von den Bayerischen Chemieverbänden. Nürnberg, 1996. S. 40.

¹⁵ Böhme H. „Kein wahrer Prophet“: Die Zeichen und das Nicht-Menschliche in Goethes Roman „Die Wahlverwandschaften“ // Goethe. Die Wahlverwandschaften / Hrsg. von G. Greve. Tübingen, 1999. S. 97.

¹⁶ В данной связи вряд ли возможно согласиться с Джереми Адлером, который интерпретирует формулу «избирательного сродства» в качестве типологически близкой таким в исключительной степени ориентированным на внешнее проявление гётевским «идеям-эйдосам», как метаморфоза (см.: Adler J. „Eine fast magische Anziehungskraft“: Goethes „Wahlverwandschaften“ und die Chemie seiner Zeit. München, 1987. S. 17–23).

Эпическая радость созерцания и узнавания уступает участию иного рода. <...> Так возникает призрачная подсветка, бросающаяся в глаза любому читателю при сравнении с более поздними и более ранними произведениями. Возникает ощущение, будто бы ни предметы, ни люди здесь не отбрасывают тени. Они не отбрасывают тени, потому что они перенасыщены, потому что они в каждый момент и в каждой своей черте выступают „значимыми“¹⁷.

Наблюдение Штайгера, впоследствии подтвержденное и развитое и другими исследователями¹⁸, отчетливо констатирует момент исчезновения из гётевского романа непосредственно пережитой, увиденной и «человечески» воспринятой природы. Роскошные садово-парковые, лесные и горные пейзажи, здания, предметы обихода и произведения искусства, впрочем, так же как и человеческие тела, в «Избирательном сродстве» лишь кажутся присутствующими. Их никто непосредственно не видит, не слышит, не обоняет, не воспринимает осязательно. Они не представлены в опосредовании человеческих органов восприятия, они и интересны не как таковые, не сами по себе, но исключительно лишь в силу их символической ценности, они, говоря словами Штайгера, «в каждый момент и в каждой своей черте выступают „значимыми“».

Само существование протагонистов и процессы восприятия, им свойственные, поданы в романе как бесконечный и эксцессивный процесс производства и толкования знаков, процесс, в рамках которого семиозис и герменевтика постоянно обгоняют одна другую. Таким образом, все субстанциональное и предметное оказывается как будто априори пойманным в некую невидимую сеть из значений и интерпретаций, ориентированных на определенные культурные образцы и оказываются вне этой сети недоступными. (Интересно, что и Гёте в письме к Цельтеру от 26 августа 1809 г. писал о некой «воздушной фате, легкой и все же непроницаемой», которой покрыты поступки и мысли героев романа¹⁹.) «Общество,

¹⁷ *Staiger E. Goethe: In 3 Bd. Zürich, 1956. Bd 2. S. 512.*

¹⁸ Из публикаций более позднего времени возможно назвать, кроме цитировавшейся выше статьи Х. Бёме, также следующие исследования: *Engel M. „Wahdenen, die Symbole sehen?“: Symbolik und Symboldeutung in Goethes „Wahlverwandtschaften“ // Goethe-Yöngu. 1995. Bd 7. S. 231–252; Nonnenmacher K. Trübung und Betrübnis: Sinne und Medien der „Wahlverwandtschaften“ // Athenäum. 2000. Bd 10. S. 55–76.*

¹⁹ Цит. по комментарию к немецкоязычному изданию романа: *Goethe J. W. Werke. Bd 6. S. 473.*

которое репрезентирует семейная пара Шарлотта и Эдуард, отделено от своего окружения как будто каким-то невидимым барьером», — пишет Штайгер²⁰. Напрашивается продолжение — и друг от друга, от партнера в межличностной коммуникации каждый из персонажей оказывается отделен, подобно тому как труп Оттилии в конце произведения отделен от посетителей капеллы стеклянной крышкой гроба.

Даже в том случае, когда протагонисты, подобно капитану и отчасти Эдуарду и Шарлотте, предстают искренно интересующимися природой, — даже и в этом случае они не практикуют непосредственный с ней контакт, предпочитая последнему обращение к так называемым «внятно написанным книгам» («faßliche Bücher»²¹), в которых природные процессы предстают редуцированными до «основных понятий физики и химии», подобно исходной метафоре «избирательного средства».

Естественные «realia» видимой природы улавливаются таким образом в сети естественнонаучного таксономического и инвентаризирующего дискурса (как в случае с капитаном), или же воспринимаются сквозь призму расхожего, с неизменным налетом дилетантизма, эстетизирующего узуса того времени, связанного с устройством садово-паркового пространства (как у Шарлотты), или же, также предвзято, воспринимаются под экономическим и доместицирующе-преобразовательным углом зрения (как у Эдуарда).

В столь же малой степени, как пейзаж, объектом непосредственно-го восприятия в романе становятся и объекты природы, предметы обихода, произведения искусства. «*Взгляните на этот бокал*» (319; курсив мой. — Л. П.), — говорит Эдуард Миттлеру о предмете, который лично для него исполнен глубокого значения, как символ его грядущего неотвратимого соединения с Оттилией. Апелляция к зрению, однако, в данном случае чисто формальна, на самом деле Эдуард, по сути, не видит и не знает, — т. е. не воспринимает данный предмет как таковой — в его материальных качествах, в его фактурности, в структуре его поверхности и внешней форме. Именно поэтому он и не сразу, а лишь по прошествии времени замечает подмену, когда камердинер, разбив данный бокал, потихоньку заменяет его другим, похожим. То, что единственно важно для Эдуарда в связи с данным предметом — выгравированная на его поверхности монограмма из двух букв, т. е.

²⁰ Staiger E. Goethe. Bd 2. S. 480.

²¹ Goethe J. W. Werke. Bd 6. S. 267, 268.

своеобразный знак второго уровня, письменный знак. Но даже и его протагонист не столько воспринимает визуально, сколько «потребляет физически».

«Я... теперь *каждый день пью из него*, чтобы каждый день убеждать себя в нерасторжимости связей, созданных судьбой» (320). Интересно в приведенном примере то обстоятельство, что в данном насквозь семиотическом романе даже и сам естественный процесс еды и питья инсценируется как символическое потребление знаков.

Также и присутствие человеческого тела в «Избирательном родстве» выступает в первую очередь как символическое присутствие. В качестве одного из наиболее жутких «образчиков» такого тела-носителя символического значения выступает ребенок Шарлотты и Эдуарда. Как воплощение «двойной супружеской измены», маленький Отто обнаруживает в лице черты не своих биологических родителей, но их воображаемых, желанных партнеров. По утонувшему ребенку в романе, как отмечали — кто возмущенно, кто растерянно — уже его первые читатели²², особенно никто не убивается. Одна из причин подобной холодности заключается, возможно, в семиотической перегрузке его фигуры, изначально психофизически блокирующей восприятие этого персонажа как живого детского тела. (Живы в маленьком Отто лишь глаза — но ведь и они важны главным образом символически, как знак его похожести на Оттилию.)

В качестве биологически произведенного от Шарлотты и Эдуарда ребенка маленький Отто выступает, по Ч. С. Пирсу, «индексальным», т. е. метонимически, контактно порожденным, знаком их теперь уже взаимно нежелательного брачного союза. Как «воображаемый» ребенок Оттилии и капитана он выступает одновременно знаком «иконическим», т. е. продуцированным метафорически, путем переноса и метафорически толкуемым двойным символом двойного воображаемого адюльтера. Нежное детское тело не выдерживает подобного двойного кодирования и — разрушается под его давлением.

Отмеченная «хрупкость», непрочность знаков, казалось бы почерпнутых из самого реального мира, фактически же систематически «подставляемых» вместо природы или реальности как их эрзац — отдельный,

²² См., например, письмо И. Ф. Рохлица к Гёте от 5 ноября 1809 г. — „Die Wahlverwandtschaften“: Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman. 1808–1832 / Hrsg. von H. Härtl. Berlin, 1983. S. 69.

самостоятельный и весьма важный мотив «Избирательного сродства». Парикмахер подпаливает раскаленными щипцами любовную записку Эдуарда к Оттилии, Эдуард портит своим дополнением великолепную карту местности, собственноручно начерченную и раскрашенную капитанам, знаменитый «судьбоносный» бокал в конечном итоге разбивается, Люциана разоряет сад, столь много значащий для героев, ребенок тонет, наконец, осуществляется самоумерщвление Оттилии, тело которой Эдуардом также воспринимается преимущественно в качестве носителя определенной символической и образной ценности. Все это, происходящее в романе с символическими ландшафтами, телами и предметами (или не происходящее с ними: скажем, архитектор сохраняет от разрушения ряд культурных предметов, гравюры, сделанные с великих живописных произведений, не давая их в руки тем, кто не умеет с ними обращаться), — вся данная выпуклая, гипертрофированная материальность знаков способствует парадоксальным образом не «прибыванию», но, наоборот, «убыванию» «природы» или «реальности» в романе. Как верно заметил Фриц Брайтхаупт, «картина, если она (в «Избирательном сродстве». — Л. П.) подвергается порче, неизменно выступает картиной порчи, однако никогда не порчей картины»²³.

Мир, полностью лишенный природной референциальности, фантомный и фантазматический мир, герои в котором — дилетантствующие семиотики и герменевтики — пребывают в неостановимом и бесконечном процессе производства, репродуцирования и толкования знаков, — данный срез романа, без всякого сомнения, отражает диагностированный Мишелем Фуко для 1790-х гг. общеевропейский кризис репрезентации. Одновременно отмеченное качество романа предвосхищает век XX, и даже, точнее, его вторую половину, как время неконтролируемого, симулякративного продуцирования и мультиплицирования знаков средствами массовой коммуникации.

²³ Breithaupt F. Jenseits der Bilder: Goethes Politik der Wahrnehmung. Freiburg i. B., 2000. S. 138.

Г. Е. Потанова

В. К. Кюхельбекер и Г. А. Бюргер (об источнике баллады «Рогдаевы псы»)

«...Denn Hunde sind gut, wie sie
scheinen!»

*Friedrich Leopold Stolberg,
«Schön Klärchen», 1781*

О немецких источниках поэзии В. К. Кюхельбекера писали много и часто, хотя и мало систематически¹. Однако баллада «Рогдаевы псы», напечатанная в 1824 г. в третьей части «Мнемозины», в этом смысле оставалась до сих пор, что называется, вне подозрений. События из истории Великого Новгорода, послужившие Кюхельбекеру историческим фоном, естественно, заставляли думать, что в данном случае сочинитель реализовал литературную программу, заявленную им самим в предыдущей книжке «Мнемозины» (1824. Ч. 2), в нашумевшей ста-

¹ См.: *Гаевский В. П.* Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. Т. 97. Отд. I. С. 147; *Грот К. Я.* Пушкинский лицей (1811–1817) СПб., 1911 (переизд.: СПб., 1998. С. 180, 195, 242–247); *Дурылин С. Н.* Русские писатели у Гёте в Веймаре // Литературное наследство. М., 1932. Т. 4–6. С. 374–403; *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л., 1937. С. 150–158; *Тынянов Ю. Н.* В. К. Кюхельбекер // Кюхельбекер В. К. [Соч.: В 2 т.] Л., 1939. С. X–XIV, XX–XXIII; *Мкалаева Т.* Шиллер в оценке Кюхельбекера // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. 1964. Т. 157, вып. 9–10. С. 27–43; *Либинзон Э. Е.* Писатели-декабристы и Шиллер // Проблема традиций и новаторства в художественной литературе. Горький, 1978. С. 78–92; *Мазья М. Г.* Раннее переводное стихотворение В. К. Кюхельбекера «Песнь лапландца» // Русская литература. 1982. № 3. С. 160–164; *Васильева Г. М.* «Фауст» Гёте в творчестве В. К. Кюхельбекера // Художественный текст: Онтология и интерпретация: Сб. статей. Саратов, 1992. С. 135–143; *Назарьян Р. Г.* Русское народное творчество и немецкие переводы В. Кюхельбекера // Русская речь. 1996. № 2. С. 97–102.

тье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». «Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности»², — убеждал там читателей Кюхельбекер и вслед за тем выражал надежду, что русские писатели нового поколения наконец «сбросят с себя поносные цепи немецкие и захотят быть русскими»³.

Попыткой найти источник для вдохновения в «летописях, песнях и сказаниях народных» предстала в контексте этой литературной программы также напечатанная в первой части «Мнемозины» «сага» Кюхельбекера «Святополк окаянный»⁴. «Рогдаевы псы», как кажется сначала, прямо продолжают ту же тенденцию: найти незаимствованную национально-героическую лирико-повествовательную форму, основывающуюся на материале русской истории (аналогичные опыты в этом направлении были уже сделаны П. А. Катениным в «Мстиславе Мстиславиче»⁵ и К. Ф. Рылевым в «Думах»). Стихотворное повествование начинается обрисовкой политического положения Новгорода в середине XIII в.:

Венчав Александра главой своих сил,
Славяне и русы отважной рукою
Сражали соседей за светлой Невою:
Но город великий татарам служил⁶.

² Кюхельбекер В. К. Соч. / Вступ. статья Н. М. Романова; Сост., подгот. текста, коммент. В. Д. Рака и Н. М. Романова. Л., 1989. С. 442.

³ Там же.

⁴ Кюхельбекер В. К. Избр. произведения: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. В. Королевой. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 173–182 (Библиотека поэта. Большая серия); в примеч. Н. В. Королевой датировано 1823 г. по расположению автографа в тетради. Параллельно с публикацией в «Мнемозине» (1824. Ч. 1) было напечатано в «Полярной звезде на 1824 год» (СПб., [1823]).

⁵ В статье «Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений» (1825) Кюхельбекер отнес «Мстислава Мстиславича», вместе с другими балладами Катенина, к таким стихотворным «попыткам», какие «по сю пору одни, может быть, во всей нашей словесности принадлежат поэзии романтической» (Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, [М. Г. Альтшуллер], В. Д. Рак. Л., 1979. С. 492).

⁶ Кюхельбекер В. К. Избр. произведения. Т. 1. С. 192 (далее ссылки на балладу приводятся в тексте по этому изданию, с указанием номера стиха).

Затем вводится центральный герой, богатырь Рогдай⁷ («Разумный посадник и смелый воитель; / В советах и битвах успеха решитель», ст. 24–25). Как ни отважен он в битвах и как ни разумен в советах, к началу развития действия он оказывается в одиночестве среди своих сограждан: вопреки его мнению, новгородцы решают платить Орде позорную дань. Рогдай, клянуший «малодушие древнего града» (ст. 72), хочет найти утешение у своей возлюбленной, живущей в уединенном тереме над Волховом, и отправляется к ней. И тут, когда дело доходит до развертывания собственно балладного сюжета, выясняется, что Кюхельбекер на этот раз не совсем сбрасывает «поносные цепи немецкие». Потому что сюжет «Рогдаевых псов» не является русским, а заимствован им у Готфрида Августа Бюргера (Bürger, 1747–1794), из баллады «Песнь о верности» («Das Lied von Treue», 1788–1789)⁸.

Бюргер, в свою очередь, почерпнул сюжет «Песни о верности» из популярного тогда периодического издания «Bibliothèque universelle des Romans», в апрельской книжке которого за 1776 г. был напечатан пересказ старофранцузского романа о Тристане и Изольде, включавший среди прочего историю о неверной возлюбленной рыцаря Динаса⁹. Внимание Бюргера обратил на этот фрагмент его близкий друг Генрих Христиан Бойе (Boie, 1744–1806), бывший организующим центром геттингенского «Союза рощи» — содружества молодых поэтов, восхищавшихся поэзией Клопштока и во многом сочувствовавших новейшим течениям в немецкой словесности (гердерианство, «Буря и натиск»). Бойе

⁷ Имя из Никоновской летописи, где Рагдай (!) Удалой упоминается под 6508 (1000) годом; отсюда перешло в литературу начала XIX в., в том числе в пушкинскую поэму «Руслан и Людмила». О том, что имя «Рогдай» также и для самого Пушкина совсем не было неразрывно скреплено с его шутливой поэмой, свидетельствует его неоконченный драматический замысел 1821–1822 г. «<Вадим>», где Вадим разговаривает на могиле новгородского посадника Гостомысла со своим единомышленником Рогдаем: «Ты видел Новгород; ты слышал глас народа; / Скажи, Рогдай — жива ль славянская свобода?» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 7. С. 245).

⁸ Впервые опубликована в геттингенском «Альманхе муз на 1789 год» (Musen-Almanach auf das Jahr 1789. Göttingen, 1789), затем в издании стихотворений Бюргера 1789 г. (Gedichte von G. A. Bürger. Göttingen, 1789. Th. 2. S. 195–206).

⁹ Bibliothèque universelle des Romans. 1776. April. S. 159–161 (весь роман о Тристане — S. 53–238).

указал Бюргеру на эту книжку «Bibliothèque» уже в письме от 10 декабря 1778 г.: «Называю тебе сию пиесу, чтобы ты, если однажды приедешь в Геттинген, мог прочесть там все извлечение. У Динаса, сенешаля короля Марка Корнуэльского — мужа Изольды, любви коей к Тристану преданно содействует Динас, — был прекрасный замок, а в нем девица, краше какой и желать нельзя, и, как он полагал, любила она его одно-го. Но такова уж была судьба корнуэльских рыцарей — быть обману-тыми. Однажды утром, собравшись навестить свою девицу, он находит ворота замка открытыми, и старый слуга кричит ему встречу, что не-верная только что ускакала с чужим рыцарем, забрав с собой двух пре-восходных охотничьих псов, какие ему были особенно дороги. Динас, вскочив на коня, преследует беглецов, настигает их, атакует рыцаря, и, казалось бы, смерть или жизнь того или другого из бойцов должны ре-шить спор за обладание девицей, как вдруг рыцарь подает ему мысль, что нелепо им рисковать жизнью из-за спора, решение коего должно зависеть единственно от постоянства или непостоянства дамы. Динас, уверенный в ее любви, соглашается принять ее решение. Она берет руку неизвестного, бросает на возлюбленного насмешливый взгляд и удаля-ется. Собаки признали прежнего господина, скакали вокруг него и тем свидетельствовали свою верность. В недолгом времени неверная начи-нает по ним скучать и понуждает рыцаря вернуться и потребовать их у Динаса. Динас молвит ему холодно: если они захотят последовать за тобою, я не возражаю. Но напрасно тот манит их; псы ластятся к сене-шалю и кажут рыцарю зубы. — Не правда ли, друг, из этого можно было бы что-то сделать?»¹⁰ Бюргер в самом деле обработал указанный сюжет, хотя и гораздо позже — после того, как другой участник «Союза рощи», граф Фридрих Леопольд Штольберг (Stolberg, 1750—1819) дал свою вариацию той же истории в балладе «Прекрасная Клерхен» («Schön Klärchen», 1780; опубл. 1781). В отличие от Штольберга, обработавшего сюжет очень свободно, Бюргер по возможности близко следовал разви-тию событий в старофранцузском источнике, однако дал своим героям немецкие имена: маршал фон Хольм и юнкер фом Штейн, а кроме того, значительно приблизил действие к современности (ниже об этом будет сказано подробнее).

¹⁰ Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit. Aus dem Nachlasse Bürgers und anderen, meist handschriftlichen Quellen / Hrsg. von A. Strodtmann. Berlin, 1874. Bd 2. S. 328.

При том, что Кюхельбекеру, вполне возможно, была известна также баллада Штольберга¹¹, следов ее влияния в «Рогдаевых псах» не обнаруживается. Источником Кюхельбекера является в данном случае исключительно Бюргер, которому он следует очень близко. Нелишне, однако, отметить, что в начале баллады предыстория красавицы (строфы 4–6) разработана Кюхельбекером заново по сравнению с Бюргером, у которого предыстория отсутствовала (к этому обстоятельству мы еще вернемся). Начиная же со строф 8–9, рисующих ночную поездку Рогдая в терем возлюбленной, изложение Кюхельбекера все более сближается с немецким источником, с той разницей, что маршал фон Хольм заменен Рогдаем, а похититель, юнкер фом Штейн, — баскаком Нурредином, посланником татарского хана. Перечислим основные сюжетные звенья этой длинной истории, занимающей у Кюхельбекера — без учета принадлежащего собственно ему начала баллады — около 180 стихов (в немецком оригинале 204 стиха): приезд героя в терем; опустевшая постель возлюбленной; запертый в подвале старый дворецкий и его рассказ о похищении красавицы; преследование, сопровождающееся обращениями витязя к своему коню; единоборство, прерываемое предложением соперника: зачем нам драться впустую, пусть девица сама решит, с кем ей милее остаться; выбор девицы в пользу похитителя; отчаяние оставленного; скачущие кругом него верные псы, лижущие ему раны и пытающиеся его утешить; желание жить, снова пробуждающееся в душе отчаявшегося; возвращение соперника, сообщающего, что красавица пожелала забрать с собой заодно и собак; саркастический ответ витязя, иронически цитирующий прежние слова соперника: пусть псы сами решат, с кем им милее остаться; напрасные попытки похитителя

¹¹ О том, что Кюхельбекер хорошо представлял себе в том числе биографию Ф. Л. Штольберга, свидетельствует его путевое письмо из Дрездена от 23 октября (9 ноября) 1820 г. (*Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 17*). Уже в конце 1810-х гг. Кюхельбекер обращался также к сочинениям его брата, графа Христиана Штольберга, переводами которого с древнегреческого (*Gedichte aus dem Griechischen übersetzt von Christian Graf zu Stolberg. Hamburg, 1782*) Кюхельбекер воспользовался при переводе на русский язык двух Гомеровых гимнов («Гимн Бакхусу» и «Гимн Земле», оба 1817) и «Гимна Аполлону. (Сокращенный перевод из Каллимаха)» (1819); см. примеч. Н. В. Королевой в изд.: *Кюхельбекер В. К. Избр. произведения. Т. 1. С. 611–612*; для последнего из названных переводов Х. Штольберг был упомянут в качестве источника самим Кюхельбекером в дневнике 1833 г. (*Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 270*).

соблазнить псов ласковыми словами и подачками, их ярость против него и верность хозяину.

Чтобы показать, насколько близко следует Кюхельбекер балладе Бюргера, достаточно будет привести лишь выдержки из обоих длинных текстов. Такова наиболее событийная часть, поединок:

Bürger

Sieh da! Am Rande vom Horizont
Scheint hell besonnt
Ein Büschel vom Reiher zu schimmern.
Kaum sprengt er den Rücken des
Hügels hinan,
So springen ihn seine zwei Doggen
schon an,
Mit freudigem Heulen und Wimmern.

«Verruchter Räuber, halt an, halt an,
Und steh dem Mann,
An dem du Verdammnis erfrevelt!
Verschlänge doch stracks dich ihr
glühender Schlund!
Und müßttest du ewig da flackern,
o Hund,
Vom Zeh bis zum Wirbel beschwefelt!»

<...>

Doch als wohl Beiden es allgemach
An Kraft gebracht,
Da keuchte der Junker vom Steine:
«Herr Marschall, gefiel' es, so möchten
wir hier
Ein Weilchen erst ruhen, und trauet
ihr mir,
So spräch' ich ein Wort, wie ichs meine».

Der Marschall, senkend sein blankes
Schwert,
Hält an und hört
Die Rede des Junkers vom Steine:
«Herr Marschall, was haun wir das
Leder uns wund?

Кюхельбекер

Вперед и вперед! — но за злчным
холмом
Вдали не туман белоснежный синееет;
Над буркой крыло лебединое веет;
Зардевшись, горит дамаскинский
шелом, —
И молодец гаркнул, перуном ретивый
Пустился по глыбам распаханной
нивы;
Настиг своих выжлят могучий
Рогдай:
Псы верные подняли радостный лай!
Но кличет отчаянный мститель:
«Разбойник, догнать себя дай!
Сорву с тебя голову; стой,
похититель!»

<...>]

Давно уже длится их бой роковой:
«Ты добрый, скажу я, и храбрый
воитель! — Насилу дыша, говорит
похититель. —
Послушай же умное слово, герой!»
Усталый посадник булат опускает.
«Напрасно мы бьемся! — злодей про-
должает. —
Быть может, то будет угодно судьбе,
Ты сломишь меня в сей тяжелой
борьбе;
Но бойся, дрожи, победитель!
Или ты уверен в себе?
Как знаешь, ей будет ли мил мой
губитель?»

Weit besser bekäm' uns ein friedlicher
 Bund,
 Der brächt' uns auf Einmal ins Reine.

Wir haun, als hackten wir Fleisch zur
 Bank,
 Und keinen Dank
 Hat doch wohl der blutige Sieger.
 Laßt wählen das Fräulein nach eigenem
 Sinn,
 Und wen sie erwählet, der nehme sie hin!
 Beim Himmel, das ist ja viel klüger!»

Das stand dem Marschall nicht übel an.
 «Ich bin der Mann!»
 So dacht' er bei sich, den sie wählet.
 «Wann hab' ich nicht Liebes getan und
 gesagt?
 Wann hat's ihr an allem, was Frauen
 behagt,
 So lang' ich ihr diene, gefehlet?

Ach, wähnt er zärtlich, sie läßt mich nie!
 Zu tief hat sie
 Den Becher der Liebe gekostet!»
 O Männer der Treue, jetzt warn' ich
 euch laut:
 Zu fest nicht aufs Biedermanns-
 Wörtchen gebaut,
 Daß ältere Liebe nicht rostet!

Das Weib zu Rosse vernahm sehr gern
 Den Bund von fern
 Und wählte vor Freuden nicht lange.
 Kaum hatten die Kämpfer sich zu ihr
 gewandt,
 So gab sie dem Junker vom Steine die
 Hand.
 O pfui! die verrättrische Schlange! —

O pfui! Wie zog sie mit leichtem Sinn
 Dahin, dahin,
 Von keinem Gewissen beschämnet!

Не лучше ли, витязь, решить ей
 самой?
 Зачем нам сражаться? — Когда, вы-
 бирая,
 Она предпочтет Нурредину Рогдая,
 Клянусь, без нее ускачу я домой!»
 Стал витязь и в тяжком раздумии
 мыслит:
 «Кто женского сердца изгибы ис-
 числит?
 Но тщетной удачей себя он польстил:
 Я свежую душу любить приучил.
 Так! наши сердца породнились;
 Я был ей, я буду ей мил!»
 Весельем глаза его вдруг
 прояснились...

«Баскак, я согласен: мне верен
 успех!» —
 Ордынцу он молвил и к ней обер-
 нулся.

Ах, как же жестоко герой обманулся:
 Она поднимает убийственный смех,
 Она подает похитителю руку!
 Расскажет ли кто его адскую муку?
 Увы! не глядит на их быстрый побег:
 Он ходит и шепчет, хохочет и лег;
 Плащом завернувшись широким,
 Он хочет заснуть и навек!
 И вот они скрылись за холмом
 высоким!
 (ст. 166—176, 188—220)

Versteinert blieb Holm an der Stelle
zurück,
Mit bebenden Lippen, mit starrendem
Blick,
Als hätt' ihn der Donner gelähmet¹².
(ст. 79–90, 109–150)

Цитаты могли бы быть и пространнее, но основное понятно уже из приведенных строк: несмотря на изменение метра и формы строфы, а также на некоторые содержательные замены, баллада Кюхельбекера

¹² *Bürger G. A. Sämtliche Werke / Hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel. München; Wien, 1987. S. 274–280* (далее ссылки на балладу приводятся в тексте по этому изданию, с указанием номера стиха). Подстрочный перевод: «Гляди! На краю горизонта, / Похоже, блеснул в ярком свете / Султан из перьев цапли. / Едва взлетает он на гребень холма, / Как на него начинают прыгать два его дога, / Радостно подывая и скуля. / „Гнусный разбойник, остановись, остановись / И встреть грудью того, / На ком ты заслужил вечную погибель! / Чтоб тебя на сем месте заглотнула геенна огненная! / И чтоб тебе там, собака, вечно полыхать, / С макушки до пят покрытым серой!“ <...> / Но когда оба мало-помалу стали / Слабеть силами, / Юнкер фом Штейн прокричал: / „Господин маршал, если угодно, мы могли бы / Чуть передохнуть, и если позволите, / То я бы сказал вам, как я об этом думаю“. / Маршал, опуская свой обнаженный меч, / Останавливается и слушает / Речь юнкера фом Штейна: / „Господин маршал, что мы рубим друг другу шкуру? / Гораздо лучше был бы для нас мирный союз, / Он бы живо все уладил. / Мы рубимся, будто мы скотину разделываем, / И никакой благодарности / Не получит, глядишь, кровавый победитель. / Дайте фрейлейн выбрать по собственному усмотрению, / И кого она выберет, тот пусть ее и забирает! / Клянусь небом, это куда как умнее!“ / Маршалу это показалось вполне подходящим. / „Я тот муж,“ подумал он про себя, „которого она выберет. / Разве я не всегда делал и говорил ей только хорошее? / Разве ей когда не доставало хоть каких-то вещей, нравящихся женщинам, / С тех пор как я ей служу? / Ах, — нежно воображает он, — она никогда меня не оставит! / Слишком глубоко / Вкусила она из кубка любви!“ — / О, мужи верности, я громко предостерегаю вас: / Ненадежная порука эта простецкая поговорка, / Будто старая любовь не ржавеет! / Женщина на коне услышала с большою охотой / Издали это соглашение / И на радостях недолго медлила с выбором. / Едва бойцы обратились к ней, / Как она подала руку юнкеру фом Штейну. / Фу! Змея изменница! — / Фу! О, как она удалась с легкою душою / Прочь, прочь, / Не испытывая угрызений совести! / Окаменев, застыл Хольм на месте, / С дрожащими губами, с остановившимся взглядом, / Будто его поразил гром».

(в этой своей, фабульной, части) несомненно является русифицированным переложением, вольным переводом баллады Бюргера.

Но тут возникает один правомерный вопрос: как соотносится это переложение немецкой баллады с заявленной Кюхельбекером программой самобытной русской поэзии? Как следует расценивать это никак не обозначенное заимствование? То, что современные ярлыки (как, например, «плагиат») к словесности той эпохи применимы лишь с большими ограничениями, разумеется само собой. Но все же не является ли подобное заимствование свидетельством той подспудной узурпации, какой характеризовалось, по мнению некоторых исследователей, действительно не лишённое противоречий отношение «декабристов» к «немцам»?¹³ Или, если оставаться в собственно литературной сфере, не имеет ли тут места пресловутый «страх влияния» (Х. Блум), опять же характеризующийся «вытеснением» и «узурпацией»?

На мой взгляд, нет, ни то и ни другое. Объяснение более простое — и в то же время требующее более широкой историко-литературной постановки вопроса. Речь тут, как представляется, должна вестись о проблеме легитимности заимствования в эстетике литераторов-декабристов. Следует учитывать, что их взгляды на проблему заимствования и вольного перевода были еще принципиально иными, чем будет это несколько позже, в эпоху романтически-философской народности (Надеждин, Полевой, Белинский и др.), когда уже действительно неприемлемо будет обращение к жанрам других времен и народов, потому что эти жанры исторически закреплены в своем времени и не могут быть просто так перенесены в другую эпоху и другой народ¹⁴. Для литераторов-декабристов дело еще обстоит по-другому: проще и традиционнее. В их представлении «чужие» формы и сюжеты принципиально *могут* быть усвоены, только делать это надо с умом и разбором, с учетом потребностей развития русской словесности.

В этой связи следовало бы частично скорректировать заявленный Ю. Н. Тыняновым тезис, что архаисты протестовали против баллады как переводного жанра вообще: «Переводной жанр, готовый жанр был

¹³ См.: *Рогов К. Ю.* Декабристы и «немцы» // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 105–126.

¹⁴ См., например: *Манн Ю. В.* Факультеты Надеждина // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 30.

незаконен в эпоху, когда лирика искала новых жанров»¹⁵. На деле отторжение у «младоархаистов» вызывает не само по себе использование заимствованных (иностранных) источников и жанров, а недостаточно «самобытный» характер такого усвоения, недостаточная русификация перелагаемого источника. «Ольга» Катенина — тоже перевод, причем более близкий «Леноре» Бюргера, чем «Людмила» Жуковского. Во всей «балладной войне» 1816 г. между Катениным — Грибоедовым и Жуковским — Гнедичем камнем преткновения был не сам факт обращения Жуковского к балладе Бюргера, а то, что «Людмила» Жуковского показалась его противникам недостаточно национальной, и там, где Жуковский ограничился довольно размытым намеком на новый, русский фон, Катенин приложил все усилия к тому, чтобы дать ярким и грубым народным чертам немецкого оригинала соответствие в таких же грубых русско-простонародных чертах. «Людмила» и «Ольга» знаменовали собой два разных пути русификации. У Жуковского русификация была сдержанной, выражавшейся, скорее, в устранении национально колоритных деталей переводимого оригинала — итогом чего становилось подчеркивание общечеловеческого смысла рассказываемого. У Катенина и Кюхельбекера русификация становится бьющей в глаза, что осуществляется за счет форсированного введения черт русского быта и истории.

То, что в большей части своих баллад Жуковский, в отличие от «Людмилы», «Светланы», «Двенадцати спящих дев», не пытался вводить русский фон и оставался при иностранных героях и костюмах, вызывало у декабристов неприятие, вполне понятное в системе их мышления. Но это еще не значило, что они вообще отказывались от возможности использовать заимствованные сюжетные схемы. При условии введения русских героев и исторической русификации фона те же балладные сюжеты становились для них приемлемыми. Другое дело, что, по справедливому замечанию Ю. Н. Тынянова, «в фабульной поэзии иностранный материал был легок, русский же умещался с трудом»¹⁶. Следовало бы, однако, добавить, что в целях возместить дефицит сюжетности в русских народнопоэтических преданиях сами «младоархаисты» отнюдь не стеснялись обращаться к заимствованным, иностранным фабулам и жанровым моделям. Так, Катенин не только переводит

¹⁵ Тынянов Ю. История литературы. Критика. СПб., 2001. С. 30.

¹⁶ Там же. С. 31.

«Ленору» Бюргера, но и позже, в «Старой были» (1828), тоже следует традиционному балладному сюжету «князь и певец», представленному у Шиллера, Гёте и многих немецких романтиков¹⁷.

В связи с проблемой легитимации заимствования важно отметить, что немалая часть литературной программы Кюхельбекера в статье «О направлении нашей поэзии...» состоит именно в декларировании необходимости такого осознанного и разборчивого усвоения: «присвоить себе сокровища иноплеменников» — это для Кюхельбекера цель вполне достойная, хотя и второстепенная по сравнению с задачей создания «поэзии истинно русской»¹⁸. «Всего лучше иметь поэзию народную», — подчеркивает он, но тут же, прямо продолжая эти слова, добавляет, что даже великие национальные поэты обращались к иноязычным предшественникам: «Но Расином Франция отчасти обязана Еврипиду и Софоклу? Человек с талантом, подвизаясь на пути своих великих предшественников, иногда открывает области новых красот и вдохновений, укрывшиеся от взоров сих исполинов, его наставников»¹⁹. Можно полагать, собственное обращение Кюхельбекера к сюжету из Бюргера оправдывалось для него той же логикой творческого состязания в разработке сюжета, взятого у предшественника. К тому же он вполне мог знать о том, что обработанный Бюргером сюжет был «бродячим»; он встречался в фавлю, вошел в старофранцузский роман о Тристане и, по сути, не являлся ничей собственностью²⁰. Хотя в конкретной вариации этого сюжета Кюхельбекер следовал, как уже сказано выше, единственно Бюргеру.

¹⁷ См.: *Keil R.-D. Der Fürst und der Sänger. Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puškin // Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Gießen, 1978. S. 240–249; Потанова Г. Е. Состязание певцов: К истории одного литературного мотива из «Записок охотника» И. С. Тургенева // Риторическая традиция и русская литература. СПб., 2003. С. 152–154.*

¹⁸ *Кюхельбекер В. К. Соч. С. 442.*

¹⁹ Там же. С. 441.

²⁰ Уже А. В. Шлегель отметил, что «„Песнь о верности“ взята из старого, много раз повторяющегося фавлю» (*Schlegel A. W. Über Bürgers Werke // Bürger G. A. Sämtliche Werke. S. 1374*). Согласно разысканиям П. Хольцхаузена об истории этого сюжета, в одной только «Bibliothèque universelle des Romans» он был трижды сообщен в трех разных редакциях: в уже упомянутой публикации 1776 г. по роману о Тристане, в 1775 и 1777 г. по фавлю (*Holzhausen P. Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger // Zeitschrift für deutsche Philologie. 1883. Jg. 15. S. 325–326*).

Прямое отношение к нашей теме имеет также продолжение пассажи из статьи Кюхельбекера, где речь идет о выборе достойных образцов для подражания: «Итак, если уже подражать, не худо знать, кто из иностранных писателей прямо достоин подражания? Между тем наши живые каталоги, коих *взгляды, разборы, рассуждения* беспрестанно встречаешь в „Сыне отечества“, „Соревнователе просвещения и благотворения“, „Благонамеренном“ и „Вестнике Европы“, обыкновенно ставят на одну доску словесности греческую и — латинскую, английскую и — немецкую; великого Гёте и — незрелого Шиллера; исполина между исполинами Гомера и — ученика его Вергилия; роскошного, громкого Пиндара и — прозаического стихотворителя Горация; достойного наследника древних трагиков Расина и — Вольтера, который чужд был истинной поэзии; огромного Шекспира и — однообразного Байрона!»²¹

Имя Бюргера в статье не названо, однако выстраиваемая Кюхельбекером система координат заставляет думать, что и Бюргер, со всей несомненностью, был бы отнесен им к числу тех поэтов, какие заслуживают подражания. Потому что с Бюргером современники связывали именно представление об оригинальной, подчеркнуто народной, даже простонародной поэзии. Любопытно, что Шиллер, в данный момент воспринимаемый Кюхельбекером как «незрелый», в своей литературной программе «классических» лет был антиподом Бюргера. Отворачиваясь от «крайностей» своего собственного периода «Бури и натиска», Шиллер в начале нового, «классического», периода выступил с уничтожающим разбором стихотворений Бюргера, где вменял ему в вину «недостаток искусства идеализации», грубость и простонародность выражений и т. д.²² По оценке современного исследователя, Шиллер при этом «по-

²¹ Кюхельбекер В. К. Соч. С. 441.

²² Schiller F. Über Bürgers Gedichte // Schiller F. Sämtliche Werke: In 5 Bd. München; Wien, 2004. Bd 5. S. 970–985. Впервые рецензия была напечатана: Allgemeine Literatur-Zeitung. 1791. № 13. Sp. 97–103; № 14. Sp. 105–110. О позиции, с какой Шиллер судит Бюргера, дает достаточное представление следующая цитата: «...в большей части (стихотворений Бюргера. — Г. П.) мы не находим того благожелательного, всегда равного себе, всегда светлого, мужественного духа, какой, приобщившись тайн прекрасного, благородного и истинного, ниспускается к народу, чтобы образовать его, но и в самом доверительном соединении с народом не отрекается от своего небесного происхождения. Г-н Бюргер нередко *смешивается* с народом, до которого он должен был бы только снисходить,

рицал именно то, что составляло сильную сторону Бюргера»²³. Полемика эта была в свое время шумевшей и, в принципе, могла быть известна хорошо ориентировавшемуся в немецкой литературной жизни Кюхельбекеру, хотя прямых данных об этом не имеется. Но вопрос о том, знал или не знал Кюхельбекер о литературной стычке между Шиллером и Бюргером, даже не столь важен. Важно то, что, аттестуя Шиллера как «недозревшего», он одновременно обращается к балладному образцу именно из Бюргера, бывшему в своем балладном творчестве противоположностью Шиллера.

Бюргер принадлежал к числу любимых поэтов Кюхельбекера еще с лицейских лет. Прямое свидетельство этого содержится в более позднем, обращенном к Дельвигу путевом письме Кюхельбекера из Марселя от 19 (31) января 1821 г.: «Один из наших спутников оставил мне здесь свою небольшую библиотеку немецких классиков; наш живописец еще очень мало читал; стараюсь его несколько познакомить с отечественною его словесностию. Иногда вечером мы читаем вместе или сильного страстного Бюргера, или божественного мечтателя — Шиллера (оценка 1821, не 1824 года! — Г. П.), или милого певца Гёльти; нередко книга упадет у меня из рук и неприметно начинается у нас разговор о природе, о поэзии, о сердце человеческом. Эти вечера, мой Д., меня всякий раз переносят в наш родимый Лицей, в наш фехтовальный зал, где мы с тобою читали тех же самых поэтов и нередко с непонятным каким-то трепетом углублялись в те же таинства красоты и гармонии, страстей и страдания, наслаждения и чувствительности!»²⁴ Вероятно, не без воздействия Кюхельбекера Дельвиг в Лицее принялся было переводить Бюргерову «Песнь о храбром человеке» («Das Lied vom braven Mann», 1777), причем характерно тут само направление интереса: вместо того чтобы взять что-то из «страшных» баллад Бюргера с фантастикой и гипертрофированными страстями, лицеист Дельвиг выбирает для перевода именно этот текст, основывающийся на современном происшествии и воспевающий подвиг простого человека, превосходящего графа

и, вместо того чтобы, шутя и играя, звать его возвыситься до себя, он нередко сам с ним уравнивается» (*Schiller F. Über Bürgers Gedichte*. S. 976).

²³ *Häntzschel G. Nachwort // Bürger G. A. Sämtliche Werke*. S. 1413.

²⁴ *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи*. С. 50–51 (речь идет о вечерах с молодым немецким живописцем, которого А. Л. Нарышкин взял с собою из Дрездена).

благородством и смелостью²⁵. Что касается Кюхельбекера, он в своем творчестве 1810-х — начала 1820-х гг. баллады фактически обходит стороной. Единственным исключением является его вариация по мотивам гётевского «Лесного царя» — баллада «Лес»²⁶, в которой немецкий образец русифицирован и изменен настолько, что узнаваем только отчасти, и на первый план выступает не балладный ужас, а народный русский колорит, пусть пока неумело воспроизведенный (леший, русалки и т. д.)²⁷, и упомянутый выше «Святополк». Обратившись к жанру баллады в «Рогдаевых псах», Кюхельбекер ориентируется именно на Бюргера, потому что видит в нем своего литературного союзника, чуждого «мистицизму» балладной школы Жуковского.

В то же время при сравнении с немецким оригиналом выясняется, что Кюхельбекер в своем переложении многое архаизирует и поэтизирует и,

²⁵ На то, что отрывок Дельвига «От вод холмистых, средиземных...» является переводом из Бюргера, первым указал М. Л. Гаспаров (Русское стихосложение XIX века: Материалы по метрике и строфике русских поэтов / Ред. М. Л. Гаспаров. М., 1979. С. 258). Ср. также: *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 207. Любопытным примером того, как отсутствие идентифицированного источника может фатальным образом повлиять на восприятие стихотворения, является комментарий, каким сопроводил отрывок Дельвига первый его публикатор, В. П. Гаевский: «Ученические опыты Дельвига свидетельствуют о насильственном процессе его мышления и воображения. Предметы, которые избирал он, не представлялись ему сами, вызывая в нем потребность высказаться; он выискивал их, стараясь настроить себя на поэтический и, конечно, всегда фальшивый тон. В сообщенных нам бумагах находим описания разрушения мира (отрывок «Настанет час ужасной брани...». — *Г. П.*), грозы на Альпах («Песнь о храбром человеке». — *Г. П.*), которые Дельвиг мог видеть только на географических картах, и несколько отрывков в том же ужасном роде. <...> Пустота и нелепость выбора первых произведений Дельвига объясняется бедностью умственных его представлений, отчасти вследствие недостатка в основательном чтении, на которое, как и на всякое другое серьезное занятие, он был ленив» (*Гаевский В.* Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. Т. 47. С. 146—147; что касается отрывка «Настанет час ужасной брани...», то в нем варьируются мотивы «Старшей Эдды» («Волюспа», где повествуется о битве богов и чудовищ при конце мира); «Волюспа» переводилась, в частности, Гердером, однако Дельвиг опирается, очевидным образом, на другой, пока не установленный источник).

²⁶ *Кюхельбекер В. К.* Избр. произведения. Т. 1. С. 122—123.

²⁷ Ср.: *Королева Н. В., [Альшиллер М. Г.]* Личность и литературная позиция Кюхельбекера // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 596—597.

напротив, отмечает многие грубые или иронические моменты. Он стремится сделать текст Бюргера более «страстным» и «сильным», чем был он в оригинале, в то же время отбрасывая большую часть того, что составляло своеобразие оригинала.

Нелишне отметить, что «Песнь о верности» из всех любовных баллад Бюргера наиболее приближается к его шутивным балладам и что за этим стоит определенная общественная позиция. Сильная сторона Бюргера была тут — ироническое приближение к современности. Взяв сюжет для баллады из старинных сказаний, он, на самом деле, рассказывает своим читателям максимально приближенную к современности и не слишком серьезную историю о том, как два немецких дворянина поссорились из-за любовницы. Враждебно настроенный по отношению к аристократии демократ Бюргер²⁸ создает здесь, в сущности, ироническую картинку современных нравов, пусть и не лишенную оттенка чувствительности. Подобное «осовременивание» Бюргером старинных источников позже взял под защиту Генрих Гейне в «Романтической школе» (1836), где он солидаризировался в особенности с моментами социального критицизма у Бюргера. Возражая Августу Вильгельму Шлегелю, упрекавшему Бюргера в отступлениях от старинного колорита английских баллад, переведенных им из Перси, Гейне замечал: «Староанглийские стихотворения, собранные Перси, передают дух своего времени, а стихотворения Бюргера — дух нашего времени. Господин Шлегель этот дух не постиг; иначе то неистовство, с каким этот дух прорывается в стихотворениях Бюргера, не показалось бы ему всего-навсего грубым воплем неотесанного магистра, и он различил бы в нем могучие стоны титана, которого замучила до смерти аристократия ганноверских юнкеров и школьных педантов. Ибо таково было положение сочинителя „Леноры“ и многих других гениальных людей, что в Геттингене терпели нужду, чахли и умирали в нищете»²⁹.

К тем балладам, в которых, по определению Гейне, звучат «могучие стоны титана», «Песнь о верности», впрочем, едва ли относится. Современные Бюргеру рецензенты по большей части сошлись во мнении, что

²⁸ Ср., например, изображение грубых и душевно черствых «юнкеров» в его балладах «Дочь пастора из Таубенхайна» («Des Pfarrers Tochter von Taubenhain», 1781) и «Похищение» («Die Entführung», 1778).

²⁹ Heine H. Die romantische Schule // Heine H. Werke und Briefe: In 10 Bd. Berlin, 1961. Bd 5. S. 68–69.

завершающая балладу почти эпиграмматическая острота (противопоставление собачьей верности женской неверности) не оправдывает поэтических затрат, вложенных в сочинение трех с половиной десятков стрóf³⁰. Вероятно, и Кюхельбекеру, в середине 1820-х гг. одержимому пафосом больших тем, смысловый итог баллады Бюргера должен был показаться не слишком значительным. Заимствуя у Бюргера развитие любовной интриги, он старается сделать всю коллизию более масштабной.

Вписывая сюжет баллады в русский исторический контекст, Кюхельбекер хочет преодолеть то, что ему у Бюргера кажется мелкотемьем. Главного героя он делает вольнолюбцем, защитником новгородской вольности. Его соперник становится под пером Кюхельбекера татарин. Баскак Нурредин — посланец («надменный посол», ст. 12) все-мощного татарского хана, взимающий дань с Новгорода. Он не только похититель любовницы Рогдая, он «грабитель» по отношению к Новгороду и Руси вообще, и любое выступление против посла Орды требует незаурядного мужества³¹. Что же касается девицы, то она привезена Рогдаем из Ливонии («земель кавалерских», ст. 39), где он однажды захватил в смелом набеге немецкий замок. Не обозначенным точно остается,

³⁰ «Позволительно желать, чтобы из рассказа в тридцать четыре строфы простекал под конец более важный смысл, чем тот, что животные часто превосходят нас верностью и благодарностью» (*Anonym*) [Rez.: Gedichte von G. A. Bürger. Göttingen, b. Dieterich. 1789] // Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste. 1791. Jg. 43. № 2. S. 284–305; цит. по новому комментированному изданию: *Bürger G. A. Sämtliche Werke*. S. 1139). Ср. также мнение А. В. Шлегеля: «Поскольку история заканчивается всего лишь сарказмом насчет женской верности, она должна была бы быть рассказана коротко, как остроумный анекдот, либо могла бы служить иронии в составе более объемлющей композиции, что и в самом деле происходит при включении ее в роман о Тристане, основывающийся на высочайшей верности любящих» (*Schlegel A. W. Über Bürgers Werke*. S. 1374). Упрек в незначительности содержания предьявлялся по отношению к этой балладе Бюргера также в позднейшем литературоведении совершенно различной идейной направленности: как в «буржуазной» позитивистской науке конца XIX в., так и в литературоведении ГДР (ср.: *Berger A. E. Bürgers Leben und Werke* // *Bürger G. A. Gedichte* / Hrgs. von A. E. Berger. Leipzig; Wien, [1891]. S. 33; *Kaim-Kloock L. Gottfried August Bürger: Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik*. Berlin, 1963. S. 235).

³¹ «Он (ханский посол. — Г. П.) даже пред князем не склонит чела. / Все, храбрые даже, трепещут: / Гость, гражданин, житель села / Боязненный взор на грабителя мещут» (ст. 19–22).

была ли его прекрасная полонянка немкой или, скорее, происходила из покоренного местного прибалтийского населения. Последнее толкование более вероятно потому, что Рогдай отбивает девицу у «хищника наемного», влекущего ее, как рабыню, за волосы (ст. 50–51)³². Таким образом, уже в географическом и этнографическом размахе, с каким Кюхельбекер переоформляет заимствованную у Бюргера констелляцию персонажей, чувствуется заявка на то, чтобы написать серьезное произведение на темы национальной истории.

В соответствии с общим укрупнением замысла Кюхельбекер отказывается от целого ряда прозаических черт немецкого оригинала. Это касается уже характеристики центрального героя, который для Кюхельбекера становится попыткой создать романтический характер на историческом материале. Н. В. Королева и М. Г. Альтшуллер замечают, что в центре его творчества, начиная с 1821 г., стоит «образ поэта-пророка, проникнутого иступленным восторгом, гражданина, духовного гиганта, защитника угнетенных и обиженных, карающего нечестивых и инакомыслящих, готового принести себя в жертву на алтарь спасения народа и отечества»³³. Таков и смелый Рогдай — защитник новгородской вольности. Он представлен у Кюхельбекера романтически страстной, выдающейся личностью, со всем тем гипертрофированным бурлением страстей, какое было характерно для обрисовки центрального лирического образа в лирике Кюхельбекера этих лет — и даже с пресловутой осмеянной Пушкиным «резвоскачущей кровью»: «Всю кровь его пламя зажгло, / Забились бурно кипящие жилы!» (ст. 98–99).

В оригинале Бюргера ничего подобного нет. Обрисовка главного героя, хотя и не лишенная лирического сочувствия, в целом довольно прозаична. «Маршалом», т. е. гофмаршалом, фон Хольм является, с одной стороны, наследуя своему предшественнику из старофранцузского романа о Тристане — шевалье Динасу, бывшему сенешалем при Корнуэльском дворе. С другой стороны, в отличие от старофранцузского источника (в редакции «Bibliothèque universelle des Romans»), служебные функции своего героя при дворе Бюргер в начале баллады нарочито подчеркивает. Гофмаршал, в обязанности которого входит ведать при-

³² Параллель истории Маи, дочери главного героя «эстонской повести» Кюхельбекера «Адо» (1824).

³³ Королева Н. В., [Альтшуллер М. Г.]. Личность и литературная позиция Кюхельбекера. С. 599.

дворным хозяйством, довольствием двора, устройством приемов и т. д., систематически навещается ночью в свою загородную усадьбу, чтобы с утренними петухами опять спешить на службу: «Um wieder am Dienste des Hofes zu stehn, / Zur Stunde der hungernden Magen» (ст. 11–12; «Чтоб снова быть на службе двора / К тому часу, когда желудки алчут»), — ситуация житейски-банальная, ненавязчиво подчеркивающая скептическое отношение автора к придворной жизни и придворным заботам.

Исчезает у Кюхельбекера и еще один момент, слегка ироничный по отношению к герою в оригинале. Герой Бюргера воображает, что ведет себя умно, когда держит свою красавицу вдали от двора³⁴, но в итоге оказывается одурачен. В приведенном выше разговоре соперников во время поединка не случайно присутствует иронический комментарий поэта: «O Männer der Treue, jetzt warn' ich euch laut: / Zu fest nicht aufs Biedermanns-Wörtchen gebaut, / Daß ältere Liebe nicht rostet!» (ст. 136–138; «О, мужи верности, я громко предостерегаю вас: / Ненадежная порука эта простецкая поговорка, / Будто старая любовь не ржавеет!»). Кюхельбекер убирает и замечание о «благоразумном» поведении героя в начале баллады, и эту сентенцию, и следующее далее откровенно утрированное, а потому комическое восклицание комментирующего повествователя о «змее изменнице». Кроме того, любовные чувства Рогдая описываются гораздо более идеальным, возвышенным образом, чем в балладе Бюргера. Обдумывая неожиданное предложение соперника, Рогдай решает положиться на свободную волю возлюбленной, потому что считает: «Так! наши сердца породнились; / Я был ей, я буду ей мил!» (ст. 207–208), в то время как аргументы фон Хольма гораздо более житейские. Вообще, с самого начала решительно романтизируется у Кюхельбекера вся ситуация, в какой Рогдай отправляется в несчастную ночную поездку: переживший жестокое разочарование в своих гражданских чувствах на «сейме» (вече), он хочет забыться, «расстаться с тоской» (ст. 85) в объятиях возлюбленной, которая, таким образом, становится для него залогом осмысленности существования.

Помимо решительной поэтизации центрального героя бросается в глаза в балладе Кюхельбекера также исчезновение ряда «просторечных», «грубых» мест Бюргера. «Herr Marschall, was haun wir das Leder

³⁴ «...Hielt klüglich deswegen auf ländlichem Schloß / Seitweges sein Liebchen verborgen» (ст. 5–6; т. е.: «...поэтому благоразумно держал свою милую спрятанной в стороне, в загородном замке»).

uns wund?» (ст. 118), т. е.: «Господин маршал, что мы рубим друг другу шкуру?» — говорит в оригинале юнкер фом Штейн во время поединка. У Кюхельбекера баскак Нурредин вместо того начинает свою речь словами: «Ты добрый, скажу я, и храбрый воитель! — / Насилу дыша, говорит похититель» (ст. 189—190); приведенной же выше грубой формулировке оригинала соответствует всего лишь: «Напрасно мы бьемся! — злодей продолжает» (ст. 193). В своем неприятии бюргеровского прозаизма Кюхельбекер в данном случае был, впрочем, не одинок: приведенная строка вызвала упреки уже у первых рецензентов, как и стоящие чуть далее еще более эпатирующие слова: «Wir haun, als hackten wir Fleisch zur Bank» (ст. 121; «Мы рубимся, будто мы скотину разделяем»)³⁵. У Кюхельбекера и этот красочный прозаизм Бюргера заменен нейтральной, маловыразительной формулировкой: «Зачем нам сражаться?» (ст. 200).

В других местах он тоже убирает или переводит в иной стилистический регистр смачную бюргеровскую ругань. Так, в приведенном выше описании поединка оклик Рогдая Нурредину («Разбойник, догнать себя дай! / Сорву с тебя голову; стой, похититель!») хоть и дерзок по отношению к ханскому посланцу, однако гораздо менее груб, чем соответствующие проклятия фон Хольма у Бюргера. Выше, когда Рогдай открыл пропажу девицы, его слова к дворецкому («Где барышня? Кто, злополучный старик, / Здесь запер тебя? Кто в мой терем проник? / Главы не снесут его плечи!», ст. 128—130) тоже гораздо любезнее по отношению к верному слуге, чем слова фон Хольма: «O Henne, wer hat dich herunter gezerrt? / Wer hat so vermessen hier ein dich gesperrt? / Wer? Sag mir geschwinde, geschwinde!» (ст. 46—48; «Ты, курья душа, тебя кто затащил сюда вниз? / Кто тебя тут так нагло запер? / Кто? Быстро, быстро отвечай!»). После рассказа дворецкого описание гнева Рогдая ограничивается у Кюхельбекера словами о «диких бурях» в душе героя (ст. 141), в то время как у Бюргера «замок сотрясается от грома проклятий» («Vom Donner des Fluches erschallet das Schloß», ст. 58). Более экспрессивным, чем в оригинале, выглядит зато описание гнева Рогдая строфою выше, еще до обнаружения дворецкого, когда герой только открыл пропажу любовницы: «Вдруг страшный и яростный он побежал, / Как найденный лев из пустынной берлоги; / Беснуясь, летит из чертогов в чертоги» (ст. 122—124). Экспрессивность, вообще, создается в балладе Кюхель-

³⁵ См.: [Anonym] [Rez.: Gedichte von G. A. Bürger...] // Bürger G. A. Sämtliche Werke. S. 1139; Schlegel A. W. Über Bürger Werke. S. 1375.

бекера не за счет «грубых» моментов, как было это у Бюргера, а за счет введения высокого стиля, в его типично «младоархаистском» изводе.

Как недостаточно высокие воспринимаются Кюхельбекером также прозаические бытовые детали, нередко подчеркиваемые Бюргером. Так, в изображении попыток соперника заманить псов в конце баллады, Кюхельбекер убирает бюргеровские бытовые подробности (например, приманивание псов «цукербротом») и делает финальным аккордом риторическое восклицание о непреклонной верности:

Der Herr vom Steine verschmerzt den Stich
 Und wähnt in sich:
 Es soll mir wohl dennoch gelingen!
 Er locket, er schnalzet mit Zung' und mit Hand,
 Und hoffet bei Schnalzen und Locken sein Band
 Bequem um die Hälse zu schlingen.

Er schnalzt und klopft wohl sanft aufs Knie,
 Lockt freundlich sie
 Durch alle gefälligen Töne.
 Er weiset vergebens sein Zuckerbrot vor.
 Sie weichen und springen am Marschall empot,
 Und weisen dem Junker die Zähne³⁶.

(ст. 193–204)

«Расстанься же с ними!
 забудь свих псов!»
 Он манит их сладостью
 ласковых слов;
 Он свищет и бьет по колену,
 Но видит ряд грозных зубов
 И их не преклонит ничем на
 измену!

(ст. 249–253)

Значительно усилен по сравнению с Бюргером и народно-поэтический колорит. Конь под пером Кюхельбекера превращается почти что в коня из народной сказки, с поправкой на нарочитую «славянорусскую» архаику:

Просвищет ли в поле незапной грозою —
 Не тронув травы оперенной ногою,

³⁶ Подстрочный перевод: «Рыцарь фом Штейн примиряется с этой колкостью / И думает про себя: / Пожалуй, мне все-таки и удастся! / Он манит, он прищелкивает языком и пальцами, / И надеется, прищелкивая и приманивая, / Удобно набросить свою петлю вокруг шей. / Он прищелкивает и слегка похлопывает себя по колену, / Приветливо манит их / Всевозможными приятными звуками. / Он тщетно показывает им цукерброт. / Они увиливают, и скачут кругом маршала, / И кажут юнкеру зубы».

Обыметя облаком пышущий конь,
 Посыплет от камней и дым и огонь³⁷,
 Весь потом и пылью покрытый;
 Хлыстом ретивого не тронь,
 Он сам без бодцев окрыляет копыты³⁸.

(ст. 148–154)

В высоком церковнославянском стиле выдержано и описание боя:

...Он ждет с нетерпением радостной сечи —
 Вдруг дол застонал от удара их сил;
 Свет гаснет средь вихрей подъятого праха,
 И, выглянув, зверь, преисполненный страха,
 Побегнул от места ужасного прочь
 И кроется в глушь, в непроходную ночь;
 Но тщетно чингалища блещут:
 Равны их искусство и мочь,
 И очи их равное бешенство мещут.

(ст. 179–187)

³⁷ Ср. у Катенина в «Ольге» (1816): «Конь бежит, земля дрожит, / Искры бьют из-под копыт» (*Катенин П. А. Избр. произведения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер. М.; Л., 1965. С. 95*).

³⁸ Ср. у Бюргера:

Lang streckt der Senner sich aus und fleucht.
 Den Nachttau streicht
 Die Sohle des Reiters vom Grase.
 Der Stachel der Ferse, das Schrecken des Rufs
 Verdoppeln den Donnergaloppschlag des Hufs,
 Verdoppeln die Stürme der Nase. (ст. 73–78)

(«Жеребец из Зенне летит, распластываясь на скаку. / Ночную росу отряхает / С травы подошва всадника. / Жало шпор, грозный окрик / Удваивают громо-галоппный удар копыт, / Удваивают бури ноздрей»). Немецкие критики отмечали выисканность неологизмов в двух последних стихах, воспринимающуюся как другая крайность наряду со склонностью Бюргера к подчеркнuto грубым просторечным выражениям (см.: *Schlegel A. W. Über Bürgers Werke. S. 1375*). У Кюхельбекера эти стихи, с ослаблением экспрессии, перенесены выше по ходу действия, в описание поездки Рогдая из Новгорода в терем («„Спешите же, спешите же, ретивый!“ / Ретивый несется стрелой, / И вихорь восстал от разметанной гривы! / Сбивая в раздолах алмазы росы, / Травы прикасается звонкое стремя», ст. 86–90).

У Бюргера, хотя соперники и уподоблялись борющимся тиграм, описание далеко не имело кюхельбекеровского почти апокалиптического колорита. Дело ограничивалось облаками пыли, взметающимися от тяжкого топота сражающихся³⁹.

При всем размахе предпринятых Кюхельбекером «улучшений», долженствовавших сделать несколько прозаический оригинал более «страстным» и «сильным», баллада Бюргера в художественном смысле остается более убедительной. Стилистически она гораздо более выдержана и едина, чем переделка Кюхельбекера. У последнего бросаются в глаза, например, неожиданные на фоне щедро рассыпанных по тексту архаизмов элегические обороты в любовных речах и мыслях героя (ст. 100–110, 112, 204–208). Кроме того — и это, наверное, самое главное — почерпнутая у Бюргера фабула в данном случае не помогает содержательному развертыванию намечающейся исторической темы, а напротив, губит историзм. При всей выигрышности идеи сделать соперника, Нурредина, ханским посланцем и расхитителем русского богатства, возникает, например, законный вопрос: каким образом он, собственно, везет дань в Орду, если они мчатся налегке на конях вдвоем с красавицей, без всякого намека на сопровождение? И как может он так легкомысленно рисковать не только собственной жизнью, но и собранными в Новгороде несметными сокровищами, вступая в поединок с Рогдаем из-за девицы? Создается впечатление, что о дани (как и обо всем любовно разработанном в начале баллады историческом контексте) в основной, собственно событийной части оказывается вообще

³⁹ ...Wie Wetter erhebt sich der grimmigste Kampf.
Das Stampfen der Kämpfer zermalmet zu Dampf
Den Sand und die Schollen der Erde.
Sie haun und hauen mit Tigerwut,

Bis Schweiß und Blut

Die Panzer und Helme betauen.
Doch Keiner vermag, so gewaltig er ringt,
So hoch er das Schwert und so sausend er's schwingt,
Den Gegner zu Boden zu hauen. (ст. 100–108)

(«...Подобно ненастью начинается яростнейшая схватка. / Топот бойцов измельчает в пар / Песок и комья земли. / Они рубятся и рубятся с тигриным бешенством, / Пока пот и кровь / Не окропляют латы и шлемы. / Но ни одному не удастся, как мощно он ни бьется, / Как ни высоко замахивает он со свистом свой меч, / Сразить противника»).

забыто. Самоочевиден и анахронизм всей романтической любовной истории о рыцарском соперничестве древнерусского витязя с ордынцем за даму сердца.

В итоге, как нередко бывает у Кюхельбекера, замысел оказывается интереснее, чем его поэтическое воплощение. В лучшем намерении приспособить почерпнутый у Бюргера сюжет для выражения национально-исторической коллизии, Кюхельбекер в собственно поэтическом отношении терпит в этой балладе, скорее, неудачу⁴⁰. Но, независимо от степени поэтического совершенства, нельзя не отметить важности того экспериментирования с бюргеровским образцом, какое предпринимает Кюхельбекер в «Рогдаевых псах», для его собственных исканий в этот период творчества.

Как было отмечено выше, Кюхельбекер включает заимствованный сюжет в русский исторический контекст, делая трех героев баллады представителями разных народов и заявляя таким образом проблему исторического позиционирования Руси между Ордой и прибалтийскими землями, находящимися под немецким владычеством. Возникает динамический треугольник исторических сил, напоминающий о той модели историзации, к которой Кюхельбекер практически в то же самое время прибегнул в прозаическом повествовании — в «эстонской повести» «Адо» (1824), где, впрочем, историзм и частные судьбы героев сочетались более убедительным образом. Инструментарий художественного постижения истории, каким оно заявлено в «Адо», тоже создается в первую очередь за счет соотнесения представителей разных народов: здесь и рыцари-захватчики, и порабощенное коренное население (эстонцы и латыши), и Великий Новгород, и угроза Руси со стороны татар. В «Рогдаевых псах», как и в «Адо», автор замахивается на серьезное размышление о русской истории, хотя на практике этот замысел в остроумно-галантном рассказе о предавшей витязя красавице реализуется лишь в относительной степени.

Помимо размышлений на темы русской истории в балладе «Рогдаевы псы» выразилось, конечно, и самоощущение современного свобо-

⁴⁰ О том, что он и сам это сознавал, позволяет говорить следующая цитата из письма к нему В. Ф. Одоевского времени подготовки к печати 3-й части «Мнемосины»: «Напрасно ты бранил своего „Рогдая“: он молодец преизрядный, и ты хорошо сделал, что подписал свое имя» (*Кюхельбекер В. К. Избр. произведения*. Т. 1. С. 627).

долюбца, напоминающее те настроения, какие звучат в лирике самого Кюхельбекера, Рылеева, Бестужева в годы непосредственно перед декабрьским восстанием 1825 г. Это, в первую очередь, мотив одинокого борца, готового на жертву в битве, но не находящего союзников. Это мотив пророка и героя, оставленного трусливым, пассивным большинством. Попытка Рогдая забыть свое гражданское разочарование, «растаться с тоской» в объятиях любовницы оказывается иллюзорной. Красавица покидает его точно так же, как покинуло его большинство новгородских бояр и народа. Любовное предательство становится аналогией политического малодушия, отступничества от вольности. А любовная верность Рогдая, как и ненарушимая верность его псов, превращается в символ стоического героизма, который ничто не способно «преклонить на измену».

Седьмая «посылка» в «анекдотах древних пошехонцев» В. С. Березайского

Фольклорные и литературные источники «Анекдотов древних пошехонцев» (1798) установлены с большой полнотой¹, но лакуны еще остаются, и для их заполнения требуется продолжать исследовательский поиск.

В частности, белое пятно образует седьмая «посылка» (т. е. письмо) от галичанина Словохота к столичному своему знакомому Любоведу, в которой рассказывается о забавном происшествии, случившемся с одним из отправившихся повидать Москву любознательных пошехонцев. Напомним содержание этой главы.

На возвратном пути компании пошехонцев из своего незавершенного в Москву путешествия один из них, именем Тарас Скотинин², «захворал лихоманкою, которая парня совсем от еды отбила и в короткое время иссушила его как лучиночку, сокрушила как былиночку»³. Единственный врач, практиковавший в том городе, где его постигла эта беда, был отозван к богатому помещику в близлежащую деревню и предполагал там пробыть несколько дней. Между тем больному становилось все хуже, так что было решено попросить у хозяина гостиницы лошадь с телегою и, так как уже близилось к вечеру, отправить за лекарем из

¹ См.: Словарь русских писателей XVIII века. Л., 1988. Вып. 1. С. 86; *Князева Т. В.* «Анекдоты, или Весёлые похождения старинных пошехонцев» В. С. Березайского // Самарские книжники. Самара, 2009. Сб. 3. С. 270—272.

² Имя заимствуется из «Недоросля» безотносительно типовых характеристических черт, отличающих этого фонвизинского персонажа.

³ Цитаты из седьмой «посылки» приводятся по изд.: *Березайский В. С.* Анекдоты, или Веселые похождения старинных пошехонцев. Издание новое, исправленное, с прибавлением повестей о Щуке и о походе на Медведя, и с приложением Забавного словаря. СПб., 1821. С. 79—87.

их числа Меркулыца, парня «не из тех, кои трусу умеют праздновать», и «хоть в глухую полночь так не струсит и самого черта». На полпути, когда он пребывал то ли в глубокой задумчивости, то ли в дремоте, внезапно к нему прыгнул сзади на телегу некто «в виде человека среднего роста, только — черной, как головня, курчавой, как мерлушка, белозубой, толстогубой, плосконосой, пучеглазой — страшной — свирепой — угрюмой». Храбрый Меркулыц «так и обмер от ужести, сам себе не верит <...> а посмотреть хорошенько не смеет <...> крестится, творит молитву, закликает и лишь только было хотел оглянуться, как некрещеная харя черномазой своей лапой хлоп его по плечу» и «в прибавок сиповатым и маловнятным голосом ему: *не пось прат*». Пугается и убегает с выломанными оглоблями лошадь, Меркулыц остается сидящим «как рак на мели», а «окаянной», которому вздумалось позабавиться, «умышленно бряк на него и для шутки его облапил обеими, начал щекотать и подавливать за шивороток». Однако, увидев, что шутка начинает заходить слишком далеко, «чернобровец» открывается пошехонцу, объяснив, что он арап, находящийся в услужении того самого помещика, в чью деревню ехал Меркулыц. «Такими утешными словесами поезжаной наш мало-помалу ободрился, встал кое-как, встrepенулся и побрел с названным братцем в деревню, только не так, чтобы около его очень близко, а все норовя поодаль и во всю дорогу почти поминутно на него сбоку поглядывал». Вместе они приходят в деревню, лекарь на следующий день возвращается в город и за неделю ставит Тараса Скотинина на ноги, после чего вся пошехонская братия, расплатившись с хозяином гостиницы «по представленному от него счету все чисто начисто за квас, щи, соль, постоялое, за испужание лошади и хождение за больным, за телегу, за прием лекаря и другие мелочи, почесали только у себя в затылке и решились, никуда не заходя, как можно скорее пробираться восвояси».

Возникший, без сомнения, на основе устойчивых религиозно-бытовых верований и порождаемых ими ассоциаций у белокожих христиан, не имевших повседневных контактов с чернокожими людьми⁴, сюжет приведенного выше рассказа известен в литературе и значится в указателе

⁴ Ср., например, в первой (прижизненной) публикации четвертой главы пушкинского «<Арапа Петра Великого>» отзыв об Ибрагиме старшей сестры боярина Ржевского: «Ахти! батюшка князь, — сказала Татьяна Афанасьевна, — видела, видела его близехонько: какая ж у него страшная морда! Перепугал он

С. Томпсона под индексом и условным названием: G 303.3.1.6. *The devil as a black man*⁵. В том виде, как он обработан В. С. Березайским, он совпадает в некоторых моментах со следующей забавной историей (или «краткой замысловатой повестью», говоря языком Н. Г. Курганова), напечатанной в первой половине XVIII в. в немецком сборнике анекдотов неким компилятором, скрывшимся под псевдонимом Hilarius Sempiternus (Всегда веселый).

Der erschrockene Fuhrmann

Ein grosser Herr hatte einen Mohren; der Herr wolte des andern Tages auf die Jagd, ließ derowegen die Frohnen und Herren-Dienste bestellen, daß sie des Abends mit den Wägen kommen, die Sachen zur Jagd gehörig aufladen, und sodann an den Ort, wo die Jagd seyn solte, fahren solten. Abends, wie es etwas begunte dunckel zu werden, kamen die Wägen an, und lud ein jeder etwas auf, der Herr sagte zu dem Mohren: Du, nimm du den Fretkisten, und setze dich darauf. Dieses that der Mohr, der Bauer kunte in den Schummer nicht eben sehen, was er geladen. Wie sie nun die Nacht fortfuhren, und es an Morgen zu tagen anfieng, wolte der Bauer gleichwohl sehen, was er geladen, sahe etwas zurück hinter sich, ward des Mohren gewahr, zitterte und bebete auf dem Pferde, rieß dem Vorreiter also zu: Hanß, wolt ihr auf unsern Wagen? Hanß sahe sich auch um, begunte auch zu zittern, blieben beyde stille, biß sie an den Ort kamen, da sie abladen musten. Der Mohr sprang herunter, nahm seinen Fretkisten, und trug solchen in des Amtschreibers Hauß. Der Amtschreiber rufft alle Fuhrleute, sagte: Niemand solt wegfahren, er hätte denn zuvor seinen Nahmen gesaget, damit, wenn etwas verlohren, man wissen könnte, wer es aufgehabt. Der Amtschreiber fragte derowegen einen nach dem andern: Wie heist du? Resp. Wo bist du her? Resp. Was hast du gefahren? Resp. Dieser, der den Mohr gefahren, kam auch, der Amtschreiber fragte ihn, wie heissestu? Resp. Tewes. Wo bist du her? Aus meinem Dorffe. Was hastu gefahren? Resp. (Er that beyde Hände in den Hut, beugete die Knie, und sagte:) Herr Amtschreiber, ich habe meines gnädigen Herrn Teuffel geführt⁶.

меня грешную!» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 8, кн. 2. С. 534).

⁵ Thompson S. Motif-index of folk-literature. Rev. and enl. ed. Bloomington, 1956. Vol. 3. P. 315.

⁶ Der vermehrte kurtzweilige Polyhistor, In welchem 400. auserlesene lustige, po-birliche, Theils scherz — theils ernsthaftte Historien und Geschichte erzehlet und beschrieben werden. Zur vergnügten Gemüths-Ergötzlichkeit ans Licht gestellet von Hi-

Простодушный крестьянин и мавр, принимаемый им за черта, — общие для немецкого анекдота и рассказа Словохота персонажи. Отъезд в вечерних сумерках, внезапное появление мавра в телеге сзади кучера⁷, поражающее кучера от страха оцепенение — сходные ситуации и психическое состояние, в которых разворачивается действие и анекдота о немецком крестьянине, и рассказа о пошехонце Меркулыце. Наконец, почтительное именование черта «милостивым государем», составляющее традиционный, по-видимому, пуант анекдотов на рассматриваемый сюжет⁸, имеет весьма точное соответствие в обращении пошехонца к арапу: «Цосный господзин цорт».

Эти совпадения позволяют с большой (хотя, разумеется, не абсолютной) уверенностью признать обнаруженный в немецком сборнике анекдот или какой-то невыявленный близкий его вариант (если таковой существовал) основой рассказа Словохота о встрече храбреца Меркулыца с арапом. Непосредственный источник, в котором В. С. Березайский прочел анекдот, установить не удалось. Немецким языком Березайский, кажется, не владел, но использованный им в седьмой «посылке» сюжет был представлен в переведенном с немецкого языка на русский не позднее 1740-х гг. и получившем в России широкое распространение

lario Sempiterno. Cosmopoli [Erfurt]: Auf Kosten der Universität, 1723. S. 65—66; Der Kurtzweilige Historicus, In welchem Sechshundert auserlesene lustige, poßierliche, theils scherz — theils ernsthaftte Historien und Geschichte erzehlet werden. Zur erlaubten Gemüths-Ergetzlichkeit ans Licht gestellt. Von Hilario Sempiterno. Cosmopoli [Erfurt]: Auf Kosten der Universität, 1731. S. 108—109.

⁷ В анекдоте присутствие мавра в телеге оказывается для кучера внезапным потому, что он не заметил, как тот в нее сел при погрузке и отправлении.

⁸ Например, в анекдоте «Der vor einen Teuffel angesehene Mohr»: «Ein Mohr wurde auf eine Zeit von einem gewissen Herrn in wichtigen Geschäften, nach einem Schloß zu einem Edelmann geschickt, und zwar zu Pferde. Als nun der Mohr einen ziemlichen Weg hinter sich geleet, kam er auf ein offnes Feld, da verloh er den Weg, und wuste weder hinter, noch vor sich. Von weiten erblickte er einen Bauer, auf diesen ritte er zu; der Bauer, als welcher sein Lebtag keinen Mohren gesehen, vermeynete, es wäre der lebendige Teuffel, fieng darauf zu lauffen an, welchen aber der Mohr bald einhohlete, und ihn um den rechten Weg fragte, der Bauer voller Angst und Zittern, fiel auf die Knie nieder, hub beyde Hände in höhe, und sprach: Ach! gnädiger Herr Teuffel! wenn ihr euch vor jener Creutz-Säulen nicht fürchtet, da geht der rechte Weg in das Schloß, dessen der Mohr heimlich lachen muste; der Bauer aber war hertzlich froh, das er des vermeynten Teuffels loß worden» (Der Kurtzweilige Historicus... S. 114).

сборнике светских рассказов⁹. В частности, он содержится под № 36 в рукописи этого сборника из собрания М. П. Погодина, озаглавленной «Примеры и жарты»¹⁰. Существовали, нужно думать, кроме немецкой и переведенной с нее русской версии анекдота о простодушном крестьянине, принявшем мавра за черта, также иноязычные варианты, и потому нельзя исключать вероятности того, что источником Березайскому послужил в этом случае какой-нибудь сборник на французском языке, которым он хорошо владел, который преподавал в Смольном институте и с которого в 1785—1789 гг. выполнил несколько переводов, напечатанных в журнале «Растущий виноград» и отдельными изданиями. Правда, следует оговорить, что автору данной заметки анекдот подобного содержания не встретился ни в одном из многочисленных сборников *contes à gîte*, к которым ему довелось обращаться в своих разнообразных поисках.

Где бы и в каком бы варианте ни прочел Березайский анекдот, положенный им в основу седьмой «посылки», творческий импульс к развертыванию его в пространный юмористический рассказ он получил отнюдь не от пуанта, долженствовавшего взрывом вызванного им смеха явить собою кульминацию и окончание забавного происшествия, а от увиденной возможности наполнить подготавливавшее эту веселую развязку сухое, бесстрастное, лишенное красок изложение предшествовавших ей событий в анекдоте выразительными комическими подробностями. Это в полной мере удалось, в чем убеждает уже одно лишь сопоставление с текстом немецкого анекдота приведенных выше цитат из повести Березайского — описаний внешности арапа и состояния охватившего пошехонца ужаса. В подобном духе выдержана вся глава, разросшаяся до нескольких страниц. Приведенная в анекдоте мотивировка ночной поездки подготовкою к организуемой знатным господином охоте не подходила для компании пошехонцев, возвращающихся из путешествия домой и остановившихся на ночлег в городской гостинице, и была заменена отпавкою одного из них за врачом для оказания

⁹ О немецком сборнике и его русском переводе см.: Андрианова-Перетц В. П.

1) Западно-европейская городская новелла в русской рукописной литературе XVIII в. // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 13—18;
2) Новеллистические сюжеты в фольклоре и русской литературе XVIII века // Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. С. 12—17 (XVIII век. Сб. 10).

¹⁰ РО РНБ. Погодин 1777.

помощи внезапно тяжело заболевшему их товарищу. Соприкосновение крестьянина с мнимым «чертом», сводящееся в анекдоте к констатации страха, его обуявшего, дополнена «шалостями» игривого арапа, его последовавшим признанием и опасливым, тем не менее, со стороны Меркулыца, совместным продолжением пути до места назначения. Наконец, поскольку общая композиция книги была построена так, что каждое «похождение» имело свое завершение, получает его и данная «посылка» в виде прибытия врача, излечения больного и отправления всей компании домой. В этом контексте почтительное обращение к «черту» становится лишь одной смешной деталью, мелькающей в середине повествования, ничем не выделяемой в ряду других. Комическая сила, которой оно обладало в анекдоте, здесь ослабляется последующим диалогом, в котором обильно воспроизводится фонетический строй говора пошехонцев и непонимание Меркулыцем впервые им услышанного слова «арап» вызывает с его стороны каламбурную реплику:

«Наконец, Меркулыц, кое-как сжав сердце, сквозь зубы, как нехотя, не оглядываясь уже по-прежнему, полутонами произносит речь: „Цосный господзин цорт, пожалуста сойдци”. — „Я не цорт”, — отвечает ему седок. — „Да — ты не цорт — а — вишь какой! — Асцо хошь меня обмануць — разве я ослеп — да хто жа ты, кормильной, коли не цорт и с цово ты меня назвал давиц братом?” — продолжал Меркулыц. — „Я арап”. — „Ох, да даром, сцо ты мне рад, — говорит на сие Меркулыц, — я тебе не рад, пожалуста сойдци, покинь меня, радци Бога, пусци душу на покаяние”».

Таким образом, потеряв свой пуант как организующий кульминационный элемент всего рассказа и получив массу комических подробностей, отсутствующих в исходном тексте, прочитанный Березайским где-то иностранный анекдот превратился под его пером в байку в народном духе, органически вписавшуюся в повествование о похождениях древних пошехонцев.

Из истории частных учебных заведений Санкт-Петербурга во второй половине XVIII века

В феврале 1780 г. Екатерина II обратилась к директору Академии наук С. Г. Домашневу с распоряжением о назначении двух или трех ее представителей для осмотра всех пансионов, частных школ и проведения в них экзаменов для учителей и учащихся¹.

Правительство и ранее стремилось контролировать деятельность домашних учителей и учредителей частных пансионов и школ. Сенатским указом от 5 мая 1757 г. «О предварительном испытании в науках иностранцев, желающих определиться в частные дома для обучения детей»², эта обязанность возлагалась в Санкт-Петербурге на Академию наук, в Москве — на Университет. Все желающие стать учителями должны были сдать экзамен и получить аттестат; без аттестатов впредь они не допускались к преподаванию. Если кто «примет к себе в дом и станет держать учителя, не имеющего должного аттестата», подвергнется штрафу в 100 рублей, а учитель может быть выслан за границу³. Через «Санкт-Петербургские ведомости» от 16 мая 1757 г. Академия наук объявляла и приглашала на экзамены по вторникам.

В том же году были выданы аттестаты 61 учителю. Например, в аттестате магистру Фридриху Преторибсу, врученному ему 4 мая 1757 г., было указано, что «он был прежде в Финляндии пастором <...> а теперь живет в Санкт-Петербурге и держит на Адмиралтейской части частную школу, обучая приходящих к нему детей латинскому и немецкому языкам, катехизису, истории, географии, арифметике и чистописан-

¹ СПФ АРАН, ф. 1, оп. 2-1780, д. 3, л. 20.

² Полное собрание законов Российской империи. СПб., 1830. Т. 14, № 10724. С. 765.

³ Там же.

нию. В том дается ему сие свидетельство, что он к таковому обучению способен»⁴. Но в целом этот указ исполнялся плохо, а в нашей памяти сохранились образы учителей из комедий Д. И. Фонвизина.

16 марта 1780 г. на заседании Академии наук была назначена комиссия для выполнения поручения Екатерины II. Академикам П. С. Палласу, И. И. Лепехину, В. Л. Крафту и И. А. Гильденштедту надлежало осмотреть все пансионы Петербурга, академику А. П. Протасову, адъютантам Ф. П. Моисеенко и В. Ф. Зуеву — русские школы при церквях⁵. В Санкт-Петербургском филиале архива РАН сохранились документы этой комиссии, представляющие интереснейшее свидетельство о состоянии учебного дела в России и частной инициативы в Петербурге⁶.

Согласно документам, в марте—апреле 1780 г. в Петербурге находилось 26 частных пансионеров и школ, которые были расположены следующим образом: в первой и второй Адмиралтейской частях города — по 6 пансионеров, в Московской — 4, в Литейной — 3, в Санкт-Петербургской — 2, в Васильевской — 5. Только четверо из 26 содержателей пансионеров имели аттестаты от Академии наук с разрешением заниматься подобной деятельностью. В этих учебных заведениях обучалось 447 мальчиков и девочек.

Академическая комиссия, осмотрев все пансионы, отметила, что они были открыты только иностранцами — французами и немцами, и что в них обучают 90 учителей, среди них: 50 немцев, 20 французов и 20 русских. Из числа русских учителей половина обучала танцам и рисованию и только 8 человек русскому языку и 2 — математике. Преподавателями математики во всех пансионах были военнослужащие, которые часто пропускали уроки и не очень добросовестно относились к занятиям.

Большая работа по инспектированию частных учебных заведений была проведена очень быстро, о чем свидетельствует сохранившийся в Санкт-Петербургском филиале архива РАН экземпляр записки академиков на 70 страницах, где очень подробно характеризуется каждое учебное заведение⁷. 28 апреля 1780 г. был представлен отчет. После рассмотрения и обсуждения этих материалов на собрании академиков 1 мая

⁴ СПФ АРАН, ф. 3, оп 9, д. 78, л. 43.

⁵ См.: Протоколы заседаний Конференции имп. Академии наук с 1725 по 1803 г. СПб., 1900. Т. 3. С. 460.

⁶ СПФ АРАН, ф. 1, оп. 2-1780, д. 4, л. 1—52 об.

⁷ Там же, л. 1—38 об.

1780 г. был составлен доклад для представления Екатерине II⁸. В этом докладе представлены важные и интересные материалы, характеризующие состояние обучения в столице 1780-х гг.: вскрываются основные недостатки и высказываются пожелания по улучшению организации просвещения в стране. (Доклад Екатерине II в переводе с немецкого языка приводится в Приложении⁹.)

Первый вывод, к которому пришли члены комиссии, — отсутствие «искусных и знающих воспитателей и наставников»; особенно их огорчало отсутствие учителей «из природных россиян». Вторым весьма существенным недостатком было качество учебных книг. В докладе Екатерине II записано: «Книги в большей части училищ употребляются не лучшие, многие же из них и весьма худы», потому что используются «без разбора» иностранные учебники. (Комиссия предлагала начать создавать учебники, «сделать их общими для всех школ» и напечатать в типографии Академии наук.)

Ряд замечаний касался процесса обучения. Отмечалось, что много внимания уделяется изучению французского языка, а «потому не только российский и немецкие языки, но и знание многих вещей достаются в небрежении». Критиковали основной метод обучения — «затверживание», с грустью указывали, что помещения пансионов совсем не приспособлены для проведения занятий.

Очень кратко в докладе говорилось о русских школах, организованных при церквях столицы. Было названо число таких школ — 31, где обучалось 820 учеников, из них 310 русских. Главное, что было замечено академической комиссией и подчеркнуто в докладе императрице: в Петербурге совсем не достаточно пансионов и школ и 21 тыс. детей от 4 до 14 лет нигде не учатся.

Члены комиссии, академики Гильденштедт, Крафт, Лепехин, Паллас, проведя осмотр учебных заведений Петербурга, просили Екатерину II «ввести в действие особое правительство», в обязанность которого будет входить контроль за уже имеющимися учебными заведениями и учреждение новых, аттестация учителей, «дабы тем в лучшее привести совершенство народное воспитание».

⁸ Протоколы заседаний... Т. 3. С. 464.

⁹ СПФ АРАН, ф. 1, оп. 2-1780, д. 4, л. 34 — 36 об.

Приложение

Доклад Екатерине II о состоянии частных школ и пансионов Санкт-Петербурга¹⁰

Академики, назначенные по ее императорского величества высочайшему и именному указу господином директором Императорской Академии наук и составившие подробное описание современного состояния школ и пансионов, содержащихся как русскими, так и иностранцами в городе-резиденции Санкт-Петербург, пришли к следующим выводам:

1. Налицо нехватка хороших учителей и умных воспитателей.

Самым действенным средством преодолеть недостаток хороших учителей и умных воспитателей стали бы следующие меры: наделение учителей частных школ привилегиями, присвоение учителям государственных общедоступных школ ранга и назначение им превосходного жалования с гарантией его повышения при продолжающемся усердии и росте мастерства учителей, ибо нельзя ожидать, что одаренные талантами люди, особенно русской нации, обладающие достаточными способностями и склонностями, целиком посвятят себя этому делу, ежели столь важная и трудная служба, столь необходимая отечеству, не будет увязана с теми же привилегиями, каковые могут ожидать служащие других государственных ведомств.

2. Ощущается большой недостаток учебников и простейших пособий.

Книги, используемые в большинстве школ, не являются образцовыми, многие даже совсем плохие. Лишь немногие ученики обеспечены книгами, сие же проистекает по большей части от того, что обыкновенно отдается предпочтение книгам, печатанным за границей, а не тем, каковые напечатаны здесь. Посему, дабы наилучшим образом преподнестъ юношеству общепользные знания, следует выбранные нами для сей цели книги передать переводческой комиссии для напечатания их в достаточном количестве и сии книги ввести во всех школах¹¹.

¹⁰ Перевод с немецкого Г. И. Смагиной и Г. И. Федоровой.

¹¹ В материалах Комиссии по проверке пансионов имеется список книг, составленный на немецком языке и рекомендованный для перевода и использования в учебных заведениях. Среди них учебные книги немецких педагогов и ученых, например А. Ф. Бюшинга, Х. Ф. Геллерта, И. Г. Зульцера, Ф. Э. Рохова и др. (СПФ АРАН, ф. 1, оп 2-1780, д. 4, л. 37–38 об.)

3. Метода преподавания в большинстве школ весьма дурна. Особого порицания заслуживает следующее:

1) слишком много времени уделяют французскому языку, пренебрегая не только русским и немецким языками, но и почти всеми прочими науками;

2) даже и те предметы, которые изучают, преподают русским и немецким ученикам не на их родном языке, а на иностранном — и посему в значительной мере непонятном — французском языке.

3) тратят слишком много времени, и не только на заучивание слов и правил, но превращают также в сплошную зубрежку, не заботясь о воспитании разума и сердца, научное преподавание религии, истории, географии и даже математики.

4) ученики не разделены по полу и по способностям, а занимаются все вместе без различия.

Кроме Петершуле, все остальные школы и пансионы имеют если не все, то некоторые из этих четырех недостатков; в немецкой школе Св. Екатерины (Катериненшуле), правда, есть всего один-единственный недостаток, а именно, дети здесь не разделены по полу.

Уменьшить и полностью искоренить четыре этих недостатка можно будет, если благодаря вышеупомянутым поощрениям будет увеличено число умелых и усердных учителей и воспитателей, особенно из русского народа, и если будет напечатана основательная методическая книга на русском и немецком языках, которую можно было бы использовать как руководство в преподавании предметов. Для сей цели можно порекомендовать книгу F. G. Resewitz «Die Erziehung des Bürgers zum Gebrauch des gesunden Verstandes und zur gemeinnützigen Geschäftigkeit» (1773)¹².

4. Ощущается большой недостаток школ, особенно государственных и общедоступных.

Количество учащихся в 31 ревизированной школе составляет 820 человек; из них 370 русских, остальные по большей части немцы. Кроме того, число всех детей, учащихся в пансионах и школах города-резиденции, предположительно, не более 4000; к тому же очень многие из них не из этого города, а привезены из других мест: количество учащихся детей, следовательно, весьма незначительно, ибо по самым гру-

¹² Речь идет о книге немецкого педагога Ф. Г. Резевица (1729—1806), открывшего в Копенгагене реальную школу.

бым подсчетам получается, что здесь имеется около 21000 детей в возрасте от 7 до 14 лет, когда все дети должны учиться.

5. Чтобы исправить указанные недостатки и осуществить направленные на усовершенствование предложения, по-видимому, необходима тщательная работа Собственного департамента, в обязанности которого должны входить: усовершенствование и защита имеющихся школ и пансионов, открытие новых, особенно государственных общедоступных, школ, различное обустройство их по классам и полу; выбор учителей и воспитателей, при этом следует обращать внимание на мастерство учителей, их характер, задатки и возраст, а также их вознаграждение, надзор путем неожиданных посещений школ и пансионов по поводу нововведений; наконец, усовершенствование народного воспитания путем изменений и необходимых нововведений, отвечающих обстоятельствам и времени.

Альбрехт Эйлер, Иван Лепехин, В. Л. Крафт, И. А. Гильденштедт

1 мая 1780 г.

Г. В. Стадников

К истории литературных интересов К. Н. Батюшкова

Зарубежные литературные интересы К. Н. Батюшкова достаточно полно отражены в его стихах и прозе. Это поэты Рима, в первую очередь Тибулл, великие итальянцы Данте, Петрарка, Ариосто, Тассо, а также французские писатели XVIII в. (Лагарп, Парни, Мильвуа и ряд других). В значительно меньшей степени известен его интерес к немецкой литературе.

Немецким языком Батюшков овладел еще в юности, обучаясь в петербургских пансионатах О. П. Жакина и И. А. Триполи. В письме к отцу от ноября 1801 г. он сообщал: «...я продолжаю, Любезный папенька, учиться немецкому языку <...> прежний учитель, не имея времени, ходить к нам отказался, и его место заступил один ученый пастор, который немецким языком в совершенстве владеет». А далее содержалась просьба, вероятно связанная с учебными занятиями немецким языком: прислать сочинения Геллерта, с добавлением: «у меня и одной немецкой книги нет»¹. Что же касается литературных интересов будущего поэта, то их характеризует биограф Батюшкова А. Н. Майков: «Круг литературных интересов Батюшкова был очень велик <...> но из немецких писателей, он, очевидно, читал в те времена очень немногих и, во всяком случае, не читал еще тех своих современников, которые уже составляли лучшее украшение германской литературы»².

Позднее, в марте 1807 г., Батюшков оказался в Риге, где лечился от ранения, полученного в сражении под Гейльсбергом. Больше месяца поэт жил в семье богатого купца Мюгеля, в немецкой среде. Батюшков окружен заботой и вниманием, но ко всему немецкому, и косвен-

¹ *Батюшков К. Н.* Соч.: В 3 т. СПб., 1885–1887. Т. 3. С. 3 (далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страниц).

² *Майков Л. Н.* Батюшков, его жизнь и сочинения. М., 2001. С. 22.

но к немецкой литературе, особого пиетета не испытывает. Он пишет Н. И. Гнедичу: «Я теперь в Риге, царстве табака и чудаков: немцев иначе назвать не можем. Если меня любишь, то выполни мою просьбу: принеси в жертву какую-нибудь трагедию Шиллера. Я немцев более еще возненавидел...» (III, 7—8). В 1809 г. после участия в военном походе против Швеции Батюшков проводит отпуск в родном имении Хантаново. Здесь он целиком отдается литературным занятиям, но немецкая словесность все еще не привлекает его внимания. Майков пишет: «Круг его чтения по-прежнему составляла французская словесность XVII—XVIII столетия; кроме того, он имел под рукой в подлиннике и переводе нескольких римских поэтов — Горация, Тибулла, Вергилия и главные произведения Ариосто и Тассо. Напротив того, в тогдашних занятиях Батюшкова незаметно никаких следов знакомства с германскою и английскою словесностью»³. И в последующие несколько лет немецкая литература его не интересовала.

Но в 1813 г. литературные интересы Батюшкова получают новое направление. После трехлетней отставки Батюшков возвращается на военную службу и в качестве офицера русской армии ступает на немецкую землю. Сначала был Дрезден, затем участие в сражении под Лейпцигом и уже после — недолгое пребывание в Веймаре. Так Батюшков оказался в столице классической культуры Германии. Город Гёте, Шиллера, Виланда, Гердера заставил русского поэта обратиться к немецкой литературе: он представлял, как «здесь Гёте мечтал о Вертере, о нежной Шарлотте; как здесь Виланд обдумывал план “Оберона” и летал мыслью в область воображения: под сими вязами и кипарисами великие творцы Германии любили отдыхать от трудов своих» (III, 240). Иначе стал судить Батюшков и о самих немцах. Поэту по душе оказался нехитрый быт простых людей, их уважение к традициям предков, любовь к родной земле. Поэзию жизни он нашел в идиллической поэме И. Г. Фосса «Луиза». Поэма была написана гекзаметром, что придавало возвышенный смысл истории семьи простого сельского пастора. Восхищаясь немецкой поэмой, Батюшков писал Гнедичу: «Ты знаешь мою новую страсть к немецкой литературе. Я схожу с ума на Фоссовой “Луизе”. Надобно читать ее в оригинале и здесь, в Германии» (III, 240). Не исключено, что Фосс привлек к себе внимание Батюшкова и литературными занятиями другого рода. Автор «Луизы», как и русский поэт, был

³ Там же. С. 97.

страстным поклонником античности и прославился самыми совершенными в то время переводами на немецкий язык «Илиады» и «Одиссеи», а также творений Вергилия, Горация, Овидия.

Свидетельством интереса Батюшкова к немецкой литературе был его творческий отклик на поэзию Фридриха фон Маттисона (Matthisson, 1761–1831). Талантливый немецкий лирик Маттисон, по словам Шиллера, «обладал выдающейся силой в изображении пейзажа»⁴. Живописные картины природы в стихотворении «На развалинах старого горного замка написано» воскресили в памяти Батюшкова то неизгладимое впечатление, которое произвели на него пейзажи, увиденные во время возвращения из похода в Швецию летом 1814 г. Так на основе переложения стихотворения Маттисона родилась одна из лучших исторических элегий Батюшкова «На развалинах замка в Швеции». Немецкий оригинал под пером Батюшкова обрел новое содержание. Маттисон писал о рыцарстве германского средневековья. Батюшков свою «элегию разочарования» посвятил древним скандинавам и «диким сынам и брани, и свободы».

Элегия Батюшкова, вдохновленная стихотворением Маттисона, была пронизана, по суждению Ю. Д. Левина, «оссиановским духом»⁵. Поэт созерцает суровую природу Севера, и в его воображении возникают героические битвы прошлого, «звон мечей и свист пернатых стрел». Ему представляется дворец верховного божества Одина и богиня Гела, что «день и ночь в Валкалу провождает / Погибших бледный сонм».

Не безосновательна гипотеза, высказанная Майковым, что Батюшков мог впервые узнать о немецком поэте-лирике из статьи Шиллера «О стихотворениях Маттисона», которая была ему известна. Обширную цитату из нее он привел в «Письме к И. М. Муравьеву-Апостолу. О сочинениях Муравьева». Давая высокую оценку стихам пионера «легкой поэзии» Муравьева, Батюшков применил к ним шиллеровскую характеристику поэзии Маттисона. Интересно при этом следующее. Шиллер, высоко ценивший талант Маттисона, высказал пожелание, чтобы поэт «взлетел выше» и «подыскал к своим пейзажам также фигуры и представил на этом фоне действующего человека»⁶. И, как бы «услышав» Шиллера, Батюшков в своей элегии воссоздает яркие фигуры людей далекого прошлого.

⁴ Шиллер Ф. О стихотворениях Маттисона // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1955–1957. Т. 6. С. 62.

⁵ Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. Л., 1980. С. 95.

⁶ Шиллер Ф. О стихотворениях Маттисона. С. 647.

Это и старый воин — «Одина храбрый внук», вручающий сыну «меч тяжелый», и «пылкий юноша», отправляющийся на бой, вдохновлённый славой своих предков, и красавица-невеста, встречающая вернувшегося с полей победы возлюбленного, «безмолвствуя в слезах».

К творчеству Маттисона Батюшков больше не обращался, Шиллер же оставался в сфере его постоянного внимания. Правда, путь Батюшкова к автору «Дон Карлоса» был не простым. Будучи близок к семье видного сановника, историка и археолога А. Н. Оленина, Батюшков разделял достаточно сдержанное отношение хозяина дома и посетителей его салона к творчеству Шиллера. Однако все изменилось в 1813 г. В Веймарском театре Батюшкову удалось увидеть пьесу Шиллера. И вот признание поэта в письме к Гнедичу: «К моему удивлению, „Дон Карлос“ мне очень понравился, и я примирился с Шиллером. Характер Дон Карлоса и королевы прекрасны» (III, 239).

Летом 1814 г. Батюшков, участник боев во Франции, после двухмесячного пребывания в Париже возвращается в Петербург. В письме к В. А. Жуковскому от 3 ноября 1814 г. он так описывает свою «одиссею»: «В Париж я вошел с мечом в руках. Из Парижа в Лондон, из Лондона в Готебург, в Стокгольм <...> и Петербург. Каждого из нас гонит какой-нибудь мстительный бог» (III, 303). Поэтический отклик на лично пережитое Батюшков нашел в миниатюре Шиллера «Одиссей». При этом русский поэт не столько переводит, сколько перерабатывает творение Шиллера. Батюшков дает стихотворению новое название: «Судьба Одиссея»; гекзаметр заменяет разностопным ямбом. Но сохраняет главное: трагическое осознание невозможности найти желаемое. Не случайно Батюшков бережно сохраняет итоговую строчку Шиллера: «Er erwacht, und erkennt jammernd das Vaterland nicht» («Проснулся он: и что ж? Отчизны не познал»).

Очевидно, Батюшков с интересом читал трилогию Шиллера «Валленштейн». В записной книжке поэта «Чужое — мое сокровище» содержатся выписки на немецком языке из третьей сцены второго действия пьесы «Смерть Валленштейна» (II, 72). В подлиннике знакома была Батюшкову «Орлеанская дева» (III, 509–510), творца которой русский поэт в статье «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» называл «великим»⁷.

Близкой по настроению оказалась Батюшкову трагедия Шиллера «Мессинская невеста, или Братья-враги». Пьеса эта была создана

⁷ Батюшков К. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 10.

немецким поэтом в традициях античной трагедии с введением хора, свидетеля и носителя действия. Трагическая история, рассказанная в пьесе, должна была показать, как противны миропорядку вражда, ненависть, насилие, что за каждое преступное деяние неминуемо последует кара. На братьях из правящего дома Мессины лежит проклятие за преступления, совершенные их предками. Мануэль и Цезарь влюблены в Беатриче, не зная, что она их сестра. Братья враждуют друг с другом, и по воле Рока, ослепленные страстями, обречены на смерть.

Батюшков переводит одну из первых сцен трагедии: выход княгини Мессинской с сыновьями в присутствии хора. Мать пытается примирить сыновей, но ее мольбы напрасны. Она уходит. А братья, казалось, находят путь к согласию. И хор приветствует их решение. На этом перевод Батюшкова прервался. Остается вопрос: что помешало его завершению? Утратил ли Батюшков интерес к переводу, или причиной была болезнь?⁸

Что касается отношения Батюшкова к Гёте, то мы не располагаем достаточными сведениями, чтобы судить о том, насколько хорошо русский поэт был знаком с творчеством «веймарского гения», которого он однажды, в бытность свою в Веймаре, видел в театре⁹. Батюшков упоминает Гёте только как автора «Страданий юного Вертера», да еще в письме к Жуковскому от марта 1816 г. он просит Василия Андреевича: «Купи мне Гётовы стихотворения, если можно в одной книжке» (III, 383). Есть предположение, что, готовя к изданию «Опыты в стихах и прозе», Батюшков собирался написать сказку «Бальядера», которая, «возможно <...> соотносилась с балладой Гёте»¹⁰. Однако замысел не осуществился, и гипотеза остается не доказанной.

Есть и еще один вопрос, имеющий косвенное отношение к теме «Батюшков и Гёте». Батюшков, заявлявший, «что прочел все, что написано

⁸ Если принять во внимание утверждение Г. Кенига о том, что Батюшков работал над переводом «Мессинской невесты» в Дрездене в 1821 г., то можно считать, что занятия Шиллером завершают творческий путь русского поэта (см.: *König H. Literarische Bilder aus Russland. Stuttgart; Tübingen, 1837. S. 125–126.*)

⁹ Об этой встрече Батюшков сообщил в письме к Гнедичу от 30 октября 1813 г.: «Гёте видел мельком в театре» (III, 240). Однако этому случаю Батюшков, очевидно, не придал никакого значения и больше не упоминал о нем. Не искал Батюшков и встречи с Гёте за все время своего пребывания в Веймаре.

¹⁰ *Зубков Н. Н. Опыты на пути к славе: О единственном прижизненном издании К. Батюшкова // Майков Л. Н. К. Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. С. 389.*

о несчастном Тассо» (III, 429), работая над элегией «Умирающий Тасс», возможно, имел в поле зрения и трагедию Гёте «Торквато Тассо». Но прямых доказательств этому нет. Да и причину трагической судьбы итальянского поэта Батюшков и Гёте трактовали по-разному. Гёте видел трагедию Тассо в большей степени в собственных внутренних противоречиях создателя «Освобожденного Иерусалима», у Батюшкова же на первый план выходит конфликт поэта с его окружением, а также роковая предопределенность его судьбы. И тем не менее у элегии Батюшкова и трагедии Гёте есть одна видимая общность. Личность Тассо и его нелегкая жизнь воспринималась каждым поэтом глубоко лично. Батюшков находил удивительное сходство между собой и Тассо во всем, что касалось жизненных обстоятельств и склада характера. О содержании элегии «Умирающий Тасс» он писал Гнедичу: «И сюжет, и всё — мое» (III, 419).

Подобное же признание сделал Гёте в ответ на вопрос И. Эккермана, какова идея трагедии «Торквато Тассо». «Вот, уж, честное слово, не знаю. Передо мной была жизнь Тассо и моя собственная жизнь, когда я стал соединять этих двоих со всеми их свойствами, во мне возник образ Тассо»¹¹.

Итак, Шиллер, Гёте, Виланд, Фосс, Клопшток — имена немецких писателей, которых упоминает Батюшков. И нет ни одного имени немецких романтиков. Возможно, их произведениям еще только предстояло войти в орбиту внимания русского поэта. Свидетельством тому служит замысел книги об истории русской литературы, в которой Батюшков предполагал осветить вопрос о влиянии новейшей немецкой литературы на отечественную словесность. В подробно разработанном плане неосуществившейся книги этот замысел тезисно был обозначен как «Влияние новорожденной немецкой словесности и отчасти английской»¹².

Нет сомнения, что Батюшков понимал, какое значение для каждого образованного человека имеет знание немецкой литературы. Он писал: «Не надобно любителю изящного отставать от словесности. Те, которые не читали Виланда, Гёте, Шиллера, Миллера и даже Канта, похожи на деревенских старух, которые не знают, что мы взяли Париж, и что Москва сожжена до сих пор сомневаются»¹³.

¹¹ Эккерман И. Разговоры с Гёте. М., 1981. С. 533.

¹² Батюшков К. Опыт в стихах и прозе. С. 422.

¹³ Там же. С. 423.

И тем не менее нужно заметить, что итальянская литература всегда была для Батюшкова на первом месте. Немецкую литературу Батюшков ценил разумом, итальянскую воспринимал сердцем. Примечателен такой факт. В 1817 г. Жуковский составил план альманаха, который должен был состоять из двух книжек. В первой из них предполагалось поместить сочинения членов общества «Арзамас», во второй — переводы немецких писателей. Жуковский приглашал к участию в альманахе Батюшкова, который решительно не согласился с тем, что предпочтение отдано немецкой литературе. Вероятнее всего, в этом Батюшков увидел явное ущемление итальянской и французской литератур. Под влиянием минутного раздражения он писал Вяземскому в марте 1817 г.: «К чему переводы немецкие: добро — философов. Но их-то у нас читать и не будут. Что касается до литературы их, собственно литературы, то я начинаю презирать ее (не сказывай этого). У них все карячение и судороги! Право, хорошего не много» (III, 427).

Данные заметки намечают лишь предварительный подход к теме, требующей дальнейшего изучения. Что же касается первых итогов, то они следующие.

В годы становления Батюшкова как поэта немецкая литература оставалась вне сферы его внимания. Недолгий веймарский период жизни пробудил интерес русского поэта к литературе Германии. Однако глубокой причастности к ней у русского поэта не возникло (исключение составляет творчество Шиллера). Батюшкову еще только предстояло «вступить» в немецкую литературу. Был сделан лишь первый шаг. Каким могло быть продолжение, если бы болезнь не прервала творческую жизнь поэта, — остается под вопросом.

Четвертый адресат «оплеухи» В. Г. Белинского

В одной из наших частных бесед двух- или трехлетней давности Ростислав Юрьевич Данилевский высказался о литературной репутации Вольфганга Менцеля: «Немецкий Булгарин!». Эта характеристика внешне высветила для меня несколько наблюдений и предположений, связанных и с персонажем монографии Р. Ю. Данилевского «„Молодая Германия“ и русская литература»¹, и с одним из наиболее известных в русской литературе XIX в. сюжетов о судьбе критической статьи, в названии которой фигурирует имя немецкого критика. Разумеется, речь идет о статье В. Г. Белинского «Менцель, критик Гёте» (1840)².

Как известно, Белинский стыдился этой статьи³, несмотря на ее, хотя и не безоговорочную, эстетическую значимость и блестящую памфлетность⁴. Статью о Менцеле, написанную в период увлечения философией Гегеля⁵, традиционно называли «апогеем примирительного

¹ Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969.

² Впервые опубли.: Отечественные записки. 1840. Т. 8, № 1. Отд. II. Науки и искусства. С. 25–44.

³ См., например: Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 11. С. 576; Панаев И. И. Литературные воспоминания. М., 1988. С. 331–332; Герцен А. И. Былое и думы // Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 22–23, 27–28; Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1983. Т. 11. С. 42–43.

⁴ См., например: Егоров Б. Ф. Белинский Виссарион Григорьевич // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. М., 1989. Т. 1: А–Г. С. 210; Березина В. Г. Белинский в «Московском наблюдателе». Начало работы в изданиях А. А. Краевского // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1977. Т. 2. С. 532–534; ср.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 3. С. 593–594, 640–641 (примеч. В. Г. Березиной).

⁵ Так же как «„Гамлет“, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838), «Бородинская годовщина. В. Жуковского. Москва. В университетской тип. 1839.

настроения Белинского»⁶, что было опровергнуто жизненным опытом критика: «...стоило Белинскому немножко присмотреться в Петербурге, как „разумно“ там на все смотрели, чтобы издать душу раздирающий крик о „гнусной расейской действительности“»⁷.

В литературоведении XX — начала XXI в. статья «Менцель, критик Гёте» обычно рассматривается в русле философской и общественно-политической полемики. С этой же точки зрения обращается к ней и Р. Ю. Данилевский⁸.

Для С. А. Венгерова, исследователя, более близкого по времени к Белинскому, первостепенную важность имеет особенность его литературного кружка, где интерес к философии «был не умственный, а нравственный»⁹. Рассуждая о русском гегельянстве, Венгерov отмечает в качестве главной его особенности не научный характер, а способность людей 1840-х гг. «претворять заимствованные извне отвлеченные системы в нечто вполне самостоятельное, в чисто русский катехизис практической жизни»¹⁰. Вывод, к которому подводило слишком буквальное понимание тезиса «все действительное — разумно», для Венгерова сформулирован в соотнесенности с политической позицией конкретных исторических лиц: «Словом, правы Булгарин и Греч!..»¹¹.

Подход Венгерова представляется более индивидуальным, чем у ученых более позднего времени, а его упоминания Ф. В. Булгарина и Н. И. Греча — связанными с проблемами литературной репутации

В 4-ю д. л. 8 стр. Письмо из Бородина от безрукого к безногому инвалиду. Москва. В университетской тип. 1839. В 8-ю д. л. 16 стр.» (1839), «Очерки Бородинского сражения (воспоминания о 1812 году). Сочинение Ф. Глинки, автора „Писем русского офицера“. Москва, 1839» (1839), «Горе от ума. Комедия в четырех действиях, в стихах. Сочинение А. С. Грибоедова. Второе издание. С.-П<етер>бург. 1839» (1840).

⁶ Венгерov С. А. Бакунинско-гегельянский период жизни Белинского // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. и с примеч. С. А. Венгерова. СПб., 1901. Т. 4. С. 566.

⁷ Там же.

⁸ См.: Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. С. 88–101.

⁹ Там же. С. 558.

¹⁰ Венгерov С. А. «Молодая Германия» и русская литература. С. 557.

¹¹ Там же. С. 569.

и литературных сообществ¹². Этот же подход ощущается и в его пассаже о Менцеле¹³.

Сохранилось письменное признание Белинского — и на его цитату ссылается Р. Ю. Данилевский¹⁴: в статье о Менцеле критик дал «три оплеухи»: О. И. Сенковскому, Н. И. Гречу и Н. И. Надеждину¹⁵. Р. Ю. Данилевский замечает: «Этот перечень можно было бы дополнить именами других противников Белинского (Шевырев, Булгарин), которые в разной степени разделяли взгляды Менцеля», — и дает дополнение

¹² Этот подход получил широкое развитие. Участник организованного Венгеровым Пушкинского семинария Б. М. Эйхенбаум в 1927 г. обращается к теме «Литературный быт». В 1928 г. написаны статьи его учеников — М. И. Аронсона «Кружки и салоны» и С. А. Рейсера «Монтаж и литература», — предварившие актуальную и сегодня документальную монографию «Литературные кружки и салоны» (1929) (Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. СПб., 2001) (упомянем и другую монографию: Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века / Под ред. Н. Л. Бродского. М.; Л.: Academia, 1930). В том же 1928 г. выходит книга И. Н. Розанова «Литературные репутации», которая «по содержанию и способу изложения не имела предшественниц и прототипов» (Озеров Л. А. Об Иване Розанове // Розанов И. Литературные репутации: Работы разных лет / Вступ. ст., сост. и подгот. текстов Л. А. Озерова. М., 1990. С. 5); изучение литературных кружков и салонов и литературных репутаций занимает заметное место в современном литературоведении.

¹³ «Кто такой Менцель, которому Белинский счел нужным посвятить целую статью и имя которого он хотел сделать нарицательным в качестве характерного представителя ненавистной ему категории литературных деятелей?

В литературе есть удивительные карьеры. Автор пишет много <...> об авторе говорят, им интересуются <...>. Проходит, однако, несколько лет, и все это испаряется как дым и становится добычей литературных кладбищ, именуемых словарями, энциклопедиями и т. д. <...> Сам по себе, во всей совокупности своей духовной физиономии, автор, следовательно, исчезает. Но не всегда забвение является уделом таких *dii minores* литературного мира. Литературная память о второстепенном деятеле совершенно изменяется, если он успел заинтересовать в положительную или отрицательную сторону настоящего литературного бога» (Венгеров С. А. Бакунинско-гегельянский период жизни Белинского. С. 569–570).

¹⁴ Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. С. 89.

¹⁵ «...первая оплеуха Сенковскому, 2-я Надеждину, а третья Гречу, который на своих публичных чтениях тешил публику фразами из моей статьи, как об-разчиками галиматьи» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. 1829–1840. С. 434 (письмо к К. С. Аксакову от 10 января 1840 г.)).

в сноске: «Ср. также суждение Белинского о Полевом в рецензии на его „Очерки русской литературы“, опубликованной в „Литературной газете“, 1840, № 8 (Белинский, IV, 12)»¹⁶.

Деятельность Н. А. Полевого нашла отражение в монографии Р. Ю. Данилевского, однако его намерение «дополнить перечень» журналистов, удостоившихся «оплеухи» Белинского, не получило развития. А между тем именно Полевой, пусть и не названный последним, мог бы считаться четвертым адресатом «оплеухи». В пользу этого предположения могут послужить как факты, касающиеся литературного быта и репутации литераторов, так и анализ самой статьи «Менцель, критик Гёте» в контексте развития критической мысли Белинского.

«Менцель, критик Гёте» — первая статья Белинского, опубликованная в «Отечественных записках» и подписанная его фамилией. Она создавалась еще до переезда критика из Москвы в Петербург и обсуждалась в переписке с А. А. Краевским. В начале июля 1839 г. статья либо начата, либо задумана¹⁷, в августе автор предполагает ее закончить¹⁸. В этой переписке статья о Менцеле упоминается наряду с «Очерками русской литературы. Соч. Николая Полевого», опубликованными в том же № 1 «Отечественных записок» за 1840 г.

В письме от 5 июля Белинский пишет Краевскому: «...нынешний день оканчиваю довольно обширное „похвальное слово“ другу моему, Николаю Алексеичу Полевому»¹⁹; в письме от 19 августа спрашивает: «Что моя статья о Полевом? Боюсь, что не пропущена»²⁰; в письме от 24 августа: «Трепещу за участь моей статьи о Полевом. Я писал ее долго и с задором, одна переписка замучила меня: досадно будет, если не пропустят или слишком исказят. Уведомьте меня <...> о ее судьбе»²¹. В «Сочинениях...» были представлены критические статьи Полевого, а обе статьи Белинского посвящены ему и проблемам литературной критики.

История взаимоотношений Белинского и Полевого, изменение его литературной позиции после закрытия «Московского телеграфа» и переезда в Петербург, жесткая полемика Белинского и близких ему

¹⁶ Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. С. 89.

¹⁷ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. С. 368 (письмо к А. А. Краевскому от 5 июля 1839 г.).

¹⁸ Там же. С. 369–370.

¹⁹ Там же. С. 368–369.

²⁰ Там же. С. 370.

²¹ Там же. С. 376.

писателей с Полевым и изданиями, в которых тот сотрудничал, подробно описаны в научной литературе²². Кроме писем самого Белинского, иллюстративны в этом смысле эпистолярное наследие и дневник Полевого, опубликованные его братом²³.

Здесь стоит отметить следующее.

Имя Полевого органично возникает рядом с именами трех адресатов «оплеухи» Белинского, поскольку, переехав в Петербург, Полевой сначала сотрудничал в «Библиотеке для чтения» О. И. Сенковского, затем, после конфликта с редактором, перешел в «Сын отечества», редактируемый Н. И. Гречем и Ф. В. Булгариным. Издаваемая Гречем и Булгариным «Северная пчела» была негласным органом III Отделения,

²² Назовем такие работы, как: *Березина В. Г., Евгеньев-Максимов В. Е.* Николай Алексеевич Полевой: Очерк жизни и деятельности: 1846–1946. ОГИЗ: Иркутское областное издательство, 1947; *Березина В. Г.* Этюды о Белинском — журналисте и критике. СПб., 1991; *Берлинер Г.* Некрасов в борьбе с Полевым и Булгариным: Три неизвестные рецензии Некрасова 1842–1845 гг. / Ст. и публ. Г. Берлинера // Литературное наследство. М., 1949. Т. 51–52. С. 3–28; *Бороздин А. К.* Журналист двадцатых годов // Бороздин А. К. Литературные характеристики. Деятельность XIX века. СПб., 1903. Т. 1. 220–237; *Ванюшина М. А.* Журнальная работа Н. А. Полевого в последнее десятилетие его деятельности (1836–1846 гг.) // Учен. зап. Борисоглебского гос. пед. ин-та. Филол. науки. Борисоглебск, 1956. Вып. 1. С. 100–132; *Ганичева В. И.* К полемике В. Белинского с Н. Полевым (1840-е годы) // Учен. зап. Лен. ордена Ленина гос. ун-та им. А. А. Жданова. № 295. Филол. фак. Сер. филол. наук. Л., 1960. Вып. 58: Русская литература. С. 55–87; *Гин М. Н. А.* Некрасов — литературный критик. Петрозаводск, 1957; *Гин М., Успенский В.* Некрасов — драматург и театральные критик. Л.; М., 1958; *Королева Н. В.* Театральная критика в 1840–1850-е годы; В. Г. Белинский (§ 1); Ф. А. Кони; Н. А. Некрасов // Очерки истории русской театральной критики: Конец XVIII — первая половина XIX века / Под ред. А. Я. Альтшуллера. Л., 1975. С. 223–312, 322–346; *Ларионова Е. О.* Полевой Николай Алексеевич // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. М., 2007. Т. 5: П–С. С. 30–38; *Нечаева В. С. В. Г. Белинский.* Жизнь и творчество. 1836–1841. М., 1961; *Нечаева В. С. В. Г. Белинский: Жизнь и творчество. 1842–1849.* М., 1967; Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов / Ред., вступ. ст. и коммент. Вл. Орлова. Л., 1934; *Ямпольский И. Г.* Поэты и прозаики: Статьи о русских писателях XIX — начала XX в. Л., 1986.

²³ Дневник Н. А. Полевого (1835–1845) / Предисл. и примеч. П. Н. Полевого // Исторический вестник: Историко-литературный журнал. 1888. Т. 21, январь–март. С. 654–674; Т. 32, апрель. С. 163–183; Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого с двумя портретами. СПб., 1888.

репутация Булгарина к тому времени давно определилась и стала общеизвестной. Сотрудничество с Булгариным и Гречем неизбежно сказывалось на репутации Полевого²⁴, тем более что он «с испугу поспешил употребить слабые остатки своего таланта на угодничество, лесть, которых никто от него не требовал»²⁵. «Тяжело было смотреть на такое страшное падение человека»²⁶, — пишет мемуарист. — И ниже добавляет: «Мне было больно и оскорбительно за Полевого».²⁷

Обращение к двум одновременно писавшимся статьям Белинского — «Менцель, критик Гёте» и «Очерки русской литературы. Соч. Николая Полевого» — с учетом отношений внутри литературного сообщества и формирования литературных репутаций позволяет уточнить и личные мотивы Белинского, и его принципиальные соображения как критика.

Белинского с Полевым в Москве связывали теплые, почти дружеские отношения²⁸. Горюя при расставании с другом²⁹ и так же собираясь в Петербург, Белинский надеялся на его помощь, которую Полевой, при всем желании, не в силах был ему оказать³⁰. Взаимную напряженность усугубило и затруднение с публикацией статьи Белинского о «Гамлете» в переводе Полевого³¹. До переезда Белинского в Петербург его пред-

²⁴ Подробнее см.: *Маргулис Т. М.* Литературная репутация Н. А. Полевого: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997; *Акимова Н. Н. Ф. В.* Булгарин: Литературная репутация и культурный миф. Хабаровск, 2002; *Селезнев М. Б.* Литературная репутация Ф. В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820–1840-х годов: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2008.

²⁵ *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. С. 304. Он же, впрочем, приводит признания Полевого, которые, возможно, от Панаева узнал и Белинский: «Я вот должен хвалить романы какого-нибудь Штевена, а ведь эти романы галиматъя-с. <...> ... ведь он частный пристав. <...> Разбери я его как следует, — он, пожалуй, подкинет ко мне в сарай какую-нибудь вещь, да и обвинит меня в краже. Меня и поведут по улице на веревке-с, а ведь я отец семейства!» (Там же. С. 333).

²⁶ Там же. С. 106

²⁷ Там же. С. 110.

²⁸ См.: Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого... С. 368, 376–377.

²⁹ Там же. С. 377–378.

³⁰ Там же. С. 404.

³¹ Из этических соображений после публикации начала статьи Белинского о «Гамлете» в «Северной пчеле» (1838. № 4) Полевой затруднился продолжить публикацию в редактируемом им «Сыне отечества» из-за большого объема

ставление о нем во многом опиралось на переписку с И. И. Панаевым, который подробно писал о новостях петербургской литературы³² и тоже переживал разочарование в человеке, с которым недавно познакомился³³. Панаев хлопотал о переезде Белинского в Петербург по его настойчивым просьбам. Белинский в это время, по всей видимости, еще не представлял себе реальную ситуацию в петербургской журналистике и строил планы, иллюзорность которых ему только предстояло понять: «Кроме г. Краевского, поговорите и с другими <...> я продаю себя всем и каждому, от Сенковского до (тьфу ты, гадость какая!) Б<улгари>на, — кто больше даст, не стесняя при том моего образа мыслей, выражения, словом, *моей литературной совести*, которая для меня так дорога, что во всем Петербурге нет и приблизительной суммы для ее купли». ³⁴ Н. В. Савельев, пишет Белинский, также «вызвался хлопотать о моем деле у Смирдина, Полевого, Греча, даже у Сенковского. Что делать, пришло такое время, что кто ни поп, тот и батька»³⁵. Допуская для себя возможность сотрудничества с Полевым, Гречем, Булгариным и Сенковским, Белинский в то же время оговаривается: «Если я буду *крепко* участвовать в „Отечественных записках“, то — уговор лучше денег — Полевой — да не прикаснется к нему никто, кроме меня! Это моя собственность, собственность по праву <...> исключаю и истерзаю его. У меня уже готова в голове статья. Люблю и уважаю Полевого, высоко ценю заслуги его, почитаю его лицом историческим; но тем не менее постараюсь сказать и доказать, что он отстал от века...»³⁶.

Как видно из цитаты, отношение критика в эти месяцы не спровоцировано обидой³⁷. Но «страшное падение человека» было для него падением *лично дорогого* человека, кроме того — исходом ситуации,

статьи и чрезмерно обширных цитат в собственном переводе: «я перевел, я издаю журнал, у меня же разбор, могут подумать: видно, попросил» (цит. по: *Белинский В. Г. Собр. соч.*: В 9 т. Т. 2. С. 541. Подробнее: Там же. С. 540–541).

³² В. Г. Белинский и его корреспонденты. М., 1948. С. 195–223.

³³ См.: *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. С. 105.

³⁴ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. С. 361 (письмо к И. И. Панаеву от 18 февраля 1839 г.).

³⁵ Там же. С. 362 (письмо к И. И. Панаеву от 22 февраля 1839 г.).

³⁶ Там же. С. 362–363.

³⁷ Ср. с суждением И. С. Тургенева о Белинском: «При такой сильной раздражительности — такая слабая личная обидчивость!» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 11. С. 48).

от которой Белинского избавил сам ход событий. Его неприятие «продажи литературной совести» было обусловлено «примериванием» на себя возможной финансовой зависимости от Булгарина, чье имя стало нарицательным и обозначало человека, обладавшего влиянием не по литературному праву, а в качестве доносчика (так же как и Менцель). Год спустя, уже в Петербурге, чувство ненависти к ситуации, ломающей человека, перерождается в ненависть к тому, кто ломал другого, и к тому, кто дал себя сломать: «Очень рад, что тебе понравилась статья о Менцеле. <...> Что ж ты не сказал мне ни слова о моей статейке об „Очерках“ Полевого? Ею я больше всех доволен; право, знатная штука. <...> Полевой сделался гнуснее Булгарина»³⁸. Именно Полевой в начале 1840-х гг. становится объектом жесткой и агрессивной критики памфлетного характера со стороны Белинского и (несомненно, не без его влияния) Панаева и Н. А. Некрасова³⁹. Это продолжалось до 1846 г., когда Полевой стал редактором «Литературной газеты» Краевского и выступил против Булгарина, однако 22 февраля того же года он скончался.

Применительно к суждению Р. Ю. Данилевского: «прозорливость Белинского заключалась в том, что он увидел в Менцеле „литературный тип“ журналиста, характерный для эпохи, когда под нажимом растущей общественной борьбы старые эстетические и критические нормы постепенно уступали место новым взглядам на связь литературы и общества и когда многие участники этой ломки <...> вольно или невольно оказывались в лагере защитников отживающих догм»⁴⁰, — соображение о Полевом как об адресате «оплеухи» может показаться прочитываемым лишь в исторической ретроспективе. Но сопоставительный анализ статьи «Менцель, критик Гёте» с рядом критических высказываний Белинского предшествующих и последующих месяцев подтверждает закономерность такого предположения.

В письме к брату К. А. Полевому от 20 декабря 1837 г. Николай Полевой подробно рассказывает о составе «Сына отечества», который, после его разрыва с Сенковским, будет выходить под его редакцией, и, в част-

³⁸ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. С. 451 (письмо к В. П. Боткину от 18–20 февраля 1840 г.).

³⁹ См., например: *Панаев И. И.* Тля (Не-повесть) // ОЗ. 1843. № 2. Отд. I. Словесность. С. 215, 217; *Ямпольский И. Г.* Поэты и прозаики. С. 105–106; *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1989. Т. 11, кн. 1. С. 61–67, 84, 316, 381–382; Т. 8. С. 744. Число ссылок можно умножить.

⁴⁰ *Данилевский Р. Ю.* «Молодая Германия» и русская литература. С. 89.

ности, сообщает: «Тут всего важнее критика. <...> Первая книжка <...> явится 1-го января, почти в 30 листов. <...> Критика моя будет на книгу Менцеля»⁴¹. Статья, имеющая для Полевого столь большое значение, была опубликована с его подписью в отделе «Критика» и называлась: «Немецкая словесность. Из книги Вольфганга Менцеля. Часть I. СПб., 1837 г.»⁴².

Далее Полевой пишет: «...тут я объявляю свою отдельность от Брамбеуса и независимость мнений моих, говорю истины всем! <...> Теперь тут же шлепнутся о смирдинский прилавок в один день и „Сын отечества“ и „Библиотека для чтения“. — Неужели не увидят разницы в языке, тоне, системе, критике? Там бесстыдство и кабак — здесь человеческий язык и ум, скромный, но верный всему доброму и прекрасному»⁴³.

Его упования могли стать известными Белинскому, который навещал К. А. Полевого по крайней мере до марта 1838 г.⁴⁴ В первой статье «Русские журналы»⁴⁵ Белинский иронически отзывается о литературном вкусе редактора «Сына отечества», заявляет о своей беспристрастности, подробно и одобрительно высказывается о книжке «Библиотеки для чтения» и обещает разбор «Сына отечества» в следующей статье.

Во второй статье «Русские журналы» Белинский уделяет преимущественное внимание именно отделу критики «Сына отечества». Статья открывается упоминанием о слухах: «Поговаривали было уже, что „Библиотеке для чтения“ приходит конец, что вот наконец-то явится журнал, который даст нам критику беспристрастную, благородную, независимую, основанную на твердых началах науки изящного, в ее современном состоянии; журнал, который, как на ладони, будет показывать нам современную Европу со стороны ее умственной деятельности и духовного развития»⁴⁶. Подробный разбор несостоятельности критического метода Полевого содержит, в частности, следующий пассаж: «Редактор „Сына отечества“ видит в Менцеле великого критика и с великим ликованием объявил, что Менцель разругал новый роман

⁴¹ Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого... С. 401, 402.

⁴² Сын отечества. 1838. Т. 1. Отд. VI. Критика. С. 16–66.

⁴³ Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого... С. 402.

⁴⁴ Там же. С. 380–383; *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 540–541.

⁴⁵ Впервые опубл.: Московский наблюдатель. 1839. Ч. 2, № 3 (ценз. разр. 1 марта). Отд. IV. С. 41–52.

⁴⁶ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. С. 168–169.

г. Лажечникова и расхвалил г. Булгарина. Эка важность! Менцель ругал самого Гёте, и вообще он такой критик, ругательством которого можно гордиться»⁴⁷. В это время Панаев уже ведет переговоры с А. А. Краевским о сотрудничестве Белинского в «Отечественных записках» и «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“»⁴⁸.

В цитируемой статье Белинский пишет о развитии литературной критики, которая видится ему как «наука изящного», и в свете этой задачи — о недостаточности фельетонной критики. По его убеждению, немецкая критика «основана <...> на началах науки, сообразно ее современному состоянию»⁴⁹. А «наука изящного» соотносится с системой эстетических категорий, изменяющейся с общим историческим процессом: «...Лессинг, Шиллер и Шлегели теперь не могут быть законодателями вкуса <...> немцы изучают их как исторические лица в науке изящного, чтобы чрез это изучение видеть ход и развитие мысли о творчестве»⁵⁰.

Французская критика порицается Белинским за поверхностность, сиюминутность и субъективность: «...за что подорожит потомство статейками Жюль-Жанена и статьями Густава Планша, Сен-Бёва, Низара, Филарета Шаля? <...> ...мысли их родились случайно, как личные мнения, ни на чем не основанные, ни к чему не привязанные <...> их ремесло — высказывать эфемерный вкус толпы, мнение дня. Я в восторге от „Руслана и Людмилы“, а мой лакей без ума от „Еруслана Лазаревича“: мы оба правы, и если бы мой лакей умел написать статью, в которой бы высказал свое личное мнение о высоком достоинстве „Еруслана Лазаревича“ и о пошлости поэмы Пушкина, это была бы превосходная критическая статья во французском духе. *Я так думаю, мне так кажется* — вот основание французской критики. Эта произвольность во мнениях часто доходит до <...> нелепостей»⁵¹.

В этом контексте обсуждение с Краевским статьи Белинского о Менцеле выглядит как набирающая силу полемика с Полевым-критиком по поводу его метода. Будущая статья видится им обоим как теоретическая: «...всего бы лучше придать ей форму статьи не критической по поводу

⁴⁷ Там же. С. 175.

⁴⁸ В. Г. Белинский и его корреспонденты. С. 203.

⁴⁹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 3. С. 170.

⁵⁰ Там же. С. 170–171.

⁵¹ Там же. С. 171.

напечатания на русском двух частей книги Менцеля, но науковой, то есть чтоб она годилась в отдел на у к. Книга Менцеля вышла у нас еще до начала „Отечественных записок“: могут укорить нас, что мы толкуем о том, что прочтено и давно забыто; а статья о германской критике, или лучше об одной стороне этой критики, которой представитель Менцель, могла бы иметь интерес современный и живой»⁵². По прочтении этого письма, пересланного ему, Панаев пишет Белинскому: «Краевского письмо к Вам меня утешило... С какими надеждами отправимся мы с Вами в Петербург... Трепещи Фаддеи и Несторы и все Фарисеи и Саддукеи!»⁵³

Вероятно, связь замысла статьи о Менцеле с критикой Полевого принадлежала Белинскому, Краевский же вносил некоторые коррективы. П. В. Анненков отмечает характерную черту мышления Белинского: «По действию воображения и представительной способности, развитых у него неимоверно, он переносил ненависть на лица, уже отошедшие в область истории, на давно минувшие события, почему-либо возмущавшие его. <...> ...он боролся так же страстно с тенями прошлого, как и с людьми и событиями настоящего»⁵⁴. Статья годичной давности становится актуальной в связи с обозначившимися соображениями теоретического характера. Для читателя же очередным напоминанием о Менцеле служила публикация в «Сыне отечества» анонимной статьи «Книжная торговля на Лейпцигской Михайловской ярмарке 1839 г. <Статья Менцеля>»⁵⁵.

Р. Ю. Данилевский, анализируя реакцию русской печати на критику Менцеля, предлагает сопоставительный анализ статей Полевого и Белинского⁵⁶. Не повторяя аргументацию исследователя относительно предмета статьи (личность и метод Менцеля, взгляд на Гёте, задачи института отечественной критики), прибавим несколько наблюдений, касающихся композиции обеих статей и повторяющихся суждений Белинского.

⁵² В. Г. Белинский и его корреспонденты. С. 96 (письмо А. А. Краевского к Белинскому от 17 июля 1839 г.).

⁵³ Там же. С. 206.

⁵⁴ Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 224.

⁵⁵ *Сын отечества*. 1839. Т. 11 (ценз. разр. 29 декабря 1839 г.) Отд. VI. Известия и смесь. С. 69–76. О публикации «Книжной торговли» в «Московском наблюдателе» см.: Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. С. 95.

⁵⁶ Данилевский Р. Ю. «Молодая Германия» и русская литература. С. 93, 95.

Статья Полевого открывается десятистраничным рассуждением о критике как особой области человеческой мысли. Несмотря на стремление связать свои представления с историческим процессом развития культуры в его национальных проявлениях, в целом Полевой не идет дальше видения критики как *оценки, суждения, мнения*. Прочитрованное выше замечание Белинского о «личном мнении» лакея как предмете критической статьи есть ответ Полевому. В статье «Менцель, критик Гёте» эта же мысль дана в более развернутом виде: «Истинная критика требует *мысли*, а толпа любит „забавляться“, а не мыслить, и потому, вместо „истинной“ критики, создайте „забавную“ критику. <...> Скажите, что в искусстве хорошо то, что *вам* нравится, и худо то, что *вам* не доставляет удовольствия. Вам заметят: какое же вы имеете право называть превосходным произведением то, что, по условию личности каждого, многим покажется совсем не превосходным, а для иных и совершенно дурным? Отвечайте: я прав, и они правы, у всякого-де барона своя фантазия. Такая критика очень легка и нравится толпе, которая вообще любит все, что вровень с нею и не оскорбляет ее маленького самолюбия своею „непонятливостию“»⁵⁷.

Суждения Белинского о «частном мнении» как подмене критики относятся не столько персонально к Полевому⁵⁸, уже «пережившему себя»⁵⁹ (хотя немногим ранее именно в рецензии на произведение Полевого он раскрыл термин «конкретность», «срастание», говоря о единстве формы и содержания⁶⁰), сколько к тону петербургской журналистики. Фельетонная критика «Северной пчелы» и «Библиотеки для чтения» не подразумевала сосредоточенности на текущем литературном процессе и рассмотрения произведения относительно его перспективы. Для Белинского с традицией фельетона в первую очередь была связана концепция французской литературы, которую он пересмотрел в бли-

⁵⁷ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 152.

⁵⁸ О преемственности Белинского по отношению к Полевому см.: Ларионова Е. О. Полевой Николай Алексеевич. С. 32. Отметим, что эта преемственность была осознана уже в начале XX в. (см.: Бороздин А. К. Журналист двадцатых годов // Бороздин А. К. Литературные характеристики: Десятинадцатый век. СПб., 1903. Т. 1. 229–233).

⁵⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. С. 363.

⁶⁰ В рецензии «Уголино. Драматическое представление. Сочинение Николая Полевого. 1838. Санкт-Петербург» (Там же. Т. 2. С. 438).

жайшие годы. Как явствует из его признания, сделанного в эти годы⁶¹, Белинский разделял критику и памфлет; художественную мысль и социальную; художественную форму и публицистическую. Понимание философии как «русского катехизиса практической жизни» заставило его устыдиться общности нескольких собственных высказываний социального характера с высказываниями Булгарина и ситуацией, в которой «смелый, неутомимый и даровитый боец»⁶² становится «гнуснее Булгарина». Отказавшись от статьи «Менцель, критик Гёте», Белинский позднее развивает высказанные в ней положения, в частности важную для него мысль о различии нравственности и морали. На последних страницах его статьи читаем: «...вся жизнь есть не что иное, как непрерывно движущееся развитие <...>. Истина не дается ему вдруг: чтобы достичь ее, он будет сомневаться, впадать в ложь и противоречие, страдать и падать»⁶³. Эти слова относятся как к самому Белинскому, так и к его оппоненту, не только «оплеуху» получившему от него, но в конце концов помянутому им добрым словом.

«Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная», и высказанные соображения — дань благодарности моему учителю и собеседнику, развернувшего меня к этой теме.

⁶¹ «...Ну какой я литературный критик! — Я рожден памфлетистом...» (*Лангаев И. И.* Литературные воспоминания. С. 342).

⁶² Так назвал Полевого Белинский в своей брошюре (*Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 169).

⁶³ Там же. Т. 2. С. 179.

О «модерности» русских путевых очерков 1930-х годов¹

В 1930-е гг. стали заметно сужаться возможности выезда советских писателей за границу. Те же из них, которым позволялось более или менее регулярно бывать за рубежом, должны были иметь в виду не столько географические и национальные особенности посещаемых стран, что было важно в путевых очерках дореволюционного и раннего послереволюционного времени, сколько идеологический посыл и классовую борьбу. Путевой очерк постепенно освобождался от примет путеводителя, становясь репортажем с поля идеологических сражений, что нашло буквальное выражение в связи с началом гражданской войны в Испании. И. Эренбург, писавший как репортажи, так и лирические путевые заметки (ср., например, очерки, составившие книгу «Мой Париж», 1933), подвергся критике за излишнее внимание к национальной теме в описании путешествий, хотя она была важна для автора более для понимания происходящего в Европе, нежели для противопоставления ей советского (читай: интернационального) единства народов. Показателен в этом смысле отзыв Ф. Раскольникова о сборнике очерков Эренбурга «Виза времени» (1931): «Основной недостаток книги заключается в стремлении Эренбурга разгадать метафизическую „душу“ каждой нации вместо изучения своеобразных экономических условий, определяющих нравы, обычаи, политический строй, философию и культуру данной страны. Эренбург придерживается устарелой теории национальных характеров. <...> Эренбург проглядел такую „мелочь“, как классовую борьбу...»¹.

¹ Эта статья, которая в силу сложившихся обстоятельств была отредактирована и прочитана Р. Ю. Данилевским от моего имени в качестве доклада на XVI Алексеевских чтениях в сентябре 2012 г. в Пушкинском Доме, помещена здесь в знак признательности юбиляру как моему многолетнему соавтору, редактору и рецензенту. — Г. Т.

В связи со сложностями выезда за границу все большее значение приобретали поездки в союзные республики. Деятельность по организации групп писателей, путешествовавших по СССР, способствовала появлению путевых очерков² и переводов на русский язык произведений лучших национальных авторов. Однако в данном случае национальный аспект воспринимался иначе. К нему проявлялось больше доверия, ибо, как считал К. Чуковский, советский путешественник и переводчик стремится к адекватности своего восприятия не потому, что верит в равенство культур и языков, но «верит в равенство их исторических судеб в стране социализма и относится с горячим пиететом к братским народам»³. Особенно популярны были поездки в Армению, Грузию, республики Средней Азии, а также на места «великих строек»: Днепрострой, Турксиб, Беломорканал⁴ и др. Вместе с тем компетентные органы, поддерживающие подобные, особенно групповые, писательские поездки, с большим вниманием следили за идеологической «правильностью» их творческой отдачи.

В 1936 г. в журнале «Новый мир» появилась программная статья В. Канторовича «Проблемы художественного очерка», в которой содержался призыв к авторам очерков более следовать литературной, нежели публицистической традиции. В основном это касалось журналистов, путешествующих преимущественно по стране Советов, однако, несомненно, должно было служить ориентиром и для литераторов,

Эренбург И. Виза времени. М.; Л., 1931. С. 5–6. Предисловие Ф. Раскольников повторено и во втором, дополненном издании книги Эренбурга (1933).

² Случалось, что впечатления от подобных путешествий ложились в основу не только путевых очерков, но и значительных литературных произведений, таких как «Джан», «Такыр» и «Мусорный ветер» (1934–1935) А. Платонова.

³ *Чуковский К.* Высокое искусство. М., 1941. С. 204.

⁴ Посещение 120 специально отобранными писателями при анонимном сопровождении агентов НКВД Беломорканала, где, по версии правительства, «перевоспитывались» в социалистическом духе инакомыслящие граждане, стало самой одиозной из таких групповых поездок. Как известно, результатом этого путешествия, прошедшего на теплоходе в шикарных условиях, явилось грандиозное издание очерков «Беломорско-Балтийский канал им. Сталина» (1934), отличавшееся помпезностью и откровенной ложью. Руководителями этого мероприятия и главными редакторами книги были М. Горький, С. Фирин и Л. Авербах. Двое последних вскоре были уничтожены; Горький умер через два года. Книга переиздавалась несколько раз огромными тиражами, однако сегодня ее можно найти далеко не в каждой даже значительной библиотеке.

пишущих свои репортажи за границей. В частности, Канторович писал: «На протяжении последних лет советский художественный очерк претерпел заметную эволюцию. В годы первой пятилетки очерк откровенно выполнял функции „литглаза„. Он как бы вооружал читателя телевизорным аппаратом: показывал короткометражные видовые и культурно-познавательные литфильмы. <...> Очерк сыграл немалую роль в черновом (если можно так выразиться) познании страны <...> он был первым помощником пропагандиста»⁵.

Далее автор указывал на необходимость «смены героев»: вместо машин и строек на страницах очерков должен был появиться человек — «строитель», «организатор»⁶. Канторович призывал к сближению очерка с «малой формой» литературы, а это предполагало не только усиление «страстного» авторского начала, но и художественный вымысел, связанный с перестановкой фактов, «сдвигами во времени, в пространстве, введение вымышленного персонажа». Вместе с тем он особо подчеркивал: «Чтобы видеть мир в правильном для каждого этапа аспекте, очеркист должен понимать всю глубину тех стержневых политических лозунгов, которыми живет страна, которые воплощают в себе поступательное движение революции»⁷.

Так пожелание большей художественности и «человечности» по отношению к публицистике, по сути дела, оборачивалось требованием более изощренной и психологически выверенной политической пропаганды и агитации в форме художественного очерка. Обращает на себя внимание и новое отношение к автору: ему отныне вменялось быть не сторонним наблюдателем, а «страстным» участником происходящего (то есть однозначно демонстрировать свою идеологическую позицию). Но с другой стороны, нельзя не заметить, что декларируемая идеологическая «художественность» объективно подразумевала не столько действительно художественное *качество* произведения, сколько право автора на вымысел, могущий, по необходимости, фальсифицировать факты, события и таким образом «править» любой, в том числе и подлежащий переводу, текст.

Вместе с тем в произведениях европейски образованных писателей, оставшихся в СССР, довольно часто сохраняется модернистское вос-

⁵ Канторович Вл. Проблема художественного очерка // Новый мир. 1936. № 3. С. 196.

⁶ Там же. С. 197

⁷ Там же. С. 200.

приятие мира и «цитируется» западная литература. Прекрасным образцом такого рода произведения может служить «Путешествие в Армению» О. Мандельштама, где автор, побывавший в самом начале 1930-х гг. на Кавказе, «улавливал в путешествии лишь светоносную дрожь случайностей, растительный орнамент действительности»⁸. И это было для поэта самым важным. Ведь именно тогда он изучает итальянский язык, пишет программное поэтологическое эссе «Разговор о Данте» (1933). Конечно, в «Путешествии в Армению» отразились и конкретные факты советской действительности, люди и события. Может быть, поэтому оно было напечатано в 1933 г. в журнале «Звезда», однако впоследствии подверглось критике и остракизму.

Названные особенности путевого очерка 1930-х гг. привлекают внимание к вопросу о его «модерности» (или модерна, модернизма — русский термин до сих пор еще не может считаться вполне устоявшимся). Представители русского модернизма в основном оказались в эмиграции, и в этом случае большинство из них *переживали* новую реальность в качестве «остановившегося» исторического момента, трагедию не столько литературной, сколько личной биографии, в то время как «классический» модернизм лишь *фиксировал* новую реальность в ее беспредметности, развале формы и основ идентичности. Оказавшись в «фокусе двойного отчуждения» (модернизма и потери родины), сами изгнанники, их собственное бытие действительно становились для них «подвернувшейся под руку темой»⁹.

Однако в целом впечатления русских в Европе, полученные еще в 1920-е и даже в 1930-е гг., были обусловлены не только актуальными политическими, социальными, цензурными и другими подобными обстоятельствами. Даже *собственно литературная* традиция не играла здесь решающей роли (хотя тот же Эренбург считал экспрессионистские тенденции западной живописи и литературы своего рода «истерикой»

⁸ Мандельштам О. Путешествие в Армению // Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. Нью-Йорк, 1969. Т. 3. С. 149.

⁹ См. об этом: Heidemann G. Das schreibende Ich in der Fremde. I'lja Erenburg und Wladimir Nabokovs Berliner Prosa der 1920-er Jahre: (Schrift und Bild in Bewegung) / Hrsg. von B. Schaffer und O. Jahraus. Bielefeld, 2005. S. 9.

мира модернизма), но особенное значение приобретала *российская ментальность* в качестве весьма устойчивого, хотя специфического и несколько условного феномена. Именно в 1920–1930-е гг. встает вопрос о соотношении коллективной и индивидуальной ментальности: «Природное и культурное, рациональное и эмоциональное, индивидуальное и общественное — все эти оппозиции „перекрываются„ на уровне ментальности, растворяясь в ее структурах», — фиксирует современная Философская энциклопедия¹⁰.

Литература советского периода также была отмечена проявлениями «модерности». Если западный («классический») модернизм исключает зависимость от внешнего мира и стремится к максимально «чистому» художественному жесту, то и советский модернизм также может быть воспринят в качестве по-своему «чистого», но только *идеологического* жеста, отрицающего художественность как форму.

Канон соцреализма особый: он является своего рода идеальным идеологическим посылом, который, как ни парадоксально это может прозвучать, на самом деле существовал словно независимо от часто противоречащего ему окружающего мира. В отличие от западного, советский модернизм словно оказывается свободным от эстетической диктатуры, якобы подчиняясь только внутреннему («народ и партия едины»), но на самом деле отвлеченному диктату. Это косвенно подтверждается и тем, что уже в 1930-е гг. советская критика резко противопоставляла содержание (идеологию) и форму (художественность) произведения, называя *формализмом* не только любые искания новых форм вне рамок социалистического реализма, но и *ощутимость* в произведении формы как таковой.

Борис Гройс обозначает соцреалистический модернизм как «полуторный стиль» между модернизмом и постмодернизмом. В нем на смену противопоставлению *высокое — низкое*, пришла антитеза *советское — нес советское*. В основе путевых очерков, несущих приметы западной и советской «модерности», лежат разные хронотопы: в первом

¹⁰ Под *ментальностью* (*mens* (лат.) — образ мыслей, душевный склад) подразумевается «глубинный уровень коллективного и индивидуального сознания, включающий и бессознательное; относительно устойчивая совокупность установок и предрасположенностей индивида или социальной группы воспринимать мир определенным образом» (*Визгин П.В.* Ментальность // Новая философская энциклопедия. М., 2001. Т. 2. С. 525).

случае — постижение и сближение «своего» и «чужого» пространства; во втором — «принцип отчуждения»¹¹. Вместе с тем советский путешественник, даже перемещаясь по своей стране, вступал в борьбу с пространством в стремлении «советизировать» его. Это в корне меняло концепт границы, превращая ее во «фронт» — некий постоянно перемещающийся «фронтальной» рубеж.

Что же касается советских путешественников с несоветскими взглядами, то они, как правило, сохраняли привычное с дореволюционных времен стремление к постижению национального *другого* и к сближению «своего» и «чужого» пространства. Однако, пережив вынужденную отчужденность от обоих (от «своего» и от «чужого»), они невольно оказывались в модернистском пространстве «внеаходимости».

Русские путешественники в эмиграции, напротив, нередко ощущали «вездесущность» прежней, ныне покинутой и, по сути дела, уже не существующей России¹². Такая Россия словно оставалась и единственным пространством, и целью путешествий вне зависимости от их действительной направленности. Представляется, что именно сопряженность таких понятий, как «внеаходимость» и «вездесущность», позволяют обозначить противоречивый и вместе с тем единый феномен «модерности» русских путевых очерков третьего десятилетия XX в., авторы которых были столь разными, на первый взгляд, путешественниками.

¹¹ См.: *Балина М.* Литература путешествий // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 898.

¹² Ср.: *Колер Гун-Брит.* Вездесущность и глубина: «Путешествие в неизвестный край» Юрия Терапиано в контексте травелогов русской эмиграции // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сб. статей. М., 2010. С. 247–270.

Д. В. Токарев

Сибирские и парижские изгнанники, или Два русских сюжета в одном французском романе, трех французских пьесах и трех итальянских операх

13 мая 1827 г. в театре Нуово в Неаполе была поставлена опера Гаэтано Доницетти «Восемь месяцев за два часа, или Сибирские изгнанники» («Otto mesi in due ore ossia Gli esiliati in Siberia», либретто Доменико Джилардони (Gilardoni, 1798–1831))¹. Успех постановки позволил показать ее и в других итальянских театрах, но уже под сокращенным названием

¹ Доницетти написал ранее две комических оперы на сюжет путешествия Петра I в Голландию. Первая — «Ливонский плотник, или Петр Великий, русский царь» («Il falegname di Livonia, o Pietro il grande, czar delle Russie» — была написана на либретто Герардо Бевилакуа-Альдобрандини (Bevilacqua-Aldobrandini, 1791–1845) и поставлена в 1819 г. Либреттист взял за основу, с одной стороны, либретто Феличе Романи (Romani, 1788–1865) для оперы Джованни Пачини (Pacini, 1796–1867) «Ливонский плотник» (поставлена в Ла Скала в 1819 г.) и, с другой стороны, комедию Александра Дювала (Duval, 1767–1842) «Ливонский плотник, или Знатные путешественники» («Le menuisier de Livonie, ou Les illustres voyageurs», 1805). Вторая опера-буфф — «Саардамский бургомистр» («Il borgomastro di Saardam») — была создана в 1827 г. на либретто Джилардони, использовавшего пьесу 1818 г. «Саардамский бургомистр, или Два Петра» («Le bourgmestre de Sardam, ou Les deux Pierres»). Авторами пьесы были Анн-Оноре-Жозеф Дюверье де Мелезвиль (Mélesville), Жан-Туссен Мерль (Merle) и Эжен Кантиран де Буари (Cantiran de Boirie). Опера Альберта Лорцинга (Lortzing) «Царь и плотник» («Zar und Zimmermann», 1837) также базируется на тексте этой пьесы. На тему пребывания Петра в Голландии были написаны оперы А. Э. М. Гретри (Grétry) «Петр Великий» («Pierre le Grand», 1790) и Йозефа Вайгля (Weigl) «Юность Петра Великого» («Die Jugend Peter des Großen», 1814), а также другие музыкальные произведения.

«Сибирские изгнанники»². Поскольку в то время не было принято ставить оперы, основанные на реальных событиях, сюжет «Сибирских изгнанников» казался достаточно новаторским. К партитуре композитор возвращался неоднократно, переписывая целые акты, внося изменения в оркестровку, меняя арии и перерабатывая характеры персонажей. Так, в конце 1830-х гг. Доницетти создал более длинную, «французскую» версию оперы под названием «Елизавета, или Дочь изгнанника» («*Élisabeth ou La fille de l'exilé*»), либретто для которой написали Адольф де Лёвен (de Leuven, 1800–1884) и Леон-Леви Рюнсвик (Runswick). Поставить ее в Париже так и не удалось³, и тогда композитор предложил еще одну, «итальянскую» версию оперы, названную на этот раз просто «Елизавета» («*Elisabetta*»), лондонскому «Театру Ее Величества», что также не привело к положительному результату (впервые опера была исполнена в Лондоне в 1997 г.).

Для своего либретто Джилардони взял за основу сюжет модного романа писательницы рубежа XVIII и XIX вв. Мари-Софи Коттен (Cottin, 1770–1807) «Елизавета, или Сибирские изгнанники» («*Élisabeth, ou Les exilés de Sibérie*», 1806)⁴. В России особой популярностью пользовались ее романы «Мальвина» и «Матильда, или Крестовые походы», упомянутые Пушкиным в романе «Евгений Онегин»: Татьяна приписывает Онегину черты благородного турка Малек-Аделя, героя «Матильды», а у «кочующего купца» она покупает «в нагрузку» к «Мартыну Задеке» «разрозненную» «Мальвину». Впрочем, Пушкин невысоко оценивал качество текстов мадам Коттен, отмечая их «жеманную напыщенность», «чопорность и торжественность»⁵.

² Ставилась также в Испании, Португалии, Германии и Австрии. О популярности оперы говорит хотя бы тот факт, что в 1831 г. во время восстания в Модене марш из третьего акта оперы стал гимном восставших; см.: *Ashbrook W. Donizetti. La vita*. Torino, 1986. P. 37–38.

³ В 1853 г. Уранио Фонтана (Fontana) «наложил» либретто Лёвена и Рюнсвика на музыку первой версии оперы, но для того, чтобы синхронизировать длину либретто и продолжительность собственно музыкальной части, ему пришлось дописать почти половину оперы. Была исполнена в Париже в Театр Лирик (Théâtre lyrique) под названием «*Élisabeth ou La Fille du proscrit*». Первое исполнение авторской редакции Доницетти состоялось в США в 2003 г.

⁴ *Cottin S. Élisabeth ou les Exilés de Sibérie*. Paris, 1806.

⁵ См.: Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. 18–19: Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии» / Ред.

На русский язык роман «Елизавета» был переведен уже в 1807 г. и издан в Университетской типографии в Москве под названием «Елисавета Л^{***}, или Несчастья семейства, сосланного в Сибирь и потом возвращенного. Истинное происшествие».

Коттен взяла за основу подлинную историю молодой девушки Прасковьи Луполовой (1784–1809), преодолевшей в 1803–1804 гг. тысячи верст, чтобы добраться из сибирского Ишима до Петербурга и вымолить у царя прощение своему сосланному отцу⁶.

Однако с деталями писательница обошлась достаточно вольно: бедная дочь разжалованного прапорщика превратилась под ее пером в особу благородную, одаренную многими талантами и, естественно, чрезвычайно привлекательную внешне. В романе Елизавета, добившись возвращения отца, выходит замуж, в то время как реальная Прасковья, изможденная перенесенными испытаниями, умерла от чахотки в Десятинном монастыре Великого Новгорода⁷. Со временем ее могила стала местом паломничества.

В то же время, несмотря на сентиментально-мелодраматическую «обработку» истории, и так достаточно необыкновенной, мадам Коттен сумела придать своему последнему роману некоторые черты, свойственные этому жанру на более зрелой стадии его развития. Давид-Поль Биансиарди отмечает в своей диссертации, посвященной Коттен, что в начале XIX в. «роман, главной задачей которого была защита общественных ценностей, становится также прекрасным дидактическим инструментом, способным переносить читателя — жадного до информации и зачастую располагавшего в эту эпоху только письменными источниками, с помощью которых он и познавал мир, — через времена

В. Д. Рак. С. 175 (статья В. Д. Рака).

⁶ История П. Луполовой оказалась популярной в XIX в. и легла в основу таких текстов, как повесть Ксавье де Местра «Юная сибирячка» («La Jeune Sibérienne», 1825), переводившаяся на русский под названиями «Молодая сибирячка» (1840) и «Параша Лупалова» (1845), а также анонимного текста «Параша-Сибирячка. Роман в 4-х ч. из времен Екатерины Великой» и других многочисленных анонимных литературных адаптаций популярного сюжета. В Александринском театре в 1840 г. была поставлена пьеса Н. А. Полевого «Параша Сибирячка».

⁷ См.: Савченкова Т. П. Прасковья Луполова: Реальность и художественный вымысел // Коркина слобода: Историко-краеведческий альманах. Ишим, 1999. Вып. 1. С. 26–31.

и пространства. С этой целью роман осваивает новые формальные, нарративные приемы, позволяющие транслировать „знание“ внутри самого повествования»⁸. Одним из таких приемов является, по мнению исследователя, подробное описание географического положения, климата, флоры и фауны Сибири и европейской части России, а также нравов и обычаев их обитателей, что сближает «Елизавету» с «Аталой» Шатобриана. Информацию писательница черпала, среди прочего, в «Путешествии по разным провинциям Российского государства» Петра Симона Палласа и в «Историческом журнале» Жана-Батиста-Бартелеми де Лессепса. Важную роль играет и то, что сюжет романа базируется на конкретной истории, получившей отражение во французских газетах 1805 г.⁹

Любопытно, что эта история нарративизируется по типу волшебной сказки: как отмечает Биансиарди (ссылаясь на работы В. Я. Проппа), актантная структура произведения обуславливает его «внутреннюю идеологию». В самом деле, «героиня — принцесса (ее отец мог унаследовать польский трон). Исходную ситуацию можно определить как утрату, как лишение чего-то, к тому же несправедливое: Станислас Потовски (Stanislas Potowski) утратил не только свое социальное положение и состояние, но и свое имя, свою идентичность; Елизавета знает своего отца под именем Петр Спрингер (Pierre Springer). Героиня ставит себе ясную цель: речь идет о возвращении утраченного „объекта“ (семейной чести). Чтобы добиться этой цели, она должна пройти через серию трудных испытаний, обретая тем самым „(магическую) силу“; используя эту „силу“ в благоприятный момент (коронование императора Александра), она получает искомый „объект“ <...>. Свадьба со Смолковым (Smoloff) соответствует обычному топосу финала сказки: „они были счастливы и имели много детей“. Действительно, ничто не мешало мадам Коттен придерживаться, по крайней мере в заключительной части повествования, истинной истории Прасковьи, постригшейся в монахини. Однако сама

⁸ *Bianciardi D.-P.* Sophie Cottin, une romancière oubliée à l'orée du Romantisme, une vie, une oeuvre, contribution à l'étude de la réception: Thèse de doctorat. Paris, 1996. P. 1117.

⁹ См.: «Le Journal des Débats» (1805. 16 févr.), «Le Publiciste» (1805. 16 févr.), «La Gazette nationale (Moniteur Universel)» (1805. 18 févr.), «Le Bulletin de l'Europe» (1805. 29 août).

нарративная организация текста заставляет мадам Коттен закончить „Елизавету“ сценой свадьбы, что и позволяет в конце концов сказать: это — Сказка»¹⁰.

Помимо романа Коттен Джилардони в работе над своим либретто мог обращаться и к трем другим текстам, а точнее, пьесам, авторы которых не скрывали своего знакомства с романом французской писательницы. Самой ранней из этих пьес была «Елизавета, или Изгнанники в Сибири» («*Elisabeth, ou Les exilés en Sibérie*») французского драматурга Иасента Дорво (Dorvo, 1769–1851), как определяет ее сам автор — «зрелищная (à grand spectacle) мелодрама в 3 актах в прозе». Музыка для пьесы написал Луи-Александр Пиччини (Piccini, 1779–1850), постановка (в том числе и балетных сцен¹¹) была осуществлена Эженом Юсом (Hus). Премьера состоялась 28 октября 1806 г. в театре Порт Сен-Мартен (Porte Saint-Martin), в дальнейшем пьесе играли не менее 50 раз. Пьесе Дорво можно назвать довольно незамысловатой инсценировкой романа Коттен, поскольку в ней сохранены основные перипетии исходного текста. Правда, Дорво решил несколько сократить маршрут героини и предоставил ей возможность встретить царя не в Москве, а на берегах Камы, куда тот заезжает, путешествуя инкогнито. К тому же он вводит еще одного персонажа — русского вельможу по имени Walberg, который выполняет роль злодея, когда-то оклеветавшего Петра Спрингера (он же Stanislas Potosky, великий герцог Варшавы, князь-выборщик), но затем сосланного в Сибирь и раскаявшегося в своем преступлении. В финальной сцене пьесы Елизавета, которой император даровал право покарать Вальберга, отпускает того на свободу.

Этот отсутствовавший в романе мадам Коттен антигерой будет играть важную роль и в «исторической мелодраме» Рене-Шарля Гильбера де Пиксеркура (Pixerécourt, 1773–1844) «Дочь изгнанника, или Восемь месяцев за два часа» («*La Fille de l'Exilé ou Huit mois en deux heures*»), премьера которой состоялась в парижском театре «Гэте» («*Gaîté*») 13 марта 1819 г. и продержалась 445 представлений.

¹⁰ Bianciardi D.-P. Sophie Cottin... P. 1159–1169.

¹¹ В первом акте сибирские крестьяне танцуют вокруг туши убитого медведя.

Пиксерекур, взявшись за театральную адаптацию романа, решил отказаться от любовной истории, чтобы сосредоточиться на героическом самопожертвовании молодой девушки. Опытный драматург верно рассчитал, что одного этого самопожертвования будет достаточно, чтобы растрогать публику. Разделив пьесу на три акта, каждый из которых происходит в другом месте, он придал действию необходимый динамизм: Елизавета, перемещаясь из Сибири на берега Камы, а затем в Москву, проходит путь испытаний и, доказав чистоту своих помыслов, получает заслуженную награду. Таким образом, отказ драматурга от классицистических правил единства места и времени действия кажется совершенно оправданным.

Исследователь творчества Пиксерекура Вилли Артог отметил, что драматург обычно ничего не скрывает от публики: уже первая сцена построена как монолог или диалог, который вводит зрителя в курс дела¹². К примеру, Пиксерекур, в отличие от мадам Коттен, сразу открывает имя отца Елизаветы. Граф Потоцки, чья ссылка была вызвана кознями «боярина» Ивана, проживает со слепой¹³ женой Федорой¹⁴ и дочерью Елизаветой в деревянной хижине с крытой соломой крышей. Елизавета, чье бесстрашие известно всем (она ходит с отцом на охоту), решает отправиться в Петербург, заручившись помощью Михаила, фельдъегеря и сына их служанки Марии (в романе Коттен Елизавете помогает миссионер отец Павел, который, возвращаясь из Китая в Испанию, умирает на берегах Камы; Дорво, кстати, сохраняет жизнь святому отцу).

Во втором акте мы видим смелую девушку, в одиночестве бредущую по безлюдным пространствам Сибири (Михаил был вынужден остаться в Тобольске). На берегу реки она набредает на избушку лодочника, который признается ей в том, что именно он и был причиной всех несчастий ее семьи. С тех пор прошло восемнадцать лет, и судьба жестоко отплатила Ивану за донос — он потерял свои должности, жену, сына и, наконец, дочь по имени Лизинска (Lizinska; наверное, имеется в виду Лизонька). Иван раскаивается в содеянном, и Елизавета его прощает

¹² См.: *Hartog W. G. Guilbert de Pixérécourt: Sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence.* Paris, 1912. P. 193.

¹³ Пиксерекур любил вводить в свои пьесы увечных персонажей, справедливо полагая, что они вызовут интерес у публики и создадут дополнительный эмоциональный фон; см.: *Ibid.* P. 199–200.

¹⁴ Это же имя использует и Сарду в одноименной пьесе; см. далее.

от имени отца. Перед ее добродетелью не могут устоять даже спустившиеся с гор татары: они отступают перед крестом, который показывает им Елизавета, и затем, узнав от Ивана о ее подвиге, простираются перед нею ниц. Начинается страшная буря. Иван, сорвавшись со скалы, исчезает в волнах, а Елизавета, ухватившись за крест на надгробной плите Лизински, вверяет себя Провидению и спасается. Заканчивается сцена следующим образом: спасшийся Иван и жители деревни с благоговейным ужасом наблюдают за Елизаветой, плывущей по волнам на надгробии дочери Ивана.

В третьем акте усилия Елизаветы вознаграждаются сторицей. Фельдгерь Михаил сумел не только передать правительственные депеши наследнику престола, но и рассказать ему историю Елизаветы. Наследник отправляет его на поиски девушки, но умирающий Иван говорит ему, что она погибла в волнах Камы. Однако Елизавете все-таки удалось добраться до Москвы в момент коронации нового императора. Несмотря на происки недоброжелателя, замешанного в деле ее отца (драматург не ограничивается лишь одним злодеем — боярином Иваном — и усиливает мелодраматический эффект, вводя еще одного — великого маршала), император принимает Елизавету в тронном зале, где она встречает своих родителей, которых царь приказал вернуть из ссылки. Зло наказано, добро торжествует. Заканчивается пьеса торжественной речью царя, в которой он восхваляет достоинства преданной дочери.

Понятно, что русско-сибирская экзотика для Пиксерекура была лишь фоном, на котором разворачивался душещипательный и духоподъемный сюжет об идеальной дочери и не менее идеальном правителе, утешающем слабых и наказывающем злых. Остальные действующие лица — раскаявшийся грешник Иван, благородные разбойники-татары, старый трактирщик-скупец Кисолов и его жена с «типично русским» именем Низа (у Дорво жену лодочника зовут Терезой) — выполняют, по сути, роль декораций, задача которых в акцентировании жертвенной любви Елизаветы и благородства царя. Драматурга интересует прежде всего история как набор ситуаций, событий, а не История как объективная последовательность исторических фактов. К тому же работу по созданию исторического фона и местного колорита за него уже выполнила мадам Коттен, обращавшаяся, как указывалось выше, к серьезным источникам. Тем не менее роман «Елизавета» не становится от этого историческим романом и тяготеет скорее к жанру волшебной сказки, в отличие от мелодрамы Пиксерекура, которая оказывается хоть и пере-

насыщенной мелодраматическими эффектами, но более достоверной с точки зрения исторической правды. Решающую роль в трансформации романа-сказки в историческую мелодраму играет как раз отказ Пиксерекура от любовной интриги и, соответственно, от типично сказочного финала рассказанной истории. В пьесе нет места для свадьбы, и любовь в ней возможна только в форме любви дочери к отцу.

Еще одним источником либретто Джилардони, и, возможно, самым непосредственным, могла быть пьеса итальянского драматурга Луиджи Маркионни (Marchionni, 1791–1864) «Дочь изгнанника, или Восемь месяцев за два часа» («La figlia dell'esiliato, ossia Otto mesi in due ore: drama romantico»), поставленная в 1820 г. в Неаполе в Teatro dei Фьорентини (Teatro dei Fiorentini) и воспроизводящая в общих чертах мелодраму Пиксерекура. Любопытно, что в либретто оперы Доницетти, как и в пьесах Пиксерекура и Маркионни, отсутствует любовный сюжет, что довольно необычно для такого «романтического» жанра как опера.

Сибирская тема привлекла еще одного итальянского композитора — Умберто Джордано (Giordano, 1867–1948). Однако прежде чем обратиться к его опере «Сибирь», остановимся на другой, более ранней опере Джордано, также посвященной России.

Опера «Федора» («Fedora») была написана по мотивам одноименной драмы Викторьена Сарду (Sardou, 1831–1908)¹⁵. Плодовитый автор, писавший пьесы и на исторические, и на современные сюжеты, член Французской академии с 1877 г., Сарду решил откликнуться на социальные процессы, происходившие в России в 1870-е гг., и создал в 1882 г. драму, интрига которой строится не только вокруг любовных отношений, но и вокруг актуальных политических событий, связанных с террористической деятельностью «нигилистов»¹⁶. В первом действии, разворачивающемся в Петербурге, на сцену выходят княгиня Федора¹⁷

¹⁵ См. о нем: Victorien Sardou, un siècle plus tard / Sous la direction de G. Ducrey. Strasbourg, 2007.

¹⁶ В России переводилась Ф. Н. Латернером (под названием «Светлейшая княгиня», 1899) и В. О. Шмидт («Федора», 1909).

¹⁷ Это «русское» имя вообще очень нравилось французским писателям: достаточно вспомнить, что у Бальзака в «Шагренево́й коже» русскую графиню

Ромазова (Fédora Romazoff), агент полиции по фамилии Греч (Gretch), атташе французского посольства де Сирие (de Sirieux). Невидимым для зрителя участником действия является капитан гвардии и сын начальника полиции Владимир Ярискин (Yariskine), которого обнаруживают истекающего кровью в отдаленном уголке Петербурга и приносят к нему в дом, где его с нетерпением ожидает невеста Федора, обеспокоенная долгим отсутствием возлюбленного. Де Сирие, случайно проезжавший мимо того места, где был смертельно ранен Владимир, и оказавший ему первую помощь, оказывается втянутым в интригу и станет помощником Федоры в поисках убийцы. Подозрение падает на графа Лориса Ипанова (Loris Iranoff): он заходил к Владимиру во время его отсутствия и мог похитить письмо, которым, как предполагается, тот был вызван на встречу с убийцей. Полицейские, явившиеся домой к Ипанову, никого там не обнаруживают.

Второе действие происходит в Париже, в салоне графини Ольги Сухаревой (Sukareff), эксцентричной особы, связавшейся ради развлечения с нигилистами. Де Сирие, приглашенный на званый вечер, встречает там кузена Сухаревой Лориса Ипанова и Федору, которая приехала в Париж в поисках убийцы своего возлюбленного. Со своей стороны, русские агенты, предводительствуемые Гречем, следят за каждым шагом Ипанова, который, однако, ничем не обнаруживает своей вины. Федора, увлекшись Лорисом, уже склоняется к тому, чтобы поверить в его невиновность, но во время бурного объяснения Ипанов признается ей в том, что убил Владимира, хотя и обещает представить доказательства, оправдывающие его.

Третий акт пьесы разворачивается в салоне Федоры в Париже, куда приходит Лорис, не подозревая, что Федора предупредила Греча о его визите. Федора собирается отдать Лориса в руки полиции, которая должна вывезти его на русский фрегат, ставший на якорь около Гавра. Впрочем, ее план не срабатывает; выясняется, что Лорис убил Владимира не по политическим, а по личным мотивам: Владимир был любовником его

также зовут Феодора.

Забавный момент: у Сарду русская княгиня носит шляпу, которая войдет в моду и будет называться по имени персонажа — Федора. Это шляпа с продольной складкой на тулье, двумя вмятинами по бокам на передней части тульи и отогнутым вниз передним краем. Такие шляпы в голливудских фильмах носили частные детективы и гангстеры, а в повседневной жизни — большинство городских мужчин.

жены — польки Ванды, на которой он женился вопреки протестам семьи. Уязвленная ложью Владимира Федора решает спасти его убийцу, к которому она к тому же неравнодушна, и укрывает его на своей яхте.

Место действия остается неизменным и в заключительном, четвертом акте пьесы. Друг Лориса Боров хлопочет в Петербурге о помиловании: император дает свое согласие, но тут вмешивается князь Ярискин, отец Владимира, который показывает царю письмо от русской дамы, проживающей в Париже; в этом письме, отправленном еще до окончательного объяснения, Федора сообщает о том, что Лорис признался в убийстве. Ярискин заключает брата Лориса капитана Преображенского полка Валериана Ипанова в Петропавловскую крепость, где тот погибает во время наводнения. Их мать умирает от горя. Лорис, узнав об этих событиях из письма Борова, осознает, что вся интрига была задумана Федорой и что она виновница смерти его матери и брата. В отчаянии он проклинает Федору, и она принимает яд, спрятанный в ее византийском кресте. Заканчивает пьеса душераздирающей сценой: умирающая Федора целует в губы Лориса и падает замертво. Лорис, убедившийся в любви Федоры, остается безутешным.

Для русского читателя пьеса Сарду представляет интерес потому, что драматург, создавая своих героев и разрабатывая сюжетные ходы, обращался к событиям русской истории, причем демонстрировал осведомленность не только в актуальной политике, но и в делах давно прошедших дней, мало известных французской публике.

Так, Сарду, по-видимому, воспользовался фамилией графа Михаила Лорис-Меликова, министра внутренних дел при Александре II, автора конституции, которую император собирался подписать 1 марта 1881 г.

Фамилия полицейского Греча отсылает, по всей видимости, к русскому публицисту благонамеренного направления Николаю Ивановичу Гречу.

Фамилия Федоры, возможно, является дериватом фамилии графа Разумовского, бывшего в свое время малороссийским казаком Розумом. В пьесе говорится о том, что ее отец был малоросс, «всегда на коне в степи, как Тарас Бульба <...> вспыльчивый <...> настоящий казак!»¹⁸. Со стороны матери Федора принадлежала к византийскому императорскому роду Кантакузенов¹⁹: ее прабабка была продана отцом, бывшим

¹⁸ *Sardou V. Théâtre complet*. Paris: A. Michel, 1934–1938. Т. 1. Р. 13.

¹⁹ В 1884 г. Сарду написал драму из византийской жизни «Теодора» («Théodora»). В 1907 г. Ксавье Анри Наполеон Леру (Leroux) создал на ее основе оперу.

в то время мясником в Константинополе, французу-дипломату, у которого ее забрал де Витт, генерал-лейтенант Екатерины, перепродавший ее графу Феликсу Потоцкому (опять Потоцкий!) за два миллиона флоринов. История продажи бабки Федоры заставляет вспомнить о судьбе Екатерины I, также переходившей из рук в руки.

Сарду, видимо, считал, что такое сочетание кровей — греческой, польской и украинской — и образует тот феномен славянской женщины, который так восхищает Лориса: «Это женщина, настоящая женщина, со всеми ее метаниями и противоречиями! — восклицает он. — У нее есть крылья и есть когти! Ласковая и нежная, вкрадчивая, как кошка! Изворотливая, гибкая, как уж! Коварная и преданная! Умеющая ненавидеть, жестокая! Умеющая любить, отважная! Обладающая мужским умом и суеверная, как ребенок. Ее глубокие глаза кружат голову! Ее голос берedit струны нашей души: это восточная истома помноженная на парижскую непринужденность! Это просто изысканно!»²⁰

С именем графа Разумовского связана и еще одна история, аллюзии на которую можно найти в произведении Сарду. Речь идет о самозванке, называвшей себя дочерью графа и императрицы Елизаветы и обманом привезенной Алексеем Орловым в Россию. Обстоятельства смерти Валериана Ипанова напоминают о наводнении 1777 г., во время которого действительно погибли узники Петропавловской крепости, хотя среди них и не было княжны Таракановой — она скончалась от чахотки двумя годами раньше²¹. Интересно, что русский фрегат, на который Федора, следуя по стопам Орлова, хочет заманить Лориса, называется «Елизавета».

Хотя Сарду попытался включить мелодраматический сюжет в актуальный политический контекст эпохи, очевидно, что вся история с нигилистами играет в пьесе лишь сугубо вспомогательную роль²². Надо признать, что драматург имел весьма ограниченные представле-

²⁰ *Sardou V. Théâtre complet. P. 14.*

²¹ Успехом пользовалась картина 1864 г. кисти К. Флавицкого «Княжна Тараканова в Петропавловской крепости во время наводнения», а спустя шесть лет после драмы Сарду был опубликован французской перевод романа Г. П. Данилевского «Княжна Тараканова» (1883). См.: *Danilevsky G. La princesse Tarakanoff, Suivi de: Aux Indes! / Tr. par H. Olivier; avec une préface de A. Hous-saye. Paris, 1888.*

²² Российские ученые, правда, этого не заметили: например, Н. А. Троицкий в своей монографии «Русское революционное народничество 1870-х годов» (2001) называет Лориса Ипанова даже не нигилистом, а прямо народовольцем!

ния о русской жизни, отсюда довольно многочисленные несуразности, диапазон которых колеблется от прощительных (например, отец Владимира носит титул князя, хотя является сыном графа; Сарду просто не в курсе, что в России, в отличие от Франции, где, скажем, сын графа может носить титул маркиза, такое невозможно) до более существенных (трудно представить себе, что в царствование Александра II капитан преображенцев, носитель громкого имени, мог быть брошен в каземат Петропавловской крепости по подозрению в нигилизме и тем более утонуть там во время наводнения).

Но самое интересное заключается в том, что Сарду, по своему собственному признанию, заимствовал сюжетную канву из испанской истории времен Филиппа II. Обвиненный в плагиате из пьесы Адольфа Бело (Belot, 1829–1890) «Драма на рю де ла Пэ» («Le drame de la rue de la Paix», 1868), Сарду, отводя от себя подозрения, не только провел сопоставительный анализ двух пьес, но и — для пущей убедительности — подробно пересказал известную историю убийства секретарем Филиппа II Антонио Пересом другого испанского гранда Хуана Эскобедо. Как утверждает Сарду в памфлете «Мои плагиаты!», Перез превратился в Лориса, Филипп II — в Ярискина, дама же, которая должна была выдать королю сбежавшего во Францию Переса, стала Федорой²³. Драматург сохранил в общих чертах интригу, но «очистил» ее от всего испанского и «наполнил» русским, или точнее, русско-парижским (3 действия из 4 происходят в Париже), содержанием; тем самым он не только замаскировал (впрочем, не слишком убедительно для современников) связь своей пьесы с возможным источником — типично бульварной пьесой Бело, — но и произвел на свет текст, откровенная эклектичность, искусственность и эмоциональная взвинченность которого делала из него хороший материал для позднеромантической итальянской оперы.

Умберто Джордано увидел пьесу Сарду в 1889 г. в театре Беллини в Неаполе. По-видимому, немаловажную роль в решении молодого

Во Франции русскими нигилистами заинтересовались после выхода в 1863 г. французского перевода романа Тургенева «Отцы и дети» (под названием «Pères et fils»). Интересно отметить, что первым драматургическим произведением Оскара Уайльда была мелодрама «Вера, или Нигилисты» (1880).

²³ См.: *Sardou V. Mes plagiats! Réplique à Mario Uchard*. Paris: Librairie universelle, 1882. P. II–VII. Вполне вероятно, что Сарду обращался к пьесе известного историка Франсуа Минье (Mignet) «Антонио Перес и Филипп II» («Antonio Pérez et Philippe II», 1845).

композитора написать по ней оперу, сыграл и тот факт, что роль Федоры блестяще исполнила Сара Бернар. Прошло несколько лет, прежде чем Сарду и Джордано удалось прийти к соглашению: драматурга не устраивала малая известность композитора, а последний не мог заплатить автору требуемого им гонорара. Наконец, Сарду согласился на предложение Джордано: его убедил успех оперы «Андре Шенье», поставленной в 1896 г. Кстати, в это время Джордано женился на Ольге Шпац-Вюрмс (Spatz-Wurms), чей отец — владелец отеля, в котором часто останавливался и в котором умер Верди, — был русского происхождения.

Либретто было написано Артуро Колаутти (Colautti, 1851–1914), автором «Адриенны Лекуврёр», для Франческо Чилеа. Колаутти сохранил в неприкосновенности интригу пьесы, но сократил количество актов до трех и перенес место действия последнего акта из Парижа на виллу Федоры в швейцарском Оберланде.

Премьера с успехом состоялась в Театр Лирико в Милане 17 ноября 1898 г., партию Федоры (сопрано) спела Джемма Беллинчони (Bellincioni), партию Лориса (тенор) — Энрико Карузо. Оркестром дирижировал сам композитор. Вскоре опера была поставлена Густавом Малером в Штаатсопер в Вене, успех сопутствовал ей и в Париже. «Федора» активно ставилась в Метрополитен Опера в Нью-Йорке в сезоны 1906–1907 и 1907–1908 гг. и затем между 1923 и 1926 гг. 1990-е годы отмечены возрождением интереса к опере, которая была поставлена в лучших оперных театрах мира — Штаатсопер, Ла Скала, Метрополитен-опера, Ковент-Гарден. В роли Федоры блистали в разные годы Мирелла Френи, Катя Риччарелли, Мария Гулегина, Эва Мартон, в роли Лориса — Марио дель Монако, Пласидо Доминго, Хосе Каррерас.

На русской сцене опера, напротив, не ставилась²⁴ — в отличие от «Тоски» Пуччини, которая также была создана по мотивам драмы Сарду²⁵: как отмечает И. Сорокина, «опера Пуччини, которая в момент своего появления должна была восприниматься как соперница „Федоры“, невзирая на неудачу первой постановки, по популярности вскоре оставила историю русской княгини далеко позади: в музыке Пуччини несравнен-

²⁴ В Одессе в 1903 г. было издано либретто оперы под названием «Ненависть и любовь. (Федора): В 4 д.: (Сюжет заимствован из драмы В. Сарду)», но нам неизвестно, состоялась ли постановка.

²⁵ См.: *Bernardoni V. Giordano e il modello pucciniano (via Sardou): Caso Fedora // Umberto Giordano e la Francia / A cura di G. Dotoli. Bari, 1999. P. 55–70.*

но больше впечатляющих моментов (на всю „Федору“ их приходится всего три-четыре, включая красивую арию Лориса „Amor ti vieta“ — „Любовь тебе запрещает“), тоньше и мягче выписан фон. Наконец, „Тоска“ имеет меньше оснований стать темой для фельетона, в особенности для русского зрителя, для которого „Федора“ представляет целый ряд абсолютно комических моментов»²⁶. Среди таких моментов и ария де Сирие «La donna russa è femmina due volte», построенная на контаминации мелодий «Соловья» Алябьева, «Эх, ухнем» и «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан». В пьесе Сарду, напомним, монолог о русской женщине произносит не французский дипломат, а Лорис.

Джордано использовал песню бурлаков «Эх, ухнем» и в другой своей «русской» опере — «Сибири». На этот раз она становится лейтмотивом каторжников. Либретто написал Луиджи Иллика (Illica, 1857–1919), который, возможно, почерпнул некоторые сведения о русской Сибири в «Воскресении» Толстого²⁷. Премьера состоялась в Ла Скала 19 декабря 1903 г., но успеха не имела. Более поздние постановки в Париже и Нью-Йорке были более успешными. В 1927 г. композитор создал новую версию оперы.

Действие первого акта оперы разворачивается в Петербурге XIX в. Девушка Стефана была уступлена негодяем Глебом князю Алексею. Она влюбляется в офицера Василия, который считает ее бедной вышивальщицей. Отправляясь на войну с Турцией, он приходит проститься со Стефаной и узнает правду. В этот момент входит Алексей и требует объяснений. Происходит ссора: Алексей вынимает пистолет, но Василий ранит его шпагой. Он арестован и приговорен к каторге.

Во втором акте действие происходит на границе между Россией и Сибирью и, естественно, зимой. Каторжники бредут по снегу, среди них истощенный, отчаявшийся Василий. Вдоль дороги женщины и дети провожают взглядом узников. На санях, запряженных «украинскими» лошадьми, прибывает Стефана и, несмотря на просьбы Василия вернуться, решает разделить со своим возлюбленным все тяготы пути и каторги.

²⁶ Сорокина И. Русская княгиня на венецианской сцене. «Федора» Джордано — <http://www.operanews.ru/history20.html>

²⁷ 30 ноября 1904 г. на сцене Театра Витторио Эммануэле (Teatro Vittorio Emanuele) в Турине состоялась премьера другой оперы, написанной по мотивам романа Толстого, — «Воскресения» Франко Альфано (Alfano; либретто Чезаре Анау (Hanau)).

В третьем акте действие переносится в Забайкалье. В канун Пасхи узникам разрешено устроить праздник. Стефана задумывает воспользоваться этим и бежать вместе с Василием, однако в дело вмешивается Глеб, сосланный за свои преступления на каторгу. Узнав Стефану, Глеб рассказывает правду о ее прошлом Василию. Он же предупреждает охрану, когда Стефана и Василий в пасхальную ночь предпринимают попытку бегства. Василий схвачен, а раненая Стефана умирает на его глазах.

В рецензии на недавнюю постановку «Сибири» в театре «Геликон-опера» (май 2006 г.) Ольга Романцова отметила, что постановщику Дмитрию Бертману пришлось «переносить итальянские фантазии обратно на русскую почву, учитывая то, что они имеют с реальностью мало общего. В итоге режиссеру удалось усидеть на двух стульях. Передать чувства, наполняющие героев, и немного поиграть со штампами постановок „в русском духе“. В первом акте офицеры на сцене лихо опрокидывали стопки водки на фоне роскошного петербургского зала. А красотки в кринолинах и цилиндрах бродили по сцене и строили им глазки. В конце, под звуки „Боже, царя храни!“ , девушки вышли в кринолинах в арестантскую полосочку, а декор стен вдруг разделился на множество маленьких полос, которые свисали сверху как снежная бахрома. Во втором акте из них то сплетали сеть, напоминавшую о тюремной решетке и сетях страсти, в которых запутались Стефана и Василий, то расплетали обратно»²⁸.

Маловероятно, что Иллика, работая над своим либретто, обращался к опере Доницетти и текстам, легшим в ее основу. Характерно в то же время, что интрига в «Сибири» построена таким образом, что кажется сознательной пародией на интригу «Изгнанников в Сибири», при том что таковой она, конечно же, не является. В самом деле, если у мадам Коттен, а также в других литературных источниках оперы Доницетти, добро побеждает зло (родители Елизаветы возвращены из ссылки, она сама выходит замуж (или же не выходит, но только потому, что замужество не вписывается в нарративную стратегию текста), предатель раскаялся или же наказан), то у Иллики торжествует именно предатель, а несчастная Стефана умирает, так и не выручив своего возлюбленного. В начале XIX в. читатели и зрители были покорены историей русской девушки, сумевшей выбраться из ада (Сибири) и достичь если не рай

²⁸ Романцова О. Криминальная опера. Русских каторжан, отправленных в Сибирь, снова воспели // Новые известия. 2006. 23 мая.

на земле, то хотя бы его подобия (Москва в момент коронавания царя). Спустя без малого сто лет такой сюжет показался бы слишком архаичным и неправдоподобным, в отличие от сюжета, связанного с движением обратным — из рая (великосветского Петербурга) в ад сибирской каторги. Реальная история, изложенная в форме волшебной сказки (у Коттен и, в меньшей степени, у Дорво) и затем трансформировавшаяся в историческую мелодраму (у Пиксерекура, Маркионни и собственно в опере Доницетти), не утратила своего мелодраматического потенциала, однако из сентиментальной истории победы и жизни превратилась в декадентскую историю поражения и смерти. К тому же в эту декадентскую историю был вполне органично для своего времени вплетен криминальный сюжет («разборки» представителей золотой молодежи из-за женщины), уже опробованный предшественником Иллики на «посту» либреттиста Джордано — бульварным драматургом Викторьеном Сарду.

С. А. Фомичев

Болдинский триптих Пушкина

Знаменитая пушкинская Болдинская осень 1830 г. открылась стихотворением «Бесы», первые наброски которого появились годом раньше. В альбоме ПД 838¹ на л. 88 после многих зачеркиваний осталось:

И за их волнистой дымкой
Месяц снов ночных
Невидимкой освещает
 тучи
 вьется
Заметая зимний <путь> <?>

Дальше двинулось стихотворение в Первой арзрумской тетради (ПД 841, л. 121 об. — 122), где в верхнем слое остался следующий текст:

мчатся тучи вьются тучи
невидимкою луна
освещает снег летучий
тройка едет в чистом поле
колокольчик дин дин дин —
скучно страшно поневоле
среди неведомых равнин
 ямщик — — нет мочи
 пошел, пошел
Дорогу снегом занесло
метель мне прямо в очи
Коням ретивым тяжело

¹ Автографы Пушкина хранятся в Рукописном отделе Пушкинского Дома (ф. 128, оп. 1). Произведения Пушкина ниже приводятся по изд.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949 — с указанием тома и страниц.

Кругом все глухо
сбились мы
видно бесы
нас водят тьме
То верстою небывалой
Он торчит передо мной
то сверкает искрой алой

По-своему замечателен здесь контекст из других черновых набросков — стихотворений «Дон», «Был и я среди донцов...», «Стрекотунья белобока...». Как известно, первым из этих стихотворений впоследствии будет завершаться лирический цикл (окончательный состав которого был выстроен в 1836 г.) «Стихи, сочиненные во время путешествия», открывает которое стихотворение «Дорожные жалобы»². Можно предположить, что, подводя лирические итоги путешествия, Пушкин в июле 1829 г. намеревался открыть дорожную исповедь стихотворением более трагическим, нежели это случилось в окончательной редакции цикла.

Набело же, с сопутствующей правкой, стихотворение было прописано в Болдине в автографе ПД 125, заключенном пометой: «1830. 7 сентября. Болдино», и в тот же день обработано стихотворение «Аквилон» (ПД 126 с пометами: «1824. Мих<айловское>» и «Болд<ино>. 7 сентября»). Следовательно, дописав «Бесов». Пушкин прежде всего вспомнил по ассоциации давнее михайловское стихотворение, до окончательной правки выглядевшее так;

Зачем ты, грозный Аквилон
Тростник болотный долу клонишь
Зачем на чуждый небосклон
Ты облачко так бурно гонишь
Недавно черных туч грядой
Свод неба мрачно облакался
Недавно дуб над высотой
В красе надменной величался
Ты бурны тучи разогнал
Ты дуб низвергнул величавой.

² «Дорожные жалобы» написаны в Болдине месяцем позже «Бесов». См.: А. С. Пушкин. Болдинские рукописи 1830 года <Факсимильное издание>. СПб., 2009. Т. 1. С. 132–133.

Ты прошумел грозой и славой
 Ты долам солнце даровал
 С тебя довольно — пусть блистает
 Теперь веселый солнца лик
 Пусть облачком зефир играет,
 И тихо зыблется тростник

Тем самым надрывная концовка «Бесов» была уравновешена надеждой на то, что буря преходяща.

На обороте листка ПД 126 записывается еще стихотворение «Делибаш» (с пометами: «*Саганлу*»³ и «7 сент<ября>»). Едва ли не причиной возвращения к работе над этим произведением стала строка «И конец лихой забаве» (в окончательном тексте: «Вмиг *аминь* твоей забаве»): «забава» ведь синонимична «шалости». Впрочем, в записанной 7 сентября концовке стихотворения воинственная забава закончилась смертельным итогом.

Самой большой неожиданностью в беловом (с обильной правкой) автографе первого болдинского стихотворения стало двойное заглавие: «Шалость. *Бесы*». В Большом академическом издании по этому поводу замечено: «*Шалость* вписано или для замены заголовка *Бесы* или как подзаголовок» (III, 834).

Следует уточнить, что «Шалость» вписано Пушкиным не как подзаголовок, а как *над-заголовок*.

Д. Д. Благой истолковал двойное заглавие произведения как совмещение в нем двух точек зрения на происходящее: ямщика и седока и самого поэта:

«Бесы ямщика — обыкновенная „злая сила“, затевающая с проезжими недобрую игру, сбивающая их с пути и т. д.

Бесы поэта сами являются обреченной жертвой, гонимой кем-то, куда-то, в какую-то неведомую даль»⁴.

„Бесы“ ямщика „злятся“, — „бесы“ поэта „плачут, жалуются, „жадно поют“.

³ Название турецкого местечка, близ которого Пушкин заметил противостояние делибаша и казака. Черновой автограф стихотворения (три первых не до конца отработанных четверостишия) был записан в тетради ПД 841, перед л. 64, но впоследствии листок с автографом был вырван и ныне имеет шифр ПД 911.

⁴ К наблюдению Д. Д. Благого следует добавить, что в черновом наброске в тетради ПД 841 реплика ямщика передана не хореем, а ямбом.

Ямщик проецирует во вне свой страх, поэт—боль, великий надрыв, чувства какого-то всеобщего ущерба, обреченности <...>.

Сам поэт, видимо, чувствуя всю психологическую странность своих стихов, надписал над *Бесами* <...> *Шалость*⁵.

В. А. Грехнев отмечает, что в стихотворении балладный в замысле вариант был вытеснен субъективно-лирическим: «Именно на условности фантастики и крепится здесь многозначность лирической ситуации. Стоит лишь истолковать эту фантастику в узко психологическом смысле — и пушкинские „Бесы“ обернутся поэтической „Шалостью“». Содержание их сместится в первоначальный подзаголовок, который Пушкин ввел, надо думать, оглядываясь на цензуру⁶.

Оглядка на цензуру здесь, конечно, ни при чем. Произведение было напечатано впервые в альманахе «Северные цветы на 1832 г.», а потом в ч. 3 «Стихотворений Александра Пушкина» (СПб., 1832) под заглавием «Бесы». Между тем сохранившийся «балладный элемент» произведения действительно чрезвычайно важен.

Возражая В. А. Грехневу, В. А. Кошелев полагает: «Нам представляется, что этот символический контекст „Бесов“ <...> по-своему „шаловлив“». Бесы как люди — и поэту (в финале стихотворения) их попросту жалко. Жалко безобразных, перепугавшихся в метели, сбившихся со своего пути, собравшихся среди „белеющих равнин“ этих „нечистых“, но по-своему трогательных фантомов. Жалко — хотя, казалось бы, это чувство в отношении к бесам должно быть чуждо православному христианину... Жалко именно потому, что „бесовские“ невзгоды так естественно связаны с невзгодами окружающих людей, по большому счету независимых ни от семейных, ни от общественных проблем. Их „гонят“ куда-то, они „жалобно поют“, воют — и летят наперекор естественному смыслу их „бесовского“ бытия. Вот и всё — но в этом слышится неизбывная тоска, которую, как в любом символе, трудно дешифровать простым усилием рассудка»⁷.

Остается при этом непонятным, может ли быть шаловлива — пусть даже и в символическом плане — неизбывная тоска.

«Пушкинская помета „Шалость“, — считает К. А. Малафеев, — безусловно отражает творческий процесс поэта, его осмысление

⁵ *Благой Д. Д.* Социология творчества Пушкина. 2-е изд. М., 1931. С. 199–200.

⁶ *Грехнев В. А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.

⁷ *Кошелев В. А.* Пушкин: История и предание. СПб., 2000. С. 236.

созданного произведения. Работая над балладой, поэт вкладывал в ее образное содержание то душевное состояние, в котором он находился, выражая свои «черные мысли» образным „языком местного простолюдина“. Болдинская рукопись „Бесов“ датирована 7 сентября, а через 2 дня, 9 сентября, Пушкин в письме П. А. Плетневу сообщил: „Теперь мрачные мысли мои порассеялись“. И тут же пояснил причину: „Сегодня получил я от своей премиленькое письмо. Обещает выйти за меня и без приданого. Зовет меня в Москву“. Сделав в тот же день многозначительную дневниковую запись „9 сентября, Болдино, 1830, Письмо от Nat<halie>“, поэт садится за творческую работу. Сватовство закреплено. Наталья Николаевна — невеста, почти жена. Жизненные перспективы, как казалось теперь поэту, прояснились, стали определенными. „Ты не можешь вообразить, — писал поэт в цитированном выше письме П. А. Плетневу, — как весело удрать от невесты, да и записать стихи писать“. В этой ситуации болдинский вариант „Бесов“ с его безысходно мрачным колоритом и не менее мрачными фантастическими сказочными образами показался поэту чем-то несерьезным, литературной „Шалостью“, что и было отражено в помете, сделанной им поверх заглавия»⁸.

Между тем автограф ПД 125 свидетельствует, что помета «Шалость» вписана была именно 7 сентября, а не какое-то время спустя.

В пушкиноведении справедливо отмечался отклик «Бесов» в болдинских повестях «Гробовщик» и «Метель», которые оканчивались вполне благополучно: мертвецы, оккупировавшие дом Адриана, оказались лишь сонным фантомом, а вьюга, зло пошалившая с Владимиром, стала, в конечном счете, счастливой — для пошалившего некогда Бурмина.

В истолковании двойного заголовка стихотворения, на наш взгляд, не менее важно уловить его переключку и с пятой главой «Евгения Онегина», в начале которой, между прочим, замечается дворовый мальчик, бегающий по снежной пороше

В салазки *жучку* посадив,
Себя конем вообразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно.

(VI, 98)

⁸ Малафеев К. А. «Я думал стихами...». Рязань, 2000. С. 100.

А далее пересказывается «чудный сон» Татьяны, полный ужасных видений. Всей же главе предпослан эпиграф из «Светланы» Жуковского: «О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана».

В «Бесах», подобно шалуну, вообразившему себя конем, поэт воображает себя непосредственным участником балладного мира, видит его изнутри. В сущности, мы имеем дело здесь с ролевой лирикой, как например, и в стихотворениях «Пророк», «Арион», «Паж, или Пятнадцатый год», герои которых ведут себя в соответствии с предполагаемыми обстоятельствами.

На игре балладного и бытового элемента (и здесь В. А. Грехнев, несомненно, прав) построено и стихотворение «Бесы». Вспомним, что в первоначальном его наброске в альбоме ПД 838 недаром упоминается «месяц снов ночных». В Первой арзрумской тетради рядом с черновиком «Бесов» на л. 121 об., может быть, недаром появился черновой набросок:

Стрекотунья белобока,
Под калиткою моей
Скачет пестрая сорока
И пророчит мне гостей.
Колокольчик небывалой
У меня звенит в ушах,
На заре алой,
Серебрится снежный прах.

По народным представлениям, сорока — птица с двойной репутацией: бытовой и сказочной. «Это — птица вещая: щебечет ли она на дворе или на домовый кровле или скачет у порога избы — скоро будут гости; в которую сторону махнет она хвостом — оттуда и гостей дождай. На своем хвосту она приносит всякие вести. Ведьмы по преимуществу любят обращаться в сорок; по немецкому поверью, ведьмы ездят 1-го мая на Блоксберг на хвосте сороки, подобно тому, как колдуньи летают на хвосте ветра»⁹. В черновых набросках пушкинского стихотворения ветер и вьюга тоже упоминаются.

В. А. Жуковский, наверное, понял балладную акцентировку первого болдинского стихотворения. Ему, конечно, было памятно нелицеприятное сравнение его переложения Бюргеровой баллады «Ленора» —

⁹ *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1993. Т. 3. С. 605–606.

с катенинским. В 1833 г. Пушкин заметит: «Первым замечательным произведением г-на Катенина был перевод славной Бюргеровой „Леноры“. Она была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем „Манфреде“ сделал из „Фауста“: ослабил дух и формы своего образца. Катенин это почувствовал и вздумал показать „Ленору“ в энергической красоте ее первобытного создания; он написал „Ольгу“. Но сия простота и даже грубость выражений, сия „сволочь“, заменившая „воздушную цепь теней“, сия виселица вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнения в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым» (X, 221).

Планируя в 1836 г. новое собрание своих стихотворений, распределенных по жанрам, Пушкин поместил «Бесы» в раздел «Баллады и песни» (ПД 852). В. А. Жуковский также в Посмертном собрании сочинений опубликовал стихотворение в разделе «Баллады», — возможно, вспомнив победу юного Пушкина над «побежденным учителем» — в поэме «Руслан и Людмила».

Надпись же «Шалость» можно истолковать как заглавие всего цикла, сложившегося 7 сентября 1830 г.¹⁰

¹⁰ Заметим, что в ПД 126 использована бумага той же фактуры и размера, что и в ПД 125.

Peter Brang (Zürich)

Zu den russischen Schicksalen von Gottfried Kellers „Abendlied“

Lieber Rostislav Jur'evič, wir lernten uns vor mehr als 50 Jahren kennen, bei jenem Vortrag über die wechselseitigen schweizerisch-russischen Literaturbeziehungen, den ich am 25.9.1962 auf Einladung von M. P. Alekseev im Puškinskij dom hielt. Sie haben mir einmal bedeutet, dass Sie damals die Anregung zu dem wichtigen Buch „Rossija i Švejcarija. Literaturnye svjazi XVIII-XIX vv.“¹ bekamen. Ich habe dieses Ihr grundlegendes Werk, hinter dem jahrelange intensive, umsichtige Arbeit stand, seinerzeit besprechen dürfen², habe auf die vielen wesentlichen Einsichten hingewiesen, die wir ihm verdanken, zugleich auf manche Lakunen, die sich aus der außergewöhnlichen Weite des Themas, aber auch aus den Zeitverhältnissen ergaben. In den Jahren 1988–1994 führten dann Schweizer Slavisten und Osteuropahistoriker ein großes Projekt zur Erforschung der Kulturbeziehungen zwischen der Schweiz und den slawischen Ländern, im besonderen Russland durch. Als wir die Finanzmittel beim Schweizerischen Nationalfonds beantragten, waren wir froh, auf Ihr Buch als einen von russischer Seite bereits erbrachten bedeutenden Forschungsbeitrag hinweisen zu können.

In meiner Besprechung von „Rossija i Švejcarija“ bedauerte ich beiläufig, dass Sie nicht den in der „westlichen“ Komparatistik geläufigen Begriff des non-influence gebrauchten, wo es etwa um die faktische, wenn auch verständliche Nichtbeachtung des Werks von Jeremias Gotthelf ging oder um die verspätete oder einseitige Rezeption von Gottfried Keller. Seine Prosa hat man bekanntlich nur zögernd ins Russische übersetzt³. Kellers Gedichte wurden in

¹ Данилевский П. Ю. Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII–XIX вв. Л., 1984.

² Brang P. Schweizerisch-russische Literaturbeziehungen: Zu einer Monographie von R. Ju. Danilevskij // Neue Zürcher Zeitung. 1985. 10. Jan. S. 31.

³ Früh, nämlich 1858, erschien „Romeo i Džul'etta v derevne“ (als Beilage zu „Biblioteka dlja čtenija“; dasselbe auch im „Sbornik inostrannyh povestej“ (Mitau

Russland von der Kritik gelobt — wegen ihrer vorwiegend patriotischen oder staatsbürgerlichen Thematik: sie seien, so sagt bereits 1911 im Vorwort zur ersten Ausgabe der „Sieben Legenden“ ihr Übersetzer S. Klejner, „nicht immer vollendet in der Form, aber sehr bedeutsam dem Inhalt nach“. Ich kannte freilich auch Keller-Gedichte mit anderer Thematik, z. B. sein „Abendlied“:

Augen, meine lieben Fensterlein,
Gebt mir schon so lange holden Schein,
Lasset freundlich Bild um Bild herein:
Einmal werdet ihr verdunkelt sein!

Fallen einst die müden Lider zu,
Löscht ihr aus, dann hat die Seele Ruh;
Tastend streift sie ab die Wanderschuh',
Legt sich auch in ihre finstre Truh.

Noch zwei Fünklein sieht sie glimmend stehn,
Wie zwei Sternlein innerlich zu sehn,
Bis sie schwanken und dann auch vergehn,
Wie von eines Falters Flügelwehn.

Doch noch wandl' ich auf dem Abendfeld,
Nur dem sinkenden Gestirn gesellt;
Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluss der Welt!

Als darum 1988 in Leningrad der Auswahlband „Gottfried Keller. Izbrannoé“ erschien, in dem erstmals auch 90 seiner Gedichte abgedruckt sind, suchte ich es sogleich — und vergeblich. In dem Sammelband „Bild und Begegnung. Kulturelle Wechselseitigkeit zwischen der Schweiz und Osteuropa im Wandel der Zeit“ (1996), der aus dem oben erwähnten Projekt hervorgegangen ist, konnten wir dann immerhin berichten, das „Abendlied“ sei 1990 in dem Aufsatz von V. D. Sedel'nik „Poézija i pravda Gotfrida Kellera“ zu finden, — in einer Übersetzung von Boris Sluckij⁴. Kaum zu glauben, schrieb Sedel'nik, dass dieses kleine Meisterwerk erst vor ganz kurzer Zeit „entdeckt“ und über-

1880), 1881 dann „Znamja semi“ (in „Russkoe bogatstvo“), 1911 — „Sem' legend“, 1916 — „Pravitel' Grejfenzee“ (in „Russkaja mysl'). „Izbrannye novelly“ erschienen 1934, „Novelly“ 1952 und der „Zelenyj Genrich“ 1958 und 1972.

⁴ Die mir unzugängliche dreibändige Gedichtanthologie „Poézija Evropy“ (M., 1978) enthält eine Übersetzung des „Abendlieds“ (*Stöcklin F.* Die Rezeption Gottfried

setzt wurde („что этот маленький шедевр был «открыт» и переведен совсем недавно“)⁵. War das Gedicht wegen seiner Thematik nicht übersetzt worden? Oder vielleicht auch, weil es schwer zu übersetzen ist?

Die Zeiten haben sich gewandelt. Es interessieren auch Gedichte, die vom nahenden Tod handeln. Und es gibt das Internet, es gibt die Übersetzerwettbewerbe im Internet. Und so wurde für die deutsche Sektion des 9. Übersetzerwettbewerbs (Конкурс поэтических переводов)⁶ 2007/2008 von Alena Alekseeva vorgeschlagen, Gottfried Kellers „Abendlied“ zu übersetzen. Es wurden 17 Übersetzungen des Gedichts eingereicht, von einigen Übersetzern auch gleich zwei Fassungen. Die Übersetzer werden z. T. als professionelle vorgestellt (wie z. B. Natalija Igorevna Kordi: „Российский поэт-переводчик“). Sechzehn Übersetzungen wurden von der Jury akzeptiert und mit dem Programm „Excel“ bewertet (рассчитаны), in eine Rangliste geordnet und ins Internet gegeben. Dort haben dann einige der Übersetzer auch die Angemessenheit verschiedener Lösungen miteinander diskutiert.

Neben den Fassungen, die dank dem Wettbewerb entstanden sind, habe ich im Internet noch vier weitere Übersetzungen des Gedichts entdeckt (von Ol'ga Isačenko, Roman Mitin, Kyrymly Terdižman und Elena Zejfert). Man findet dort auch eine englische Übersetzung von Emily Ezust, die Reim und Metrum nicht bewahrt, wohl aber die Zeilenaufteilung und, mit einer Ausnahme, den genauen Wortsinn des Keller-Gedichts.

Eine russische Interlinearversion (подстрочник) wurde erst später (von Nadežda Bylkova) ins Internet gestellt, mit dem Bemerkten, sie könne womöglich bei der Bewertung der eingereichten Übersetzungen von Nutzen sein. Eine solche zu veröffentlichen, wäre freilich vielleicht auch schon bei der Entstehung der Übersetzungen hilfreich gewesen, es hätten sich manche Fehler vermeiden lassen. Z. B. hätten nicht zehn der beteiligten Übersetzer (wie seinerzeit schon

Kellers in Russland und der Sowjetunion. Zürich, 1991. S. 91) (Lizentiatsarbeit, ungedruckt). Ich vermute, dass dies jene von B. Sluckij ist.

⁵ *Седельник В. Д.* Поэзия и правда Готфрида Келлера // Швейцарские варианты. Литературные портреты / Изд. Н. С. Павлова, В. Д. Седельник. М., 1990. С. 108; vgl. den Abdruck dieser Übersetzung auch in: История швейцарской литературы: В 3 т. М.: ИМЛИ, 2002. Т. 2. С. 205.

⁶ <http://www.poezia.ru/perevod9.php> [03. 04. 2013].

Boris Sluckij) das „sinkende Gestirn“ als „Stern“, als „падающую звезду“, statt als untergehende Sonne wiedergegeben⁷ (auch die englische Interlinearversion spricht von „fading stars“, und ein Übersetzer hat sogar Gestirn und Stern verwechselt: „сам-товарищ мне чело да боли“). Derart gehäufte Abweichung vom Original verdankt sich wohl nicht der Textschwierigkeit, sondern dem Missverständnis des Textes.

Offenbar erst nach dem Wettbewerb hat Il'ja Michajlovič Frank in seinem „Mul'tijazykovoј proekt“ („Мультиязыковой проект“) neben vielen anderen Gedichten auch Kellers „Abendlied“ durch die Auflistung russischer Äquivalente dem Übersetzer zugänglicher gemacht:

Abendlied

(вечерняя песня: der Abend + das Lied)

Augen (глаза: das Auge), meine lieben Fensterlein (мои милые, любимые окошки; das Fenster),

Gebt mir (/вы/ даете мне) schon so lange (уже столь долго) holden Schein (чудный свет: hold — милый, прелестный /высок./),

Lasset freundlich (впускаете дружелюбно) Bild um Bild herein (картину за картиной внутрь):

Einmal werdet ihr verdunkelt sein (однажды будете вы затемнены = погаснете; dunkel — темный)!

Fallen einst die müden Lider zu (закроются, смежатася однажды, когда-нибудь усталые веки: das Lid; zufallen — захлопываться),

Löscht ihr aus (вы погаснете: auslöschen), dann hat die Seele Ruh (тогда душа обретет покой: die Ruhe);

Tastend (ощупью, на ощупь; tasten — шупать, нащупывать) streift sie ab (снимет: «стащит с себя» она: abstreifen — снимать, стягивать) die Wanderschuh (дорожные башмаки: wandern — путешествовать пешком + der Schuh — башмак),

Legt sich auch (ляжет тоже = уляжется и она) in ihre finstre Truh (в свой мрачный ларь: finster; die Truhe — сундук, ларь).

Noch zwei Fünkchen (еще две искорки; der Funke — искра) sieht sie (видит, увидит она) glimmend stehn («тлея стоять» = как они стоят, тлея, едва мерцающая: glimmen — тлеть),

Wie zwei Sternlein (как две звездочки; der Stern — звезда) innerlich zu sehn (видимые внутренне, которые можно увидеть внутренним оком;

⁷ Sluckijs Übersetzung lässt im übrigen die Apostrophierung der Augen vermissen; die Seele nimmt um des Reimes willen in mehreren Truhen Platz, und nicht der Seele, sondern dem Ich leuchten die Fünkchen, und zwar „durch die Wolken“. Die abendliche Landschaft in der letzten Strophe fehlt.

innerlich — внутренне, в душе; das Innere — внутренняя часть; внутренний мир человека),

Bis sie schwanken (пока они /не/ заколеблются: schwanken — качаться, колебаться) und dann auch vergehn (а затем тоже пропадут),

Wie von eines Falters Flügelwehn (как от веяния крылышек мотылька: der Falter — мотылек; der Flügel — крыло; wehen — веять).

Doch noch wandl' ich (однако еще брожу я: wandeln — ходить, бродить, шествовать /высок./) auf dem Abendfeld (по вечернему полю; das Feld — поле),

Nur dem sinkenden Gestirn gesellt (в сообществе лишь с закатным светилом:

das Gestirn — /небесное/ светило; sinken — погружаться; заходить /например, о солнце/; sich gesellen — присоединяться /к кому-либо/);

Trinkt (пейте), o Augen, was die Wimper hält (сколько удержит ресница: halten — держать),

Von dem goldnen Überfluss der Welt (от золотого преизбытка мира: der Überfluss; fließen — течь; überfließen — переливаться /через край/)⁸

Das 1879 entstandene „Abendlied“ ist eines von Kellers schönsten Gedichten. Theodor Storm hat es seinerzeit, im Brief an Keller vom 20.9.1879, als das „reinste Gold der Lyrik“ gepriesen. Es gehört zu jenen acht Kellerschen Gedichten, die Marcel Reich-Ranicki 2005 in seine Anthologie deutscher Gedichte („Der Kanon“) aufnahm⁹. Ich werde im Folgenden mich nicht mit einer ins Einzelne gehenden Kritik des erfreulichen russischen Interesses an Kellers Gedicht befassen, sondern einige Überlegungen anstellen, die sich aus ihm ergeben.

Das „Abendlied“ ist ein scheinbar einfaches Gedicht, mit strenger Formgebung jedoch und mit kühnen Bildern. Übersetzer werden sich zunächst um das rein sprachlich-textliche Verständnis des Gedichtes mühen, dann seine formalen Merkmale erkennen und mit Hilfe von beidem das Anliegen des Dichters, den Sinn zu erfassen suchen. Zur Interpretation gehört auch der Versuch, die Dominanten des Gedichts festzustellen, sowohl bei der Form wie bei der Aussage, allenfalls auch eine Hierarchie der Dominanten, und so den Ton des Originals zu treffen, wie er sich aus dem Zusammenwirken von Struktur und Wortsinn ergibt. Es gibt feine Merkmale, die weniger wichtig sind, die

⁸ Мультиязыковой проект Ильи Франка — www.franklang.ru, 256 [03.04.2013].

⁹ Besonders die beiden Schlusszeilen sind berühmt. In den einschlägigen Sammlungen des deutschen Zitatenschatzes habe ich sie zwar nicht finden können, aber Wikipedia zitiert sie unter „Wikiquote: Wimper — Zitate“ als erstes von zwei Beispielen.

der Leser des Originals wahrnehmen mag, aber deren Verschwinden nicht allzu stark ins Gewicht fällt. Das gilt im „Abendlied“ z. B. für den Verzicht auf das Personalpronomen in der zweiten Zeile: „(ihr) gebt“, so auch für die kolloquiale Verkürzung in „Ruh“ und „Truh“ in der zweiten Strophe und den Archaismus „löscht ihr aus“ statt „verlöscht ihr“ (ebenda).

Dominant in Bezug auf die Form ist im „Abendlied“ der Haufenreim, der die vier Zeilen einer jeden Strophe innig aneinander bindet; er ist hier in der Tat so auffällig, dass Gerold von Wilperts „Sachwörterbuch der Literatur“ gerade dieses Kellersche Gedicht als Beispiel für jene Reimform zitiert!¹⁰ Fast alle Übersetzer haben denn auch den Haufenreim bewahrt, die strophenumgreifende Wiederkehr der vier Reime, die „in der Manier eines Wiegenlieds in die Nachtruhe einzustimmen“ vermag (wie Gert Sautermeister schreibt, dessen einfühlsame „Exemplarische Interpretation“ mir manche Anregung gegeben hat¹¹). Auch den fünfhebigen katalektischen Trochäus¹² haben die meisten Übersetzer übernommen. Er führt zum einsilbigen Reim. Diesen gibt die Mehrzahl der Übersetzer rein wieder; einige erlauben sich eine oder zwei Abweichungen (Raduga, Il’nickij, Zejfert). Nicht übernommen haben die Übersetzer eine andere Eigenheit des Originals, die zu bewahren bei so kurzen, 9-silbigen Zeilen sehr schwierig ist: das Fehlen bzw. Vermeiden (mit einer Ausnahme, darüber später) des Enjambements¹³. Es bewirkt, dass im „Abendlied“ „sich eine Zeile freundlich an die andere reiht, wie ‘Bild um Bild’ ins Auge eingeht“¹⁴.

Unter den *thematischen Dominanten* ist in diesem Gedicht die zweifache Apostrophierung der Augen durch das dichterische Ich von besonderer Wichtigkeit; sie findet sich in der ersten und der vorletzten Zeile des Gedichts, dies ergibt einen Ringschluss. Sie wurde zumeist beibehalten, mit „glaza“ oder „oči“ (so von V. Alekseev, V. Chamidullina, N. Bylkova, V. Marač, S. Musichina, E. Ponomareva). Eine Übersetzung durch „очи“ wäre wohl vorzuziehen, wegen des volkstümlich-einfachen Tons, aber auch, weil sie dem trochäischen

¹⁰ Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1979. S. 666.

¹¹ Vgl.: Sautermeister G. Die Lyrik Gottfried Kellers // Exemplarische Interpretationen. Berlin, 2010. S. 27.

¹² Zu seinen Schicksalen in der russischen Versgeschichte vgl.: Гаснапов М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974. С. 60–61.

¹³ Vermieden hat es, mit zwei Ausnahmen, nur N. Kordi, was ihren Text dem Rhythmus des Originals nahebringt, sie aber zwang, sich von seiner Bildlichkeit und seinen Motiven zu entfernen.

¹⁴ Staiger E. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller // Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1963. 3. Aufl. S. 204.

Betonungsmuster der Anrede entspricht (vgl. „Очи черные“). Die Anrede fehlt bei Čečik, V. Gurodova, G. Il'nickij und N. Kordi.

Wichtig ist das „lasset Bild um Bild herein“ — Gottfried Keller ist zugleich Maler, sieht die Welt als eine Folge von Bildern (die dritte Zeile des Gedichts kann man als eine quasi Vorwegnahme des technischen Hereinlassens von Bild um Bild in der Diaschau des 21. Jahrhunderts lesen...). Diese Leistung der Augen wird in den Übersetzungen nur selten wiedergegeben („поток картин“ bei N. Bylkova).

An das Thema Tod führt das „einmal verdunkelt sein“ heran, dies jedoch sehr behutsam; die erste Strophe bleibt unverfänglich, als sei das Gedicht für Kinder bestimmt¹⁵. Einige der Übersetzungen hingegen sprechen gleich vom „letzten Tag“ (V. Chamidullina: „в последнем дне“), vom „Schlagen der Stunde“ (M. Maslova: „пробьет мой час“), vom baldigen Ausruhen (N. Kordi: „скоро предстоит нам отдохнуть“) oder gar direkt vom Tod (V. Gurudova). Im Original wird erst in der zweiten Strophe völlig klar, dass die Nacht des Todes gemeint ist.

Der „Wanderschuh der Seele“ gehört gewiss zu den Dominanten des Gedichts — eine barocke religiöse Metapher, die das Leben als Pilgerreise betrachtet. Nur wenige haben sie zu bewahren versucht (u. a. übrigens Boris Sluckij). Bei Keller legt sich die Seele in „ihre finstre Truh“. Da ist von Auferstehung nicht die Rede. Keller hatte sich die Diesseitsphilosophie Ludwig Feuerbachs zu eigen gemacht, und deshalb sind Wendungen aus der religiösen Sphäre in den Übersetzungen fehl am Platze, sei es nun „мирская грязь“ (V. Alekseev) oder „блеск вселенной там и тут“ (G. Il'nickij) oder „свет небесный, лейся в окна глаз моих, струись!“ (N. Kordi).

In der dritten Strophe ist es die Seele, die das langsame Verlöschen des Lichts wahrnimmt, sie ist es, die sieht, wie zwei Fünklein verglimmen, bis sie vom Flügelwehn eines Falters gelöscht werden; es ist bei Keller nicht das lyrische Ich, das etwa von sich spricht (also nicht „Два моих веселых огонька“, so N. Kordi).

In der vierten Strophe tritt dann aber das Ich wieder auf, wie schon in der ersten, es stellt freudig fest, dass es noch „auf dem Abendfeld wandelt“ (eine Neubildung!¹⁶), der sinkenden Sonne folgend. Wieder das Wandern als Metapher, jetzt als Bild für die letzte Lebenszeit und für das Lebensende; dieses Bild wird nur in einer Version, der von V. Alekseev, angemessen wiedergegeben; der „Gang

¹⁵ Sautermeister G. Die Lyrik Gottfried Kellers. S. 27.

¹⁶ Wilhelm Petersen berichtet in seinem Brief an Keller vom 16.9.1879, Theodor Storm habe ihm das Gedicht mehrfach vorgelesen: „...besonders ‘das Abendfeld’ hatte es ihm angethan“ (Keller G. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Bd 25. Gesammelte Gedichte. Zürich, 2012. S. 179).

in Richtung Sonnenuntergang“ ist ein wichtiges Motiv — ursprünglich sollte das Gedicht „Abendgang“ heissen¹⁷. Die beiden Schlusszeilen rufen auf zu sinnlichem Lebensgenuss, zum Erfahren der Fülle des Diesseits noch vor dem Tod, in einer kühnen Synästhesie, die Schauen und Trinken verschränkt: „Augen und Wimpern werden zum schauenden Gefäss, in das sich die Fülle der Welt ergiesst“¹⁸.

Die Titelübersetzung „Вечерняя песня“ (so die meisten Übersetzer) ist eher angemessen als „Вечерний напев“ (so V. Marač): das Abendlied hat in der deutschen Lyrik eine Tradition. Das wohl berühmteste dieser Gedichte ist das tief religiöse „Abendlied“ von Matthias Claudius („Der Mond ist aufgegangen...“). Von dem Gestus dieses Gedichts setzt sich Keller mit seiner „Innerweltlichkeit“ deutlich ab.

Was mir bei der Lektüre der Übersetzungen auffiel, ist der Mut zu gelegentlich völlig freier Wort- und Bildwahl (V. Chamidullina: Z. 11/12 „души альков / Ни упасть, ни згнуть не готов“; V. Gurudova: Z. 12/13 „брожу полями ночи / Подобен падшей я звезде“; N. Kordi: Z. 14 „Блеску звезд, душа моя, дивись!“; V. Kогman: Z. 3 „что ни блик — как жаркие червонцы“; V. Marač: Z. 3 „И несете весть о каждом дне“; M. Maslova: Z. 9 „К полному забвенью путь далек“ usw.).

Die mediale Revolution zeitigt Folgen auch für die Übersetzung von Lyrik. In der Zeit des Internets schreiben sich Texte leicht, leichter noch lassen sie sich veröffentlichen (z. B. russische Gedichte über den Server „stichi.ru“). Erscheinen auf solche Weise völlig unangemessene Übersetzungen eines Dichters, so lässt sich das als Rufschädigung verstehen. Zumindest sollte deshalb, wie hier meist geschehen, auch das jeweilige Original mit abgedruckt werden, so kann wenigstens der in beiden Sprachen bewanderte Leser sich ein Bild machen.

Wo mehrere Übersetzungen eines Verstextes vorliegen, mit geglückten und weniger geglückten oder ganz abwegigen Lösungen, liegt die Versuchung nahe, an eine Kombination der glücklichen zu denken, an den Austausch von Textpartien. So ging es mir seinerzeit bei der Lektüre der bekannten deutschen Übersetzungen des „Evgenij Onegin“ von Ulrich Busch und Wolf-Dietrich Keil. Dagegen sprechen nicht nur juristische Bedenken. Dennoch will ich den Versuch wagen, aus vier der im Wettbewerb eingereichten Übersetzungen je eine Strophe, die nach meinem Dafürhalten Kellers Gedicht besonders gerecht wird, für eine neue „kollektive“ Version auszuwählen, die dem Original möglichst nahe kommt, die vor allem jene Motive und Bilder, die ich oben als Dominan-

¹⁷ Keller G. Gedichte / Hrsg. Kai Kauffmann. Frankfurt a. M., 1995. S. 1132.

¹⁸ Sautermeister G. Die Lyrik Gottfried Kellers. S. 29.

ten bezeichnete, nicht unterschlägt. Die Strophen 1 bis 4 entstammen, in dieser Reihenfolge, den Übersetzungen von Nadežda Bylkova, Viktor Marač, Alena Alekseeva und Valentin Alekseev. In zwei Strophen wechsele ich ein Wort aus, ich setze bei V. Marač (Str. 2) „свой“ statt „ваш“ und bei V. Alekseev (Str. 4) „поля“ statt „края“ sowie „за ресниц края“ statt „неги не тая“:

Вечерняя песнь

Милые оконца — пара глаз,
 Дарите мне свет в несчётный раз,
 Входит внутрь поток картин чрез вас:
 Темени наступит всё же час!

Сил не станет веки разомкнуть,
 И душе, свой завершая путь,
 Странствий пыль придётся отряхнуть,
 В ларь свой мрачный лёгши отдохнуть.

Будет видеть звёздочки, слегка
 Тлеющие в глубине зрачка,
 Что дрожат ещё чуть-чуть пока
 Их погасят крылья мотылька.

А пока вослед светилу я
 Путь держу в вечерние поля:
 Пейте ж, очи, за ресниц края
 Всласть из полной чаши бытия!

In solcher Fassung bewahrt die Übersetzung der Schlusstrophe zwei Besonderheiten, die Keller sich erlaubt hat, um seinem Plädoyer für die intensive Ausschöpfung des Daseins am Lebensabend die gewünschte Emphase zu geben. Die Emphase „wird rhythmisch durch zwei Zäsuren hörbar, welche die Anrufung der Augen erfassen und damit hervorheben. Es ist die einzige Zeile im Gedicht, die in ihrem Innern zwei Zäsuren aufweist (graphisch durch Kommata markiert). Sie bereiten die Quintessenz des Abendlieds vor, die sich über ein Enjambement — dem ersten und einzigen im Gedicht — zur Schlusszeile zieht“¹⁹.

Im Jahre 2012 ist die 32-bändige historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Gottfried Kellers nach zwanzigjähriger Arbeit zum Abschluss gekommen. Vielleicht gibt dies einen Anstoß für neue Bemühungen, sein Œuvre dem russischen Leser nahezubringen.

¹⁹ Sautermeister G. Die Lyrik Gottfried Kellers. S. 29.

Erwin Wedel (Regensburg)

F. I. Tjutčevs ‚bayerische‘ Gedichte in neuen deutschen Übersetzungen¹

Während seines rund 20-jährigen Aufenthalts in Bayern (1822–1837; 1839–1844)², in den die sog. „Münchener Periode“ seines Schaffens fällt, verfasste Fëdor Ivanovič Tjutčev an die 120 Gedichte, darunter etwa ein Viertel Übersetzungen — vor allem aus der deutschen Literatur (Goethe, Schiller, Heine u.a.). Dieses Textkorpus macht über ein Viertel des gesamten überlieferten lyrischen Euvres des Dichters aus.

Die der nachfolgenden vergleichenden Interpretation zugrunde gelegten beiden letzten großen Ausgaben deutscher Nachdichtungen der Werke Tjutčevs — von Siegfried v. Nostitz und Ludolf Müller — enthalten von den 90 einschlägigen Werken 51 bzw. 56 übersetzte Gedichte³. Außer diesen Buchpublikationen werden noch einige deutsche Übertragungen aus der kleineren Sammlung Uwe Grünings herangezogen⁴.

¹ Der vorliegende Beitrag stellt die überarbeitete Fassung eines Vortrags dar, der vom Verfasser auf dem vom deutschen Slavistenverband und dem Bundesverband der Russischlehrer im Oktober 2005 in München veranstalteten 9. Slavistentag gehalten wurde.

² Vgl. hierzu: *Polonskij A.* „Zdes' Tjutčev žil...“: Russkij poet v Mjunchene. Kiev, 2003; *Wedel E.* Tjutschew und München / Tjutčev i Mjunchen // MIR e.V. Zentrum russischer Kultur in München (Hgb.): Das russische München / Russkij Mjunchen. München, 2010. S. 30–55.

³ *Tjutschew F.* Ach wie so tödlich wir doch lieben: Gedichte: Deutsch und Russisch / übertr. von Siegfried von Nostitz; Nachwort von Gerhard Dudek. München; Moskau, 1992; *Tjutčev F.* „Im Meeresrauschen klingt ein Lied“: Ausgewählte Gedichte: Russisch und Deutsch / Hgb. und übersetzt von Ludolf Müller. Dresden, 2003. (Kleine slavische Bibliothek)

⁴ *Tjutschew F.* Gedichte / Übertr. von Uwe Grüning. Poesiealbum 249. Berlin (Ost), 1988. Die russischen Originaltexte werden nach der Ausgabe von Pigarëv mit jeweils einge-klammerter Seitenzahl zitiert: *Tjutčev F. I.* Lirika / Sost. Pigarëv K.V. M., 1966. T. 1. Diese Ausgabe diente den behandelten Übersetzungen als Vorlage.

Im Rahmen dieses kurzen Beitrags soll anhand der deutschen Versionen einiger ausgewählter Texte eine Anzahl translatorischer Probleme aufgezeigt werden, um dann zu einer abschließenden Beurteilung der jeweiligen Leistungen in diesem speziellen Bereich zu gelangen. Dabei werden die betreffenden deutschen Textparallelen abgekürzt durch die Initialen der drei Übersetzer — LM, SN, UG — gekennzeichnet.

Wenden wir uns zunächst einem der schönsten frühen Natur- und Liebesgedichte Tjutčevs zu: „Я помню время золотое...“. In diesem um 1835 entstandenen, aus sechs vierzeiligen Strophen bestehenden Erlebnisgedicht wird eine etwa zehn Jahre zurückliegende autobiographische Episode dichterisch gestaltet: der lyrische Sprecher und die von ihm geliebte „junge Fee“ stehen auf einem Hügel an der Donau bei der Ruine einer Burg — diese wird namentlich nicht genannt, es ist aber ganz offensichtlich die nur wenige Kilometer östlich von Regensburg gelegene Burgruine Donaustauf⁵. Die dargestellte Zeit: ein sich dem Abend zuneigender sonniger Frühlingstag — worauf die Apfelblüte verweist —, vgl. Str. IV, Z. 1,3,4: „И ветер тихий [...] с диких яблонь цвет за цветом / На плечи юные свевал“ (56). Wir können davon ausgehen, dass die Episode sich im Frühjahr 1823 abspielte, als der 19-jährige an der russischen Gesandtschaft in München akkreditierte angehende Diplomat schon einige Zeit mit der 15-jährigen Gräfin Amalie von Lerchenfeld aus dem benachbarten Schloss Köfering bekannt war. An sie sind die Verse gerichtet, in denen ein romantisches Landschaftskolorit dominiert, die aber auch erotische Motive und einen philosophischen Schluss konnotieren.

Von den drei miteinander verglichenen Übersetzungen ist wohl die Fassung UG am wenigsten gelungen, was allein schon in der recht schwerfällig wirkenden, amphibrachyschen Duktus verratenden Eingangszeile auffällt: „Der göldenen Zéit noch gedénk ich...“⁶, worauf weitere, z.T. holprige Stellen im rhythmischen Aufbau des deutschen Textes folgen. Schwerer wiegt, dass der Übersetzer nur die geraden, also zweiten und vierten Zeilen in den einzelnen Strophen reimt und damit vom Kreuzreimschema der Vorlage (AbAb) eklatant abweicht, was ihm allerdings die Wahl der dem Inhalt des Originals entsprechenden oder nahestehenden Lexik erleichtert

⁵ Hierzu Näheres: *Wedel E.* „Vnizu, v teni, šumel Dunaj“: Zur Topik in F. I. Tjutčevs ‚bayerischen‘ Gedichten // E. v. Erdmann [u.a.] (Hgb.): *Tusculum Slavicum. Festschrift für Peter Thiergen*. Zürich, 2005. S. 273–287, hier 274ff. (Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas Bd. 14)

⁶ *Tjutschew F.* Gedichte. S. 18.

haben mag. Die beiden anderen, besseren Übertragungen von LM und SN, die die rhythmische Struktur des russischen Textes — 4-hebige Jamben mit alternierenden weiblichen/männlichen Ausgängen — wie auch das erwähnte Reimschema genau einhalten, weisen bei der Wiedergabe des Inhalts der Vorlage meist gute Lösungen auf, sind aber auch mit einigen Mängeln behaftet. So entfernt sich in der Version LM der Wortlaut der ersten Zeile des Gedichts von dem der russischen Vorlage, wenn es da heißt: „Ich denke viele, viele Male...“⁷, während das vom Dichter herausgehobene „время золотое“ erst in der zweiten Zeile („der goldnen Zeit“) auftaucht. Hier ist die Fassung SN vorzuziehen, zumal in dem titellosen Gedicht der Anfangszeile ein größeres Sinnpotential zukommt: „Ich denke noch der goldnen Zeiten...“⁸. Freilich ist hierbei auf den Umstand zu verweisen, daß SN den Text dieses Anfangsverses — bis auf das Substantiv am Versende — offensichtlich aus der ersten deutschen Übersetzung Tjutčevscher Gedichte von Heinrich Noé („[...] Stunden“⁹) übernommen hat.

Zu „руина замка“ (II, 2), diesem wichtigen mittelalterlichen Requisit von Landschaftsdarstellungen in der Literatur und Malerei des Sentimentalismus und der Romantik — hier erscheint die Ruine sogar anthropomorphisiert: „вдаль глядит“ —, läßt sich feststellen, dass „зámok“ in allen drei Nachdichtungen nicht ganz korrekt durch dt. „Schloss“ wiedergegeben ist (auch wenn ersteres etymologisch auf eine Lehnübersetzung des letzteren — über poln. / čech. *zamek* / *zámek* — zurückgeht); in seiner (auch kulturhistorischen) Bedeutung entspricht dem russ. *зámok* das dt. ‚Burg‘, während man für ‚Schloss‘ im Russischen eher *дворец* sagen würde. Eigentlich hätte die Übersetzer nichts daran gehindert, an der gegebenen Stelle das ebenfalls einsilbige Substantiv ‚Burg‘ zu setzen — was seinerzeit bereits Noé (oder auch später Fiedler¹⁰) taten.

Unter den Ungenauigkeiten der Übersetzungen finden sich ferner Auslassungen, Ergänzungen u.a. Änderungen, die sicher durch die Notwendigkeit bedingt waren, Reimwörter in der Zielsprache zu finden (wie dies bereits an

⁷ *Tjutčev F.* „Im Meeresrauschen klingt ein Lied“. S. 57.

⁸ *Tjutschew F.* Ach wie so tödlich wir doch lieben. S. 128.

⁹ Feodor Iwanowitsch Tjutschew's Lyrische Gedichte // Versmaaßen des Originals dem Russischen nachgebildet von Heinrich Noé. München, 1861. S. 32; vgl.: *Wedel E.* „Ich bringe einen Sänger Dir vom Norden...“: Die erste Lyriksammlung Fëdor Ivanovič Tjutčevs in deutscher Übersetzung von Heinrich Noé. Wiesbaden, 2012. S. 39f., 113f. (Opera Slavica N. F. Bd. 54)

¹⁰ Gedichte von Fedor Iwanowitsch Tjutschew // Versmaß der Urschrift von Friedrich Fiedler. Leipzig, [1905]. S. 9.

dem genannten Beispiel „viele, viele Male“ bei LM ersichtlich wurde), aber auch um eine Verszeile zur Wahrung der rhythmischen Struktur aufzufüllen. So erscheinen in der Version UG (II, 3) „Felsen“ und demgegenüber bei LM ein „Fels“ für „гранит“ der Vorlage (das dazugehörige Attribut „мшистый“ = „moosbewachsen“ + Subst. „Granit“ bringt nur SN). In zwei Fassungen hat die „младая фея“ (II, 3) noch ein Attribut erhalten, und zwar „so schön“ bei UG bzw. „hold“ bei LM (jeweils II, 4), wobei im letzteren Fall die „Fee“ dem lyrischen Ich „wie eine holde, junge Fee...“ (bei UG „Als Fee, so schön und so jung.“) gegenübersteht. In V, 1 blickt diese nach LM nicht nur „unbefangen“ (eigentlich ‚sorglos‘ = „беззаботно“) in die Ferne, sondern auch noch „fröhlich“; SN hat hier überhaupt nur das semantisch ganz und gar unpassende „lange“ (?) stehen, während UG mit „unbesorgt“ das Original noch am genauesten trifft. Um einen passenden Reim für „(weißlich) blinkend“ in II, 1 (russ. „белея“) zu finden, fügte SN in II, 3 ein in der Vorlage überhaupt nicht vorgegebenes „mir winkend“ ein. (Eine bessere Lösung wäre als Reimpaar mit genauerer Wiedergabe der Vorlage ‚sich stützend‘ für „опершись“ in II, 3 und ‚blitzend‘ in II,1.) Die beiden letzten Zeilen des Gedichts (VI,3,4) sind am genauesten bei LM wiedergegeben, wobei hier allerdings das adverbialle Epitheton „сладко“ fehlt (bei SN steht dafür abgewandeltes „lächelnd“, UG hat wörtlich übereinstimmendes „süß“). Schwerer ins Gewicht fällt bei LM eine Änderung der Konstruktion mit direkt abhängigem erweitertem Satzglied: „жизни быстротечной [...] тень“: wie in dem erwähnten Fall mit der „Fee“ in II, 4 wird auch hier wieder die Perspektive in die indirekte Ebene des Vergleichs verschoben: „[...] das Leben / Als Schatten [...]“. Im Text SN ist das schnell vergehende Leben‘ zeitlich ungerechtfertigt zu einem „flüchtigen Tag“ eingeeengt worden, während UG den Sinn des hier Ausgesagten mit „[...] eines Lebens Schatten, / Das rasch, viel zu rasch schon verflo.“ überhaupt nicht trifft¹¹.

Stellt die hügelige Landschaft an der Donau die nördliche Grenze, sozusagen den Limes des poetischen Raums im frühen, bereits reifen ‚bayerischen‘ Schaffen Tjutčevs dar, so dehnt sich dieser im Süden mit numerisch wesentlich größerer Werkpräsenz bis weit in die Alpenregion hinein, wobei hier Gedichte aus den späten 20er — frühen 30er Jahren mit Titeln wie „Утро в горах“, „Снежные горы“, „Альпы“ u.a. stärker in den Vordergrund treten.

¹¹ Auf ein zweites, wohl in der Nähe von Wien angesiedeltes Donau-Gedicht, das nur in der Sammlung SN vorliegt, kann wegen der hier fehlenden Vergleichsgrundlage nicht näher eingegangen werden. Vgl. *Wedel* 2005 (wie Anm. 5), S. 277ff.

Bei der Übertragung der drei genannten Gedichte ins Deutsche sind die Fassungen von SN des öfteren weniger gelungen als die Übertragungen von LM. So treten dort im Text des aus zwei achtzeiligen Strophen bestehenden Gedichts „Альпы“ (43) / „Die Alpen“ rhythmische Unregelmäßigkeiten auf, indem die dominanten Trochäen mehrmals durch jambische Metren quasi ‚gestört‘ werden, wohingegen im Original ein durchgehendes 4-hebiges trochäisches Versschema strikt eingehalten ist. Zuweilen bekommen ungenaue Wiedergaben sogar einen gegenteiligen Sinn, so etwa in I, 7: „Träumen sie, furcht-durchdrungen“¹² für russ. „Дремлют, грозны и туманны“, also „furchtgebietend“ (dazu fehlt noch das zweite Attribut). Bei LM¹³ wiederum vermisst man ein Äquivalent des anschließenden Verses I, 8: „Словно падшие цари!..“ SN bietet dafür immerhin im Singular: „Ganz: gestürzte Majestät.“ — ohne Ausrufezeichen und Pünktchen. (Bei UG fehlt dieser Text.)

Das aus vier Vierzeilern von 4-hebigen Jamben bestehende Gedicht „Schneeberge“, wo übrigens im Original — anders als im Pluraltitel „Снежные горы“ — nur der Sg. „гора“ erscheint (22), weist bei LM und SN ebenfalls Numerusabweichungen auf. So finden wir für „леса“ (Pl.) in I, 4 „der Wald“¹⁴ oder entsprechend „ручьи“ — mit Bedeutungsverschiebung — „der Fluß“ bei SN (II, 4); und umgekehrt „гора“ (Sg.; I, 3) „die Berge“ ebd., „нега“ (III, 3) — „Wohlgerüche“ bei LM (III, 1). UG¹⁵ hat an den betreffenden Stellen korrektere Formen: „Wälder“, „So mancher Bach [...]“ bzw. „Gipfel“ (Sg.) und „süße[r] Müßiggang“ (sic; III, 4). Eine metrisch-rhythmische Abweichung dieses Textes besteht darin, dass bereits in der I. Strophe — wie in den übrigen drei — statt der alternierenden männlich/weiblichen Versausgänge der Vorlage die umgekehrte Abfolge weiblich/männlich erscheint, wodurch eine Nivellierung der formalen Struktur des Gedichts entstanden ist. In den Fassungen LM und SN (bei SN etwas weniger auffällig) ist in allen vier Strophen eine Wiedergabe mehrerer Epitheta unterblieben, so etwa „черные“, „стальное“, „родные“, „огнев[ая]“. Dies zieht eine gewisse Verarmung des poetischen Gehalts in den übersetzten Texten nach sich. Nicht ausreichend realisiert bleibt in allen drei Versionen die im Original durch kirchenslavisch-buchsprachliche Lexik angedeutete metaphysische Komponente der Antithese „дольний мир“ / ‚irdische Welt‘ vs. „Горé, как божества родные“ in III, 2 / IV,

¹² *Tjutschew F.* Ach wie so tödlich wir doch lieben. S. 70.

¹³ *Tjutčev F.* „Im Meeresrauschen klingt ein Lied“. S. 43.

¹⁴ *Ibid.* S. 21; *Tjutschew F.* Ach wie so tödlich wir doch lieben. S. 32.

¹⁵ *Tjutschew F.* Gedichte. S. 26 (Überschrift: „Verschneite Berge“).

I (SN hat hier unpassend „das weite Land“, LM besser „unser Tal“, UG wie o. ‚i. W.‘). Den Vergleich „как зеркало стальное“ (II, 1) geben nur SN und UG wieder. Im syntaktischen Aufbau weichen die Texte LM und UG von der Vorlage insofern ab, als deren die zwei Strophen III/IV umfassendes adversativ-temporales Satzgefüge — markiert auch durch Komma und Gedankenstrich am Ende von Str. III — in zwei eigene Satzeinheiten (mit Zweigliederung der ersteren bei LM) umgewandelt wird, wobei die Trennung zwischen beiden durch einen Punkt in III,4 angezeigt ist. Noch weiter geht hier SN, der die syntaktische Gesamtstruktur des Gedichttextes umkrepelt, indem er einen komplexen Temporalsatz mit drei parallelen *wenn*-Nebensätzen in den Strophen I bis III und dem übergeordneten Hauptsatz in Strophe IV konstruiert!

Im Gedicht „Утро в горах“ (19) / „Ein Morgen im Gebirge“ beginnt die zweite der beiden vierzeiligen Strophen aus 4-hebigen Jamben bei LM und UG seltsamerweise mit kopulativem „Und (...)“¹⁶, während die Vorlage an dieser Stelle die limitative Partikel „Лишь [...]“ hat, die im Deutschen genauer durch gleichfalls einsilbiges *nur* (so bei UG¹⁷) hätte wiedergegeben werden können (vgl. SN: „Doch [...]“¹⁸). Das Tal ‚windet‘ oder ‚schlängelt‘ sich hier nicht („вьётся“ — I, 3), sondern es „glänzt“, was allerdings die Semantik des Adverbs „росисто“ gut trifft. SN hat abweichend, mit Pl. des Äquivalents von „долина“, „Der Täler Band [...]“ (I, 4); ferner UG: „Und als ein Band durchzieht [...]“ — vgl. ebd. eine intensivierte Aussage durch den Numerusunterschied: «ночн[ая] гроз[а]» (I, 2) / „[...] nach nächtlichen Gewittern“ (I, 1). Statt „Burgruinen“ in II, 3 bei LM (für «[...] руины [...] палат»; II, 3, 4) hätte wohl besser Schlossruinen‘ gepasst (SN hat mit „Zauberschloss“ eine ansprechendere Lösung; vgl. UG: „[...] Ruinen luftger Schlösser“). Wie im ersten der oben behandelten Gedichte verstößt die letztgenannte Fassung gegen das vorgegebene Reimschema AbAb, indem die jeweils ungeraden A-Versausgänge unger reimt bleiben.

Auf größere Schwierigkeiten stießen die Übersetzer bei der Wiedergabe des gegen Mitte der 30er Jahre, möglicherweise unter dem Eindruck bayerischer Faschingsbräuche, in 3-hebigen Jamben verfassten fünfstrophigen titellosen Gedichts „Зима недаром злится...“ (72). Das Hauptproblem lag darin, dass die Bezeichnungen der im Text agierenden Jahreszeiten „Зима“ und „Весна“ im Russischen feminin sind — im Unterschied zu dt. maskulinem „Winter“

¹⁶ Tjutčev F. „Im Meeresrauschen klingt ein Lied“. S. 21.

¹⁷ Tjutschew F. Gedichte. S. 7.

¹⁸ Tjutschew F. Ach wie so tödlich wir doch lieben. S. 24.

bzw. „Frühling“ oder „Lenz“. Hinzu kommt, dass beide Hauptakteure in der Vorlage — durch Großschreibung markiert — personifiziert sind und „Зима“ genus-gemäß als ‚böse Hexe‘ auftritt.

Wie haben nun unsere drei Übersetzer dieses Problem gelöst? Die Fassung LM, in der (im Unterschied zu SN und UG) der Winter eingangs, statt ‚nicht ohne Grund zu zürnen‘ („недаром злится“), einfach „Flausen macht“¹⁹, bleibt konsequent bei den männlichen Formen „der Winter“ / „der Frühling“ bzw. „Lenz“ und ‚vertreibt‘ sozusagen ‚die böse Hexe‘ aus dem Text — wie zugleich auch die parallel dazu gesetzte Verkörperung des Frühlings — „прекрасное дитя“ (IV, 4). UG²⁰ belässt die „Hexe“ zwar im Text, vermehrt damit freilich das Personal um eine dritte Gestalt, was allein schon durch den Gebrauch des unbestimmten Artikels „eine Hexe“ (IV, 1) indiziert wird. Das Gleiche geschieht hier darüber hinaus auch mit dem Frühling: „ein [...] Kind“ (IV, 4), d.h. es erscheint noch eine vierte Gestalt auf der Bildfläche! Eine andere Lösung bietet die Version SN, wo sich der männliche deutsche ‚Winter‘ kurzerhand in eine weibliche „Winterhexe“ (IV, 1) verwandelt und der Frühling einfach „das schöne Frühlingskind“ (IV, 4) bleibt. In dieser Fassung werden die jeweils ungeraden Zeilen abweichend von der Vorlage um einen Versfuß mit männlichem Ausgang erweitert, so dass ein Alternationschema vierhebig/dreihebig mit durchgehend betonten Endsilben entsteht. Einen groben Übersetzungsschnitzer leistet sich UG durch die falsch verstandene Bedeutung der umgangssprachlichen Wendung „пустить в ...“ = ‚швырнуть‘ = ‚schmeißen, schleudern‘, wenn es dort in IV, 3/4 heißt: „Und fliehend hinterlässt sie / ein wunderschönes Kind“. Schließlich beobachten wir in dieser Fassung wieder eine Abweichung vom Reimschema der Vorlage in den Strophen I, III und IV²¹.

Es fällt im übrigen auf, dass urbane Motive — etwa mit Bezügen zur Stadt München, dem langjährigen Wohnsitz des Dichters — in seinem damaligen Schaffen kaum zu finden sind. Auch die Isar kommt, im Unterschied zur Donau, darin nicht vor²².

¹⁹ Tjutčev F. „Im Meeresrauschen klingt ein Lied“. S. 85.

²⁰ Tjutschew F. Gedichte. S. 5.

²¹ Angesichts dieser Mängel ist es schwer verständlich, weshalb die Redaktion des Münchener Tjutčev-Jubiläumskalenders — wie auch schon bei dem oben besprochenen ersten Gedicht — ausgerechnet dieser Übertragung den Vorzug gegeben hat. Vgl. Fjodor Tjutschew-Kalender / Фёдор Тютчев — календарь. 1803–2003. (Hgb. wie in Anm. 2.) München, 2003.

²² Näheres s.: Wedel E. „Vnizu, v teni, šumel Dunaj“ (wie Anm. 5). S. 283f.

Zu der hier vorgenommenen knappen Textauswahl wäre noch einiges zu sagen, was aus Raumgründen leider unterbleiben muss. Natürlich bieten die nur kurz behandelten, hauptsächlich dem Genrebereich der Naturlyrik zuzuordnenden Gedichte Tjutčevs ein bei weitem unvollständiges Bild möglicher Interpretationsbetrachtungen und -schlüsse innerhalb der vor-gegebenen Themenstellung. Dazu müsste auch eine Reihe einschlägiger Texte Tjutčevscher Liebes- und Reflexionslyrik unter dem Aspekt ihrer deutschen Übersetzungen — und zwar nicht nur der neueren, wie hier geschehen — untersucht werden, um vollständigere und damit aussagekräftigere Ergebnisse auf dem Gebiet der Aufnahme von Tjutčevs Œuvre in Deutschland resp. im deutschsprachigen Raum zu ermitteln.

Bei unserer vergleichenden Textanalyse eines Teils der Nachdichtungen dreier deutscher Übersetzer aus den letzten zweieinhalb Jahrzehnten ist vielleicht ein einseitig negativer Eindruck von der Qualität ihrer translatorischen Leistungen entstanden. Dem ist natürlich nicht ganz so. Im knappen Rahmen dieses Beitrags war es nicht möglich, auch noch manche gelungene Lösungen zu präsentieren, die um so höher einzuschätzen sind, als es sich ja um eine schwierige Materie handelt. Alles in allem lässt sich aus den vorstehenden Ausführungen und auch zahlreichen weitergehenden Befunden schließen, dass die neuesten und umfangreichsten Übersetzungen des Tübinger Slavisten Ludolf Müller wohl zum Besten gehören, was bisher auf diesem Gebiet vorgelegt worden ist. Er hat mit seinem im Jubiläumsjahr 2003 erschienenen gehaltvollen Buch, das neben den sehr einfühlsamen Übertragungen ausführliche kompetente Kommentare enthält, dem bedeutenden russischen Lyriker, der über zwanzig Jahre lang in Bayern lebte und wirkte, eine würdige Hommage geschaffen und damit zugleich einen wesentlichen deutschen Beitrag zur internationalen Tjutčev-Rezeption und -Forschung geleistet.

Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg)

Dostojewskijs Beziehungen zu Friedrich Schiller und E. T. A. Hoffmann. Kontakt-Studie und typologischer Vergleich

Vorbemerkung

Die Komparatistik unterscheidet zwischen Kontakt-Studie und typologischem Vergleich. Das Material der Kontakt-Studie sind die Umstände, unter denen der spätere Autor die Werke des früheren Autors kennenlernt und auf sie mit seinen eigenen Werken reagiert. Der damit greifbar werdende „Einfluss“ kann auf ganz verschiedenen logischen Ebenen stattfinden.

Der typologische Vergleich hat es ausschließlich mit den Werken zu tun. Das Leben der Autoren spielt jetzt keine Rolle. Das heißt: das Material des typologischen Vergleichs sind die Gemeinsamkeiten der verglichenen literarischen Texte in poetologischer Hinsicht.

Konkret gesagt: Dostojewskijs Beziehungen zu Friedrich Schiller und E. T. A. Hoffmann als Kontakt-Studie sind Teil der Rezeption Schillers und Hoffmanns im Russland des 19. Jahrhunderts. Als Gegenstand eines typologischen Vergleichs sind die Beziehungen Dostojewskijs zu Schiller und Hoffmann Anlass, Gemeinsamkeiten der jeweiligen anthropologischen Prämissen sichtbar zu machen, unabhängig vom geschichtlichen Standort der Autoren.

Dass Schiller und Hoffmann in Russland sofort zu festen literarischen Größen wurden, belegen zwei Monographien: „Schiller in der russischen Literatur: 18. Jahrhundert — erste Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (Dresden, 1998) von Rostislav Danilevskij und „The Russian Hoffmannists“ (The Hague, 1963) von Charles D. Passage¹. In beiden Monographien spielt Dostojewskij eine zentrale Rolle.

¹ Vgl. des weiteren: *Tscherepanowa N.* Schillers Ästhetik im Schaffen von Michail und Fjodor Dostojewskij // *Dostoevsky Studies, New Series*, 8 (2004). S. 113–121; *Passage Ch.* Dostoevskii the Adapter: A Study of Dostoevskii's Use of the Tales of Hoffmann. Chapel Hill, North Carolina, 1954; *Cheature E.* E. T. A. Hoffmann:

Der Germanist Lothar Pikulik (Trier) hat das Material für den in unserem Zusammenhang anstehenden typologischen Vergleich bereitgestellt, ohne jedoch dabei auf Dostojewskij Bezug zu nehmen. Sein einschlägiger Aufsatz „Psychologie und Ästhetik des Mordes bei Schiller“² stellt für Schiller und Hoffmann einen fundamentalen Wandel des Erzählwürdigen fest. Im Zentrum des literarisch gestalteten Menschenbildes stehe bei ihnen nicht das vernünftig handelnde Individuum, inspiriert vom Geist der Aufklärung, sondern der Verbrecher (bei Schiller) und der Wahnsinnige (bei Hoffmann). Diese Feststellung wird jedoch, wie schon erwähnt, ohne einen Blick auf Dostojewskij vorgenommen. Jeder Dostojewskij-Leser aber sieht sofort, dass Dostojewskij die Vorlieben Schillers und Hoffmanns regelrecht fusioniert hat. Dies ist nun zu erläutern.

Dostojewskij, Schiller und Hoffmann im typologischen Vergleich

Pikulik beginnt seine Abhandlung mit der Feststellung, Schillers anthropologisches Interesse richte sich „in steigendem Maße auf den Verbrecher und dessen Taten. Der Mord spielt dabei nicht die alleinige aber eine besondere Rolle.“ Und sofort werden als Beleg Schillers Anfangssätze in seiner Erzählung „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ zitiert: „In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen. Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung. Wenn sich das geheime Spiel der Begehrungskraft bei dem matteren Licht der gewöhnlichen Affekte versteckt, so wird es im Zustand gewaltsamer Leidenschaft desto hervorspringender, kolossalischer, lauter; der feinere Menschenforscher, welcher weiß, wie viel man auf die Mechanik der gewöhnlichen Willensfreiheit eigentlich rechnen darf und wie weit es erlaubt ist, analogisch zu schließen, wird manche Erfahrung aus diesem Gebiete in seine Seelenlehre hinübertragen und für das sittliche Leben verarbeiten“³.

Pikulik zieht daraus den Schluss, der Verbrecher sei für Schiller kein Sonderfall, sondern „ein Paradigma des Menschen.“ Daraus wiederum ergebe sich, dass

Inszenierungen seiner Werke auf russischen Bühnen: Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte. Heidelberg, 1979.

² In: Der „Mord“. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten / Hgb. von Dietrich von Engelhardt und Manfred Oehmichen. Lübeck, 2007. S. 111–129.

³ Vgl.: *Schiller F.* Sämtliche Werke. 5 Bde. Darmstadt, 1993. Bd. 5. S. 13. Vgl. des weiteren die erste Fassung des „Verbrechers aus verlorener Ehre“: *Schiller F.* Verbrecher aus Infamie (1786) / Kommentaren von Heinz Müller-Dietz und Martin Huber. Berlin, 2006 (= Juristische Zeitgeschichte, Abteilung 6, Bd. 24).

für Schiller nicht das Musterhafte, sondern das Ausgefallene, nicht das Vorbild, sondern das Zerrbild als das wahre Material zum Erwerb von Menschenkenntnis sei. Ja, Pikulik geht noch weiter und sagt, Schiller stehe damit an der Schwelle einer Epoche, „die ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit gewinnt, indem sie deren Wahrheit nicht im Normalen, sondern in der Abnormität findet“.

Gemeint ist die Romantik, die ja vor der Tür steht. Denn, romantisch gesehen, so argumentiert Pikulik, „ist beispielsweise Wahnsinn keine Krankheit, sondern Ausdruck dessen, was im tiefsten Inneren schlechthin jedes Menschen angelegt ist“. Bei E. T. A. Hoffman heiße es denn auch (Cyprian sagt es in den „Serapions-Brüdern“), „dass einiger Wahnsinn, einige Narrheit so tief in der menschlichen Natur bedingt ist, dass man diese gar nicht besser erkennen kann als durch sorgfältiges Studium der Wahnsinnigen und Narren, die wir gar nicht in den Tollhäusern aufsuchen dürfen, sondern die uns täglich in den Weg laufen, ja am besten durch das Studium unseres eigenen Ichs, in dem jener Niederschlag aus dem chemischen Prozess des Lebens genügsam vorhanden“⁴.

Wenn also Schillers Menschenbild in jedem Menschen die Anlage zum Verbrecher voraussetzt, so pocht E. T. A. Hoffmann darauf, dass uns das „Studium unseres eigenen Ichs“ die wesensmäßige Anlage zum Wahnsinn sichtbar werden lässt. Solche Voraussetzungen rücken auch die soziale Umwelt des einzelnen in ein neues Licht: als mögliche Förderung ja Reizung dessen, was im Wesen des Menschen schlummert.

Dass solche Überlegungen voll und ganz auf unsere Meister aus Russland zutreffen, liegt auf der Hand. Immer wieder zeigt uns Dostojewskij seine Gestalten in Ausnahmesituationen, in denen Verbrechen und Wahnsinn naheliegen und zuhause sind.

Nicht zufällig lässt Marcel Proust in seinem Hauptwerk „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ seine Albertine über Dostojewskij sagen: „Die Romane, die ich von ihm kenne, könnten alle ‚Die Geschichte eines Verbrechens‘ heißen. Er ist offenbar ganz besessen von dieser Vorstellung, es ist nicht natürlich, dass er immer nur von so etwas spricht“⁵. Und Eugène-Melchior de Vogüé meint in seinem Buch „Le roman russe“ (Paris 1886), man könne Dostojewskij den „Shakespeare des Irrenhauses“ nennen⁶.

⁴ Vgl.: Hoffmann E. T. A. Die Serapions-Brüder. München, 1976. S. 764.

⁵ Vgl.: Proust M. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit / Deutsch von Eva Reichel-Mertens. 13 Bde. Frankfurt am Main, 1964. Bd. 10: Die Gefangene 2. S. 512.

⁶ Vgl.: Vogüé E.-M. Le roman russe: Augmenté d'un article sur Maxime Gorki. Précédé d'une étude de Pierre Pascal. Paris, 1971 (= Collection "Slavica"). S. 251.

Was nun das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft anbelangt, so stellt Dostojewskij, auch was den Verbrecher anbelangt, den prägenden Einfluss der Umwelt dar, ohne jedoch damit dem Verbrecher die Freiheit und damit die Verantwortung für seine Tat abzusprechen. Genau so, wie Schiller es mit seinem Verbrecher aus verlorener Ehre demonstriert. — Mit Heidegger könnte man sagen, bei Schiller und Dostojewskij wird mit der „Geworfenheit“ des Menschen in eine Situation hier und jetzt immer gleichzeitig der auf die Zukunft gerichtete „Entwurf“ seiner Freiheit mitgesetzt.

Was den Wahnsinn betrifft, so wird er von E. T. A. Hoffmann und Dostojewskij niemals als endogen, sondern immer als gesellschaftlich vermittelt gestaltet: man denke nur an den Kapellmeister Kreisler oder an den „unglücklichen Grafen von P.“, der sich Serapion nennt, sowie an Goljadkin, an den Fürsten Myschkin und an Iwan Karamasow.

Verbrechen und Wahnsinn sind hier Ausdruck der Entfremdung des Menschen von sich selber, die sich aus seiner sozialen Situation ergeben und ständige Möglichkeiten seiner Existenz aktivieren. Der typologische Vergleich der literarischen Werke Dostojewskijs mit den literarischen Werken Schillers und Hoffmanns lässt deutlich werden, dass Dostojewskij die anthropologischen Prämissen seiner bewunderten Vorläufer poetologisch kombiniert hat.

Unabhängig davon ist aber noch eine ganz andere typologische Gemeinsamkeit zwischen Dostojewskij, Schiller und Hoffmann festzustellen. Diese Gemeinsamkeit betrifft die Erzähltechnik.

Schillers Fortsetzungsroman (ohne Ende) „Der Geisterseher“ animiert dazu, dasselbe in Russland fortzusetzen. Die Bedingungen dafür sind ohnehin gegeben, denn alle fünf großen Romane erscheinen, zeitgemäß, in Zeitschriften: als Fortsetzungsromane. Erzähltechnisch bedeutet das: jede Fortsetzung mit einem Auftakt enden zu lassen, der auf das neugierig macht, was folgen wird.

Auf wiederum ganz andere Weise hat E. T. A. Hoffmann mit seinen „Serapions-Brüdern“ Dostojewskij darin bestärkt, erzählte Welt bereits als „Text“ begegnen zu lassen. Der Anachoret Serapion bekommt als Titelgestalt der vierbändigen Sammlung von Erzählungen und Märchen ein in sich geschlossenes Porträt durch Cyprian, der uns über den Freundeskreis der Serapionsbrüder berichtet, dem er selbst angehört.

Cyprians Wiedergabe seiner Begegnungen mit dem Anachoreten, der sich Serapion nennt und bei Bamberg in einem Wald wohnt, ist ein erzähltechnisches Meisterwerk. Hoffmann ist hier nicht nur ein Virtuose im Umspringen mit den Perspektiven, in denen der „Graf von P.“ (Serapions bürgerliche Identität) als Wahnsinniger erscheint, sondern liefert mit den Äußerungen dieses

Anachoreten eine Skizze seiner eigenen Poetik, eine Skizze, die darüber hinaus als Emblem der Einbildungskraft des Dichters gelten darf. Nur noch in der späten Erzählung „Des Veters Eckfenster“ hat sich E. T. A. Hoffmann so programmatisch über sein eigenes Handwerk geäußert wie in der Erzählung „Der Einsiedler Serapion“ (zuerst separat 1819), die in der Sammlung „Die Serapions-Brüder“ ohne Überschrift in die Unterhaltungen der Titelgestalten eingegliedert wird. Erst solche Eingliederung des Nicht-Alltäglichen (die Wirklichkeit der Kunst) in das Alltägliche der vier Serapionsbrüder ergibt Hoffmanns volle Stellungnahme zum Wesen der Dichtung. Cyprian, Theodor, Ottmar und Lothar — das sind die vier Serapionsbrüder, die (nach dem Tod des Serapion, über dessen Existenz Cyprian berichtet) einander Geschichten erzählen und über diese Geschichten diskutieren. Gemäß dem „serapiontischen Prinzip“, auf das sie sich eingeschworen haben, reagieren sie mit diesen Geschichten jeweils auf ein eigenes Erlebnis, so dass sich in ihrer „Dichtung“ die empirische Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Kunst berühren.

Dem Anachoreten Serapion aber fehlt die alltägliche Existenz, er ist auch im Alltag durch und durch ein anderer und niemals der „Graf von P.“. Die Erscheinungsform seiner durch und durch dichterischen Existenz ist der „Wahnsinn.“

Die vier Serapionsbrüder aber wissen, dass die Dichtung, weil sie die Vergeistigung des Materials vollzieht, immer wie Wahnsinn aussehen muss, wenn man sie wörtlich nimmt oder sie falsch, nämlich als historische Wirklichkeit, versteht. Formal betrachtet sieht das so aus, dass in der von E. T. A. Hoffmann erschaffenen empirischen Wirklichkeit der vier Serapionsbrüder, die sich miteinander unterhalten, andere Texte, die wiederum andere Texte enthalten, auftreten, so dass uns, den Lesern, eine Wirklichkeit vorliegt, die aus Texten besteht, auf die mit anderen Texten reagiert wird.

Das aber ist genau das Erzählverfahren, das Dostojewskij in seinen fünf großen Romanen immer wieder praktiziert — natürlich ganz auf seine Weise. Sehen wir uns hierzu „Verbrechen und Strafe“ an. Im Ersten Teil, noch vor seinem Mord, wird Raskolnikow vom alten Marmeladow in einer Kneipe dessen Familiengeschichte erzählt; von zuhause aber erhält Raskolnikow einen ausführlichen Brief seiner Mutter, den wir, die Leser, mit ihm durchlesen. Auf diese beiden „Texte“ reagiert Raskolnikow gegen Ende des Ersten Teils mit seinem Raubmord, der ihm ungewollt zum Doppelmord wird. Das heißt: Dostojewskij setzt keinen allwissenden Erzähler ein, um den Leser direkt zu informieren, sondern lässt „Texte“ innerhalb seines Textes sprechen.

Sonja und Raskolnikow lesen nach dessen Untat gemeinsam in der Bibel: die Geschichte von der Auferweckung des Lazarus. Ganze Passagen werden von

Dostojewskij wörtlich zitiert. Wieder spricht ein Text im Text. Ja, die Gegenwartsbedeutung der Auferweckung des Lazarus erhält nur so ihre volle Leuchtkraft: Raskolnikow sieht sich identifiziert mit Lazarus, denn er hat ja mit seinem Mord seine eigene Seele gemordet und muß nun selber wieder auferweckt werden.

Oder, im „Jüngling“: Arkadij Dolgorukij, zwanzig Jahre alt, schickt sein soeben fertig gestelltes umfangreiches Manuskript über sein bisheriges Leben seinem ehemaligen Erzieher Nikolaj Semjonowitsch zu, der mit einem ausführlichen Kommentar aufwartet, der den Schluss von Dostojewskijs Roman bildet. Wiederum ein Text zum Text.

In den „Brüdern Karamasow“ schließlich findet sich Dostojewskijs berühmtester Text im Text: die Legende vom Großinquisitor, eine Dichtung Iwan Karamasows, von diesem seinem Bruder Alexej mündlich vorgetragen und von Alexej völlig anders gedeutet, als Iwan sie gedeutet wissen möchte. Dieses Kapitel der „Brüder Karamasow“ (Buch 5, Kapitel 5) könnte ohne weiteres in E. T. A. Hoffmanns „Serapions-Brüdern“ seinen Platz finden. Der Chronist der „Brüder Karamasow“ kennt insbesondere Alexej Karamasow, seinen „Helden“, persönlich und erhält von ihm das gesamte Buch 6, „Ein russischer Mönch“, das dem Starez Sossima gewidmet ist, in einer Nachschrift. Wohin man blickt, begegnet die Welt als Text, von jemandem innerhalb der Fiktion verfasst und vom Chronisten wiedergegeben. Flaubert etwa erzählt völlig anders. Er lässt nicht erzählen, sondern erzählt selber: direkt und auf das „mot juste“ ausgerichtet. Siehe „Madame Bovary.“

Fazit

Friedrich Schillers Erzählungen, E. T. A. Hoffmanns „Serapions-Brüder“ und Dostojewskijs fünf große Romane bilden ein Textkorpus mit prinzipiellen Gemeinsamkeiten, was Menschenbild und Erzähltechnik, betrifft. Es fällt auf, dass Dostojewskij seinen russischen Zeitgenossen Neuheiten anbietet, die in Westeuropa längst bekannt sind, von ihm aber mit allen Mitteln seiner durchtriebenen Kunst ins Extrem gesteigert werden: als ein romantischer Realismus eigener Art⁷.

⁷ Vgl.: *Todd W. M. III. The Ruse (sic!) of the Russian Novel // The Novel. 2 vols. / Edited by Franco Moretti. Princeton; Oxford, 2006. Vol. 1. S. 401–423. Mit anderer Fragestellung vgl.: Fanger D. M. Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge, Massachusetts, 1965.*

Jochen Golz (Weimar)

Goethe und Wieland. Eine Betrachtung zum 200. Todestag des großen deutschen Aufklärers, dem Jubilar in herzlicher Verbundenheit gewidmet

Am 20. Januar 1813 starb in Weimar der Dichter und Schriftsteller Christoph Martin Wieland. Es war ihm nicht beschieden, das achte Lebensjahrzehnt auf den Tag genau zu vollenden — am 5. September 1733 hatte er im oberschwäbischen Oberholzheim das Licht der Welt erblickt-, es wäre ein sinnreicher Schlusspunkt auf einer Lebensbahn gewesen, die im Zeichen von Mäßigkeit und Ordnung gestanden hatte. Einen „gleichern Lebensfaden“, so Goethe am 5. Februar 1813 an Karl Ludwig von Woltmann, „hat die Parze kaum gesponnen“ (WA IV, 23, S. 275)¹. An Wielands Begräbnis in Oßmannstedt am 25. Januar hat Goethe, der Todeszeremonien aus dem Wege ging, nicht teilgenommen, ließ sich aber von seinem Sohn ausführlich berichten. Als dann die Weimarer Freimaurerloge für den Dahingegangenen eine eigene Trauerfeier veranstaltete, war es Goethe, der um eine Rede gebeten wurde. Wenngleich dieser im Grunde Nekrologen skeptisch gegenüberstand, so willigte er hier offenkundig rasch ein, las erneut Texte Wielands, zog Erkundigungen ein und arbeitete intensiv an seinem Manuskript, das den Titel „Zu brüderlichem Andenken Wielands“ erhielt. Gemessen an Goethes Freimaurerzugehörigkeit, die 1780 begonnen hatte, war Wieland ein Novize gewesen. Erst am 4. April 1809 war er der Loge beigetreten. Das brüderliche Andenken galt zunächst dem Freimaurerbruder Wieland, darüber hinaus aber auch einem Bruder im Geiste, hatten sich Goethe und Wieland in ihren Briefen doch gern mit „Herr Bruder“ oder „Lieber Herr und Bruder“ angedredet. Am 18. Februar hielt Goethe in der Weimarer Loge seine Rede. Im März wurde sie gedruckt, zusammen mit einer Rede Wielands, die er am 24. Oktober 1812 in der Loge gehalten hatte, ihr Titel lautete: „Über das Fortleben im Andenken der Nachwelt“.

¹ Die verwendeten Siglen werden am Ende des Beitrags aufgeschlüsselt.

Weit über ihren biographischen Anlass hinaus ist Goethes Rede so etwas wie ein literarisches Zeugnis von Weimarers großer Vergangenheit, die Wieland und Goethe — teils in enger persönlicher Verbundenheit, teils in größerer Entfernung, stets aber im Bewusstsein geistiger Wahlverwandtschaft — gemeinsam gestaltet hatten. Wieland lebte bereits in Weimar, als Goethe dort Anfang November 1775 eintraf. Seit 1769 an der Erfurter Universität lehrend, war Wieland von Herzogin Anna Amalia 1772 als Erzieher ihrer Söhne Carl August und Constantin an den Weimarer Hof geholt worden. Seine pädagogischen Pflichten, die bereits 1775 absolviert waren, ließen ihm Raum zu eigener literarischer Tätigkeit. 1773 gründete er mit dem „Teutschen Merkur“ eine Zeitschrift, die fortan in der aufklärerischen Republik der Gelehrten eine Rolle als Meinungsbildner und Meinungsführer spielen sollte. Wie andere Weimarer Intellektuelle auch sah Wieland der Ankunft Goethes in der Residenzstadt mit Neugier und großen Erwartungen entgegen.

Wieland und Goethe waren sich vorher niemals begegnet, wussten natürlich aber voneinander. Beide trennte ein beträchtlicher Altersunterschied. Als Goethe die literarische Bühne betrat, genoss Wieland bereits als Autor von Romanen und Verserzählungen, als prominenter Shakespeare-Übersetzer beträchtliche literarische Reputation. Für den Leipziger Studenten Goethe, der zwar von der eigenen Begabung überzeugt, jedoch noch abhängig war von den Urteilen etablierter Autoritäten, erwies sich Wieland als Leit- und Orientierungsfigur. Briefe und Gedichte aus dieser Zeit bezeugen gute Wieland-Kenntnisse. Goethes Zeichenlehrer Oeser schuf die Titelvignette für Wielands Verserzählung „Musarion“ und ließ seinen Schüler Einblick nehmen in die Aushängebögen des Werks. Dem Leipziger Verleger Philipp Erasmus Reich schrieb Goethe am 20. Februar 1770: „Nach ihm [Oeser, J. G.] und Schäckespeare, ist Wieland noch der einzige, den ich für meinen ächten Lehrer erkennen kann, andre hatten mir gezeigt dass ich fehlte, diese zeigten mir wie ichs besser machen sollte“ (WA IV, 1, S. 230). Es gibt keinen Grund, an der Wahrheit dieses Bekenntnisses zu zweifeln, doch sollten die Zeitgenossen bald mit einem anderen Wieland-Bild des jungen Dichters konfrontiert werden. Die Introduction dazu lieferten die Poeten des Göttinger Hains, die, von Klopstock begeistert und patriotischen Träumereien anhängend, den ‚Sittenverbesser‘ und Franzosenfreund Wieland verabscheuten. Ähnliche Töne wurden im Kreise von Goethes Jugendfreunden angeschlagen, und der Anlass zu konkreter Polemik fand sich bald. Wieland hatte 1773 in seinem Singspiel „Alceste“ einen Tragödienstoff des Euripides auf seine Weise behandelt und, damit nicht genug, in seinen „Briefen an einen Freund über das deutsche

Singspiel, Alceste“ sein Werk als moderne und in ihrer Modernität überlegene Variante gegenüber der Version des Euripides herausgestellt. Im Licht einer kraftgenialischen Kunstgesinnung aus dem Geiste Shakespeares und eines Antikeverständnisses im Zeichen Winckelmanns erschien Wieland in Goethes Farce „Götter, Helden und Wieland“ als kunstfertiger Literat, dessen Vorsatz, an die Stelle der euripideischen Tragödie ein aktuelles, ästhetisch ebenbürtiges Stück zu setzen, als pure Anmaßung zurückgewiesen wird. Herkules, im Mythos der Retter der Alceste aus der Unterwelt, ist bei Goethe ein deutscher Kerl von echtem Schrot und Korn, der den schwächlich argumentierenden Tugendprediger Wieland in die Schranken weist. Es ist nur zu verständlich, dass Wieland in privaten Briefen seinem Ärger über diese literarische Ungezogenheit Luft machte. Öffentlich reagierte er ebenso klug wie tolerant, indem er im „Teutschen Merkur“ dem kleinen Text attestierte, „ein Meisterstück von Persiflage und sophistischem Witze“ (AA I, 21, S. 124) zu sein. Goethe, der in seiner Farce Wieland prostituieren, also an den Pranger stellen wollte, sah sich nun selbst öffentlich prostituiert. Sophie von La Roche, Wielands Vertrauter und einstens beinahe Verlobter, schreibt er im Juni 1774: „Er tracktirt die Sache wie ein braver Kerl, der vest im Sattel sitzt. Ich habe nie was gegen ihn gehabt, und nun verzeih ich ihm auch seine Lästerungen wieder meine Götter!“ (WA IV, 2, S. 163). Deutlicher noch wurde er in einem wenig später geschriebenen Brief an Gottlieb Friedrich Ernst von Schönborn: „Auf Wielanden hab ich ein schändlich Ding drucken lassen [...]. Ich turlupinire ihn auf eine garstige Weise über seine Mattherzigkeit in Darstellung iener Riesengestalten der marckigen Fabelwelt“ (WA IV, 2. S. 172).

Wieland ließ es nicht bei der einen toleranten Besprechung bewenden. Goethes „Götz“, seine „Stella“ und der Werther-Roman wurden im „Teutschen Merkur“ wengleich nicht unkritisch, so doch angemessen rezensiert. Unabhängig davon hatte Wieland schon vor der ersten Begegnung in Weimar keinen Zweifel an Goethes „ganze[r] Größe“ (WBr 5, S. 354). Goethe wiederum hat die Affäre um „Götter, Helden und Wieland“ in „Dichtung und Wahrheit“ in einen größeren historischen Kontext gestellt; er habe, so seine Darstellung, bei seinen ersten Begegnungen mit den Weimarer Prinzen Carl August und Constantin Ende 1774 in Mainz und Frankfurt das Gespräch auf deren ehemaligen Erzieher Wieland gelenkt und die Intention der eigenen, gegen Wieland gerichteten Farce erläutert. Sein Unmut und der seiner Freunde sei, so habe er sein Tun gegenüber den Prinzen gerechtfertigt, dadurch erregt worden, dass Wieland sich „gegen unsere Abgötter, die Griechen“ erklärt hatte und deren „derbe gesunde Natur“ nicht anerkennen wollte. Außerdem

habe er in den Noten zu seiner Shakespeare-Übersetzung „gar manches an dem großen Autor“ getadelt (WA I, 28, S. 326 f.). Diplomatisch gewandt nutzt Goethe die neue Bekanntschaft, um einen Gruß an Wieland nach Weimar zu senden. Offenkundig erleichtert teilt er seinem späteren „Urfreund“ Karl Ludwig von Knebel, dem Begleiter der Prinzen auf ihrer Kavaliertour, am 28. Dezember 1774 mit: „Wieland hat mir geschrieben, hat meinen Grus iust so aufgenommen wie ich ihn gab“ (WA IV, 2, S. 222).

1774 war Goethe durch seinen „Werther“ zu literarischem Ruhm gelangt. Fortan stellte er im geistigen Leben eine Größe ersten Ranges dar. Welchen Lebensweg er aber einschlagen sollte, wurde ihm erst im Laufe des Jahres 1775 bewusst. Als eine der ersten erfuhr Sophie von La Roche (und durch diese natürlich auch Wieland) von seinen Plänen. Ihr gab er am 11. Oktober 1775 in burschikoser Manier kund: „Liebe Mama! Ich geh nach Weimar! Freut Sie das? Ich will sehn obs möglich ist mit Wieland auszukommen um seinen alten Tagen was Freundliches auch von meiner Seite zu bereiten“ (WA IV, 2, S. 299).

Ob Goethe mit solchen Bekundungen das Weimarer Terrain gut sondiert hat, stehe dahin. Was er dann aber von seinen ersten Begegnungen mit Wieland und dessen Familie mitzuteilen weiß, ist ganz auf den Ton unverstellter, herzlicher Freude und Teilnahme gestimmt. Am 22. November 1775 schreibt er an Johanna Fahlmer, das „lieb Tüntgen“ in Frankfurt: „Wieland ist gar lieb, wir stecken immer zusammen, und gar zu gerne bin ich unter seinen Kindern. Sein Weib ist herzebrav, und gleicht der La Roche“ (WA IV, 3, S. 1). Wielands Häuslichkeit wird für Goethe während des ganzen ersten Weimarer Jahrzehnts, freilich mit abnehmender Intensität, ein Ort vertrauensvoller Menschlichkeit, ein Ruhe- und Orientierungspunkt bleiben.

Wieland seinerseits, von politisch-pädagogischen Pflichten am Weimarer Hofe befreit, ganz seiner Tätigkeit als unabhängiger Autor und erfolgreicher Herausgeber hingegeben, konnte dem ersten Zusammentreffen mit Goethe entspannt entgegensehen, wengleich ihn, der mit zahlreichen Zelebritäten in Korrespondenz stand, unterschiedliche Nachrichten über den neuen Stern am literarischen Firmament erreicht hatten. So musste ihn ein Brief des Philosophen Friedrich Heinrich Jacobi vom 11. Mai 1774 skeptisch stimmen, in dem es hieß, dass Goethe „ein zügelloser, unbändiger Mensch“ (WBr 5, S. 255) sei, ein Urteil, dass vom Briefschreiber alsbald widerrufen und auch von Wieland energisch korrigiert wurde. Wieland muss von Goethes Ende 1774 geschriebenem Brief beeindruckt gewesen sein, denn Knebel bekommt unter dem 13. Januar 1775 zu lesen: „Ich bin inzwischen radicaliter von allem Mißmuth gegen diesen sonderbaren, großen Sterblichen geheilt worden. Unfehlbar werd’

ich ihn über lang oder kurz persönlich *kennen lernen*. [...] Genug ich werd ihn sehen, und sprechen und an meinem guten Willen solls nicht liegen wenn wir nicht Freunde werden können“ (WBr 5, S. 326 f.). Mit welch hohen Erwartungen Weimar der Ankunft Goethes entgegensah, geht aus Wielands Brief an Lavater vom 27. Oktober 1775 hervor: „Auf Göthen warten wir hier sehnlich seit 8–10 Tagen von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde. Noch ist er nicht angelangt, und wir besorgen nun, er komme gar nicht“ (WBr 5, S. 430). Doch dann kommt der sehnlich Erwartete endlich, und in den darauf folgenden Tagen gehen wahre Goethe-Hymnen an die Brieffreunde heraus, und wenn der Ausdruck nicht so missverständlich wäre, könnte man sagen, Wieland habe sich in Goethe verliebt. Am 10. November schreibt er an Friedrich Heinrich Jacobi: „Seit dem *heutigen Morgen* ist meine Seele so voll von Göthen wie ein Thautropfe von der Morgensonne“ (WBr 5, S. 437). Am 16. November an den Lexikographen Meusel: „*Göthe*, den wir seit neun Tagen hier besitzen, ist das größte Genie, und der beste liebenswertheste Mensch, den ich kenne“ (WBr 5, S. 442). Die Kette der Zitate ließe sich mühelos verlängern.

Natürlich war dem weltklugen Wieland bewusst, dass Goethe seine Zeit nicht nur im Gespräch mit ihm und anderen Weimarer Intellektuellen verbringen konnte, dass Aufgaben von politischem Gewicht auf ihn warteten. Wieland begreift sehr bald, dass Goethe in allem, was er tut, ein festes politisches Konzept verfolgt, auch und gerade in seinem persönlichen Umgang mit dem jungen Herzog, den Wieland gegen das Urteil der Öffentlichkeit verteidigt. An Lavater schreibt er am 21. Juni 1776: „Er ist nun geheimer Legationsrath, und sitzt im Ministerio unsers Herzogs — ist Favorit-Minister, Factotum und trägt die Sünden der Welt. Er wird viel Gutes schaffen, viel Böses hindern, und das muß — wens möglich ist — ihn dafür trösten, daß er als Dichter wenigstens auf viele Jahre für die Welt verloren ist. Denn Göthe thut nichts halb. Da er nun einmahl in diese neue Laufbahn getreten ist, so wird er nicht ruhen, bis er am Ziel ist; wird als Minister so groß seyn, wie er als Autor war“ (WBr 5, S. 517). Den Weg Goethes begleitet Wieland mit großer Sympathie, wenngleich nicht ohne Beimischung von Skepsis. Insbesondere seine Briefe an Johann Heinrich Merck in Darmstadt, Freund sowohl Wielands als auch Goethes und mit dem Weimarer Hof durch viele Fäden verbunden, erweisen sich als bestechend kluge Analysen von Goethes Lebensproblematik im ersten Weimarer Jahrzehnt. Goethes Schachzug, Herder als obersten Geistlichen ins Herzogtum Sachsen-Weimar zu holen, begreift Wieland als Teil eines kulturpolitischen Konzepts, das auf die Herausbildung eines intellektuellen Nucleus von nationaler Bedeutung in Weimar abzielt. Im Brief an Merck vom 7. Oktober 1776 heißt es: „Und

wenn *Göthens* Idee statt findet, so wird doch Weimar noch der Berg Ararat, wo die guten Menschen Fuß fassen können, während daß allgemeine Sündflut die übrige Welt bedeckt“ (WBr 5, S. 561). Zehn Tage später an denselben: „*Göthe* ist immer der nehmliche — immer wirksam uns alle glücklich zu machen, oder glücklich zu erhalten — und selbst nur durch Theilnehmung glücklich — Ein großer, edler, herrlicher, verkannter Mensch, eben darum verkannt, weil so wenige fähig sind, sich einen Begriff von einem solchen Menschen zu machen“ (WBr 5, S. 564). Auch wenn sich Wieland gelegentlich darüber beklagt, dass Gespräche und Begegnungen mit Goethe seltener werden, so ist er doch großherzig und einsichtsvoll genug, den Grund dafür in Goethes objektiven Pflichten zu sehen. Nach der Rückkehr Carl Augusts und Goethes aus Berlin schreibt er am 3. Juni 1778 an Merck: „Ich werde je länger je mehr überzeugt, daß ihn *Göthe* bisher recht geführt, und daß er am Ende vor Gott und der Welt Ehre von seiner sogenannten Favoritenschaft haben wird. [...] Vor 2 Jahren lebten wir noch *mit einander*, dies ist izt nicht mehr und *kann nicht mehr seyn*, da er Geschäfte, liaisons, Freuden und Leiden hat, an denen er mich nicht theil lassen kann, und an denen ich meines orts ex parte auch nicht theil nehmen könnte noch möchte. [...] und da seine Spirallinie immer weiter und die meine immer enger wird, so ists natürlich, dass wir immer weiter aus einander kommen. Indessen ist und bleibt er mir einer der herrlichsten und liebsten Menschen auf Gottes Erdboden, und damit punctum!“ (WBr 7.1, S. 74 f.). Dass Goethe im Laufe der 1780er Jahre zusehends in eine krisenhafte Verfassung gerät, bleibt dem sympathetisch beobachtenden, scharfblickenden Wieland nicht verborgen. Goethe, so im Brief an Merck vom 5. Januar 1784, „leidet aber nur allzusichtlich an Seel und Leib unter der drückenden Last, die er sich zu unserm Besten aufgeladen hat. Mir thuts zuweilen im Herzen weh, zu sehen wie er bey dem allen Contenance hält, und den Gram gleich einem verborgnen Wurm an seinem Innwendigen nagen läßt“ (WBr 8.1, S. 177). Auch wenn wir von Wielands konkretem Reagieren nichts wissen: Goethes Weg nach Italien wird er vermutlich klug und einsichtig kommentiert haben.

Bei allem Verständnis, das Wieland der Weltrolle seines neuen Freundes entgegenbringt: ein wenig wird es ihn verdrossen haben, dass Goethe, von zahllosen Pflichten in Anspruch genommen, nicht mehr so oft die familiäre Nestwärme Wielands aufsuchen kann. Seltener werden die „göttlich reine[n] Stunden“ (WA IV, 3, S. 83), die Goethe und Wieland noch 1776 miteinander verbracht haben. Es mehren sich bei Goethe Äußerungen, die an Wielands gelegentlichen Launen und seinem offenbar großen Mitteilungsdrang (oder seiner Geschwätzigkeit) Anstoß nehmen. Es waren, wie Wieland nicht verborgen

bleiben konnte, andere Bindungen, die Goethe stärker fesselten, insbesondere die an Charlotte von Stein. Was Wieland und Goethe aber auf Dauer miteinander verband, war die Übereinstimmung in Fragen der Kunst. Als Goethe sich von dem Maler Georg Oswald May porträtieren ließ, las ihm Wieland während der langweiligen Modellsitzungen aus seinem eben entstehenden „Oberon“ vor, und als dieser vollendet war, schickte Goethe ihm am 23. März 1780 einen Lorbeerkranz, was den leicht entzündlichen Wieland außerordentlich entzückt haben wird. Dass dies keine konventionelle Höflichkeit war, bezeugt Goethes Brief an Johann Christian Kestner vom 14. Mai 1780: „Oberon [...] ist ein ganz trefflich Gedicht. Wenn ein deutscher Dichter ist so ist ers“ (WA IV, 4, S. 221). Auf sein Urteilsvermögen konnte Wieland sich mit Recht etwas zugute halten. Nachdem er einer Lesung Goethes im Kreise von Anna Amalia beigewohnt hatte — Gegenstand war die Beschreibung von dessen Reise in die Schweiz gewesen, — schrieb er am 16. April 1780 an Merck: „Das Ding ist eines von seinen meisterhaftesten Producten, und mit dem ihm eignen großen Sinn gedacht und geschrieben. Die Zuhörerinnen enthousiasmirten sich über die *Natur* in diesem Stücke: mir war die schlaue *Kunst* in der Composition noch lieber, wovon jene nichts sahen. Es ist ein wahres poem, so versteckt auch die Kunst ist“ (WB 7.1, S. 277). Wieland war es auch, der Goethe gegenüber die Notwendigkeit einer Versifizierung der Prosa-„Iphigenie“ ins Spiel brachte. Am 25. Juni 1786 teilt Goethe Charlotte von Stein mit: „Heute Mittag ißt Wieland mit mir, es wird über Iphigenien Gericht gehalten u. s. w.“ (WA IV, 7, S. 231). „Auch wünscht ich“, so ließ sich Goethe aus Italien im Brief an Herder vom 13. Januar 1787 vernehmen, „daß es [die umgearbeitete „Iphigenie“, J.G.] Wieland ansähe der zuerst die schlotternde Prosa in einen gemeßneren Schritt richten wollte und mir die Unvollkommenheit des Werks nur desto lebendiger fühlen ließ“ (WA IV, 8, S. 134). Doch auch das Umgekehrte fand statt. „Diesen Abend“, so Goethe in einem undatierten Billett an Charlotte von Stein, „will ich zu Wieland gehn und Musarion berichtigen [...]“ (WA IV, 7, S. 273 f.). Goethes Vertrauen in Wielands Geschmack und Kompetenz war groß. Als Goethe für den achten Band seiner bei Göschen erscheinenden Werkausgabe zum ersten Mal eine sorgfältig komponierte Sammlung seiner Gedichte veranstaltete, zog er Wieland als kritischen Lektor heran. Auch den Bänden 1–4 hat Wieland seinen Rat zuteil werden lassen. Ebenso gehörte Wieland — und dies war ein außerordentlicher Vertrauensbeweis — zu den ersten Hörern von Goethes Römischen Elegien. Am 12. Mai 1789 schrieb Goethe an Carl August, der ein besonderes Organ für diese Spielart von Goethes Lyrik besaß: „Von den Eroticis habe ich Wielanden wieder vorgelesen, dessen gute Art und

anticker Sinn sie anzusehn mir viel Freude gemacht hat“ (WA IV, 9, S. 117). Goethe, der anderen selten Einblick in seine Manuskripte in statu nascendi gewährte, sandte am 26. September 1793 die ersten drei Gesänge seines Versepos „Reineke Fuchs“ seinem „liebe[n] Herr[n] und Bruder“ (WA IV, 10, S. 111) Wieland zur kritischen Durchsicht. 1794 wird Wieland noch einmal als Lektor herangezogen, diesmal von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“. Das aber sollte sich nicht wiederholen, denn fortan setzte sich ein anderer allein an die Stelle jener Intellektuellen, die Goethes Weg in Weimar bislang begleitet hatten.

Die vielleicht wichtigste Zäsur in Goethes Lebensbahn markiert sein Aufenthalt in Italien. Als ein anderer kehrte er nach Weimar zurück und fand, wie er später kommentierte, sich im Kreis der Freunde zunächst isoliert. War dies ein eher temporärer Zustand, aus dem er sich bald befreien konnte, so wurde er sich seiner wieder gewonnenen Rolle als Künstler recht eigentlich bewusst, als ein in vielem kongenialer Partner um seine Freundschaft warb. Einen Werbungsbrief wie den vom 23. August 1794 aus Schillers Feder hätte ihm Wieland niemals schreiben können. Möglicherweise hat der zehn Jahre jüngere Schiller dem neuen Freund auch eine andere Haltung zum Lebensalter ins Bewusstsein gerückt, denn nun wird das Epitheton „alt“ nahezu uneingeschränkt für Wieland verwendet. „[D]er alte Wieland, laudator temporis acti“, so lautet eine Zeile in Goethes Brief an Schiller vom 6. Dezember 1797 (WA IV, 12, S. 372). Zwar hatte Goethe noch die ersten literarischen Früchte seiner Italienreise dem „Teutschen Merkur“ anvertraut, doch mittlerweile war eine leichte Trübung in seinem Verhältnis zu Wieland wahrzunehmen.

Hinzu tritt, dass Schiller, wie der Goethe-Biograph Nicholas Boyle einmal anmerkt, spitze Ellenbogen hatte, will sagen: sich entweder an die Stelle der alten Vertrauten wie Herder und Wieland setzte oder allenfalls Persönlichkeiten in Goethes Umfeld gelten ließ, die er selbst Goethe zugeführt hatte (wie etwa Christian Gottfried Körner und Wilhelm von Humboldt) oder denen er große Nützlichkeit für Goethe zuschrieb (dazu gehörten der Urfreund Knebel, der Kunstfreund Meyer oder der Tübinger Verleger Cotta, der dank Schillers Vermittlung zu Goethes Hausverleger avancierte). Dabei soll Schiller kein intrigantes Verhalten zur Last gelegt werden, denn Goethes Verhältnis zu Herder hatte sich ohne Schillers Zutun aus mehreren Gründen abgekühlt. Im Hinblick auf Wieland lagen die Dinge ein wenig anders. Es war schon Ellenbogenmentalität im Spiele, wenn Schiller in seinem Brief an Cotta vom 10. Juli 1794 erklärte, wenn seine „Horen“ nur ein Jahr lang auf dem Markt wären, würden sie andere Zeitschriften, nicht zuletzt den „Teutschen Merkur“, verdrängen. Wären solche Äußerungen an Wielands Ohr gelangt, so hätte er sie wohl überlegen

lächelnd zur Kenntnis genommen und im übrigen auf seine Erfahrung als Herausgeber und auf sein Gespür für die Interessen des Publikums vertraut — mit größerem Recht, als es Schiller tat, der stets zwischen Publikumsschmeichelei und Publikumsbeschimpfung geschwankt hat. Goethe legte aber Wert darauf, dass in seinem Verhältnis zu Wieland keine Veränderung eintrat. So legte er Schiller im Brief vom 9. Dezember 1795 nahe, am Schluss seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ eine Stelle zu überdenken: „Da das Ganze so weit und breit ist, so scheint es mir bey näherer Überlegung zu enge und zu spitz auszulaufen und da diese Spitze grade zwischen mir und einem alten Freunde [Wieland, J.G.] hineinfällt, so machts mir wirklich ein wenig bange“ (WA IV, 10, S. 346 f.). Schiller ließ sich jedoch nicht umstimmen und fand Unterstützung bei Wilhelm von Humboldt. Als Goethe und Schiller das literarische Strafgericht der „Xenien“ ins Werk setzten, war genau zu bedenken, wie man mit Wieland verfahren solle. Der Umgang mit Wieland konnte heikel sein, denn dieser, dankbar für jedes lobende Kompliment und sehr empfindlich gegenüber Kritik, hätte auch auf sein Nichterwähnen beleidigt reagieren können. Im „Zeichen der Jungfrau“ fand Wieland Aufnahme in den literarischen Zodiakus, einen eigenen kleinen „Xenien“-Zyklus: „Bücket euch, wie sich's geziemt, vor der zierlichen Jungfrau zu *Weimar*, / Schmollet sie auch oft — wer verzeiht Launen der Grazie nicht?“ (WA I, 5.1, S. 216). Wer immer das Xenion auf Wieland verfasst haben wird, Spott war gewiss nicht im Spiel, wie gelegentlich behauptet wird. Für mich ist es eher eine verstohlene Huldigung, und wer einmal Wielands Handschrift hat betrachten können, wird das Attribut „zierlich“ sogleich für sie anwenden wollen und auch die nahe liegende Charakterisierung seiner Schreibart nicht unbillig finden. Vorher schon hatte Goethe eine Ehrenpforte für Wieland errichtet, als er in seinem Aufsatz „Literarischer Sansculottismus“, der 1795 in Schillers „Horen“ erschien, mäkelnde Kritik an den „Arbeiten deutscher Poeten und Prosaisten“, wie sie Daniel Jenisch vorgebracht hatte, zurückwies und in solchem Kontext Wieland exemplarischen Rang zuerkannte: „So ist es zum Beispiel nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, daß ein verständiger fleißiger Literator durch Vergleichung der sämtlichen Ausgaben unsres *Wielands*, eines Mannes, dessen wir uns, trotz dem Knurren aller Smelfungen, mit stolzer Freude rühmen dürfen, allein aus den stufenweisen Correcturen dieses unermüdet zum Bessern arbeitenden Schriftstellers die ganze Lehre des Geschmacks würde entwickeln können“ (WA I, 40, S. 201).

Wenn Wieland selbst auch in den „Xenien“ glimpflich behandelt worden war, so musste es ihn doch schwer ankommen, Weggefährten aus einem langen

literarischen Leben, Repräsentanten der literarischen Aufklärung gleich ihm, in seinen Augen schnöde abgekanzelt zu sehen. Gleichwohl weiß er auch hier klug und bedachtsam zu differenzieren, wie der Brief an seinen Schwiegersohn Reinhold vom 2. Dezember 1796 beweist: „Er [Goethe, J.G.] ist ein sonder- und wunderbarer Sterblicher, aber bey allem dem so sehr *aus Einem Stück*, so sehr bona fide alles was er ist, mit allem seinem Egoismus so wenig übelthätig, oder vielmehr im Grunde so gutartig, und mit allen Anomalien seiner productiven Kraft ein Mann von so mächtigem Geist und unerschöpflichen Talenten, daß es mir unmöglich ist, ihn nicht lieb zu haben, wie oft ich auch im Fall bin zu wünschen, daß dies oder jenes anders an ihm wäre. [...] Was mich bey dem allem tröstet, ist, daß sowohl G[oethe] als S[chiller] es in ihrer Macht haben, durch eben so gute u noch bessere Geisteswerke als wir schon von ihnen kennen, in wenig Jahren jede Spur der von ihnen verübten Leichtfertigkeiten wieder auszulöschen — nur diejenigen ausgenommen, die sie (wie in einem tollen Seelenrausch) an einigen edeln, guten, und eine *solche* Behandlung auf keine Weise verdienenden Menschen (z.B. an Gleim und an den Stollbergen) begangen haben“ (WBr 13.1, S. 430 f.). Damit kommt Wieland jenem Votum Goethes in seinem Brief an Schiller vom 15. November 1796 nahe, dass sie sich jetzt „nach dem tollen Wagestück mit den Xenien [...] bloß großer und würdiger Kunstwerke befeißigen“ sollten (WA IV, 11, S. 263). Wieland bedauert den Verfall der literarischen Sitten, wie er sich, angestoßen durch die „Xenien“, in einer Reihe von teils in Zeitschriften, teils in Buchform publizierten Anti-Xenien abzeichnete, gab indes auch zu bedenken (im Brief an seinen Verleger Göschen vom 5. Dezember 1796): „Aber hätten die Herren *Götterbuben* [...] nicht vorhersehen sollen, daß man beschmutzt wird, wenn man sich zum Spaß mit Gassenjungen herumalbt?“ (WBr 13.1, S. 438). Für Wieland galt es Abschied zu nehmen vom Zeitalter der aufklärerischen Gelehrtenrepublik, als Meinungsverschiedenheiten zwar öffentlich, doch nach den Maßgaben von gegenseitiger Achtung, von Vernunft und Toleranz ausgetragen wurden. Statt dessen waren die aktuellen literarischen Fehden zusehends von den Bedingungen des literarischen Marktes diktiert, fand ein Überbietungs- und Verdrängungswettbewerb statt. Es gehört zu Wielands bitteren Alterserfahrungen, Opfer hämischer und törichter Polemiken der Jenaer Romantiker geworden zu sein — sehr zu Goethes Bedauern.

Dessen ungeachtet blieb Wieland unveränderlich in seiner Hochschätzung Goethes, den er im Brief an Karl August Böttiger vom 5. Juni 1798 den „einzige[n] Statthalter des Poetischen Geistes auf Erden“ (WBr 14.1, S. 295) nannte. Wieland wusste wohl, wem er dies schrieb, denn der umtriebige

Weimarer Gymnasialdirektor, Wieland unentbehrlich als Herausgeber des „Neuen Teutschen Merkurs“ und — seitdem Wieland von April 1797 an in Oßmannstedt residierte — als Berichterstatter aus dem literarischen Weimar, gehörte zu jenen, die Goethe in den Strudel literarischer Fehden hineinziehen wollten und auch Gelegenheit fanden, Streit vom Zaun zu brechen. Wieland geriet in eine schwierige Lage. Als Goethe August Wilhelm Schlegels Trauerspiel „Ion“ (nach Euripides) am 2. Januar 1802 auf die Weimarer Bühne brachte und Böttiger eine abschätzige Rezension in Bertuchs in Weimar erscheinendem „Journal des Luxus und der Moden“ veröffentlichen wollte, machte Goethe seinen ganzen Einfluss geltend und drohte Carl August gegenüber mit seinem Rücktritt als Intendant des Hoftheaters, wenn Böttigers Text erscheine, worauf Bertuch einlenkte. Wieland nahm für Goethe Partei und gab Böttiger zu verstehen, dass Goethe gar nicht anders handeln konnte, wollte er nicht den Ruf des kulturellen Weimars von innen heraus zerstört sehen. Und als der Trivialdramatiker und Boulevardjournalist Kotzebue seine Angriffe gegen Goethe im Berliner „Freimütigen“ publizierte, war Wielands Haltung ebenfalls von wünschenswerter Klarheit. „Geschähe *mir* das, was Kotzebue Göthen gethan hat“, so resümierend im Brief an Böttiger vom 25. Januar 1803, „so würde ich es gerade so nehmen, wie G[oethe] es ohne Zweifel nehmen wird“ (WBr 16.1, S. 98).

Auch im fortgeschrittenen Alter liest Wieland alles, was aus Goethes Feder kommt, versäumt aber auch nicht, den Freund mit den eigenen Produktionen zu bedenken. Die Übersendung des Romans „Aristipp und einige seiner Zeitgenossen“ begleitet er am 25. Dezember 1800 mit einem Brief, an dessen Schluss die anrührenden Zeilen zu finden sind: „Lebe wohl, und erhalte mir im bevorstehenden 19ten Jahrhundert (an welches ich sonst wenig Anspruch zu machen habe) Deine Freundschaft, die im letzten Viertel des 18ten mein Stolz und ein wesentlicher Theil meines Glückes war“ (WBr 15.1, S. 320). Blicken wir auf Wielands literarische Urteile aus eben jenem 19. Jahrhundert, so ist nicht zu verkennen, dass angesichts einer zusehends modernen Weltverfassung sich seine ästhetischen Maßstäbe der modernen Kunstentwicklung gegenüber nicht mehr als adäquat erweisen. Es mutet eigentümlich an, dass er den 1808 erscheinenden „Faust“, der Goethes Ruhm — nach dem frühen Erfolg des „Werther“ — recht eigentlich begründet hat, brieflich mit Etikettierungen wie „excentrische[s] Geniewerk“, „barokgenialische Tragödie“ oder „Wagestück“ (WBr 17.1, S. 371 f.) bedenkt und sich in einem Brief an Böttiger vom 1. Juli 1808 nur zu einem ambivalenten Urteil verstehen kann; dort heißt es: „Könnte man nicht mit gleichem Recht sagen: Göthe sey in der Poetischen Welt

was Napoleon in der Politischen? Können nicht beyde alles was sie wollen, und wollen sie nicht immer das *Unglaublichste* u *Beyspielloseste*, und wissen es doch so zu behandeln und herbey zu führen, daß es zugleich das *Natürlichste* scheint?“ (WBr 17.1, S. 375). Fast will es wie eine historisch-literarische Koinzidenz erscheinen, dass Goethe und Wieland noch im gleichen Jahr 1808 von Napoleon in Erfurt empfangen werden, beide das Kreuz der Ehrenlegion und von Napoleons politischem Gegenspieler, dem russischen Zaren Alexander I., den St.-Annen-Orden erhalten. Die größten Schwierigkeiten bereitete Wieland die Lektüre der „Wahlverwandschaften“, eines, so im Brief an Böttiger vom 9. September 1810, „sonderbar langweiligen u. anziehenden, geistvollen u. platten, widerlichen u. interessanten, vortrefflichen und detestablen Machwerks“ (WBr 18.1, S. 190), die er eigenem Bekunden zufolge dreimal vollzogen hat. Doch all sein Bemühen hat keine positive Wertung zur Folge, wie sein Brief an Böttiger vom 13. Januar 1812 zu erkennen gibt: „Das dritte mal legte ich die Wahlverwandschaften in die eine Wagschale, und mein Ideal eines guten Romans in die Andere, und siehe da, von dem ersten Augenblick an, da die junge Heldin des Stücks erscheint, fieng die Schale des Goethischen Romans an zu steigen und stieg, mit wenigen Abwechslungen, immer höher, biß sie endlich an den Wagebalken anstieß, und dort wie an einem künstlichen Magneten hängen blieb. Dafür hab ich hingegen den ersten Theil seiner sogenannten Biographie mit großem Vergnügen gelesen, weil ich den Schlüssel zu aller seiner positiven u. negativen Individualität darin zu finden glaubte“ (WBr 18.1, S. 334). Der erste Teil von „Dichtung und Wahrheit“ war 1811 erschienen, der zweite, wo sich im 7. Buch auch Wieland dargestellt gefunden hätte, kam erst wenige Monate nach Wielands Tod heraus. Wielands Auffassung von einem guten Roman unterschied sich offenkundig diametral von der Goethes, und wenngleich Wieland, der eigenen Tradition folgend, mit seinem „Aristipp“ einen Essayroman vorlegt hatte, der eine Nachfolge stiftete, die erst im 20. Jahrhundert zu bedeutender Erscheinung gelangte, so blieb ihm gleichwohl die Modernität von Goethes „Wahlverwandschaften“, deren Weg ebenfalls in die Zukunft führte, verschlossen.

Der Briefwechsel zwischen Wieland und Goethe, der räumlichen Nachbarschaft wegen ohnehin nie sehr intensiv, beschränkte sich im Alter auf den Austausch von Billetten, in denen Alltäglichkeiten zur Sprache kamen. Doch möchte man es gern als Symbol für eine lebenslange Freundschaft nehmen, dass der vermutlich letzte Brief, den Wieland am 19. Dezember 1812 geschrieben hat, an Goethe gerichtet ist: „Ich wünsche Iffand zu hören (wiewohl's heute noch nicht sein kann) aber auch *sehen*, was in der Fürst[lichen] Loge nicht möglich ist. Könntest mir einen hiezu tauglichen Platz auf dem Balcon

ausmitteln, so würdest Du höchlich verbinden Deinen alten Freund, Bruder und Liebhaber“ (WBr 18.1, S. 424). Für Goethe wird es ein leichtes gewesen sein, diesen Wunsch seines Bruders und Liebhabers zu erfüllen. Ohnehin ließ er es in Wielands späten Jahren an Fürsorge für den gesunden wie den kranken Freund nicht fehlen, was umgekehrt gleichermaßen für Wieland gilt. Dessen Wechsel nach Oßmannstedt sah Goethe mit Skepsis. „Verhältnisse nach außen“, so ließ er am 19. Juni 1799 Schiller wissen, „machen unsere Existenz und rauben sie zugleich und doch muß man sehen wie man so durchkommt, denn sich, wie Wieland es gethan hat, gänzlich zu isoliren, ist auch nicht rathsam“ (WA IV, 14, S. 114). Wielands Rückkehr nach Weimar im Jahre 1803 ermöglichte wieder vertrauliche Geselligkeit, wie sie häufiger im Salon der Johanna Schopenhauer zustande kam. Wie hoch Wieland in Goethes Achtung und Wertschätzung stand, bezeugt nicht zuletzt sein Brief an Wilhelm von Humboldt vom 8. Februar 1813: „Selig im ersten Sinne ist nun unser Wieland, er ist in seinem Herrn entschlafen und ohne sonderliches Leiden zu seinen Göttern und Heroen hinübergegangen. Was Talent und Geist, Studium, Menschenverstand, Empfänglichkeit und Beweglichkeit, verbunden mit Fleiß und Ausdauer, vermögen utile nobis proposuit exemplar [dafür hat er uns ein nützliches Beispiel vor Augen gestellt; Horaz, Episteln I 2, 18, J.G.]. Wenn jeder seine Gaben und seine Zeit so anwenden wollte, was müßten für Wunder geschehn!“ (WA IV, 23, S. 278).

Bereits der Ton dieser nekrologähnlichen Passage gibt zu erkennen, dass Goethe mittlerweile, sich selbst historisch werdend, im Rückblick souveräner auf den Todesfall eines Freundes reagieren konnte, zumal dieser ein hohes Alter erreicht hatte. Vordem hatte er zunächst schweigend und leidend den Tod geliebter Menschen betrauert, und auch im Falle von Schillers Hinscheiden war es ihm erst im Sommer 1805 möglich gewesen, seinen „Epilog zu Schillers Glocke“ zu verfassen. Mit Schillers Tod, so sah Goethe es, war eine Epoche literarischer Hochkultur zu Ende gegangen, die sie beide gemeinsam auf ihren Gipfel geführt hatten und in deren nationalem und übernationalem Glanz Weimar zur kulturellen Hauptstadt Deutschlands avanciert war. Wielands Wirken gehörte demgegenüber zur Vorgeschichte dieser Epoche, durch ihn war sie vorbereitet, im eigentlich klassischen Jahrzehnt aber nicht mehr wirksam mitgestaltet worden. Eben diese Erkenntnis aber verschaffte Goethe jenes Augenmaß historischer Gerechtigkeit, das seine Rede „zu brüderlichem Andenken Wielands“ auszeichnet.

Goethes Rede entsprang, wie er eingangs heraushebt, „einer fast vierzig Jahre geprüften Neigung“ (WA I, 36, S. 315; im folgenden werden nur die Sei-

tenzahlen angegeben). Seit beinahe vierzig Jahren führte Wieland, so Goethe, ein „seiner Natur und seinen Wünschen völlig gemäßes Leben“ (S. 317). Auf die in Wieland inkarnierte Harmonie von Charakter, Lebensführung und literarischer Wirksamkeit richtet Goethe sein besonderes Augenmerk. „Und woher kam“, so fragt der Redner, „die große Wirkung, welche er auf die Deutschen ausübte? Sie war eine Folge der Tüchtigkeit und der Offenheit seines Wesens. Mensch und Schriftsteller hatten sich in ihm ganz durchdrungen, er dichtete als ein Lebender und lebte dichtend. In Versen und Prosa verhehlte er niemals was ihm augenblicklich zu Sinne, wie es ihm jedesmal zu Muthe sei, und so schrieb er auch urtheilend und urtheilte schreibend. Aus der Fruchtbarkeit seines Geistes entquoll die Fruchtbarkeit seiner Feder“ (S. 318). Letztere Wendung gibt Goethe Anlass, sich der Arbeitsweise Wielands zuzuwenden, und was er im Folgenden ebenso klug wie angemessen darzustellen weiß, wirft ein Licht auf die in meinen Augen positive Apostrophierung Wielands als „zierliche Jungfrau zu Weimar“ und korrespondiert auch mit der von mir zitierten Passage aus dem „Literarischen Sansculottismus“: „Denn daß er alles mit eigener Hand und sehr schön schrieb, zugleich mit Freiheit und Besonnenheit, daß er das Geschriebene immer vor Augen hatte, sorgfältig prüfte, veränderte, besserte, unverdrossen bildete und umbildete, ja nicht müde ward, Werke von Umfang wiederholt abzuschreiben, dieses gab seinen Productionen das Zarte, Zierliche, Faßliche, das Natürlichelegante, welches nicht durch Bemühung, sondern durch heitere genialische Aufmerksamkeit auf ein schon fertiges Werk hervorgebracht werden kann“ (S. 318 f.).

Mäßigkeit, Heiterkeit, Ausgeglichenheit in jeder Hinsicht, das sind die Sterne, an denen sich Goethes Darstellung orientiert. Er selbst hat sich höchst selten über Aufklärung als historischen Begriff geäußert. „Denn der erste Grad einer wahren Aufklärung ist“, so heißt es in seiner Rezension der Gedichte von Johann Heinrich Voß, „wenn der Mensch über seinen Zustand nachzudenken, und ihn dabei wünschenswerth zu finden gewöhnt wird.“ (WA I, 40, S. 268) Kein Zweifel, dass dieser Satz Goethes auch für Wieland in Anspruch genommen werden kann. Wieland, so Goethe, habe sich entschlossen, „das Wirkliche für das Nothwendige gelten zu lassen“ (S. 321). Das berührt auch beider politisches Konzept, das, ausgehend vom historischen Status quo, auf behutsame Reformen und einen diese Reformen ins Werk setzenden aufgeklärten Fürsten setzte. In seinen Romanen hatte Wieland, beginnend mit dem „Agathon“ und fortsetzend mit dem „Goldenen Spiegel“, diesem Konzept ein Narrativ verliehen. Von diesen Romanen sagt Goethe, dass in ihnen „ein weltbürgerlicher Sinn“ hervortrete und dass ihr „Hauptgeschäft“ sei, „den Machthabern

ihre Pflichten dringend vorzustellen und sie auf das Glück hinzuweisen, das sie in dem Glück der Ihrigen finden sollten“ (S. 332). Von dieser Position aus vermochte Wieland Goethes politisches Handeln, das denselben Postulaten gehorcht hatte, gescheit und treffend zu kommentieren.

Goethe berührt diese Gemeinsamkeit hier nur am Rande, denn er will vor allem dem Schriftsteller Wieland Gerechtigkeit widerfahren lassen. So zeichnet er dessen literarische Laufbahn nach, widmet sich seinem engen Verhältnis zu antiker Kultur, rühmt Wielands Nähe zu „Heiterkeit, Witz, Geist, Eleganz“ (S. 324) in Frankreich und rückt damit das höchst einseitige Wieland-Bild der Stürmer und Dränger zurecht, hebt den Einfluss des englischen Philosophen Shaftesbury auf Wieland ins Bewusstsein, macht aber auch auf Wielands historische Verdienste um die Vermittlung weltliterarischer Traditionen aufmerksam, wie sie exemplarisch in seiner Shakespeare-Übersetzung Geltung erlangte. An dieser Stelle auch der Hinweis, dass der Begriff Weltliteratur bereits lange vor Goethes Begriffspopularisierung in Wielands Aufzeichnungen auftaucht. Wieland sei das „Kunststück“ gelungen, „ganz gleichgültigen Stoffen“, wie er sie z.B. in französischen Romanen oder in den in Frankreich übersetzten Märchen aus Tausend und Einer Nacht vorgefunden habe, „durch die Bearbeitung einen hohen Werth zu geben“ (S. 325). Wielands große und bis heute teilweise unübertroffene Leistung als Übersetzer antiker Autoren — von Horaz, Lukian, Aristophanes und Cicero — bildet einen Schwerpunkt von Goethes großem Entwurf. Lukian und Wieland nennt er „wahrhafte Geistesverwandte“ (S. 327), und von Horaz und Cicero heißt es: „Horaz hat viel Ähnliches von ihm; selbst kunstreich, selbst Hof- und Weltmann ist er ein verständiger Beurtheiler des Lebens und der Kunst; Cicero, Philosoph, Redner, Staatsmann, thätiger Bürger, und beide aus unscheinbaren Anfängen zu großen Würden und Ehren gelangt“ (S. 329).

Wenn Goethe eingangs die Frage stellt, warum Wieland so mächtig auf das Publikum gewirkt habe, so muss eine Antwort darauf nicht nur in seinen Werken selbst, sondern auch allgemein in seiner Stellung im literarischen Leben gesucht werden, wie sie sich vor allem in seiner publizistischen Tätigkeit als Autor und Herausgeber Geltung verschaffte. Angeborene Liberalität und Mäßigung hätten Wieland ausgezeichnet, und beidem habe er in seinem „Merkur“ Geltung verschafft, dessen man sich „als Leitfadens in unserer Literaturgeschichte“ (S. 333) bedienen könne. Nicht nur als Leitfaden, so muss man hinzufügen, in der Literaturgeschichte, sondern auch als Leitfaden in der publizistischen Kultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts allgemein, in der der „Teutsche Merkur“ lange eine marktbeherrschende Position als wichtige

Stimme der deutschen Aufklärung inne hatte. Vor dem stets leicht zu erhebenden Vorwurf herausgeberischer Wankelmütigkeit nimmt Goethe Wieland in Schutz. „Nur in dem“, so Goethe, „was der Mensch thut, zu thun fortfährt, worauf er beharrt, darin zeigt er Charakter, und in diesem Sinne hat es keinen festern, sich selbst immer gleichern Mann gegeben als Wieland. Wenn er sich der Mannichfaltigkeit seiner Empfindungen, der Beweglichkeit seiner Gedanken überließ, keinem einzelnen Eindruck Herrschaft über sich erlauben wollte, so zeigte er eben dadurch die Festigkeit und Sicherheit seines Sinnes. Der geistreiche Mann spielte gern mit seinen Meinungen, aber, ich kann alle Mitlebenden als Zeugen auffordern, niemals mit seinen Gesinnungen“ (S. 335). In solcher Charakterfestigkeit, gepaart mit großer, seismographischer Aufgeschlossenheit für politische und kulturelle Tendenzen der Gegenwart, erweist sich Wieland in Goethes Optik den besten Vertretern der englischen und französischen Aufklärung ebenbürtig. „Wieland“, so merkt Goethe an, „war ganz eigentlich für die größere Gesellschaft geboren, ja die größte würde sein eigentliches Element gewesen sein [...]“ (S. 338). Indem Goethe das Wesen von Wielands Persönlichkeit bezeichnet, gibt er sich als Verwandten im Geiste zu erkennen, als Repräsentanten einer aufklärerischen Haltung, die in ihrer Hinwendung zum Leben selbst, in ihrer Abkehr von utopischen Träumereien den Intentionen Wielands verwandt bleibt: „Denn sein dichterisches, so wie sein literarisches Streben“, so bilanziert Goethe, „war unmittelbar auf's Leben gerichtet, und wenn er auch nicht gerade immer einen praktischen Zweck suchte, ein praktisches Ziel hatte er doch immer nah oder fern vor Augen. Daher waren seine Gedanken beständig klar, sein Ausdruck deutlich, gemeinfaßlich, und da er, bei ausgebreiteten Kenntnissen, stets an dem Interesse des Tages festhielt, demselben folgte, sich geistreich damit beschäftigte, so war auch seine Unterhaltung durchaus mannichfaltig und belebend; wie ich denn auch nicht leicht jemand gekannt habe, welcher das, was von andern Glückliches in die Mitte gebracht wurde, mit mehr Freudigkeit aufgenommen und mit mehr Lebendigkeit erwidert hätte“ (S. 338 f.). Goethe konnte, so müssen wir heute feststellen, bei aller Anerkennung von Wielands Rang und Bedeutung für sich in Anspruch nehmen, historisch angemessener und künstlerisch adäquater auf die anbrechende Moderne reagiert zu haben.

Aus dem Bewusstsein gemeinsam gelebten Lebens und geistiger Nähe hat Goethe sein Porträt Wielands entworfen, ausgewogen in seinen historischen Konturen, liebevoll in der Zeichnung des bedeutenden Autors wie des Haus- und Familienvaters. Hatte er es schon in seiner Trauerrede auf Anna Amalia verstanden, Weimars kulturelle Blütezeit ins allgemeine Bewusstsein zu heben,

so fügte er diesem Bilde jetzt eine wichtige Ergänzung und Erweiterung hinzu. Denn weit über den konkreten Anlass hinaus stellt Goethes Text so etwas wie eine knapp gefasste Literaturgeschichte des klassischen Zeitraums dar, eine Skizzierung der politischen und kulturellen Situiertheit jener Jahrzehnte. Dass sie ihren Teil beigetragen hat zur Legende von Weimars ‚Musenhof‘, steht auf einem anderen Blatt.

Zitaten aus Werken und Briefen Goethes und Wielands liegen folgende Ausgaben zugrunde (römische Ziffern bezeichnen die Abteilungen, arabische die Bandzahl):

WA: Goethes Werke: 143 Bde. / Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar, 1887–1919.

AA: Wieland C. M. Gesammelte Schriften / Hrsg. von der Deutschen Kommission der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin, 1909–1975. Abt. I: Werke.

WBr: Wielands Briefwechsel: 19 Bde. / Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Deutsche Sprache und Literatur. Berlin, 1963–2006.

Erhard Hexelschneider (Leipzig)

V. K. Kjuchel'beker 1820 in Berlin: seine Begegnungen mit J. M. Lappenberg, F. Mendelssohn und J. G. Schadow

Vil'gel'm Karlovič Kjuchel'beker (1797–1846) beschrieb seine Eindrücke von einer Reise durch Mittel- und Westeuropa in den Jahren 1820–1821 in einem umfangreichen Manuskript, das er vermutlich 1822 abgeschlossen hat; leider konnte er zu seinen Lebzeiten längst nicht alles veröffentlichen (Süddeutschland und Paris fehlen z. B. völlig). Das Gesamtmanuskript muss als verschollen gelten¹. Von der Forschung wurden bisher vorzugsweise die Vorgänge um seine Pariser Vorlesung mit ihren Folgen genauer analysiert, aber auch seine Erlebnisse in Sachsen sowie seine Beziehungen zu dem damals noch unbekanntem deutschen Maler und Illustrator Ludwig Richter (1803–1884) untersucht². Kjuchel'bekers Berliner Begegnungen dagegen blieben weitgehend unbekannt. Sie sollen im Folgenden behandelt werden, auch wenn der Berlin-Teil des Reisetagebuchs sehr fragmentarisch geblieben und von der Forschung kaum beachtet und kommentiert ist.

Kjuchel'beker gehörte zum berühmten ersten Jahrgang des Lyzeums von Zarskoje Selo. Seine Solidarität mit Aleksandr Sergeevič Puškin, der wegen seiner aufrührerischen Ideen von den zaristischen Behörden in den Süden Russlands verbannt worden war, und Kjuchel'bekers in die gleiche Richtung

¹ Zur Textgeschichte genauer: *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи.* Л., 1979. С. 648–650.

² Siehe u. a.: *Бейсов П. С., Томашевский Б. В. Лекция Кюхельбекера о русской литературе и языке, прочитанная в Париже в 1821 г.* // Литературное наследство. М., 1954. Т. 59. С. 349–380; *Тынянов Ю. Н. Французские отношения Кюхельбекера* // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 295–329; *Чертков Л. Новое о путешествии Кюхельбекера за границу* // Россия. Russia. Torino 3 (1977). S. 93–115; *Hexelschneider E. Kulturelle Begegnungen zwischen Sachsen und Russland: 1790–1859.* Köln; Weimar; Wien, 2000. S. 261–280, 298–301 u. a.

zielender öffentlicher Vortrag des Gedichts «Поэты» (1820), der zu seiner Denunziation bei der Polizei führte, machte seine Präsenz in St. Petersburg unsicher und zwang ihn, die Hauptstadt zu verlassen. Er ergriff die Gelegenheit, als Sekretär in den Dienst des einflussreichen Kammerherrn Aleksandr L'vovič Naryškin (1760–1836) zu treten, einem persönlich mit der Familie des Dichters bekannten mächtigen Hofmann, der Kjuchel'beker für eine Westeuropareise in Dienst stellte. Die Sekretärstätigkeit war nicht übermäßig umfangreich und zeitraubend; Kjuchel'bekers Beschäftigung bestand, wie Ludwig Richter schrieb, fast nur darin, „des Fürsten Briefe zu siegeln, wozu er aber stets viele Kuverts verbrauchte und sich die Finger mit dem Siegellack verbrannte, denn er stellte sich zu allem sehr unbeholfen an“³. So fand er Zeit für eigene Beobachtungen und Begegnungen mit westeuropäischen Intellektuellen, die er seinem von vornherein zur Publikation bestimmten Reisetagebuch anvertraute.

Kjuchel'bekers Drang nach schöpferischer Tätigkeit ließ ihn der literarisch-wissenschaftlichen Vereinigung „Вольное общество любителей российской словесности“ am 16. August 1820 von seiner auf zwei Jahre geplanten Westeuropareise Mitteilung machen. Er erklärte seine Bereitschaft, die Pflichten eines Korrespondenten zu übernehmen. Im Protokoll wurde festgehalten: „Предложение г. члена Комитета принять с благодарностью и просить его доставлять в Общество как журнал путешествия своего, так и разные заслуживающие известия и ценные сведения“⁴. Das erklärt, warum Kjuchel'beker bereits kurze Zeit nach seiner erzwungenen Rückkehr aus Paris seinen Bericht „Отрывки из путешествия во Францию“ dort vortragen konnte (am 11. und 25. August 1821)⁵.

Die Aufenthaltszeit A. L. Naryškins und V. K. Kjuchel'bekers in Berlin ist nach den uns bekannten Unterlagen unsicher. Kjuchel'bekers Tagebuch konkretisiert das nicht, zumal sich die Beschreibung seiner Berlin-Erlebnisse auf Brief XIV beschränkt. Eher verwirrend wirkt zudem noch eine Nachricht aus der „Königlich privilegirten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen“ vom 12. Oktober, wonach „S[eine] Durchlaucht der Fürst Narischkin, Kaiser[ich] Russischer Ober-Kammerherr und Kanzler aller Russischen Orden, [...] von Leipzig [...] hier [in Berlin. E. H.]angekommen“ ist⁶. Dort hat-

³ Richter L. Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Frankfurt a. M., 1980. S. 89.

⁴ Zit. nach: Базанов В. Г. Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 156–157.

⁵ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 650.

⁶ Siehe Hexelschneider E. Kulturelle... S. 264, Anm. 987.

te der Kammerherr — wie später in Dorpat und dann von Dresden aus erneut in Leipzig — seine überaus geliebte Tochter E. S. Suvorova besucht, die sich ebenfalls auf Europareise befand. Ob Naryškin allein in Leipzig war (getrennt von seiner Begleitung) oder ob er mit seiner gesamten Suite in Berlin ankam, ist nicht restlos klar. Auch der Tag der Abfahrt Naryškins und damit Kjučel'bekers aus Berlin ist nicht restlos klar, obwohl beide mit hoher Wahrscheinlichkeit Berlin am 15. (27.) Oktober 1820 verlassen haben, wie ein Eintrag in Kjučel'bekers Tagebuch auf der Fahrt zwischen Herzberg und Großenhain (bei ihm „Герцберг“ und „Грозенгайн“) bezeugt. Am 28. Oktober kamen sie in Dresden an⁷. Damit ist die mögliche Aufenthaltsdauer Kjučel'bekers in Berlin auf etwa 14–15 Tage bestimmt (ein Tag davon geht für den Besuch der Gruft Friedrichs II. in Potsdam ab).

Nahmen Naryškin und Kjučel'beker an einigen der festlichen Veranstaltungen teil, die der preußische König anlässlich des Besuchs seiner Tochter Friederike Louise Charlotte Wilhelmine (in Russland Aleksandra Fedorovna) und ihres künftigen Ehemanns, des Großfürsten Nikolaj, ausrichtete? Das genauer zu wissen, wäre insofern wichtig, weil ja bekanntlich Vasilij Andrejevič Žukovskij als Vorleser und Russischlehrer der Großfürstin zu ihrer Suite gehörte und sich seit dem 14. Oktober in Berlin aufhielt. In Kjučel'bekers Notizen findet sich dazu allerdings kein Wort, obwohl er ja Žukovskij als seinen Lehrer verehrte; ebenso wenig im Tagebuch Žukovskijs. Andererseits bezeugt die „Berlinerische Zeitung“ vom 28. Oktober 1820 einen Gottesdienst und ein anschließendes Essen bei Hofe zu Ehren des Geburtstages der russischen Kaiserin-Mutter Marija Fedorovna (25. Oktober), wozu alle „hier befindlichen Russen“ eingeladen waren⁸. Es ist kaum anzunehmen, dass zumindest A. L. Naryškin, aber wohl auch sein adliger Sekretär daran nicht teilgenommen haben, selbst wenn das unmittelbar vor der Abreise nach Sachsen erfolgt wäre. So bleiben nur Vermutungen über ein mögliches Zusammentreffen beider Dichter in Berlin.

Kjučel'beker verzichtete auf jede auch nur allgemeine Charakteristik der preußischen Hauptstadt, ganz anders als später bei Dresden und Leipzig, was aber wohl der Kürze des überlieferten Textes geschuldet ist. Dabei hatte er sich auf die Reise für Gespräche mit wichtigen Persönlichkeiten in Berlin gründlich vorbereitet und sich sogar mit einem Empfehlungsschreiben für den damals populären Dichter Christoph August Tiedge (1752–1841) versehen, abgefasst

⁷ Dresdner Anzeiger Nr. 125 vom 3. November 1820. Sp. 1705.

⁸ *Hexelschneider E.* Kulturelle... S. 265.

wahrscheinlich von Friedrich Maximilian Klinger (1752–1831). Er vermutete ihn noch in Berlin⁹, traf ihn aber erst in Dresden im Salon der Freifrau Charlotta Elisabeth Konstantia von der Recke (1754–1833).

Gleichfalls für Berlin ließ er sich durch den Gesandten der Hansestädte (Hamburg und Lübeck) in St. Petersburg Karl Sieveking (1787–1847) empfehlen, der den jungen russischen Dichter in einem Brief an seinen Freund Johann Martin Lappenberg (1794–1865) avisierte¹⁰. Diese wichtige Episode verdient in unserer Darstellung etwas mehr Platz. Sieveking unterhielt lebhaft Kontakte zu in russischen Diensten stehenden deutschen Intellektuellen wie dem Nationalökonom Heinrich Storch, dem Linguisten Friedrich Adelung, dem Dichter des Sturm und Drangs Maximilian Klinger und anderen und kannte sich in russischen Angelegenheiten gut aus. Er hatte höchstwahrscheinlich bei Kjuchel'beker ab Ende 1819 Russischunterricht genommen, was dessen Kontakte zu dem Gesandten erklären könnte Lappenberg hingegen war 1820–1822 erster Ministerresident der Hansestadt Hamburg am preußischen Hof in Berlin; später wurde er ein namhafter Historiker und Erforscher hamburgischer, norddeutscher und hanseatischer Geschichte. Sieveking schrieb am 2. September 1820 u. a.: „Durch diese Zeilen, mein werther Freund, empfehle [ich] Ihrer gütigen Aufnahme den Herrn von Küchelbecker, der ungeachtet des deutschen Namens Rußland angehört. Herr von Küchelbecker tritt in Begleitung des Oberkammerherrn Alexander Narischkin eine weite Reise an. Die Bekanntschaft dieses jungen Mannes von ausgezeichneter Bildung wird hinreichen, zu beweisen, wie wenig Rußland dem Gange der Europäischen Civilisation fremd geblieben ist“¹¹. Und am 2. November erneuerte Sieveking seine Information: „Auch einen jungen Rußen, der mit Narischkin reist, habe ich Ihnen empfohlen.“

Tatsächlich kam es zu mehreren folgenreichen Gesprächen zwischen Kjuchel'beker und Lappenberg, zumal die beiden fast gleichaltrig waren und Gefallen aneinander fanden: „Лаппенберг, мой приятель, посланник городов при берлинском дворе“¹², meinte Kjuchel'beker; von Lappenberg sind umgekehrt keine Äußerungen überliefert. Auf langen Spaziergängen durch den

⁹ *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 13.*

¹⁰ Dieser Teil des Aufsatzes beruht auf Hamburger Archivalien, siehe ausführlicher: *Hexelschneider E. Beziehungen des Hamburger Historikers Johann Martin Lappenberg zur russischen Kultur // Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. 1996. Bd. 82. S. 29–45.*

¹¹ *Ibid. S. 33.*

¹² *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 12.*

Tiergarten und im Park des Schlosses Bellevue tauschten sie ihre Meinungen zu allen möglichen Fragen aus, wobei Kjuchel'beker wohl der gebende Teil war: „Мы часто разговаривали с ним об России, об российской истории и об языке русском; он человек умный, рассудительный, одаренный вполне трудолюбием своего народа и рвением расширить область своего знания“¹³. Die Gespräche zwischen gebildeten Männern hinterließen ihre Spuren. Lappenberg erlangte auf diese Weise, vermutlich erstmalig, viele Informationen über Russland, seine Geschichte, Kultur und Sprache. Gelegentlich brachen aber gerade im sonst nüchternen Bericht über Lappenberg schwärmerische und philosophische Gedanken in die Gespräche ein, das zeigt etwa Kjuchel'bekers ausdrucksvolles Stimmungsbild über die Landschaft im Tiergarten.

Im Grunde begann der Dichter hier in Berlin in den Unterhaltungen mit Lappenberg mit der Realisierung seines selbst gewählten Auftrags, russische Kultur und vor allem Literatur im Ausland zu propagieren, offenbar nicht ohne Erfolg. Tatsächlich fing der Hanseat an, sich dauerhaft mit russischer Literatur zu befassen; seine Bibliothek enthielt später (soweit sie jedenfalls bekannt ist) über 100 deutschsprachige Titel zu russischen Themen sowie Übersetzungen in Deutsche, darunter Karamzins „История государства Российского“, Krylovs Fabeln und sogar Puškins „Кавказский пленник“ in der Übersetzung von Alexander Wulfert (1823) sowie das „Слово о полку Игореве“ in den Übersetzungen von Joseph Müller (1811) und Karl Sederholm (1825)¹⁴. Auch zu dem bekannten Petersburger Philologen Aleksandr Vostokov unterhielt Lappenberg wie mit anderen russischen Gelehrten als Historiker später wertvolle Kontakte. 1834 wurde er für seine wissenschaftlichen Leistungen korrespondierendes Mitglied der Petersburger Akademie der Wissenschaften und 1837 korrespondierendes Mitglied der Universität Dorpat.

Ein stärkeres Interesse für russische Verhältnisse wurde wach, als seine Tochter Elisabeth 1856 den reichen Kaufmann Hermann Kapherr heiratete und zu ihm nach St. Petersburg übersiedelte. In dieser Zeit begann er, ab Ende Februar 1856 Russisch zu lernen. In seinem unveröffentlichten Tagebuch von 1856 gibt es eine Fülle von „russischen“ Hinweisen. So las er wiederholt in Puškins Werken, allerdings in Deutsch. Ob er sich wohl an seiner Berliner Gespräche mit V. K. Kjuchel'beker besonnen hat, der ihm sicherlich von seinem Freund berichtet hat? Denn wir wissen: Kjuchel'beker hat ja im Ausland

¹³ Ibid.

¹⁴ J. M. Lappenberg's Bücherschatz. Leipzig, 1867. S. 109–113.

wiederholt von Puškin erzählt, so im Salon der Elisa von der Recke in Dresden, wo er Tiedge sogar angeregt hat, das Jugendgedicht „Поэма“ (1819) unter dem Titel „Die Rose (Frei nach dem Russischen)“ ins Deutsche zu übertragen und 1821 im Almanach „Die Muse“ zu veröffentlichen¹⁵.

In Lappenberg's Tagebuch, aufbewahrt im Hamburgischen Staatsarchiv¹⁶, finden sich im März und April mehrere Einträge zu seiner Puškin-Lektüre, so am 4. März 1856: „Abends zu Hause. Russisches Alfabet. Alex. Puschkin“; am 12. März: „Ruhiger Tag: Lese Abends Alex. Puschkins Onägin“ und am 25. März sowie am 20. April. Am 4. April interessierte ihn das Poem „Poltawa“, besonders die historische Mazeppa-Gestalt. Am 21. Oktober las er „Puschkins Capitainstochter“ („Капитанская дочка“), offenbar in der Übertragung von Wilhelm Wolfsohn (1848). In seiner Bibliothek befand sich die damals beste deutsche Puškin-Ausgabe in drei Bänden von Friedrich Bodenstedt (1855–1856). Auch andere russische Schriftsteller erregten Lappenberg's Aufmerksamkeit, so las er am 2. Juni Michail Lermontov's Poem „Мцыри“ unter dem deutschen Titel „Tscherkessenknabe“ aus Bodenstedt's Lermontov-Ausgabe „Poetischer Nachlaß“ (1852). Aber alle diese Einträge blieben karg; genannt wurden nur Titel; nach Leseindrücken oder gar Lesermeinung sucht man vergeblich.

In dieser Zeit nahm die Idee Lappenberg's, selbst nach St. Petersburg und Moskau zu reisen, konkrete Gestalt an. Er reiste per Schiff und kam am 9. August 1856 in St. Petersburg an. Hier weilte er bis zum 26. August; danach besuchte er Moskau, nahm als Zaungast an den Krönungsfeierlichkeiten für Alexander II. teil und fuhr schließlich am 9. September in die Hauptstadt zurück, ehe er am 24. September St. Petersburg in Richtung Heimat verließ. Es waren großartige Eindrücke über Land und Leute, über die er zu berichten wusste, wobei er natürlich auch die Reisebeschreibungen seiner Vorgänger nutzte. Vor allem die Architektur hatte es ihm in beiden Städten angetan und dann natürlich der Kreml und die Eremitage, die er mehrfach besuchte und sich die Namen einer Reihe von Malern wie A. A. Ivanov, K. P. Brjullof, I. K. Ajvazovskij und F. A. Brjuni notierte. Auf dem Trödelmarkt bewunderte er die „Maßenhaftigkeit der rußischen Literatur“ (19. August), worunter die russi-

¹⁵ Zuerst festgestellt von *Gerhardt D.* Die erste deutsche Übersetzung eines Puškin-Gedichts // *Die Welt der Slaven* 11 (1966). H. 1–2. S. 1–16.

¹⁶ Staatsarchiv Hamburg (StA Hbg.). 622-1 Familie Lappenberg. C 1. Bd. 2. Tagebuch 1849–1857. Siehe: *Hexelschneider E.* Beziehungen des Hamburger Historikers... S. 41f.

schen Volksbilderbogen (лубки) zu verstehen sind. Sein kundiger Begleiter war hier der Sieveking-Freund Peter Otto von Goetze (1793–1880), ein hoher russischer Staatsbeamter, der als Übersetzer russischer Folklore in Deutschland weithin bekannt wurde („Stimmen des russischen Volks in Liedern“, 1828). Auch sonst suchte Lappenberg den Kontakt zu Wissenschaftlern und traf sich mit dem Astronomen Wilhelm Struve, dem Orientalisten Anton Schiefner, dem Bibliographen Rudolf Minzloff und dem Historiker Ernst Kunik, die ihm die Wege in Bibliotheken, Archive und Münzkabinette wiesen. Er absolvierte ein unglaubliches landeskundliches Programm und besuchte wichtige Orte der Umgebung wie Zarskoje Selo und Pawlowsk. Ob ihm Kjuhel'beker seinerzeit erzählt hatte, dass sein Vater dort erster Baudirektor war?

Auch seine Vorstellungen über russische Literatur erweiterten sich, selbst wenn es nur flüchtige Eindrücke bleiben sollten. Am 30. August 1856 notierte er nach einem Gespräch mit einem gewissen Nicols Lyjne: „Russische Literatur — Puschkins Pultáwa [Poltawa — *E. H.*] am höchsten gestellt unter seinen Werken — Lermontoff über Puschkin, der erst begann sich zu entfalten, wie Pultáwa [Poltawa — *E. H.*] zeigt. Golgol wiederkehrende Seelen [sic, gemeint ist natürlich N. V. Gogol's Roman „Мертвые души“ — *E. H.*]. Satyre und Lyrik (H. Heine?) — Turgeniew Begebenheiten eines Jägers [„Записки охотника“ — *E. H.*]. Pogadin [Погодин — *E. H.*] verreißt. Solowjew schöne Darstellung rußischer Geschichte“¹⁷. In Moskau suchte er nach dem Grab des Stürmers und Drängers Michail Lenz; Anton Schiefner wies Lappenberg auf drei russische Übersetzungen von Aleksandr Sumarokov (1718–1777) aus dem Jahre 1755 hin, die dieser nach Paul Flemings (dem berühmten Dichter und Diplomaten in holsteinischen Diensten) „russischen“ Gedichten angefertigt hatte, was er dankbar in seiner Fleming-Gedichtausgabe vermerkte¹⁸.

So sind Lappenbergs Vorstellungen über russische Kultur und Wissenschaft, so sehr sie sich angesichts des fragmentarischen Charakters seiner Urteile und des dadurch spröden Materials einer zusammenfassenden, systematischen Analyse entziehen, keinesfalls zufällige Lesefrüchte. Sie basieren vielmehr auf vielen direkten Kontakten mit Vertretern des russischen Geisteslebens, die ihren Anfang eben bei Kjuhel'beker in Berlin 1820 nehmen. Das

¹⁷ Ibid. S. 45.

¹⁸ Siehe: *Fleming P. Deutsche Gedichte*. Bd. 2. Stuttgart 1865. S. 850. Übersetzt wurden aus *Сумароков А. П. Избранные произведения*. Л., 1957. С. 473–474, примеч. с. 573–574: «Великому граду Москве», «Москве-реке» und «Москве»; *Flemings Gedichte in Lappenbergs Ausgabe* Bd. 1. 382f. und 472f.

Fazit seiner Eindrücke fasste Lappenberg in einem noch 1856 geschriebenen undatierten Brief zusammen: „Mich hat dieses mir bisher sehr unbekanntes Land mit seinen reichen Hilfsmitteln, seinen Schätzen, der Liebenswürdigkeit des Volkes, seinen Talenten, seiner grossen Zukunft unendlich angezogen. Wäre ich nur 10 Jahre jünger und könnte ich hoffen, die Sprache mir völlig anzueignen, so hätte diese Reise meinen Studien eine ganz veränderte Richtung geben können“¹⁹.

Aber zurück zu Kjuchel'bekers Berlin-Begegnungen. Von Lappenberg ange-regt und initiiert wurde auch ein Besuch Kjuchel'bekers im Hause der Mendelssohns. Hier erlebte er am 10. (22.) Oktober 1820 Mozarts „Requiem“ in einem Hauskonzert mit dem Wunderkind Felix Mendelssohn, einem seiner seltenen Auftritte als Sänger: „Поразил меня сын банкира Авраама Мендельсона: он приехал с отцом из Парижа и, будучи мальчишкой 15 лет, чудным своим музыкальным талантом успел уже прославиться. Никогда я не видывал столь совершенного красавца: его черные локоны в природной свободе упали до половины спины, шея и грудь белые, как снег, были открыты; черные полуденные глаза горели и возвещали будущего победителя душ! Уста небольшие, розовые казались созданными для поцелуев; в его голосе вылетало сердце, узнавшее и чувствующее более, нежели обыкновенно знают и чувствуют в его возрасте“²⁰. Vieles in diesem Bericht ist ungenau und falsch; der Kenner der Biografie des Komponisten weiß, wo Kjuchel'beker irrt bzw. die ihm gegebenen Informationen im Nachhinein offensichtlich durcheinanderbringt. Das Konzert „im Hause eines Bankiers in Hamburg“ („в доме одного банкира из Гамбурга“) dürfte wohl im Hause von Abraham Mendelssohn stattgefunden haben, der damals noch in der Neuen Promenade 7 wohnte; über Konzerte in der Jägerstraße 7, wo Abrahams Bruder Joseph wohnte, ist nichts bekannt. Das von beiden geleitete Bankhaus J. & A. Mendelssohn war im Auftrag der preußischen Regierung zur Eintreibung der französischen Kriegskontributionen in Paris tätig und unterhielt zu diesem Zweck 1815–1824 ein eigenes Abwicklungsbüro. Felix war im Oktober 1820 natürlich erst 11½ Jahre alt; sein Paris-Aufenthalt datiert auf das Jahr

¹⁹ Zit. nach: Meyer E. H. Johann Martin Lappenberg. Eine biographische Schilderung. Hamburg, 1867. S. 168f.

²⁰ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 12. Ich stütze mich im Folgenden auf meine Recherchen in: Hexelschneider E. Wilhelm Küchelbecker — ein frühes russische Urteil über Felix Mendelssohn Bartholdy // Mendelssohn Studien. Bd. 8. Berlin, 1993. S. 131–139.

1816, als er dort für einige Monate Unterricht bei der bekannten Klavierpädagogin Marie Bigot nahm.

Aber nicht die faktischen Ungenauigkeiten bestimmen den Wert dieser Notiz. Es ist vor allem die äußere Beschreibung des jungen Felix durch Kjuhel'beker wertvoll. Sie findet ihre Entsprechung in zwei 1820 und 1821 entstandenen Zeichnungen von Wilhelm Hensel (1794–1861), dem späteren Ehemann von Fanny Mendelssohn, die Mendelssohn am Klavier und im Porträt zeigen, sowie in der Pastellkopie von Charles M. Horsfall nach dem verschwundenen Gemälde von Karl Begas d. Ä. (1821)²¹. Erstaunlich ist auch die Übereinstimmung zwischen den Beschreibungen Kjuhel'bekers und dem zeitgenössischen Mendelssohn-Biographen Wilhelm Adolf Lampadius, der den Komponisten aber erst 1836 kennenlernte: „Der Knabe Felix muß wunderschön gewesen sein. Auf einem zwar kleinen, aber sehr ebenmäßig gebauten Körper ruhte der schöne Kopf mit der hohen Stirn, den großen schwarzen hell leuchtenden Augen, der fein gebogenen Nase, dem lieblichen Munde, umrahmt von dunkelbraunen lang auf den Rücken herabwallenden Locken. [...] Aber nicht minder zeichnete den Knaben geistige Schönheit aus. Er war ein Wunderkind im besten Sinne des Wortes“²².

Der russische Reisende dürfte den Namen Mendelssohn in Russland bis dahin bestenfalls flüchtig gehört, Genaueres wird er wohl erst in Berlin aus dem Munde Lappenbergs erfahren haben. Dieser war bereits seit seiner Berliner Studienzeit häufiger Gast bei den Mendelssohns und kannte sich also aus²³. Kjuhel'bekers Notiz ist für uns das früheste Mendelssohn-Porträt eines Ausländers, das uns überliefert ist. Sie verdeutlicht seine großen musikalischen Interessen; westeuropäische Musik war für Kjuhel'bekers Schaffen offenbar sehr anregend²⁴. W. A. Mozarts „Requiem d-Moll KV 626“ wurde seit der Berliner Erstaufführung durch die Berliner Singakademie unter Leitung von Carl Friedrich Zelter im Oktober 1800 häufig zu Gehör gebracht, sogar in einer Klavierfassung. Und so stand das Werk auch bei den Mendelssohns im Programm. Felix (so wird überliefert) hat am 5. Dezember 1824 das „Requiem“

²¹ Die Abbildungen bei *Kleßmann E.* Die Mendelssohns. Bilder aus einer deutschen Familie. Zürich; München, 1990. S. 61 und 73.

²² *Lampadius W. A.* Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig, 1886. S. 8.

²³ *Meyer E. H.* Johann Martin Lappenberg. S. 24f. und 46.

²⁴ Dazu ausführlicher *Hexelschneider E.* Wilhelm Küchelbecker — ein frühes russische Urteil ... S. 136f. und *Archipova A. V., Hexelschneider E.* Hat Wilhelm Küchelbecker den Text von Haydns *Il ritorno di Tobia* ins Russische übersetzt? // Haydn-Studien. Bd. VII. München (1998). H. 3–4. S. 404–408.

auf dem Klavier begleitet; in der Aufführung am 22. Oktober 1822 freilich wird er als Solosänger genannt. Kjuchel'beker hat das Werk hier zum ersten Mal gehört. Im weiteren Verlauf seiner Westeuropa-Reise hörte er Ende Februar in Marseille die Totenmesse von Mozart noch einmal; das Werk war für ihn wie Raffaels „Sixtinische Madonna“ das absolute und vollkommene Kunstwerk.

Ein weitere wichtige Begegnung fand in Berlin mit der Familie Schadow statt; Kjuchel'beker selbst schrieb von einer Bekanntschaft „с любезным для меня семейством Шадовых“²⁵. Zwar wissen wir nicht, wer den russischen Dichterin das Haus einführte, ob er hier im Gefolge von L. N. Naryškin weilte oder ob erneut Lappenberg die Bekanntschaft anbahnte, aber wiederum bewegte er sich auf „russischem“ Terrain. Der berühmte Bildhauer Johann Gottfried Schadow (1764–1850), Begründer der Berliner Bildhauerschule, war im Auftrag der preußischen Krone 1790-1791 in Vorbereitung auf das dann allerdings erst später von Chr. D. Rauch gestaltete Reiterstandbild Friedrichs II. (1851) auf eine Studienreise nach Kopenhagen, Stockholm und schließlich St. Petersburg entsandt worden, wo er sich vom 23. September bis 11. Oktober 1791 aufhielt. Die Stadt selbst gefiel ihm, auch wenn er die oftmals schwierigen Reiseumstände von Schweden über Finnland als „Schule des Stoicismus“²⁶ charakterisierte. Sein abschließendes Urteil: „In die [sic] 18 Tage, dass ich da war, habe ich alles gesehn, was Petersburg merkwürdiges, schönes, grosses und prächtiges enthält“²⁷. Aber der vorherrschende Lebensstil überstieg seine finanziellen Möglichkeiten, so dass er als Grunderkenntnis mitnahm: „Ohne Geld in der Hand kann man hier nicht das Geringste sehen“²⁸. Die Pracht der Hauptstadt überwältigte ihn: „Hier in Petersburg herrscht ein Luxus, wovon man bei uns gar keinen Begriff hat“²⁹; in gleicher Weise aber beeindruckte ihn auch die Gastfreundschaft der Menschen. Er machte hier die Bekanntschaft mit dem italienischen Hofarchitekten Giacomo Quarenghi (1744–1817, bei ihm Guarighi) und anderen Persönlichkeiten des Kulturlebens. Diese Beziehungen schafften ihm die Gelegenheit, 1791 am Namenstag der Kaiserin Katharina II. an einem Gottesdienst in ihrer Anwesenheit beizuwohnen und

²⁵ *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи.* С. 12.

²⁶ *Schadow G. Aufsätze und Briefe / Hrsg. von J. Friedländer.* 2. vermehrte Ausgabe. Stuttgart, 1890. S. 21. (Brief an seine Frau mit der Datierung vom 14. September bis 14. Oktober 1791).

²⁷ *Ibid.* S. 25. (Brief an seine Frau vom 16. September 1791).

²⁸ *Ibid.* S. 20. (Brief an seine Frau vom 12. (23.) September 1791).

²⁹ *Ibid.* S. 21.

die Zarin zu zeichnen;³⁰ darüber hinaus hinterließ er einige Reiseskizzen. Er war beeindruckt von Falconets Peter-Statue und berichtete darüber nach seiner Rückkehr in einem öffentlichen Vortrag „Die bronzenen Arbeiten in Stockholm und St. Petersburg betreffend“ (1791).

Wie viele seiner Zeitgenossen erlebte Schadow dann 1813–1815 die antinapoleonischen Befreiungskriege und die russische Besetzung; als Graphiker zeichnete er immer wieder Soldatengestalten. Die exotischen Figuren der verschiedenen russländischen Nationalitäten, darunter Baschkiren und Kalmücken, aber auch Kosaken regten ihn im Rahmen seiner „National-Physiognomie“ (ein Teil erschien 1813 unter dem Titel „Russische Kriegsvölker, nach der Natur gezeichnet“ bei dem Berliner Verleger Caspar Weiß) zu etlichen Zeichnungen an³¹. Hierzu gehört auch eine Federzeichnung des legendären Kosakenhetmans M. I. Platov (Januar 1813, noch in der französischen Besatzungszeit)³². Dabei versicherte er sich für seine Modelle der Unterstützung des gerade ernannten russischen Gouverneurs Nikolaj Repnin-Volkonskij (derselbe, der wenig später zum russischen Generalgouverneur in Sachsen ernannt wurde). In dieser Zeit wurde auch Schadows Werkstatt von russischen Offizieren besucht, „die wegen ihrer Artigkeit und Bildung uns in Verwunderung setzten“³³.

Eine persönliche Begegnung J. G. Schadows mit Kjuchel'beker ist dokumentarisch nicht bezeugt. Wer Kjuchel'beker also seinerzeit in Berlin empfangen hat, ist ungeklärt, ebenso, welchen Inhalts die Gespräche im Hause Schadow waren. Es ist nicht auszuschließen, dass Kjuchel'beker hier auch Schadows Sohn Wilhelm (1788–1862), dem später berühmten Maler und seit 1826 Direktor der Düsseldorfer Malerakademie vorgestellt wurde.

Vermutlich wurde Kjuchel'beker durch die Familie Schadow zu einem Besuch in der Königlichen Porzellanmanufaktur (KPM) angeregt, die 1763 von Friedrich II. begründet wurde. Das könnte durch Schadows zweite Frau Henriette Marie Rosenstiel erfolgt sein, die Tochter des KPM-Direktors Friedrich Philipp Rosenstiel. Aber der für Kjuchel'beker eher beiläufige Besuch rief nur negative Emotionen hervor: „Механические работы, махины, горны и проч., предметы для многих очень занимательные, не только

³⁰ *Badstübner-Gröger S., Czok C., Simson J.* v. Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen. Teil I. Katalog 1-1089. Berlin, 2006. S. 110f. Nr. 283.

³¹ *Ibid.* S. 387ff. Siehe noch *Krenzlin U.* Johann Gottfried Schadow. Stuttgart, 1990. S. 160–163.

³² *Kaiser K.* Gottfried Schadow als Karikaturist. Dresden, 1955. S. 10f.

³³ *Schadow J. G.* Kunst-Werke und Kunst-Ansichten. Berlin, 1849. S. 135.

не возбуждают во мне любопытства, они для меня отвратительны³⁴. Die ganze Atmosphäre war ihm nach Erziehung und bisher erlebter Lebenswirklichkeit völlig fremd; es war ihm alles zu schmutzig und staubig, die Luft zu stickig, alles war dem Schwerhörigen (!) zu laut. Die Fabrikarbeit führte den Romantiker angesichts der „unsterblichen Bemühungen der Natur“ („сравнение [...] с бессмертными усилиями Природы“) zur Idee der Freiheit. In der Fabrik fühlte er sich eingesperrt: „Только тогда чувствую себя счастливым, когда могу вырваться и бежать под защиту высокого, свободного грома“³⁵.

In diesen Tagen weilte Kjuchel'beker auch in der Galerie Guistiani, die — nachdem sie König Friedrich Wilhelm III. 1815 in Paris gekauft hatte — ein Jahr später mit insgesamt 157 Gemälden im Akademiegebäude Unter den Linden ausgestellt wurde und die den Grundstock der Berliner Gemäldegalerie bilden sollte. In Dresden erinnerte er sich an Michelangelos „Der Raub des Ganymed“, das auf seine Einstellung zu Michelangelo offenbar stark wirkte³⁶. Weniger beeindruckt zeigte sich Kjuchel'beker in Berlin allerdings von den dortigen Lehranstalten, die er im Vergleich zu denen von St. Petersburg als heruntergekommen („захудалый“) und rückständig ansah. Worauf er sich konkret bezog, ist unbekannt³⁷.

Mit der Familie Schadow war Kjuchel'beker im Neuen Berliner Schauspielhaus (wie er schrieb: „я был в новом берлинском театре«), das ihn zutiefst beeindruckte: „Здесь огромный, светлый концертный зал расширил сердце мое: я вдруг почувствовал себя веселее. Это один из прелестнейших залов, мною виденных“³⁸. Das Theater wurde mit 2000 Plätzen 1801–1802 durch Carl Gotthard Langhans erbaut, brannte aber im Sommer 1817 ab. Der Wiederaufbau erfolgte unter Leitung des Architekten Karl Friedrich Schinkel (1781–1841); die Grundsteinlegung des Theaters (mit nur noch 1200 Plätzen) fand im Juli 1818 statt. Die gesamte Innengestaltung lag in den Händen von Schinkel, Christian Daniel Rauch und Christian Friedrich Tieck. Schadow, obwohl Direktor der Bauakademie, wurde nur noch als Mitarbeiter für zehn Büsten herangezogen (darunter befanden sich J. S. Bach, G. F. Händel, G. E. Lessing u. a.), die aber seit dem Zweiten Weltkrieg ver-

³⁴ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 11.

³⁵ Ibid. S. 12.

³⁶ Ibid. S. 28.

³⁷ So ohne weiteren Beleg bei Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 302.

³⁸ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 12.

schollen sind³⁹. Aber durch die Beziehungen zu Schadow war es offenbar möglich, dass Kjuchel'beker den Innenraum des Schauspielhauses, vor allem aber den Konzertsaal bereits im Oktober 1820 besichtigen konnte. Die offizielle Eröffnung des Theaters erfolgte erst am 26. Mai 1821 mit der Aufführung von Johann Wolfgang von Goethes „Iphigenie auf Tauris“. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch folgende Tatsache: Nur kurze Zeit nach Kjuchel'beker besichtigte V. A. Žukovskij ebenfalls den Neubau; er notierte in seiner knappen Art unter dem 24. Oktober (5. November) 1820: „В новом театре“⁴⁰. Auch später (so am 12. (24.) Januar 1821) machte er eine solche Notiz⁴¹. Das bedeutet, dass das Schauspielhaus schon vor seiner offiziellen Eröffnung hohen Gästen als besondere Attraktion gezeigt wurde. Das allgemeine Publikum hatte übrigens seit Anfang 1821 zu zahlreichen Konzerten und Bällen Zutritt⁴².

Es waren nur wenige Tage, die Kjuchel'beker in Berlin weilte, aber sie führten ihn zu Brennpunkten des kulturell-geistigen Lebens Berlins. Schon hier wurde eine Eigenart in Kjuchel'bekers Darstellungsweise deutlich: Er suchte die Momentaufnahme, nicht so sehr die faktische Genauigkeit. Dennoch vermitteln seine Eindrücke und Beobachtungen viel Plastizität. Vor allem aber öffnen sie uns den Blick auf Kjuchel'bekers rege Bemühungen, die Leistungen der russischen Kultur und Literatur im Ausland zu vermitteln und (was in seinen Berlin-Beobachtungen noch nicht so sichtbar wird, wohl aber dann ab Dresden) auf seine ästhetischen Ansichten.

³⁹ Krenzlin U. Johann Gottfried Schadow. S. 89.

⁴⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 145.

⁴¹ Ibid. S. 155.

⁴² Gerée R. Hundert Jahre des Königlichen Schauspiels in Berlin. Berlin, 1886. S. 123.

Kastriert die Genies!

Aufklärungspädagogik versus Geniekult in Folge des „Werther“

Die Rede vom „Geniekult“ hat die (deutsche) Literaturwissenschaft zur Kennzeichnung dessen, was unter „Sturm und Drang“ zu verstehen ist, längst in ihr terminologisches Repertoire aufgenommen. Sie hätte aber auch den Begriff „Individualitätskult“ prägen können, denn die Genieästhetik basiert ganz und gar auf dem modernen Konzept von Individualität und setzt dieses voraus. Die Rede vom „Genie“ meinte entsprechend in der ersten Phase nach Erscheinen des *Werther* 1774 nicht in erster Linie einen Künstler, sondern einen sich „geniehaft“ gerierenden Menschen, mithin einen, der seine Individualität zum Kult macht¹.

Den Kern des modernen Individualitätskonzepts bildet, was Crawford Brough Macpherson als „Besitzindividualismus“² bezeichnet und Niklas Luhmann als „Exklusionsindividualität“³ eines durch Differenz einzigartigen Einzelwesens beschreibt. Der Mensch wird nicht mehr als Gattungswesen definiert, sondern als individuelles Einzelwesen, das in seine Existenz bereits substantiell mitbringt, was es als Individuum ausmacht: seine Anlagen, Talente, Begabungen, ja mehr noch, sein individuelles Bestimmungsgesetz, das teleologisch festlegt, was es im Leben werden kann und soll. Diese „Grundausrüstung“ gilt als schützenswerter Besitz des Individuums, und um seiner Entfaltung wil-

¹ Diese Begriffsverwendung ist überall in den Wertheriana (Werther-Parodien etc.) belegbar.

² Der Begriff stammt von Crawford Brough Macpherson: *The Political Theory of Possessive Individualism*. Toronto 1962, hier zit. nach der dt. Übers.: *Die politische Theorie des Besitzindividualismus. Von Hobbes bis Locke*. 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1990; zur Definition vgl. vor allem S. 15 und 295 f.

³ *Luhmann N. Individuum, Individualität, Individualismus // Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt a. M., 1989. Bd. 3. S. 149–258.

len darf und muss es eine Zeit lang alle zuwiderlaufenden Erwartungen und Zuweisungen der Gesellschaft zurückweisen, um sein Programm erfüllen zu können: „mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden“⁴, so Wilhelm Meister, sei von Jugend an sein Begehren gewesen. Zum Schutz der eigenen Individualität nimmt das Individuum phasenweise eine Exklusionshaltung ein, wie Niklas Luhmann formuliert, aus der heraus es eben nicht hören und akzeptieren will, was Eltern, Lehrer, Pfarrer oder Professoren ihm im Sinne eines anderen Ideals, nämlich des Gemeinnutzes, nahelegen wollen.

Die Figur Werthers ist wohl literarisch die erste und auf jeden Fall wirkungsmächtigste, die diese Exklusionsindividualität bis zum Extrem auslebt und so auch eine neue Lebensphase idealisiert, nämlich die Jugend als die Zeit, in der man das Recht auf diese Exklusionshaltung für sich in Anspruch nimmt.

Gleichwohl diese Exklusionshaltung für die moderne, das heißt funktional differenzierende Gesellschaft sinnvoll und produktiv ist, erscheint ein Konflikt zwischen gesellschaftlichem Gemeinnutz und individuellem Eigennutz in der Phase der Jugend vorprogrammiert.

Genau an dieser Stelle setzen auch die zahlreichen Werther-Parodien ein, die das Corpus der Wertheriaden bietet. Sie bilden gleichsam einen literarischen Kampfplatz um das neue Konzept der Exklusionsindividualität, einen Kampfplatz im Rahmen des emphatischen Begriffs der Öffentlichkeit, den die Aufklärung mit der Metapher vom „Richterstuhl der Vernunft“ idealisiert hatte.

Die Parodie konfrontiert gern das fanatisch seiner Selbstentwicklung fröhen- de Individuum mit seiner sozialen Umwelt und figuriert so den Konflikt zwischen Eigennutz und Gemeinnutz. Eine Variante, in der dieser Konflikt aus der Wertungsperspektive der Aufklärung genussvoll ausgestaltet wird, stammt von Friedrich Nicolai in seiner Werther-Parodie *Leiden und Freuden Werthers des Mannes* von 1775. Werther — nunmehr mit Lotte verheiratet, Vater eines Kindes und durch harte Arbeit zu bescheidenstem Wohlstand gelangt — kauft sich ein kleines Bauerngut am Hange eines Berges ganz im Sinne seiner früheren Naturschwärmerei. Es muss es jedoch hinnehmen, dass ein „Kerl“, der von seinen Reisen exzentrische Idee von Landschaftsgestaltung mitgebracht hat, das Grundstück über ihm kauft, dort allerlei romantischen Firlefanz inszeniert und unbedingt zum Ausweis seiner individuellen Gestaltungskraft einen Wasserfall

⁴ Wilhelm Meisters Lehrjahre (WML) V,2; Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919. ND München, 1987 (zit. WA) I, 22, S. 149 (Hervorhebung D. K.).

anlegen will, der prompt Lottes Gemüsegarten und Werthers Gartenhäuschen hinwegspült. Werther wird so mit seinem eigenen Individualitätskult früherer Jahre konfrontiert und schmerzlich zu dessen Revision gezwungen:

Der Kerl ist traun 'n Genie, aber ich merks wohl, ein Genie ist ein schlechter Nachbar. Wenn's einem selbst auch wohl thut, als ein Genie sprechen, so thut's andern oft schier übel, wenn man als ein Genie handelt. [...] Sonst wohl war mir die Losung: Keckheit ohne Gränzen, Schwingen bis in den Aether, Anspannung ohne Erschlaffung, Brauchen der Kräfte ohne Einschränkung. Alles schön! Wir wollens Genie auch nicht einschränken, denn der Kerl, der sein'm Geck so Zucker giebt, ist reich und mächtig, und Klagen thuts nicht. Aber wenn wir dem Genie aus dem Wege gehen könnten!⁵

Was sich hier auf der Ebene der Parodie so vergnüglich ausnimmt, wurde in der Pädagogik der Zeit sehr ernsthaft diskutiert. Vertreter eines utilitaristischen Bildungsgedankens setzten dem Totalitätsanspruch des Individuums massiv den Nützlichkeitsanspruch der Gesellschaft entgegen und plädierten für Erziehungskonzepte, die die Möglichkeiten der Selbstausbildung entschieden begrenzen.

In der vormodernen Fassung des Individualitätsgedankens, wie sie in Leibniz' Monadologie gegeben war, stellte das Verhältnis von Eigennutz und Gemeinnutz noch kein Problem dar, weil sich das allgemeinem Sittengesetz und das individuellen Bestimmungsgesetz bei ihm noch im Zustande der prästabilierten Harmonie befanden und so nicht in Konflikt geraten konnten. Der ideengeschichtliche Hintergrund des *Werther* ist jedoch ein gänzlich anderer. Hier bekennt der Protagonist in seiner blasphemischen Christusnachfolge:

Sagt nicht selbst der Sohn Gottes: daß die um ihn sein würden, die ihm der Vater gegeben hat. Wenn ich ihm nun nicht gegeben bin! Wenn mich nun der Vater für sich behalten will, wie mir mein Herz sagt! [...] Und ward der Kelch dem Gott vom Himmel auf seiner Menschenlippe zu bitter, warum soll ich groß tun und mich stellen, als schmeckte er mir süße. Und warum sollte ich mich schämen, in dem schrecklichen Augenblicke, da mein ganzes Wesen zwischen Sein und Nichtsein zittert, da die Vergangenheit wie ein Blitz über dem finstern Abgrunde der Zukunft leuchtet, und alles um mich her versinkt, und mit mir die Welt untergeht.⁶

⁵ Nicolai F. Leiden und Freuden Werthers des Mannes. Berlin, 1775. S. 55 f. (Freuden Werthers des Mannes).

⁶ 15. November 1771; Goethe J. W. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe / Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göp-

Mit seinem Glauben an die sinnverbürgende Instanz christlicher Religion — sein Gefühl der Annahme durch den „Vater“, nicht aber durch den „Sohn“ reduziert seine Religiosität ohnehin auf eine diffuse Erahnung des Numinosen — schwindet nicht nur seine „Welt“, sondern insbesondere die Anwesenheit einer göttlichen Ordnungsstruktur in seinem Weltentwurf. Die prästabilisierte Harmonie bei Leibniz und Werthers schwankender Ich- und Weltentwurf könnten keine größeren Gegensätze bilden. Deshalb führt auch das, was bei Leibniz unproblematisch blieb, nämlich das individuelle Bestimmungsgesetz — oder was Werther subjektiv dafür hält —, in seiner Verabsolutierung im Roman zur Katastrophe. Hier weist ein Individuum das allgemeine Sittengesetz — repräsentiert etwa in der ethischen Verpflichtung auf die bürgerliche *Vita activa*, der Ehrung der Ehe oder dem Verbot des Selbstmordes — entschieden zurück, um sich auf sein individuelles Bestimmungsgesetz zu berufen, das ihm von Gott jedoch nicht mehr gegeben ist und das er selbst weder zu entwerfen noch zu verantworten vermag.

Entfällt also der Bezugsrahmen der prästabilisierten Harmonie, wie dies in der Philosophie der Spätaufklärung der Fall war, treten allgemeines Sittengesetz und individuelles Bestimmungsgesetz in einen entscheidenden Konflikt. Mit teilweise martialisch anmutender Schärfe reagierte Peter Villaume 1785 mit seiner Schrift *Ob und inwiefern bei der Erziehung die Vollkommenheit des einzelnen Menschen seiner Brauchbarkeit aufzuopfern sei* auf diese Problematik. Auch wenn seine Argumentation nicht explizit auf den *Werther* bezogen ist, bleibt sie in unserem Zusammenhang doch nicht weniger sprechend.

Villaume tritt an, um den aus dem neuen Individualitätskonzept erwachsenen Anspruch des Individuums auf vollkommene und geschützte Selbstentfaltung im Sinne der Ansprüche der Gesellschaft an jeden einzelnen wieder erheblich zu beschneiden. „Eigne Vollkommenheit und Glückseligkeit dem Dienste der Menschheit auf[zu]opfern“ sei sicher hart, aber „nun einmal Notwendigkeit“⁷, lautet seine eröffnende These. Selbstausbildung von Individualität könne zwar zu einer besonderen Art von Brauchbarkeit, zur „Eigenbrauchbarkeit“, führen, doch sei diese der „Gemeinbrauchbarkeit“⁸ prinzipiell unterzuordnen. Auf diese

fert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. 21 Bde. München, 1985–1998 (zit. MA) 1.2, S. 267 f.

⁷ *Villaume P.* Ob und inwiefern bei der Erziehung die Vollkommenheit des einzelnen Menschen seiner Brauchbarkeit aufzuopfern sei. 1785; zit. nach: *Bildung und Brauchbarkeit. Texte von Joachim Heinrich Campe und Peter Villaume zur Theorie utilitärer Erziehung* / Hg. v. Herwig Blankertz. Braunschweig, 1965, S. 71.

⁸ *Villaume P.* Ob und inwieweit. S. 78.

Weise geraten bei Villaume der Selbstverwirklichungsanspruch nach dem individuellen Bestimmungsgesetz und ein zum allgemeinen Sittengesetz erhobener Staatsutilitarismus in einen offenen Konflikt⁹.

Als Volksaufklärer stellt Villaume seine gesamte Argumentation auf eine Vorstellung vom Menschen ab, die er im Hinblick auf die breite Masse — als deren Anwalt er hier auftreten will — für angemessen hält: „Die mehresten Menschen sind in allen ihren Kräften *mittelmäßig* und ihre Bedürfnisse gehn nur auf *Mittelmäßigkeit*. [...] Also besteht die *Brauchbarkeit mehrentheils in dem Mittelmäßigen*. Der Mensch braucht mehr Hütten als Paläste. *Die erhabene Vollkommenheit, das höhere Genie, ist nicht oft brauchbar*“¹⁰.

Den aus dem Individualitätskonzept resultierenden Anspruch auf vollkommene Ausbildung aller und vor allem auch der stärksten Talente lässt Villaume allenfalls für eine soziale Elite gelten, für die Menge aber sei er ganz entschieden das falsche Leitbild. Brauchbarkeit im Sinne der Gesellschaft erfordere eine harmonische Ausbildung aller Kräfte auf mittlerem Niveau, und das heißt vice versa, daß die stärkste Kraft, das größte Talent durch Erziehung herabgemindert werden müsse. Dazu sieht er zwei Wege: Die stärkste Kraft könne durch die innere Entwicklung einer ebenso starken, begrenzenden Gegenkraft gesteuert werden — ein Erziehungskonzept, das in der Praxis viel zu kompliziert sei, um breitenwirksam angewandt werden zu können; alternativ könne Erziehung aber auch darauf abzielen, diese nach unproportionierter Ausbildung strebende Kraft zu begrenzen oder zu beschneiden: „So wird das mutige Pferd entmannt, damit es gehorsamer sei“¹¹.

Prinzipiell verfolgt Villaume mit seinem Erziehungskonzept den zweiten Weg, doch will er durch Beschneidung veredeln, nicht verstümmeln¹². Veredelung könne zwei Zielvorstellungen verfolgen:

Die erste besteht in der höchsten Vollkommenheit, die der Mensch vermöge seiner Kräfte und mit Rücksicht auf seinen Stand in der Gesellschaft erreichen kann.

Die andere, nämlich die absolute Vollkommenheit, ist diejenige, welche alle Kräfte des Menschen so hoch erhebt als es seine individuelle Natur zuläßt,

⁹ Ibid. S. 85: „Und zwar deucht mich, daß in manchen Fällen die Brauchbarkeit abnimmt, je nachdem die Vollkommenheit an Größe zuwächst. Wenn das ist, so kann die Vollkommenheit der Brauchbarkeit entgegengesetzt sein“.

¹⁰ Ibid. S. 91.

¹¹ *Villaume P.* Ob und inwieweit. S. 91 f.

¹² Ibid. S. 120 f.

ohne sich durch die Pflichten in der Lage des Subjektes in der Gesellschaft einschränken zu lassen.¹³

Im ersten Falle wird eine durch Rechte¹⁴ und Ansprüche der Gesellschaft au-
Bengeleitete, „veredelnde“ Erziehung propagiert, im zweiten die innengeleitete
Individualitätsausbildung als Ausnahme zugelassen. Gerade im letzten Fall aber
sieht Villaume die Gefahr der Fehlleitung sprunghaft anwachsen, da die innen-
geleitete, der Exklusionshaltung erwachsende Individualitätsausbildung in den
meisten gesellschaftlichen Bereichen höchst dysfunktional und lediglich einer
kleinen Elite im künstlerisch-wissenschaftlichen Berufsfeld angemessen sei:

Wenn der von der Natur vorzüglich begabte Künstler einmal seine Bahn
gefunden und betreten hat, so geht er darauf immer weiter und verliert sich in
eine unabsehbare Ferne. Er folgt nur diesem Wege; das ist nicht schwer; ich lasse
ihn laufen, und er geht immer vor sich hin, ohne sich umzusehen. Ich soll aber
einen guten Bauern bilden und zur Würde der Menschheit erheben, ohne ihn
für seinen Stand unbrauchbar zu machen; er hat Fähigkeiten. Hier ist es ganz
anders — die Zügel ihm schießen lassen darf ich nicht, sonst wird er ein Künstler,
ein Weltmann, ein Philosoph, ein — was weiß ich —, aber kein Bauer¹⁵.

Die Erziehung von gesellschaftlicher Außenleitung auf individualistische
Innenleitung umzustellen heißt für Villaume, die meisten Menschen gleich
zweifach ihrer Glückseligkeit zu berauben. Zum einen werden sie für den eigen-
en Stand unbrauchbar, indem sie aufgrund falscher Ideale das Inklusionsan-
gebot ihrer Schicht nicht mehr zu akzeptieren vermögen; zum anderen werden
sie sich aller Wahrscheinlichkeit nach in der selbstgewählten künstlerisch-in-
tellectuellen Sphäre nicht bis zur Spitze durchsetzen können und unglücklich
verkümmern, denn: „Nichts ist elender als ein mittelmäßiger Dichter, Maler,
Tonkünstler usw.“¹⁶

Villaumes entschiedene Abwehr des Individualitätskonzepts resultiert auch
daher, dass er in dessen Verfolgung die große Gefahr der Selbstsucht und —
modern gesprochen — der Dekadenz sieht:

¹³ Ibid. S. 113.

¹⁴ Vgl. das Kapitel „Von den Rechten der Gesellschaft“; *Villaume P.* Ob und in-
wieweit, S. 109–110. Ibid. S. 110: „Ich halte es also für ausgemacht, daß die Gesellschaft
ein Recht, selbst auf das Opfer eines Teils der Veredlung der einzelnen hat. Ein großes und
gefährliches Recht — weit wichtiger als das Recht über Leben und Tod; denn jenes kann
auch die Seele töten“.

¹⁵ Ibid. S. 115.

¹⁶ Ibid. S. 142.

Eine jede Empfindung (ich spreche von den genießenden Kräften), wenn sie erhöht wird, schreckt von der gemeinen Tätigkeit, von der Gefahr und Beschwerde ab. Die Begierde nach Genuß scheut die anhaltende und vor allem die mechanische Arbeit.¹⁷

In seinem Bemühen, die Gefahren des neuen Individualitätskonzepts zu verdeutlichen, gewinnt Villaume an einer Stelle in höchst aufschlussreicher Weise Anschluss an den literarischen Diskurs der Zeit. In Beantwortung der Frage, wie die Biographie eines Menschen aussähe, wenn dieser sich allein von den seiner Individualität entspringenden Bedürfnissen leiten ließe, entwirft er ein narratives Schema für eine Vita der „Flatterhaftigkeit“:

Der Sohn eines Landmanns wollte Prediger werden, weil er Achtung für den Prediger seines Dorfes hatte. Als er nach einigen Schuljahren in den Ferien seinen Vater besuchte, gefiel ihm das Landleben, die Freiheit, die Tätigkeit, und er verließ die Schule. Die Beschwerden des Landlebens, die Arbeit der Ernte, die Hitze des Sommers, Hagelschlag und Frost verleiteten ihm den Ackerbau, und er wünschte sich in seine düstre Schulstube zurück. Er durfte es aber seinem Vater nicht sagen. Unterdessen fällt ihm eine schöne Uhr in die Hände. Er will Uhrmacher werden und erhält von seinem Vater die Erlaubnis, bei einem Uhrmacher in die Lehre zu gehen. Gleich wollte er die künstlichste Arbeit machen; sein Lehrer gab ihm die schlechteste, und diese machte er nur schlecht. Das verdroß ihn. Er hatte den alten Robinson gelesen: Nun wollte er auf eine wüste Insel. Sturm, Erdbeben, Schiffbruch, ein Papagei und Ziegen waren seine Träume. Er entläuft der Lehre und bettelt sich bis nach Hamburg durch. Da fand er einen Schiffer, der ihn auf seine dringende Bitte nach Amsterdam mitnahm. Er mußte Schiffsdienste tun. Unterwegs gab es einen kleinen Sturm, unser Abenteurer ward bange und entließ, sobald er zu Amsterdam angekommen war. Nach vielen vergeblichen Bemühungen ward er als Bedienter bei dem Sohn eines Kaufmanns angestellt, und da er Schulkenntnisse hatte als seines Herrn Kamerad gehalten und erzogen. Auch hier ward ihm die Zeit lang. Die selige Zeit, wo er als ein Bettelbube nach Hamburg reiste und unter jedem Zaun eine Ruhestätte und vor jeder Tür ein Stück Brot fand, fiel ihm so lebhaft in den Sinn, daß er seinen Abschied verlangte. Schon hatte er ihn von dem Widerwillen seines jungen Herrn erhalten. Der Vater redete ihm noch zu, er blieb, und nun ging er als Begleiter seines jungen Herrn nach Göttingen auf die Universität. Nichts machte da mehr Eindruck auf ihn als der Stand eines Professors. Wunderschön war es ihm, da zu sitzen und einer Versammlung

¹⁷ *Villaume P.* Ob und inwieweit. S. 106.

von jungen Gelehrten Dinge vorzusagen, welche diese mit Begierde aus dem Munde des Lehrers wegzuhaschen schienen. Er wollte also auch ein Professor werden und strengte alle Kräfte an, das erwünschte Ziel nach ein paar Jahren zu erreichen. Zum Unglück war zu der Zeit eine Truppe herumziehender Komödianten in Göttingen. Unser Held besuchte das Schauspiel. In seinem Leben hatte er noch nie so etwas gesehen; alles blendete und betäubte ihn. Ein herrlich Ding, ein Akteur zu sein und die Herzen der Menschen in seiner Hand zu haben. Eine Aktrice fand den Eingang in sein Herz. Sie war ihm eine Chloe, eine Daphne und wer weiß was noch mehr. Wo blieb nun der Professor? Unser Held suchte den Weg auf die Bühne und heiratete seine Diane, die sich nach vielem Sträuben zu ihm herabließ. Das schöne Kind war schwanger. Ihr Gemahl, der glänzen wollte, mußte Bedientenrollen spielen, Ursach genug zur Reue. Nach einigen Leiden desertierte er ohne Geld. Er bettelte. Es ging aber nicht so gut als das erstemal. Man gab einem jungen, gesunden Kerl nicht so willig als man einem Kinde gegeben hatte. Er kam an einen Werbeplatz, ward engagiert, einige fünfzehn Jahre Soldat, entließ glücklich und übernahm zuletzt die Landwirtschaft, die ihm durch den Tod seines Vaters zufiel¹⁸.

Diese kurze Erzählung erscheint literaturgeschichtlich bedeutsam, weil sie — 1785 im selben Jahr wie der erste Teil des *Anton Reiser* erschienen — für die Autobiographie Moritzens wie auch später für *Wilhelm Meisters Lehrjahre* diejenige Negativfolie darstellt, die die Wertungsperspektive zumindest eines bestimmten Teils der Aufklärungskultur repräsentiert.

¹⁸ *Villaume P.* Ob und inwieweit. S. 133 f.

Reinhard Lauer (Göttingen)

Körners Moskau-Sonett

Gegen Ende des vierten Buches seines großen Romans „Krieg und Frieden“ schildert Tolstoj den Brand von Moskau. Nicht der *patriotisme féroce* des Moskauer Gouverneurs Rastopčïn habe ihn ausgelöst — wie die Franzosen behaupteten —, und nicht die fanatische Grausamkeit der Franzosen — wie die Russen meinten —, sondern ganz einfach die Tatsache, dass das hölzerne Moskau von seinen Bewohnern verlassen worden war und von den marodierenden Soldaten Napoleons geplündert wurde. Brände waren so, auch ohne Brandstifter, nicht zu vermeiden. Sie setzten Anfang September 1812 ein und vertrieben die Franzosen am 19. Oktober aus der Stadt. Es war der Anfang von Napoleons Ende.

Was Tolstoj in einzigartiger Verbindung der Geschichte mit den privaten Schicksalen einiger russischer Adelsfamilien als Muster realistischen Erzählens in den 1860er Jahren gestaltete, war fünfzig Jahre zuvor Gegenstand eines Sonetts gewesen, überschrieben „Moskau“. Theodor Körner hatte es geschrieben, kaum dass die Nachricht vom Brande Moskaus nach Wien gedrungen war:

Moskau

Wie wölben dort sich deiner Kirchen Bogen!
Wie schimmern der Paläste goldne Wände!
Es schwärmt der Blick, wohin ich ihn versende,
Von einer Pracht zur andern fortgeflogen. —
Da wälzen sich auf einmal glühnde Wogen:
Es schleudern deiner Bürger eigne Hände
Aufs eigne Dach die sprühnden Fackelbrände;
Ein Feuerkreis hat prasselnd dich umzogen.
O, laß dich nur vom Aberwitz verdammen. —
Ihr Kirchen, stürzt! Paläste, brecht zusammen!
Der Phönix Rußlands wirft sich in die Flammen.

Doch, hochverklärt, aus seinem Feuerkranze
Wird er erstehn im frischen Jugendglanze,
Und Sankt Georg schwingt siegend seine Lanze.¹

Theodor Körner (1791–1813), Sohn des Konsistorialrates und engen Freundes Schillers Christian Gottfried Körner, war in Dresden aufgewachsen, hatte in Freiberg und Leipzig studiert und war nach einer Duellaffäre 1812 nach Wien gegangen. Dort reüssierte er als Theaterdichter und bewegte sich in den besten Kreisen der Gesellschaft. Sein Drama „Zriny“, ein Anti-Napoleon-Stück in kroatisch-türkischer Verkleidung, behandelte die heldenhafte, aussichtslose Verteidigung der Veste Siget 1566 gegen den großen Sultan Sulejman, in dem der gegenwärtige Welteroberer leicht zu wiederzuerkennen war. Als eine Opfertat wird denn auch in dem 1813 entstandenen Sonett der Brand Moskaus gefeiert: „Es schleudern deiner Bürger eigne Hände /Aufs eigne Dach die sprühnden Fackelbrände“.

Theodor Körners Sonett ist in der strengen Form, vierreimig, mit makellosen Petrarcischen, weiblich endenden, Versschlüssen abgefasst. Die häufigen Elisionen, sieben an der Zahl, unterstützen als poetische Lizenzen den hochgestimmten Ton. Die allgemeine Erwähnung der Bogen der Kirchen und der goldenen Paläste verrät, dass es dem Dichter an genauerer Anschauung der russischen Nebenhauptstadt, die unversehens zur wahren Hauptstadt des Landes geworden war, mangelt. Der Dichter wendet sich an sie und ihre Bürger, die ihre Häuser selbst angezündet haben (was Tolstoj später bestreiten wird). Ja, er fordert Kirchen und Paläste auf, zusammenzubrechen.

Der romantischen Not kommt die mythologische Rettung rasch zu Hilfe. So verbrennt sich der Phönix Russlands selbst und wird aus Feuerkranz und Asche neu erstehen. Dass der Heilige Georg, der Drachenbezwinger, am Schluss seine Lanze schwingen darf, hat seinen Grund in der Rolle dieses Großmartyrers als Emblemfigur Moskaus (und später sogar als Bestandteil des russischen Staatswappens). Seine Lanze wird den sicheren Sieg über Napoleon bringen.

Theodor Körner schloss sich 1813 als Husar dem Lützowschen Freikorps an, schon bald wurde er zum Leutnant befördert. Mit seinen patriotischen Liedern befeuerte er seine ganze Generation. In einem Gefecht bei Gadebusch fiel er im August des gleichen Jahres, in dem das *Moskau-Sonett* entstanden war, im Alter von knapp 22 Jahren — ein Held aus einer anderen Welt.

¹ *Körners Th. Werke*. Bde. 1–2 / Hrsg. von Augusta Weldler-Steinberg. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart o. J., S. 19.

Körners Moskau-Sonett sollte in Russland nicht unbeachtet bleiben. 1843 übersetzte es Afanasij Fet ins Russische. Fet studierte zu der Zeit noch an der Moskauer Universität. 1840 war von ihm ein erster Gedichtsband „Liričeskij panteon“ erschienen, der allerdings über epigonale Übungen nicht hinausgekommen war. 1842/43 brachten zwei Zeitschriften, der reaktionäre „Moskvitjanin“ und die von Belinskij gelenkten „Otečestvennye zapiski“, zahlreiche Gedichte von Fet. Im „Moskvitjanin“ erschien seine Körner-Übersetzung²:

Москва

Как высоки церковей златые главы,
 Как царственно дворцы твои сияют!
 Со всех сторон глаза мои встречают
 И гордый блеск, и памятники славы.

Но час твой бил, о город величавый!
 Твои граждане руку поднимают,
 Трещит огонь, и факелы пылают,
 И ты стоишь в горячей ризе лавы!

О, пусть тебя поносит иступленье:
 Ломитесь башни, рушьтеся палаты!
 То русский феникс, пламенем объятый,

Горит векам... Но близко искупленье;
 Уже под клик и общие восторги
 Копье побед поднял святой Георгий³.

Fet hat viel aus dem Deutschen übersetzt, darunter Gedichte von Goethe, Schiller, Rückert, Mörike und vor allem Heine. In der Körner-Übersetzung ist es ihm gelungen, nicht nur die Sinnlinien klarer auszudrücken als im Original (man vergleiche die Verse 3 und 4), sondern vor allem auch den hohen Stil, dem sich Körner verschrieben hatte, mit überlegener Geste wiederzugeben. Zu diesem Zweck stehen ihm die russischen Kirchenslavismen, Stützen des hohen Stils im Russischen, zur Verfügung. Gleich im ersten Vers stimmen die „zlatye glavy“ (anstelle von „zlotye golovy“) auf den hohen Stil ein. Die Ellisionen in den Formen „isstuplen'e“, „ruš'tesja“ und „iskuplen'e“ sind Körners Vokal-auslassungen nachempfunden. Die endbetonte kirchenslavische Adjektivform

² Москвитянин. 1843. № 3. С. 2.

³ *Фет А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 638. (Библиотека поэта. Большая серия)

„svjatyj“ (statt „svjatoj“) steht am Ende des Gedichts. Auch die abweichenden Betonungen von „vysoki“ und „graždane“ (statt „vysóki“ und „gráždane“)⁴, durch Akzente hervorgehoben, bilden Momente des hohen Stils.

Körners Sonett war einer nur geringen, oberflächlichen Kenntnis der russischen alten Hauptstadt entsprungen. Es bleibt im Allgemeinen stecken und erhält durch den forcierten hohen Stil ein gewisses Maß an Abstraktion. Fet hat das im Ansatz übernommen, dennoch wirkt seine Übertragung, trotz der hohen Stilmittel, als Gedicht natürlicher und überzeugender.

⁴ Орфографический словарь русского языка. М., 1967. С. 146, 173.

Gabriela Lehmann-Carli (Berlin / Halle)

Russland und der Westen?! Kulturelle Übersetzungen und geschichtsphilosophische Konzepte

Angesichts der konfliktreichen Aspekte einer Orientierung Richtung Westen seit der petrinschen Zeit, also besonders seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts, sollte nach einer Phase der Peter- und Petersburg-Panegyrik¹ spätestens in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts die Vorstellung von russischer Kultur als einer geschlossenen traditions- und identitätssichernden Instanz zunehmend fragwürdig werden. Dies betraf neben der Repräsentationssphäre der Zeichen- und Symbolzirkulation auch institutionelle Systeme. Eine weitgehende Abgrenzung von der lateinischen Bildung bis zum 17. Jahrhundert, die rigorose Kulturpolitik unter Peter I. (1672–1725)², das partielle Scheitern von am Westen orientierten Reformprojekten in Russland und die zum Teil undifferenzierte sowie mit kulturhegemonialen Ansprüchen verbundene, mitunter eurozentrische Sicht des Westens haben heftige kulturelle Gegenreaktionen und eine spezifische nationale Identitätskonstruktion, eine Oppositionsbildung zwischen (westlicher) Zivilisation und (russischer) Kultur sowie produktiven Europakonzepten abträgliche Konventionen, Denkmuster und Remythisierungen provoziert³. Später gab es neben der Slavophilie, der „russischen Idee“, dem Panславismus und einem offiziellen Nationalismus⁴ per se nicht nur in der russischen Außenpolitik auch eine eurasische Option.

¹ Vgl.: *Nicolosi R.* Die Petersburg-Panegyrik. Russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main, 2002.

² Siehe dazu das Standardwerk von: *Wittram R.* Peter I. — Czar und Kaiser: Zur Geschichte Peters des Großen in seiner Zeit: 2 Bde. Göttingen, 1964.

³ Siehe zu diesem Problemfeld: *Lehmann-Carli G., Drosihn Y., Klitsche-Sowitzki U.* Russland zwischen Ost und West: Gratwanderungen nationaler Identität (=Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung, Bd.9). Berlin, 2011.

⁴ Siehe dazu: *Russischer Nationalismus: Die russische Idee im 19. Und 20. Jahrhundert; Darstellung und Texte / Hrsg. von F. Golczewski u. G. Pickhan.* Göttingen, 1998.

Vor 1700 war Russland für Westeuropa ein skythisch-tatarisches Irgendwo, für den frühen Leibniz zunächst eine „tabula rasa“ gewesen. Zuschreibungen und Verdikte in westlichen Russlandbildern provozieren seit dem 18. Jahrhundert nationale Gegenentwürfe und Repliken. Im Westen kursierten nach wie vor Stereotypen und Klischees vom wilden, barbarischen Moskowiter. Das russische Zarentum wurde als eine „asiatische“ Despotie⁵ eingestuft.

Die vom italienischen Diplomaten und Reiseschriftsteller Francesco Algarotti 1760 geprägte und später vom russischen Nationaldichter Aleksandr Sergeevič Puškin in seinem Poem „Mednyj vsadnik“ („Der eherne Reiter“, 1833; Erstdruck postum 1837) gebrauchte politische Metapher, Peter I. habe das „Fenster nach Europa aufgestoßen“ („v Evropu prorubil okno“)⁶, tradierte nur einen bereits etablierten Geschichtsmythos, der sich um die reformatorische Leistung des Zaren rankte⁷.

Der Vater Peters I., Zar Aleksej Michajlovič hatte sich noch in einem Erlass vom 6. August 1675 mit Schärfe gegen die Nachahmung des Westens in Barttracht und Kleidung gewandt. Die russisch-orthodoxe Kirche jener Zeit bedrohte das Bartscheren (als Todsünde) mit Exkommunikation, weil es die Gottebenbildlichkeit des Mannes zerstöre. Sein Sohn, der Reformzar Peter I. (1672–1725) hingegen betätigte sich nach der Rückkehr von seiner ersten Westeuropareise 1698 gleich selbst als Barbier und schnitt seinen Bojaren (und damit einem wichtigen Teil der Funktionselite) kurzerhand die Bärte ab. Aufklärer wie Nikolaj M. Karamzin sollten später das Bartscheren in einer naturrechtlichen Argumentation als rigorosen und „ungesetzlichen“ Eingriff in die Individualrechte des Adels beklagen. Intendiert war freilich die Hervorbringung einer effektiven Funktionselite sowie einer sublimierten Repräsentationskultur. Das Prinzip der Nützlichkeit, das Streben nach einem durchrationalisierten Staat kulminierten in einer Art autokratischen Modernisierung⁸. Spätere Kritiker warfen Peter I. vor, er habe mit seinen radikalen Reformen die so berüchtigte russische

⁵ Siehe dazu: *Klug E.* Das „asiatische“ Russland: Über die Entstehung eines europäischen Vorurteils // *Historische Zeitschrift* 245(1987). S.265–289.

⁶ Algarotti hatte sich im Jahre 1739 in St. Petersburg aufgehalten; im Jahre 1760 erschien der anonyme Erstdruck: F. A. *Viaggi di Russia*. Siehe dazu: *Неклюдова М. С., Основат А. Л.* Окно в Европу // *Лотмановский сб.* 2. М., 1997. С. 255–275.

⁷ Vgl. auch den Sammelband: *Миф Европы в литературе и культуре Польши и России.* М., 2004.

⁸ Zu den Bereichen Kultur und Literatur siehe: *Klein J.* Die Epoche Peters I.: Kulturrevolution und Literatur // *Ders.: Russische Literatur im 18. Jahrhundert.* Köln;

Bürokratie etabliert. Mit der streng geometrischen Anlage der in der Mythologie von Untergangs-Prophezeiungen und real von Hochwasserkatastrophen bedrohten sowie als „unrussisch“ stigmatisierten „Kunst“-Stadt St. Petersburg — als einer symbolträchtig konzipierten Polemik gegen das traditionelle Moskau⁹ und damit gegen die gesamte moskowitzische Tradition — stieß Peter I. für seine kulturoptimistischen Zeitgenossen das „Fenster zum Westen“ auf. Peter I. schuf auch eine Reihe von utilitaristischen weltlichen Bildungseinrichtungen.

Nicht wenige westliche Aufklärer gingen von einer affirmativen, vermittelnden oder auch missionarischen Funktion Russlands gegenüber Asien in Hinblick auf die europäische Kultur aus. Dazu gehörten dann auch der von Peter I. zum „Czaarischen Geheimen Justiz-Rat“ ernannte Leibniz sowie Herder, der im sog. Slavenkapitel in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ (1784–1791) Rousseaus Konstruktion vom Naturzustand historisch zu verifizieren schien. Bei Leibniz zu Beginn des 18. Jahrhunderts¹⁰ kommt es zum ersten Mal zu einer Krise des Selbstverständnisses Europas, und zwar dadurch, dass Leibniz seine Vorstellung von der Geschichtslosigkeit Russlands, eine tabula rasa, also ein unbeschriebenes Blatt, ins Positive wendet¹¹. Daneben gab es auch Dekadenzängste, die in Russland wiederum das Sendungsbewusstsein der Slavophilen, vor allem aber der Panslawisten stärkten. Allerdings erhob sich bereits im 18. Jahrhundert, so etwa bei Jean-Jacques Rousseau im 4. Kapitel des „Contrat social“ (1762), die Frage, ob Peter I.

Weimar; Wien, 2008 (=Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. N.F.); *Reihe A. Slavistische Forschungen*, Bd. 58). S. 3–49.

⁹ Evident ist die nachpetrinische Opposition zwischen dem traditionellen Moskau und dem „neuen“ Petersburg. Siehe dazu: Москва — Петербург: Pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания: Антология. СПб., 2000 (=Serija „Russkij put“).

¹⁰ Siehe zum deutschen Bild von Peter I. und seinen Reformen zu Beginn des 18. Jahrhunderts: *Blome A.* Das deutsche Russlandbild im frühen 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur zeitgenössischen Presseberichterstattung über Russland unter Peter I. Wiesbaden, 2000 (=Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, Bd. 57).

¹¹ *Groh D.* Russland im Blick Europas (300 Jahre historische Perspektiven), erweiterte Zweitausgabe. Frankfurt a. M., 1988; dazu die Textsammlung von *Tschizewskij D., Groh D.* Europa und Russland. Darmstadt, 1959; Die umgekehrte Blickrichtung — Europa und Asien in russischer Sicht — ist dokumentiert in dem Sammelband: Россия между Европой и Азией. М., 2000, 2. Aufl.

den Russen nicht einfach ein europäisches Kleid übergestülpt habe. Voltaire hingegen feierte in seiner „Histoire de L'Empire russe sous Pierre le Grand“ (1760–1763)¹² als „fondateur“, nämlich als jenen staatsmännischen Riesen, der auf der „tabula rasa“ einer barbarischen vorpetrinischen Nicht-Kultur die Zivilisation eingeschrieben habe.

Boris Uspenskij hat in seinem 2004 publizierten Aufsatz „Europa als Metapher und als Metonymie“ die These vertreten, Russland könne nicht als Metonymie, sondern im Sinner einer Metapher als Europa angesehen werden. Europa expandiere nicht auf natürliche Weise als historisch-kulturelles (zivilisierendes) Zentrum auf ein umliegendes Territorium, sondern Russland habe sich bewusst und „künstlich“ an Europa orientiert. Russland werde ein „Neues Europa“. Der Verfasser beschreibt die Künstlichkeit, Semiotisierung sowie das Postulieren einer Opposition „neues Russland“ vs. „altes Russland“ (barbarisches oder gar „asiatisches“ Russland) im Kontext der Hinwendung zu „Europa“, das Karnevaleske, die Maskerade und das Theatralische in der offiziellen Kultur, eben auch bei Hofe. Als Beispiel wird das berüchtigte „Saufkonzil“ („Vsep'janejšij sobor“) angeführt, wo in karnevalistischer und ritualisierter Form die (russische) Kirche brüskiert worden ist. Diese rigorosen zarischen Eingriffe in soziokulturelle Traditionen provozieren kulturelle Gedächtnismechanismen, und sie zeitigen auch der Aufklärung abträgliche Folgen¹³.

Die „westernization“ („Verwestlichung“ oder „Westeuropäisierung“) genannte Rezeption, kulturelle Übersetzung und Adaption westlicher Ideen, Konzepte und Institutionen praktizierte auch Katharina II. seit 1762. Sie initiierte Bildungsprojekte und besaß die „informelle Würde“ seitens der Aufklärung: „philosophes“ wie Voltaire, Denis Diderot, Frédéric Melchior Grimm und Christoph Friedrich Nicolai kommunizierten mit ihr über nicht immer praktikable Reformkonzepte, die geschichtsphilosophische Mission Russlands sowie über idealtypische aufgeklärte Herrschaft. Die von der „Minerva des Nordens“ inspirierte Nakaz / *Instruction für das neue Gesetzbuch* (1767) stand in Frankreich auf dem Index! Mit der Zulassung

¹² Voltaire war von der russischen Zarin Elisabeth II., der Tochter Peters I., offiziell damit beauftragt worden, eine Geschichte der Regierungszeit ihres Vaters zu verfassen. Die an der Petersburger Akademie der Wissenschaften tätigen Historiker Gerhard Friedrich Müller und Michail Lomonosov haben dem französischen Verfasser Quellen und Materialien geliefert.

¹³ *Успенский В.* Европа как метафора и как метонимия (применительно к истории России) // Вопросы философии. 2004. № 6. С. 13–21.

privater Druckereien wollte Katharina II. eine beschränkte literarische und publizistische Öffentlichkeit schaffen, die sie zugleich mittels Zensur als semantischer Herrschaft zu steuern suchte¹⁴. In ihrer Kulturpolitik versucht sie, Aufklärungsrezeption in Russland zu steuern; dabei stilisiert sie sich zur unbedingten Apologetin einer rationalistischen Aufklärung. Katharina II. hat ein Netz literarischer Agenten im Ausland, gibt höchst polemische Gegendarstellungen gegen westliche Russlandschriften in Auftrag und weiht 1782 ein Peter I. gewidmetes, vom französischen Bildhauer Falconet geschaffenes Reiterstandbild ein, den „Ehernen Reiter“ („Mednyj vsadnik“). Die russische Kulturpolitik besonders seit Katharina II. ist bemüht, eine spezifische nationale Identität des russischen Imperiums zu konstruieren, das intendierte Image im Westen soll mit einem noch universelleren Anspruch an Aufklärung vermittelt werden. Ein Netzwerk literarischer Agenten kommuniziert Katharinas II. Reformen, übersetzt und kommentiert sie für den Westen. Die russische Kaiserin hat in ihren ersten Regierungsjahren in ihrer „Instruction für die zu Verfertigung des Entwurfs zu einem Gesetzbuche verordnete Commißion“ deutlich postuliert: „Rußland ist eine Europäische Macht“. Dies setzt sie allerdings bereits für die vorpetrinische Zeit voraus: „7. Hier ist der Beweiß davon. Die Veränderungen, die Peter der Große mit Russland vorgenommen, haben einen um so viel glücklicheren Erfolg gehabt, weil die Sitten der damaligen Zeiten gar nicht dem Klima gemäß, und uns durch die Vermischung verschiedener Völker, und durch die Eroberung fremden Länder, zugebracht worden waren. Da Peter der Erste Europäische Sitten und Gebräuche bei einem Europäischen Volke einführte, fand er dasselbe hiezu aufgelegter, als er selbst je vermutet hatte“¹⁵. Teile des gebildeten Adels haben offizielle Reformprojekte, die auf Modernisierung zielten, unterstützt. Zu Recht hat M. Raeff in diesem Kontext auf den Anteil der Funktionselite Russlands an der „Verwestlichung“ verwiesen: „the elite actively helped the governement in introducing and applying to Russian life Western culture and values“¹⁶.

¹⁴ Marker G. Publishing, printing and the origins of intellectual life in Russia: 1700–1800. Princeton, 1985.

¹⁵ Zitiert nach dem von M. Haigold, d.i. A. L. Schlözer ins Deutsche übertragenen Text der „Instruction“: Katharinä der Zweiten Kaiserin und Gesetzgeberin von Rußland Instruction für die Verfertigung des Entwurfs zu einem neuen Gesetzbuche verordnete Commißion, Riga und Mietau 1769, I. Kapitel, § 6–7.

¹⁶ Raeff M. Imperial Russia: 1682–1825: The coming of age of Modern Russia. New York, 1971 (=Borzoi History of Russia). S.131.

Die russische Kultur¹⁷ kann als „Übersetzungskultur“¹⁸ verstanden werden. Kulturelle Übersetzung realisiert sich nicht in einseitigem hegemonialem Transfer, sondern in einer spannungsreichen Verflechtung von Fremdem und Eigenem¹⁹. Relevant für die Analyse von kultureller Übersetzung sind Modi, funktionale Kontexte und soziokulturelle Prämissen von Rezeptionen, Translationen und Adaptionen. Es geht nicht nur um einen „Kulturtransfer“, sondern um eine Erforschung der spezifischen Wege von Transformationen, des Um- und Neuschreibens. Zu beachten sind daher unterschiedliche kulturelle Codes und Kodierungen. Bei der kulturellen Übersetzung kommt es zu Momenten der Aneignung und der Abstoßung in immer neuen Koalitionen, Kombinationen, Kontaminationen. Sie führt zu Um- und Neuformung, mitunter aus westlicher Perspektive zu krassen Fehlinterpretationen. Für russische geschichtsphilosophische Konzeptualisierung sind Dichotomien typisch, nämlich die Oppositionen Europa vs. Asien, Orient vs. Okzident, Russland vs. Europa. Eine bloße Opposition zwischen prowestlichen und antiwestlichen, „nationalistischen“ Positionen würde viel zu kurz greifen. In russischen Diskussionen, die das ambivalente Verhältnis Russlands zum Westen thematisiert haben, finden sich neben mehr oder weniger radikalen westlerischen Positionen folgende Argumentationsmuster: Ambition und Wettstreit, Replik, Kompatibilität, Pro et contra, Kipp-Effekt, das substantiell Andere.

Ambition und Wettstreit: Peters I. Ziele waren zunächst utilitaristisch, auf technologischen und militärischen Wettstreit mit dem Westen gerichtet, wozu freilich ein effektives Bildungswesen zu schaffen war. Dazu tritt kulturoptimistisches Translationsdenken; der Zar hat anlässlich einer Schiffstaufe im Mai 1714 („Ceremonie“ bei der Einführung von neun schwedischen Galeeren in den Hafen von „Cronschloß“) in visionärer Interpretation die Vorstellung einer „translatio studii et artium“ formuliert, derzufolge die Wissenschaften und Künste einst nach Russland wandern. Im zweiten Teil der 1763 in Frankfurt und Leipzig bei Heinrich Ludwig Brönnner erschienenen deutschen Übersetzung von Voltaires „Histoire de l'Empire Russe sous Pierre le Grand“ ist diese

¹⁷ Kultur wird hier als Text verstanden. Siehe dazu: Einleitung von D. Bachmann-Medick zu: Kultur als Text: Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M., 1996. S. 9–10.

¹⁸ Diese These vertritt auch K. Städtke: Fragwürdigkeiten der Russland-Interpretation // Leviathan, 1999. Heft 2. S. 166–178.

¹⁹ Siehe dazu: Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen / Hrsg. von D. Bachmann-Medick, bes. die Einleitung von D. Bachmann-Medick. Berlin, 1997. S. 1–18 (=Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung).

Rede wie folgt überliefert worden: „Meine Brüder, ist jemand unter euch, der vor zwanzig Jahren daran gedacht hat, daß er mit mir in der baltischen See, auf, durch uns selbst verfertigte Schiffe fechten, und diese Länder bewohnen // würde, welche durch unsern Fleiß und unsern Muth erobert worden? Man hält Griechenland vor den alten Sitz der Wissenschaften; sie kamen nachher in Italien, und von da breiteten sie sich in alle Theile von Europa aus; die Reihe ist jetzo an uns, wenn ihr meine Absichten unterstützen, und den Fleiß mit dem Gehorsam vereinigen wolt. Die Künste laufen in der Welt, wie das Geblüt in dem menschlichen Körper, herum; vielleicht richten sie ihr Reich unter uns auf, um nachhero nach Griechenland, ihr altes Vaterland zurück zu kehren. Ich schmeichle mir mit der Hoffnung, daß wir durch unsere Arbeiten und unsern dauerhaften Ruhm noch einmal die gesittesten Völker beschämen werden“²⁰. Voltaire schließt dieser seiner interpretativen Übersetzung die Bemerkung über die Wirkung dieser „öffentlichen geschickten Rede“ an, dieses sei der wahre Inhalt der Rede dieses würdigen Stifters. Die alten Bojaren hätten dieser Rede skeptisch und reserviert zugehört, die jungen Herrn aber seien dadurch zu Tränen gerührt worden.

Replik: In Russland reagiert man — mitunter in offiziellem Auftrag — auf westliche Reisebeschreibungen, Russlandschriften und westliche geschichtphilosophische Reflexionen, in denen über den Reformzaren, seine Nachfolger bzw. die soziokulturelle Verfasstheit Russlands gehandelt wird. So erhob sich für Jean-Jacques Rousseau im 4. Kapitel des „Contrat social“ (1762) die Frage, ob Peter die Russen nicht einfach nur kriegstüchtig hätte machen müssen, statt sie zivilisieren zu wollen. Peter I. habe — so der Vorwurf — den Russen einfach ein europäisches Kleid übergestülpt. Voltaire hingegen hatte Peter I. in seinem Auftragswerk „Histoire de L’Empire Russe sous Pierre le Grand“ als „fondateur“ gefeiert, nämlich als jenen staatsmännischen Riesen, der auf der „tabula rasa“ einer barbarischen vorpetrinischen Nicht-Kultur die Zivilisation eingeschrieben habe. Auf beide Konzepte reagiert man in russischen geschichtsphilosophischen und kulturologischen Schriften. Im Jahre 1772 ist in Amsterdam die unter Federführung Katharinas II. polemische Entgegnung auf M. l’Abbé Chappe d’Auteroches Schrift „Voyage en Sibérie“ unter dem Titel „Antidote, ou examen du mauvais livre superbement imprimé intitulé: ‚Voyage en Sibérie, fait par ordre du Roi 1761, contenant les mœurs, les usages des Russes, & l’état actuel de cette Puissance...‘“. Vehement wird gegen di-

²⁰ Voltaire. Geschichte des rußischen Reichs unter Peter dem Großen. Aus dem Französischen übersetzt. Zweyter Theil. Frankfurt und Leipzig, 1763. S. 93–95.

verse im „Antidote“ vorgebrachte Behauptungen polemisiert, dass die Russen den europäischen Sitten Fortschritte zu verdanken hätten. Diese seien trotz ihrer despotischen Regierung möglich gewesen, die das Entstehen einer Gesellschaft in Russland behindere²¹.

Kompatibilität: Evident sind russische Versuche der Konzeptualisierung einer selektiven, gemäßigten und entschleunigten Adaption von Ideen und Institutionen, eben einer praktikablen „Verwestlichung“, die zu russischen soziokulturellen Prämissen kompatibel sein könnte. Mitunter wird diese pragmatische Haltung — die wie im Falle des „Reichshistoriographen“ Nikolaj M. Karamzin — als konservativ oder gar pejorativ als politisch opportun denunziert. Hier beruht der Versuch der Herstellung einer „Kompatibilität“ mit westlichen Konzepten und Institutionen auf einer vertieften Einsicht in historische und politische Realitäten sowie auf einer Analyse bereits gescheiterter am Westen orientierter Reformprojekte.

Pro et contra: In den russischen Debatten wird eine Dichotomie bzw. Opposition zwischen Ost und West konstruiert. Dies zeigt sich prägnant in der Polemik zwischen Westlern und Slavophilen. Nicht zuletzt nach Westeuropa-Reisen mutierten ehemals überzeugte russische Westler zu Slavophilen. So auch der Schelling-Schüler Ivan Kireevskij, der in seinem Vergleich von russischer und westlicher Bildung (1852) eine retrospektive Utopie formuliert. Seine Quintessenz: Die westeuropäische Bildung ist durch Zersplitterung und Verstandesmäßigkeit geprägt, die russische durch Geschlossenheit und Vernunftmäßigkeit. Als Spezifikum russischer Mentalität gilt die „sobornost“, eine „freiwillige Einmütigkeit“. Ein erbittertes Pro et contra entzündet sich später an der Interpretation der Vision des Kristallpalastes (Crystal Palace von Joseph Paxton) als Symbol des Fortschritts auf der 1. Weltausstellung in London 1851. J. H. Billington zufolge haben sowohl die Slavophilen als auch die Westler westliche Ideen und westliche Praxis entlehnt, so dass Russland nolens volens zum logischen Erretter des untergehenden Abendlandes aufsteigen konnte²².

Der sog. Kipp-Effekt: Das stets gegenwärtige Verdikt einer zivilisatorischen Phasenverschiebung Russlands sucht sich sein Ventil in Überkompensation, Überbietungsmetaphern. Russland wird nicht als zivilisatorisch zurückgeblieben oder als Gegenentwurf zum Westen betrachtet, sondern als

²¹ Ibid. S. 106–107, S.114.

²² Billington J. H. The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture. New York, 1970.

seine „Alternative“, die den „größeren Grad von Universalität beansprucht“. Zum Qualitätsmerkmal wird der eigentlich problematische Drang Russlands, bei allem und jedem ins Extreme zu verfallen: Russland hat zwar nichts Genuin-Eigenes, realisiert aber in selektiven Rezeptionen und Adaptionen westlicher Ideen, Konzepte und Institutionen alles radikal²³. Dies würde für das Fehlen einer neutralen axiologischen Sphäre in Russland sprechen (siehe das Dualismuskonzept von Jurij Lotman und Boris Uspenskij). So kann in der russischen Geschichtsphilosophie und Kulturologie die zunächst als misslungen angesehene Adaption westlicher Modelle zum eigentlichen Vorteil für Russland umgedeutet, die Kultur- und Geschichtslosigkeit eines unzivilisierten „Ausnahmevolkes“ etwa bei dem eben deshalb als wahnsinnig stigmatisiertem Petr Čaadaev als „tabula rasa“ eines jungen, nichtdekadenten Volkes verstanden, das auf seinem Weg zur Zivilisation Fehler meiden kann und somit zur Alternative auch für den Westen werden könnte. Es kommt also zu einer Umkehrung der Umkehrung.

Russland als das substantiell Andere des Westens: B. Groys hat zugespitzt und pauschal das „russische Selbstverständnis“, welches sich mitunter nur in einigen geschichtsphilosophischen bzw. kulturosophischen Texten manifestiert hat, beschrieben: „Rußland definiert sich [...] während seiner ganzen Geschichte eindeutig in bezug auf den Westen — der gelegentliche Verweis auf den Osten dient eigentlich mehr der romantischen Selbststilisierung [...]. Rußland versteht sich ständig in einer [...] Opposition zum Westen, wobei es dafür bestimmte Elemente der westlichen Kultur selbst verwendet. Rußland hat nämlich keine kulturelle Tradition, die in dem Sinne „anders“ wäre — wie z. B. die chinesische Kultur. Vielmehr erfindet sich die russische Kultur immer wieder neu als das „Andere“ des Westens, indem sie oppositionelle, alternative Strömungen der westlichen Kultur selbst [...] übernimmt, aneignet, transformiert — und dann gegen den Westen als Ganzes richtet“²⁴.

Diese Problematik per se stellt sich bereits in slavophilen Konzepten, in der „russischen Idee“, darunter in Nikolaj Ja. Danilevskijs „Kulturtypenlehre“. Danilevskij kehrt Hegels Hypothese vom Verlauf der Universalhistorie um. Die Wechselfolge jeweils dominanter „Kulturtypen“ vollzieht sich ihm zufolge von West nach Ost, von den Romano-Germanen zu den Slaven. Befindet sich Russland soziokulturell und mental zwischen Orient und Okzident, wie (Neo) Eurasier mitunter annehmen?

²³ Hansen-Löve A. A. Zur Kritik der Vorurteilskraft, a. a. O., S.183.

²⁴ Groys B. Die Erfindung Russlands. München, 1995. S. 8.

„Osteuropa“ und Russland sind offenbar nicht zuletzt eine Konstruktion der westeuropäischen Aufklärung, denn Philosophen, Reisende und Kartographen haben diesen Raum in Kontrast und in Opposition zu Osteuropa entworfen. Dabei beanspruchten westliche Autoren eine Repräsentationsautorität. Wie andere „fremde“ Kulturen versuchte der Westen die russische Kultur in einem Kontext von Kulturhegemonie und Machtverhältnissen zu beschreiben. Dies provozierte nicht nur offiziell bestellte Widerlegungen, sondern auch vehemente nationale Gegenentwürfe. Dabei wird aber nicht nur die Konstruktion oder Erfindung eines z. T. „exotischen“ Russlands durch den Westen²⁵, sondern eben auch die russische Reaktion auf die Exklusionserfahrung, Russlands Eigenperspektive sowie die Spezifik seiner Rezeptivität thematisiert. Denn zum Teil diametral entgegengesetzte kulturelle Selbstbilder und Auto-stereotype innerhalb der geistigen Elite Russlands, welche sich vor allem seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend in europäische Kommunikationszusammenhänge einzubringen vermochte, waren nicht zuletzt eine Reaktion auf diese Fremdreflexion. Die von den Akteuren verwendeten Konzeptionen bzw. Konstrukte, auch vehement antiwestliche, basieren häufig auf westlichen Ideen. Oft problematisiert die russische Kultur selbst ihre eigene Rolle als produktive und kreative „Übersetzungskultur“.

²⁵ Siehe dazu: *Wolff L.* *Inventing Eastern Europe: The map of civilization on the mind of the enlightenment.* 1995.

Hans Rothe (Bonn)

Zum Schluss (заклучение) von Puškins „K Ovidiju“

1

Das Gedicht „An Ovid“ („К Овидию“) ist in Puškins südlichen Jahren vielleicht sein bedeutendstes. Er war strafversetzt in der Nähe von Ovids Verbannungsort Tomi. Es scheint daher ganz natürlich, daß er sich dort mit Ovid verglich. Es schien ein großer Augenblick in der Weltgeschichte der Literatur zu sein, den Puškin ergriffen und gestaltet hat. Nach fast zwei Jahrtausenden wiederholte sich ein Schicksalsmoment: wo ein Hauptdichter des klassischen Roms seine Tage unter Barbaren beschließen mußte, erschien in vergleichbarer Lage der Hauptdichter einer in der europäischen Kultur noch weitgehend unbekanntem Sprache und Literatur und nahm für sich diesen Vergleich mit dem Klassischen in Anspruch. Man hat sich nicht gescheut, von einem „neuen Ovid“ zu sprechen¹.

Doch Puškins Selbstvergleich bedeutete keine Identifizierung mit dem römischen Dichter². Vielmehr hat er im zweiten Teil seines Gedichts die Unterschiede zu Ovid deutlich hervorgehoben, und in der russischen Puškin-Philologie ist das auch wiedergegeben worden³.

Im Zusammenhang damit wurde mehrfach hervorgehoben, dass Puškin in der Stilisierung neue Wege gegangen sei und damit die russische Literatur

¹ Zuletzt Lauer R. Aleksandr Puškin: Eine Biographie. München, 2006. S. 110 f.

² Keil R. D. Alexander Pusckhin: Ein Dichterleben. Frankfurt a. M.; Leipzig, 2001. S. 132, sagt abgewogener: „mit dessen Verbanntenschicksal sich Pusckhin identifiziert“.

³ Vgl. aus der älteren Literatur: Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Т. 6. С. 142; Сандомирская В. Б. Первый перевод Пушкина из Андрея Шенье // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 173. Zuletzt z.B.: Кнабе Г. С. Античная литература // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 2004. Т. 1819: Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 26.

im ganzen auf einen neuen Weg geführt habe⁴. Weiter spielten die beiden ursprünglichen Schlussverse eine Rolle, die Puškin dann fallen gelassen hat und durch einen neuen Schluss in sechs Versen ersetzte⁵.

Gerade weil diese Neuerungen schon im Entwurf und dann natürlich auch in der Endfassung solche Beachtung gefunden hatten, fällt es auf, dass „An Ovid“ — anders als viele andere, auch weniger wichtige, Gedichte Puškins — bisher vollständig systematisch anscheinend noch nicht erklärt worden ist, vor allem der Schlussteil nicht⁶. Vielleicht darf ich einige eigene Versuche nennen, in denen ich „An Ovid“ berührt habe⁷. Eine vollständige Interpretation des ganzen Gedichtes kann hier nicht gegeben werden; der vorgegebene Rahmen erfordert die Beschränkung auf den Schlussteil.

2

Das Gedicht ist in drei Teilen aufgebaut; so jedenfalls hat zuletzt Vulich es 1995 beschrieben⁸: 53 Verse über den verbannten Ovid, in tiefem Mitgefühl mit dessen Schicksal an dem Verbannungsort Tomi, fern von Rom; 31 Verse (v. 54–84) über sich selbst, der aber nicht klagt wie Ovid und eine ganz andere Landschaft vorfand als der Römer; und sodann 20 Verse (v. 85–104) als „Schluss“ (заклучение). Die Mitteilung über diesen letzten Teil ist sehr

⁴ Кибальник С. А. Тема изгнания в поэзии Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 48.

⁵ Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. С. 142; Вулих Н. В. Образ Овидия в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 71; Albrecht M. Der verbannte Ovid und die Einsamkeit des Dichters im frühen 19. Jahrhundert. Zum Selbstverständnis Franz Grillparzers und A. Puškins // Arcadia 6, 1, S. 16–43, hier: 36 f.; Сандомирская В. Б. Первый перевод Пушкина из Андрея Шенье. С. 173.

⁶ Eine zusammenhängende Behandlung einiger Grundgedanken des Gedichtes zuerst bei: Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. С. 140–143. Dann bei: Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1: 1813–1824. М., 1956. С. 537–543; Кибальник С. А. Тема изгнания в поэзии Пушкина. С. 46–50; Вулих Н. В. Овидий — человек и поэт в творчестве Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 162–166.

⁷ Puškin. Schicksal des Dichters, Wandlungen seiner Dichtung (Nordrheinwestfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste. Vorträge G 422), Paderborn (Schöningh) 2009, S. 16–19. Rothe H. Puškin als „Verbannter“ und die Freiheit — www.Puschkin Gesellschaft.de.

⁸ Вулих Н. В. Овидий — человек и поэт в творчестве Пушкина. С. 162–166.

lakonisch. Nur die beiden ursprünglich entworfenen Finalverse werden zitiert, wie von vielen Anderen auch. Doch wirklich erklärt wurden weder sie, noch dieser dritte Teil im Ganzen. Von den Finalversen hatte Jakubovič gesagt, sie seien gegen Ovid gerichtet und im Inhalt also „politisch“⁹. Diese Ansicht wird wohl bis heute von Vielen geteilt. Aber was sie wirklich eigentlich enthalten und warum sie wegfielen, wurde nicht gesagt. Und über die vorhergehenden Verse 85–98 wurde nie etwas mitgeteilt, ebenso wenig wie über die neuen Schlussverse 99–104. Nur der Vers 101 über den „великодушный грек“ (gemeint soll Alexander Ypsilanti sein) wurde gelegentlich erwähnt¹⁰.

Die Frage nach der Gattung des Gedichtes ist oft behandelt worden. Tatsächlich ist sie unklar¹¹. Vulich hat anscheinend 1959/61 zuerst gesagt¹², dass die Einwirkung der „Tristia“ des Ovid (печальные элегии) bewirkt habe, dass aus einer „historischen Elegie“¹³ eine romantische Gattung geworden sei und dadurch auch die poetische Epistel (послание) romantisch verändert habe¹⁴. Dieser Bruch mit (klassizistischen) Gattungsregeln habe eine stilistische „Einseitigkeit“ überwunden und in der Folge die russische Literatur verändert¹⁵. Bondi sagte¹⁶, dass die neue Epistel „lyrisch und romantisch“ geworden sei. Keil spricht von „großer Elegie“¹⁷.

Nähere Angaben fehlen¹⁸. Doch wird man festhalten dürfen, dass wirklich Gattungsregeln und damit die Gattungsfrage überhaupt nebensächlich geworden waren.

⁹ *Якубович Д. П.* Античность в творчестве Пушкина. С. 142.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Eine Übersicht bei: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. С. 540 f.

¹² Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 422.

¹³ Der Ausdruck von: *Фридендер Г. М.* Пушкин и пути русской литературы // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1967. Т. 5: Пушкин и русская культура. С. 24.

¹⁴ Vgl. auch: *Сидяков Л. С.* Изменения в системе лирики Пушкина 1820–1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 50.

¹⁵ *Кибальник С. А.* Тема изгнания в поэзии Пушкина. С. 48. Там же (с. 50): «...многосторонность отношения к действительности и разнообразие содержания».

¹⁶ *Бонди С. М.* Шестистопный ямб Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 18.

¹⁷ *Keil R. D.* Alexander Puschkin: Ein Dichterleben. S. 132 und 142 f.

¹⁸ Keil zitiert den neuen Schluss in deutscher Übersetzung und spricht von seinen zwei Themen: „die Völker wollen Frieden“ und „auf den Dichter hört niemand“ (*Ibid.* S. 142).

3

Der dritte Teil des Gedichts enthält zunächst noch einmal einen Vergleich des russischen Dichters mit Ovid (v. 85–98). Dabei werden aber neue Gedanken und Motive genannt. Die Verse sind also nicht nur einfach abschließende Zusammenfassung. Dann folgen die sechs neuen Schlussverse (v. 99–104). Auch sie enthalten ein neues Motiv und sind sehr eigenartig aufgebaut. Sie sind daher, wenn auch als Schlussverse, eigentlich ein in sich zusammenhängender neuer, vierter Teil. Der dritte Teil besteht also nur aus den erwähnten Versen 85–98. Sie lauten:

- 85 Утешься; не увял Овидиев венец!
 Увы! среди толпы затерянный певец,
 Безвестен буду я для новых поколений,
 И, жертва темная, умрет мой слабый гений
 С печальной жизнью, с минутною молвой!..
- 90 Но если обо мне потомок поздний мой
 Узнав, придет искать в стране сей отдаленной
 Близ страха славного мой след уединенный —
 Брегов забвения оставя хладну сень,
 К нему слетит моя признательная тень,
- 95 И будет мило мне его воспоминанье.
 Да сохранится же заветное преданье:
 Как ты, враждующей покорствуя судьбе,
 Не славой — участью я равен был тебе¹⁹.

In diesen Versen baut Puškin in dem Vergleich mit Ovid eine Antithese auf. Er stellte sich, den neuzeitlichen russischen Dichter in Gegensatz zu dem römischen Klassiker. Die ganze Arbeit Puškins an diesem dritten Teil bestand in der Ausformung dieser Antithese.

Ursprünglich enthielten schon die beiden Eingangverse (85–86) die ganze Antithese des Erstentwurfes:

Утешься! о Назон! бессмертен твой венец
 Но я среди толпы затерянный певец²⁰ ...

¹⁹ Text nach: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 16 т. М.; Л., 1947. Т. 2. С. 218–221.

²⁰ Varianten nach: Там же. С. 726.

„Sei getrost! o Naso! dein Kranz ist unsterblich / Aber ich in der Menge <d.h. der Dichter, die seit 2000 Jahren den Ovid nachahmten> ein unbekannter Sänger.“

In der Endfassung nennt Puškin sich selbst erst im Laufe des dann folgenden Verses (87: „безвестен буду я“). Die Veränderung des Entwurfes besteht vor allem darin, dass Puškin zwei Reihen von Klangwiederholungen herstellte, die ineinander greifen: „утешься“ — „увял“ — „увы“ und: „увял“ — „Овидиев“ — „венец“ — „увы“, und beide Klangreihen laufen in den folgenden Vers noch weiter: „безвестен буду“. Die Antithese wird also nicht, wie im Erstentwurf, sogleich in voller Schärfe vorgebracht, sondern hinausgezögert und euphonisch überdeckt.

Mit v. 87 beginnt dann auch eine gedankliche Veränderung in der Gestaltung der Antithese. Die Worte „безвестен буду я“ setzte Puškin erst ganz zum Schluss ein, nach mehreren anderen Versuchen. In ihnen hatte er zunächst noch sagen wollen, dass er vielleicht doch, auch nach Ovid, einen eigenen Ruhm, eine Bekanntheit verdient hätte; allerdings in Frageform. Die Stichworte in diesen ersten Entwürfen lauten: „могу ли завещать“ — „werde ich <vielleicht etwas> überliefern/vererben können“; „известен буду ль“ — „werde <vielleicht auch> ich bekannt sein“; „услышат ли меня“ — „wird man <vielleicht auch> mich vernehmen“ (II, 726 Anm. 5). Und im folgenden Vers ist dann noch einmal von seinem Ruhm (слава) die Rede, wenn auch einem nur verborgenen Ruhm (тайная; ebd. Anm. 6).

In v. 88 wurde dann eine Art Nebenantithese deutlich: werde ich bekannt sein — oder werde ich ganz sterben: „или навеки погаснет“ — „oder wird für immer verlöschen“, „или навек умрет мой гений“ — „oder wird mein Genius für immer sterben“ (ebd. Anm. 6). In der Endfassung ist dann von der Möglichkeit eines eigenen Ruhmes, einer eigenen Bedeutung als Dichter neben Ovid keine Rede mehr. Schon im letzten Entwurf heißt es wie in der Endfassung: „безвестен буду я“. Auch das Wort „слава“ bezieht Puškin nicht mehr auf sich selbst. Statt dessen heißt es vielmehr: „жертва“ (Opfer), zunächst noch mit dem gleichen Epitheton „тайная“ (heimlich, verborgen), wie vorher bei „слава“. Dann aber, in der ersten Reinfassung²¹, heißt es: „темная“ — „unklares“ oder auch „freudloses Opfer“²². Und noch eindeutiger: am Ende dieses Verses nennt sich Puškin in allen Entwürfen einen „скорбный“ oder

²¹ Vgl.: Бонди С. М. О чтении рукописей Пушкина // Изв. АН СССР. Отд. обществ. наук. М., 1937. № 2–3. С. 576–581: IV. Текст черновика.

²² Vgl.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1961. Т. 4. С. 495.

„грустный гений“ — *grämlichen* oder *traurigen* (II, 726 und 727); erst in der Endfassung, als deutliche Verstärkung der Antithese: „слабый“ — *schwachen* Genius. Und hierher gehört schließlich, dass in v. 94 in den ersten Lesarten zu „ть“ das Epitheton „признательная“, mein *aner kennender*, nämlich dem Ovid den Vorrang einräumender Schatten, ganz fehlte (II, 726 f. Anm. 10). Es taucht erst in der Reinfassung (*беловик*) auf.

In den Entwürfen zu v. 87, die Puškin dann fallen ließ, war überdies ein horazisches Motiv aufgetaucht: „werde ich für immer sterben“ klingt an das horazische „non omnis moriar“ aus der Unsterblichkeitsode *Exegi monumentum* an, die Puškin über ein Jahrzehnt später übersetzen wird. In der Annäherung an Ovid von 1821, die immer demütiger formuliert wurde, liegt die erste Wurzel für den stolzen Selbstvergleich mit Horaz von 1836.

4

Zu diesem Spiel der Antithese, die in den Entwürfen verdeckt, durch Nebenantithesen abgeschwächt, erst in der Endfassung in ganzer Schärfe herausgehoben wurde, gehört das so oft zitierte Verspaar, das im Entwurf das ganze Gedicht abschließen sollte.

Но не унизил век изменой беззаконной
Ни гордой совести ни Музы непоклонной.

„Ich habe nie durch gesetzlosen Verrat / Weder das stolze Gewissen, noch die unbeugsame Muse <später: Leier> erniedrigt“ (II, 727). Dieser Schluss schien wohl so eindrucksvoll, dass er in der großen Akademie-Ausgabe auch der Endfassung hinzugefügt wurde (II, 221 Anm.). In einer früheren Lesart sollte es heißen: „под властью беззаконной“ — „unter einer gesetzlosen Macht“ erniedrigte ich (mich) nicht (II, 727 Anm. 2). Die *Gesetzlosigkeit* hatte Puškin also anfänglich auf seine Widersacher in der „Macht“ beziehen wollen, und erst in einem späteren Entwurf auf sich selbst; das war weniger klar. Es sollte wohl heißen: klagen wie Ovid es tat, sei Demütigung vor der Macht und daher Verrat an sich selbst. Doch auch dieser Schritt, so sehr er gegen Ovid gerichtet zu sein schien, war zugleich Teil der Selbstdemütigung Puškins: die Andeutung einer Auseinandersetzung mit einer politischen Macht, die ja seiner Stafversetzung wirklich zugrunde lag, wird aufgegeben, das politische Motiv wird getilgt, nur der Dienst an der Poesie spielt noch eine Rolle.

Wichtiger scheint indessen die Verbindung, die diese Finalverse mit der vorhergehenden Textpassage haben. Die beiden Verse haben ja nur dann einen Sinn, wenn Puškin sich mit einer eigenen poetischen Leistung neben Ovid hätte stellen wollen. Insofern passen sie zu den eben erläuterten frühen Lesarten der Verse 87 und 88. In dem Maße, in dem Puškin alle Lesarten aufgab, in denen er wie gleichberechtigt neben Ovid, als „neuer Ovid“, hätte stehen können, wurden diese Finalverse sinnlos. Sie passen nicht mehr zu der Selbstdemütigung der Endfassung („мой слабый гений“), die Teil des Gegensatzes zu Ovid ist. Sie aufzugeben, ist eine Folge der allmählichen Veränderung der Verse 87, 88 und 94.

Um Puškins Ausarbeitung dieser Antithese noch deutlicher werden zu lassen, ist ein Hinweis auf den ersten Vers des zweiten Teils (v. 54) hilfreich: „суровый славянин“ — ich, „ein grober Slave“ (eine frühere Lesart sagt auch „грубый“, II, 723 Anm. 11 a). Puškin deutete damit an, dass er, gegenüber dem klassischen Dichter aus Rom, selbst zu den Barbaren gehöre — er nennt sich dabei bezeichnenderweise nicht Russe, sondern allgemein Slave —, die Ovid vorgefunden hatte. Die Antithese würde danach also lauten: Ovid und ich, der römische Klassiker und der slavische Barbar. Bis hierhin gehört alles zu dem Gegensatz, der auch schon in den ersten beiden Teilen des Gedichtes herausgearbeitet wurde.

5

In diesem Zustand ist das Ende 1821 entworfene Gedicht wohl auch in zwei Abschriften vom April und Juni 1822 geblieben (II, 1105). Da aber der schon entworfene Schluss mit den beiden Finalversen sinnlos geworden war, musste ein anderer Schluss hinzugefügt werden. Er wurde erst 1823 für die Veröffentlichung geschrieben. Die Verse lauten:

Здесь, лирой северной пустыни оглашая,
 100 Скитался я в те дни, как на берега Дуная
 Великодушный грек свободу вызывал,
 И ни единый друг мне в мире не внимал;
 Но чуждые холмы, поля и рощи сонны,
 И музы мирные мне были благосклонны.

In diesen Versen ist auf den ersten Blick Einiges rätselhaft. Wieso nennt er den Griechen, selbst wenn Alexander Ypsilanti gemeint sein soll, „hochsinnig“? Er hatte ja schon lange über den griechischen Aufstand gegen die Türkei

und die Intrigen der unterlegenen Griechen gegeneinander sich überaus ablehnend geäußert²³. Und weiter: was sollte es heißen, dass ihm „in der ganzen Welt kein einziger Freund“ zuhören? Das bleibt auch rätselhaft, wenn man als Anregung dahinter Ovids „barbarus hic ego sum, quia non intelligor ulli“ (Tristia V 10, 37) finden kann²⁴.

Dieser Schlussteil arbeitet einen neuen Gegensatz heraus, der in dem bisherigen (Ovid — Puškin) nicht enthalten zu sein schien und auch mit den zunächst entworfenen stolzen Schlussversen gar nichts mehr zu tun hat. Es ist aber ein seltsames Spiel mit offenen und verdeckten Gegensätzen und Übereinstimmungen.

Am Anfang heißt es *Wüste* (пустыня), am Ende ist die Natur idyllisch: *Hügel, Felder, Haine* (холмы, поля и роши). Zu diesem Gegensatz scheint zu gehören, dass der *hochherzige Grieche* zur *Freiheit* rief, die Muse des Dichters aber *friedlich* ist. Es muss hier angemerkt werden, dass in diesen Jahren *frei* (свободный, вольный) ein Grundwort, eines der wichtigsten Epitheta in Puškins Poesie überhaupt gewesen ist, angefangen mit der Ode „Вольность“ von 1818²⁵. Und gerade auch die Musen waren *frei* genannt worden²⁶. Dichten hieß für Puškin, einem Werk, das in der Seele des Dichters ruht, „Freiheit schenken“²⁷. Es ist also für den Dichter *friedlich* an die Stelle von *frei* getreten.

Doch Beides wird überdeckt von der Übereinstimmung, dass sie ihre Stimme *vergeblich* erheben: die Griechen haben verloren, dem Dichter hört niemand zu. Dieser Vergeblichkeitstopos der ersten Verse (v. 99–102) wird dann aber in die jetzt erst offen ausgedrückte Antithese überführt: „но“ — *aber*, und es folgt die Aufzählung von Teilen der idyllischen Natur, darunter die *friedlichen Musen*.

Sehr seltsam ist der Gegensatz der Anfangs- und der Schlussverse (v. 99 f., 103 f.), also mit den gegensätzlichen Naturbildern. Hat denn Puškin seine Stimme in einer Wüste erhoben? Er hatte in Teil zwei doch gerade gegen Ovid hervorgehoben, dass er eine Kulturlandschaft vorgefunden hatte, z. B. mit Weinbau. Wüste — das gilt doch eigentlich, wie die beiden ersten Teile des Gedichts deutlich gemacht hatten, nicht für Puškin, sondern für Ovid und seine

²³ Die Äußerungen zusammengestellt in www (wie Anm. 6).

²⁴ Vgl.: Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина. С. 141.

²⁵ Vgl. die Belege die ich in Puškin als „Verbannter“ und die Freiheit (wie Anm. 6) zusammengestellt habe.

²⁶ „Вольные музы“, in einem Brief an Ja. N. Tolstoj, 1821/22, II, 264, f. 15.

²⁷ „Птичка“, 1823, II, 280, Strophe II 3 f.: „Когда хоть одному творенью / Я мог свободу даровать“.

Zeit. Es ist daher, als ob nun, in diesem vierten, dem Schlussteil, Ovid und Puškin wie in einem „ich“ zusammengefloßen sind. Gegensätzlich ist nun die Natur allein. Aber auch so, als Wüste und als Kulturlandschaft, nimmt sie den Dichter als ihren Teil auf. Und, wird man wohl schließen dürfen: so, in der Natur, als ihr Teil, ist Dichtung *frei* und *friedlich* zugleich, sollen der Freiheitsruf und die friedliche Muse nicht als Gegensatz erscheinen.

6

Es bleibt die Frage: was ist der Sinn der Veränderungen am Schluss dieses Gedichts? Der erste Entwurf hatte noch deutlich den Hinweis auf ein eigenes poetisches Bewusstsein des russischen Dichters enthalten, in den Schlussversen gesteigert zu einem Überlegenheitsgefühl gegenüber dem schwächlichen Römer. All das wurde getilgt; für den Russen — man darf sagen: außerhalb Europas — bleibt nur die Anerkennung des antiken Klassikers. Neu erschienen ist neben Ovid ein nur „schwacher“ poetischer Geist, der eigene Anerkennung nur findet, da er ein vergleichbares Schicksal (участь) hatte. Sein Schatten wird aber herbeieilen müssen, um vom Nachruhm des Ovid mit erfasst werden zu können. Es ist eine ganz unerwartete Selbstdemütigung des Barbaren vor dem Klassiker.

Aber das Klassische geht dann doch auch auf den Barbaren über. In dem neuen Schluss fließen Ovid und Puškin in einer Figur ineinander. Das findet eine Erklärung nur darin, dass Puškin wie Ovid in der Natur — sei sie barbarisch, sei sie kultiviert — wieder zu vernehmen sein wird: die Natur, und in ihr die Muse, ist ihnen Beiden *gewogen* (благоклонны).

Vermeiden möchte ich, wozu man neigen könnte, die Sache auch psychologisch zu erklären: Puškin sei in einer bedrückenden Lage gewesen, habe sich bedrückt empfunden, Zweifel an sich und seiner Dichtung empfunden (was ja tatsächlich so war). Zu viele Belege gibt es, die dazu nicht passen, zu willkürlich müsste das ausfallen. Ich zögere auch, diesen Schluss, und nur für ihn könnte man das versuchen, romantisch zu nennen. Freilich ist solche Inanspruchnahme der Natur für die Poesie ohne romantische Vorbilder kaum denkbar. Puškin war kein Romantiker. Er war der eine Puškin in allem, das er übernahm, verwendete und nachahmte.

Peter Thiergen (Bamberg)

„Moderne Themen‘ im „alten Oblomov“

Gegenüber den großen Romanwerken des 19. Jahrhunderts wird wiederkehrend der Vorwurf erhoben, sie seien in formaler Struktur, Personenkonzept und Themenstellung „unmodern“. Als ob „Modernität“ ein prioritäres Qualitätsmerkmal von Kunst sei. Wo Avantgarde reklamiert wird, erhält Früheres den Status der Arrièregarde. Jede Überholspur lässt „Überholtes“ mit der Stigmatisierung des vermeintlich „Veralteten“ zurück. Auch gegenüber Gončarovs „Oblomov“ wird gelegentlich geltend gemacht, es sei ein „veralteter“ und also „langweiliger“ Text. Die realistische Erzählmanier mit ihrer weitgehend klaren Typisierung, eindeutigen Ding- und Zeitsymbolik, klassisch-einfachen Architektur und auktorialen Botschaftsansage, die durch Gončarovs Briefe und Essays zusätzlich vereindeutigt wird, ist in der Tat weit entfernt von experimenteller und „innovativer“ Kunst offener Romananlagen. Gleichwohl präsentiert der „Oblomov“ eine ganze Reihe von Fragestellungen, die vom 20. Jahrhundert bis zur aktuellen Gegenwart beliebte „Diskursthemen“ sind. Dazu einige modeste Beobachtungen.

I. Ob-Lomov als „moderner Überflüssiger“?

In der Bylinenliteratur gibt es den sprechenden Heldennamen Lomov („der Brecher“). Dieses indikatorische *nomen proprium*, das zugleich typisierend auf ein Allgemeines verweist, taucht auch später noch gelegentlich in russischen Werken auf. In Čechovs Einakter-Posse „Der Heiratsantrag“ („Predloženie“, 1889) agiert ein „wohlgenährter“ Gutsbesitzer namens Ivan Vasil’evič Lomov, ein ungehobelt-taktloser „Herzensbrecher“, der nach gattungstypischer Art ebenso farcehaft wie eindimensional-hypertroph dargestellt ist¹.

Schon von solchen Lomov-Figurationen her erweist sich der Versuch, den Namen Oblomov von russ. „oblyj“ (= rundlich, weich, angenehm) herzuleiten,

¹ *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 11. М., 1978. С. 313–330.

als eher untauglich². Solche Deutungen verfolgen ein apologetisches Anliegen, um Oblomov als sympathischen Heldenentwurf zu rechtfertigen. Oblomov = Ob-Lomov, der „Bruchstück-Mensch“, ist das Gegenteil eines Lomov, der Andere ‚zu Bruchstücken‘ macht. Bruchstück-Menschen können Mitleid (= Sym-Pathie) und Zuwendung hervorrufen, und das erst recht, wenn sie — wie Oblomov — auch liebenswerte Eigenschaften und Projektionspotential besitzen. Psychologen sprechen bisweilen von „Kindchenschema“.

Dominant aber bleibt im „Oblomov“ das Bruchstück-Bild. Der beachtenswerte Interpret wird es ansiedeln zwischen retrospektivem Ruinenstück (eines ehemals Ganzen) und prospektivem Probestück (eines noch zu Vollendenden). Für beide Sichtweisen gilt das *pars-pro-toto*-Muster. In der Regel transportieren Frakturen und Fragmente Begriff und Sache des Ge- oder Zerbrochenseins, des Defekten und Reste-Torsos. „Oblom“ bzw. „oblomok“ kann in der russischen Volks- bzw. Jargon- oder mat-Sprache nicht nur „grob-ungefüger Mensch“, sondern auch „lustlos-depressiver Versager“ (auch in sexueller Hinsicht) bedeuten. Seelisch-geistig kranke oder innerlich ‚zerbrochene‘ Patienten heißen sogar in der Psychiatrie gelegentlich „Bruchstück-Menschen“³

Ist das Bruchstückhafte überflüssig? Oblomov gehört zu den Hauptbeispielen des russischen „lišnij čelovek“, des „überflüssigen Menschen“, wie ihn Turgenjev 1850 in seiner Erzählung „Tagebuch eines überflüssigen Menschen“ typisiert hat. Die russische Galerie der „lišnie ljudi“ repräsentiert das gesamte 19. Jahrhundert von Puškin bis zu Anton Čechov (dieser veröffentlichte 1886 sogar eine Kurzgeschichte mit dem Titel „Lišnie ljudi“)⁴ Zu den Charakterisierungen, die Oblomov aus Erzähler-, Figuren- und Eigenperspektive erhält, gehören u. a. „nenužnyj“, „prazdnyj“ und „mertvyj čelovek“.

Den literarischen Typus des *homo superfluous* hat es, mit unterschiedlicher Häufigkeit, immer gegeben, auch wenn er eher unbiblischen oder humani-

² Vgl. e. s.: Гончаров И. А. Обломов / Под ред. Л. С. Гейро. Л., 1987. С. 536 (Лит. памятники); oder: Недзвецкий В. А. Роман И. А. Гончарова «Обломов»: Путеводитель по тексту. М., 2010. С. 7. Siehe: Данилевский Р. Ю., Тиме Г. А. Немецкая «вертикаль» и русская «горизонталь» бытия: Контраст ментальностей // Русская литература. 2012. № 4. С. 232–235, bes. С. 233. Außerdem: Балакин А. Ю. Обломов до «Обломова» // Обломов: Константы и переменные: Сб. науч. ст. / Сост. С. В. Денисенко. СПб., 2011. С. 119–123.

³ Vgl.: Minden G. Der Bruchstück-Mensch. Psychoanalyse des frühgestört-neurotischen Menschen der technokratischen Gesellschaft. München; Basel, 1988.

⁴ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1976. Т. 5. С. 198–204.

tätsfernen Vorstellungen entspringt. Der „Oblomov“ kann als Klage über aufklärungsfeindliche Lebensentwürfe im Allgemeinen und ihre russischen oblomovščina-Spielarten im Besonderen gelesen werden. In der Moderne werden traditionelle Werte- und Sozialordnungen immer mehr aufgelöst, was zunehmend zur Herausbildung von fragmentarisierten und ‚heimatlosen‘ Heldentypologien geführt hat. Das Schwinden der *centra securitatis* bedingt mangelnde (Selbst)Verortung mit aushöhlender Angst vor Exklusion und „Überflüssigsein“. Wo ist mein Platz in der Gesellschaft? Diese fundamentale Zweifelfrage haben alle großen russischen Autoren seit Gogol‘ gestellt. Die russische Literatur des 19. Jahrhunderts war von Anfang an, wie es Thomas Mann gerade mit Blick auf Gogol‘ formuliert hat, Vorbereitung der Moderne⁵.

In der neueren deutschsprachigen Literatur gibt es immer wieder Texte, die „Überflüssigsein“ schon im Titel zur Sprache bringen. Ich nenne Lena Christ (188–1920), „Erinnerungen einer Überflüssigen“ (1912), Mela Hartwig (1893–1967), „Bin ich ein überflüssiger Mensch?“ (geschrieben 1930/31) oder Gabriele Riedle (geb. 1958), „Überflüssige Menschen“ (erschienen 2012 in H. M. Enzensbergers „Anderer Bibliothek“, Bd. 327). Ein Vergleich mit der russischen „lišnie ljudi“ — Typologie wäre eine komparatistische Aufgabe, die lohnt⁶.

II. Bezdornost‘ — Unbehaustsein

‚Hauslosigkeit‘ gehört zu den Standardthemen der modernen Literatur⁷. Der Mensch ist — im konkreten wie übertragenen Sinn — „unbehaust“. Er ist infolge Ordo-Auflösung zum Heimatlosen geworden, getrieben von der Suche nach der verlorenen Zeit, den verlorenen Eigenschaften, der verlorenen Liebe, des verlorenen Status, der verlorenen Erwähltheit oder eben: des

⁵ Vgl. dazu: *Thiergen P.* Der Teufel als Regisseur. Die Welt als Marionettentheater bei Nikolaj Gogol‘ // Göttliche, menschliche und teuflische Komödien: Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert / Hg. A. Gier. Bamberg, 2011. S. 37–69, bes. 39f.

⁶ Zu weiteren Texten siehe: *Rau M.* Der überflüssige Mensch: Neue deutsche Stücke über ein Leben in der Arbeitslosigkeit // Neue Zürcher Zeitung. Internat. Ausg. Nr. 59 vom 11./12. März. 2006. S. 29.

⁷ Vgl. u. a. die nach 1945 erschienenen Essays von Hans Egon Holthusen (1913–1997), darunter „Der unbehauste Mensch“ (1951) bzw. „Der unbehauste Mensch: Motive und Probleme der modernen Literatur“. München, 1964 (= dtv 215).

verlorenen „Hauses“. Wie sehr diese Verlusterfahrungen auch für Russland gelten, hat ein jüngster Beitrag von Angelina Jedig gezeigt: „Vsjak na Rusi — bezdomnyj“⁸.

Eines der zentralen Themen in Tolstoj's „Anna Karenina“ ist das (Un)Behaustsein. Anna zerstört das „Zuhause“ ihrer Erst- und ihrer Zweitfamilie. Levin hingegen bekennt sich zu Haus und Gutsbesitz, zu Ehe- und Familien-gründung, schließlich zum Leben in sozialer und moralisch-naturreligiöser Gewissheit. Er findet — nach Enttäuschungen und Daseinskampf — zu bleibender Verortung. Das ver- und zerstörende Moment des Unbehaustseins kennzeichnet genauso die Romanwelt von Dostoevskij (die „zufällige Familie“), Turgenev (Verfall der „Adelsnester“), Leskov, Saltykov (Familiendegeneration) oder Gončarov.

Oblomov und Oblomovka signalisieren materiellen und geistigen Ruin. Verantwortlich dafür sind falsche Erziehung und fehlende Selbsterziehung. Die Ideale der Aufklärung und bürgerlichen Tugenden hingegen werden von Štol'c und Ol'ga vertreten (siehe auch unten Abschnitt IV). Štol'c ist, ähnlich wie Levin, ein „Erbauer“ von Haus, Ehe, Familie und sozialer wie moralischer Ordnung. Auch seine und Ol'gas Verortung gelingt nur durch dauerhaftes Streben nach „Be-Hausung“ und akzeptierten „Daseinskampf“ (bitva s žizn'ju, vgl. Teil IV/Kap. 8). Fatigue und Indolenz würden, wie bei Oblomov, zum Scheitern führen. Oblomovs Besitz verfällt, Ol'ga hingegen wird ihr Eigentum absichern können („Kakoj dom! Sad!“: Teil III/Kap. 7), und Štol'c ist ohnehin — denotativ wie konnotativ — der „Bauherr“, gemäß seiner Devise, der Mensch solle nicht nur Geschöpf, sondern auch Schöpfer und Selbstgestalter sein (vgl. Teil IV/Kap. 2 und 8). Die erste Lebensleistung, die Andrej Štol'c anstrebt und erreicht, ist die Errichtung eines großen Hauses („u menja budet četyrechetažnyj dom“: Teil II/Kap. 1). Oblomov dagegen ist von Beruf „bloß gnädiger Herr“, der „nichts zustande bringt“ (Da, ja barin i delat' ničego ne umeju! [...] sdelalsja prosto barinom: Teil III/Kap. 9).

Ein selbsterbautes Haus kann Nachweis sinnvoller *vita activa* und schützendes Refugium, aber auch Fessel und Gefängnis sein. Die Reduktionsform des Hauses ist das Zimmer, ebenfalls einzuordnen zwischen Behütung und Regression. Eine nochmalige Reduktion ist das Bett, als „Verortung“

⁸ Jedig A. „Vsjak na Rusi — bezdomnyj“: Überlegungen zum russischen Haus // Zs. f. Slawistik 54 (2009). S. 251–301. Siehe auch: Baak J. van. The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration. Amsterdam; New York, 2009.

zwischen Schutz- und Glücksstätte einerseits und Prokrusteslager andererseits. Oblomovs Leben vollzieht sich im wesentlichen in Zimmer und Bett bzw. auf dem Divan, was Štol'c als Dasein in der „Sumpfrgrube“ einordnet. Laut Erzähler ist das Liegen Oblomovs „Normalzustand“ (Teil I/Kap. 1), und sein Lebenshorizont hat im „Mauseloch“ – oder „Maulwurf“-Dasein „mikroskopisch kleine Ausmaße“ angenommen (vgl. Teil I/Kap. 8 oder Teil IV/Kap. 9)⁹. Das Ende bilden „Sarg“ und „Grab“, was Oblomov früh weiß: „ja sam kopaju sebe mogilu“ (Teil II/Kap. 4). Hausartige Schutzräume bewahren nicht zwangsläufig vor existentieller Unbehaustheit und „vorzeitigem Altern der Seele“ (Puškin). Gleichwohl bleiben sie ein Sehnsuchtsort des *Sanssouci*.

Zahlreiche neuere Literaturwerke führen Handlungsorte wie „Haus“ oder „Zimmer“ im Titel und nutzen das konkrete wie verweisende Potential von geschlossenen und offenen Räumen¹⁰. Die Moderne hat das Bewusstsein geschärft für Korrektiv- und Korrelativsysteme wie Weite vs. Enge, Dynamik vs. Statik, Fernweh vs. Heimweh, Unrast vs. Innehalten, Globalisierung vs. Lokalismus oder auch Weltbürger vs. Diogenes in der Tonne. Wieviel Geborgenheit braucht der Mensch, nicht nur als Vertriebener oder Entwurzelter? Wieviel Weltersatz können Phantasie und geistige Innenwelt schaffen? Wie arrangiert sich der *homo interior* oder der *počvennik* mit dem *homo mundanus*? Oblomov beklagt sein „Mauseloch-Dasein“, fürchtet aber zugleich jegliches Reisen und flieht die „weite Lebensarena“. Er ist Insasse in seinem eigenen Kerker. Mit wem teilt er sein Leben? Nicht mit Ol'ga, nicht wirklich mit Agaf'ja, nicht mit Štol'c und nicht einmal mit seinem nach Štol'c benannten Sohn Andrej, der von Štol'c und Ol'ga erzogen wird. Widmet er sein Leben der Kunst, der Wissenschaft, der Tagesarbeit, der tätigen Nächstenliebe, dem Erhalt seines Gutes? Das sind rhetorische Fragen. Unbehaust in Wohnsitz, Arbeit, Liebe und Idealen: Oblomov als Bruchstück-Mensch der Moderne, ohne Sitz im Leben, ein äußerlich „Gefangener“ und innerlich „Unbehauster“.

⁹ Siehe zur weiteren Einordnung: *Thiergen P.* Aufrechter Gang und liegendes Sein: Zu einem deutsch-russischen Kontrastbild. München, 2010 (= Bayer. Akad. d. Wiss./Philos.-hist. Klasse, Sitzungsberichte Jg. 2010, H. 3).

¹⁰ Siehe u. a. Ilse Helbich. *Das Haus*; Hans Keilson. *Da steht mein Haus*; Carlos María Domínguez. *Das Papierhaus*; Marilynne Robinson. *Haus ohne Halt*; Andreas Maier. *Das Haus*; Ders., *Das Zimmer*; Hermann Lenz. *Verlassene Zimmer*; Helen Garner. *The Spare Room* (dt. *Das Zimmer*). Ansonsten viele weitere Titel bei Jedig, aaO. [Anm. 8].

III. Alterität: Das Problem der „Anderen“

Oblomov ist sich in „klaren Minuten“ der Selbstbeurteilung bewusst, dass er die „menschliche Bestimmung“ (čelovečeskoe naznačenie) verfehlt, weil er den fundamentalen „Lebensfragen“ (žiznennye voprosy) ausweicht und damit vor seinem Gewissen versagt. Dann vergießt er ob seiner dysbulischen Trägheit „kalte Tränen der Hoffnungslosigkeit“ (vgl. Teil I/Kap. 8 oder Teil IV/Kap. 9). Er kennt sehr wohl die Maßstäbe eines ganzheitlich-erfüllten Lebens, das sich Humanität, Aufklärung, Autonomie und Idealismus verpflichtet fühlt. Mit Blick auf diese Maßstäbe muss er sich als Mängelwesen empfinden, was wiederum zur Folge hat, dass er Vergleiche mit „den Anderen“ – vor allem, wenn sie Format und Dignität besitzen – zu fürchten hat. Oblomov kann sich aus Selbstschutzgründen nicht dauerhaft über solche „Anderer“ definieren. Daher stellt *alteritas* für ihn eine grundsätzliche Provokation dar. Das wird im Text überdeutlich.

Bevor im „Traum Oblomovs“ (Teil I/Kap. 9) in einer klugen Anamnese dargetan wird, weshalb Oblomovs „Normalzustand“ das Liegen „in Ruhe und Apathie“ ist, schiebt Gončarov ein langes Kapitel ein, in welchem es zuerst der Doktor und dann vor allem der Diener Zachar wagen, Oblomov kritisch mit „Anderen“ zu vergleichen (ebd. Kap. 8). Während Oblomov von einem sorglos-realtätsfernen Bequemlichkeitsleben träumt, mahnt ihn Zachar, sich endlich den anstehenden Alltagsaufgaben zu stellen (Gutsverwaltung, Umzug, Schuldenabbau), und fügt hinzu, was „Anderen“ gelinge, müsste doch auch Oblomov zustande bringen. Dieser Hinweis auf „Anderer“ löst bei Oblomov eine geradezu panische Reaktion fundamentalen Gekränktheits aus. Der Erzähler hält fest: „Lange konnte sich Oblomov nicht beruhigen [...] Darin, dass Zachar ihn auf eine Stufe mit „Anderen“ gestellt hatte, sah er eine schwere Verletzung (narušenie) seiner Rechte auf ausschließliche Bevorzugung seiner Herren-Person durch Zachar vor allen und jedem“. Über dreißig Mal (!) werden von Oblomov und vom Erzähler die Worte „Anderer“ (drugie) bzw. „ein Anderer“ (drugoj) verwendet, wobei sie durch wiederholte Kursivierung (!) eine nachdrückliche Betonung erhalten. Indem Zachar seinen Herrn mit „Anderen“ vergleicht, wird er für Oblomov geradezu zu einem „giftig-gehässigen Menschen“ (jadovitij čelovek). Der Maßstab der „Anderen“ wirkt wie eine Intoxikation, die Oblomovs Eigenliebe (samoljubie) verletzt, und Oblomov verbietet Zachar, ihn künftig „mit Anderen zu vergleichen“. Er reproduziert damit die exkludierende Weltansicht seiner Vorfahren in Oblomovka, die sich „eine andere Lebensweise“ bzw.

generell „ein anderes Leben“ nicht einmal in der Theorie vorstellen konnten („ne predstavljali sebe drugogo žit'ja-byt'ja [...] drugoj žizni i ne choteli“: Teil I/Kap. 9).

Doch Oblomovs Ideal von der „menschlichen Bestimmung“ ist, wie gesehen, nicht gänzlich erloschen. So stellt er sich die Frage: „Was ist das denn eigentlich, ein *Anderer*?“ (Čto že èto takoe *drugoj*?) und gelangt zu der Erkenntnis, daß es bisweilen angebracht sei, pflichtorientiert „wie Andere zu leben“ und nicht immer nur „einen Schuldigen außerhalb seiner selbst“ (vinovatogo vne sebja) zu suchen. Am Ende führt der Blick auf „die Anderen“ Oblomov nicht nur zu der Existenzfrage „otčego ja ... takoj?“, sondern sogar zu einer vom Erzähler konstatierten „Selbstverfluchung“ (On vzdychal, proklinal sebja: Ende Kap. 8).

„Andersheit“ (= Heterótes, Illeität) ist seit der Antike diskutiert worden. Doch erst das 20. Jahrhundert entdeckt „den Anderen“ als modernes Scharnierthema zwischen Philosophie, Psychologie und Soziologie¹¹. Selbstfindung des Menschen als Identitätsherstellung vollzieht sich nur im Mit-, Neben- und Gegeneinander, also durch Korrelation und/oder Konfrontation mit einem „Anderen“, der ein verwandtes „Du“ oder ein „fremdes Gegenüber“ darstellen kann. Der Mensch steht im Sehkreis „der Anderen“, wobei diese Visibilität Chance und Gefahr in einem bedeutet. Starke Naturen behaupten sich im Blickfeld „der Anderen“, schwache Charaktere wie Oblomov hingegen fürchten das Gesehenwerden.

Oblomov sucht zu vermeiden, mit Ol'ga im öffentlichen Raum erblickt zu werden, um nicht die offizielle Rolle des Bräutigams spielen zu müssen. Er möchte nicht – in der Perspektive der „Anderen“ – zum visiblen „Ereignis = Eräugnis“ werden¹². Ihm fehlt der Mut zum öffentlich-aufrechten Gang als bekenntnishafte Pflichthandeln. Entsprechend würde er Ol'ga jederzeit an „einen Anderen“ (drugogo) abtreten, wenn sie das wünschte (vgl. Teil II/Kap. 12). Mit dieser scheinbaren Großmut des Freigebens wird lediglich Oblomovs exzessive Passivitätsneigung kaschiert. Freigeben meint: sich freikaufen. Ol'ga kommentiert diese ‚Verzichtsgüte‘, als Oblomov seine Abtretungsbereitschaft zugunsten eines „Anderen“ abermals erneuert, in aller Deutlichkeit: „Das ist keine Liebe [...] Das ist der Trick (ulovka) verschlagener Menschen, Opfer anzubieten, die niemand braucht“ (Teil III/Kap. 7).

¹¹ Vgl. die Artikel „Der Andere“ und „Andersheit“ im „Hist. Wörterbuch der Philosophie“, hg. v. Joachim Ritter. Siehe auch ebd. den Eintrag „Vielheit“.

¹² Vgl. zur Visibilität Thiergen, aaO. [Anm. 9], S. 17f.

Noch lieber wäre Oblomov freilich „ein anderer Weg zum Glück“ (No est' drugoj put' k sčast'ju, — skazal on: Teil II/Kap. 12), nämlich eine heimliche Affaire mit Ol'ga. Er suggeriert, Ol'ga solle Unschuld und Reputation opfern, um dafür „eine Belohnung in der Liebe“ zu erhalten, was Ol'ga strikt ablehnt (obwohl sie ihrerseits versucht hatte, Oblomov zu verführen). Je nach Situation und Standpunkt stuft Oblomov die Möglichkeit des oder der Anderen als Vor- oder Nachteil ein. Er hat zur Option „des Anderen“ — als Sache oder Mensch — ein taktisches Verhältnis, und ohnehin können sich Individuen bzw. literarische Figuren ändern und also zu „einem Anderen“ werden. So behauptet Oblomov gegenüber Štol'c: „Ja ne takoj teper'... čto byl togda“ (Teil IV/Kap. 2). Das ist freilich eine Schutzbehauptung.

Das Problem „des Anderen“ ist ein Zentralthema des Existentialismus und besonders der französischen Philosophie (Ricœur, Levinas, Derrida...). Jean-Paul Sartre nennt die Existenz der Anderen sowie den eigenen Seinsbezug zum Sein Anderer „gefährliche Fragen“¹³. Und fügt hinzu: „Es ist seltsam, dass das Problem der Anderen die Realisten nie ernstlich beunruhigt hat“¹⁴. Bei dem hellsichtigen literarischen Realisten Gončarov — der über Ich-Bewusstsein, über die „menschliche Bestimmung“ und ihre Verneinung durch Nicht-Handeln, über das Ausgesetztsein im Blickfeld „der Anderen“ und über das problematische „Sichentwerfen“ ohne Gottesidee geschrieben hat — hätte er das Gegenteil lesen können. Es wäre höchst lohnend, Sartres und Gončarovs „phänomenologische Ontologie“ zu vergleichen¹⁵. Dabei könnten Bühnenwerke berücksichtigt werden, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts *alter-ego*-Figuren mit Persönlichkeitsspaltung präsentieren und explizit das „Anderssein“ im Titel tragen: siehe „Der Andere“ (1893) von Paul Lindau (1839–1919), oder „Die Andere“ (1906) von Hermann Bahr (186–1934)¹⁶.

¹³ *Sartre J.-P.* Das Sein und das Nichts: Versuch einer phänomenologischen Ontologie / Hg. v. T. König. 17. Aufl., Reinbek, 2012. S. 407.

¹⁴ *Ibid.* S. 408.

¹⁵ Vgl. hierzu auch: *Schumann D.* Oblomov-Fiktionen: Zur produktiven Rezeption von I. A. Gončarovs Roman „Oblomov“ im deutschsprachigen Raum. Würzburg, 2005. S. 77f. und 310f.

¹⁶ Vgl.: *Lindau P.* Der Andere. Schauspiel in vier Aufzügen / Hg. v. Stefan Goldmann. Hannover, 2013. Das beigefügte „Nachwort“ (S. 9–119) ist höchst lesenswert. Von der umfangreichen Literatur zum Problem „des Anderen“ nenne ich nur *Theunissen M.* Der Andere: Studien zur Sozialontologie der Gegenwart. 2., vermehrte Aufl., Berlin; New York, 1977. Aus anderem Blickwinkel siehe *Maaz H.-J.* Die narzisstische Gesellschaft: Ein Psychogramm. 2., durchges. Aufl., München, 2012.

Oblomov ist zwar im pathologischen Sinn keine „gespaltene Persönlichkeit“, doch regt sich in ihm neben der dominanten Trägheitsnatur lange Zeit das Postulat der *vita activa*. Der Erzähler berichtet, dass Reue und Gewissen „zum hundertsten Mal“ an ihm nagen (v sotyj raz: Teil II/Kap. 10). Oblomov ist also in doppelter Weise mit „den Anderen“ konfrontiert: ihn mahnen „die Anderen“ seiner sozialen Umgebung und zugleich der „moralische Andere“ in ihm selbst. Indem er immer wieder gezwungen wird, vom „Anderen“ her zu denken, bekommt er es mit der später so genannten „Philosophie der Fremdheit“ zu tun.

IV. Učen'e svet, a neučen'e t'ma: Plädoyer für die „aufgeklärte Gesellschaft“

Gončarovs Intention kommt man am nächsten, wenn man den Roman „Oblomov“ vor dem Horizont des Bildungsromans und seiner Wurzeln in der Aufklärung liest. Auf den Konnex mit der Aufklärung haben wir schon hingewiesen. Hier seien einige weitere Aspekte hinzugefügt.

Gleich im Romaneingang (1. Kap.) wird mitgeteilt, dass Oblomov nur ein Zimmer seiner Wohnung nutzt, während alle anderen verdunkelt sind und überall Staub, Spinnweben und „Verwahrlosung“ (zapuščennost') herrschen. Selbst Zeitungen und Bücher liegen vergilbt, staubbedeckt und also ungelesen herum. Der Wohnungszustand spiegelt „Apathie und Schläfrigkeit“. Man könnte annehmen, „dass hier niemand wohnt“ (čto tut nikto ne živet). Das alles und Vieles mehr vermittelt ein Gegenbild zu den Maximen der Aufklärung.

Belinskij hatte 1841 in einem großen Russland-Essay zusammengefasst: „Učen'e svet, a neučen'e t'ma“. Der russische Bauer und Provinzler bevorzuge „asiatische Begriffe“ und eine „halbasiatische“ Lebensweise mit „Liegen auf dem Ofen“. Alle „Mängel und Laster“ der russischen Gesellschaft beruhten auf Misstrauen gegen „Bildung“ (obrazovanie), d. h. auf „Unwissen und Unaufgeklärtheit“ (vychodjat iz nevežestva i neprosveščeniija)¹⁷. Diese Kritik nimmt Gončarov wörtlich auf, indem er gleich im Eingangskapitel auf Oblomovs „Liegerei“ und seinen nach „asiatischer Art“ geschneiderten „östlichen Schlafrock“ verweist, der „keinerlei Anklang an Europa“ besitze. Später fügt er hinzu, die Bewohner von Oblomovka — also von Russland — hätten zwar von der neuen Devise „učen'e svet, a neučen'e t'ma“ gehört (kursiv bei Gončarov!, vgl. Teil I/Kap. 9), doch sei dieses Wort für sie nur „ein entfernter

¹⁷ Vgl.: *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.*: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 131.

Begriff“ (otdalennoe ponjatie) geblieben. Ihre „Norm des Lebens“ kenne kein „ewiges Streben“, keinen Fortschritt und keine „Bewegung“, keine Lebenseuiger und kein „inneres Bildungsideal“. Schulpflicht und Wissensvermittlung sei für die einfachen Bauern geradezu schädlich. Arbeit wird als „Strafe“ aufgefasst, die „Hauptsorge“ gilt dem Essen, und den Alltag bestimmen Aberglaube und daraus resultierende Fremdenfeindlichkeit (vgl. die Episode mit dem „nezdešnj“). Das „oblomovsche Erziehungssystem“ (oblomovskaja sistema vospitanija) ist, so müssen wir Gončarov verstehen, stagnativ und zutiefst antiaufklärerisch¹⁸.

Die Fatalität verfehlter Erziehung gehört zu den wichtigsten Themen der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, auch wenn diese keinen prototypischen Bildungs-, Erziehungs- oder Entwicklungsroman hervorgebracht hat. Andererseits hat eine gewisse Vorliebe für den Doppelroman bzw. für Kontrastgeschichten das Thema vielfältig durchgespielt. Von Puškin und Gogol' über Turgenjev (Lavreckij!), Dostoevskij und Tolstoj bis zu Čechovs permanenter Klage über „nevospitannost“ und „feistes Schlafrockdasein“ (žirnoe chaladničestvo) reichen die Beispiele. Nichterziehung, falsche Erziehung und fehlende Selbsterziehung (samovospitanie) werden als Grundübel erkannt. Die Aufhebung der Dienstpflcht des Adels 1762, die Fortdauer der Leibeigenschaft bis 1861 und des Analphabetismus bis 1917 spielen hierbei eine zentrale Rolle. Darüber ist von M. M. Ščerbatov, Čadaev, Herzen, Tolstoj und anderen viel geschrieben worden. Genützt hat es wenig. Besondere Beachtung hat in der Forschung Gončarov erfahren, wofür zuletzt von russischer Seite die verdienstvollen Untersuchungen von Vladimir Mel'nik und Elena Krasnoščekova stehen¹⁹.

Gončarovs Gegenentwurf zum oblomovschen Erziehungssystem ist das „System Štol'c“ (sistema Štol'ca). Es verkörpert die Programmatik aufgeklärter Menschenbildung: ganzheitliche Erziehung und Selbsterziehung, Lebenseuiger, Mobilität, Partizipation, Arbeitsethos, Verantwortung für sich und andere, Humanität als Engagement (nicht nur als „Wohllollen“ wie bei Oblomov, sondern als aktives „Wohl tun“)²⁰, Sinn für Emanzipation und Gleichbe-

¹⁸ Vgl.: Thiergen P. Aufrechter Gang und liegendes Sein. S. 46ff. und 58.

¹⁹ Vgl. u. a.: Мельник В. И. Реализм И. А. Гончарова. Владивосток, 1985; bzw. Ders.: Этический идеал И. А. Гончарова. Киев, 1991, und: Краснощекова Е. А. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997, bzw. Dies.: Роман воспитания: Bildungsroman на русской почве. СПб., 2008.

²⁰ Vgl. in Kants „Metaphysik der Sitten“ die Abschnitte über die „Tugendpflichten gegen Andere“, die sich wie eine Beschreibung der Pflicht- und Handlungsma-

rechtiung, Austarieren von *vita activa* und *vita contemplativa* u. a. m. Das „System Štol'c“ zielt auf Mündigkeit, gemäß dem berühmten Diktum von Kant aus dem Jahre 1784: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“²¹.

Ist Oblomovs Unmündigkeit „selbstverschuldet“? Eine rigoristische Antwort wäre fehl am Platz. Das „oblomovsche Erziehungssystem“ kann entlastend wirken, aber nicht vollständig exkulpieren. Die (nicht nur Kantische) Tugendlehre verbietet, jegliche Verantwortung an Andere, zum Beispiel an Štol'c, zu delegieren. Deshalb regt sich ja auch immer wieder Oblomovs „Gewissen“. Das Gewissen ist, wie Kant sagt, der „innere Gerichtshof des Menschen („vor welchem sich seine Gedanken einander verklagen oder entschuldigen“)²². Der Auftrag des „Sapere aude!“ gilt auch für Oblomov. Die Erörterungen über verfehlte Erziehung im „Son Oblomova“ gehören zu den modernsten Passagen des Romans.

Es wäre reizvoll, den „Oblomov“ mit einem Buch zu vergleichen, das in der Gončarov-Interpretation, wenn ich recht sehe, bisher keine Rolle gespielt hat: mit der in Deutschland berühmten Schrift „Über den Umgang mit Menschen“ (1788 u. ö.) des Freiherrn von Knigge. Adolph Freiherr von Knigge (1752–1796) war einer der wirkungsvollsten Aufklärer, dazu produktiver Schriftsteller, Freimaurer und scharfsichtiger Menschenkenner. Sein häufig als „Benimmfiabel“ missverstandenes Buch verkündet das Ideal „feiner Erziehung“ im Geiste von Daseinswürde und Lebenspragmatik des „gesunden Menschenverstandes“ (auch wenn wir heute natürlich nicht mehr alle seiner Aussagen akzeptieren können). Der Mensch soll sich zum „edlen Mann“ mit „gradem Gang“ emporbilden²³. Die Schrift ist ein adelskritisches

ximen von Štol'c lesen lassen. Zur Wirkung Kants in Russland siehe neuerdings: *Калинников Л. А.* Иммануил Кант в русской поэзии. М., 2008; *Круглов А. Н.* Философия Канта в России... М., 2009; *Ders.:* Кант и кантовская философия в русской художественной литературе. М., 2012. Zu Begriff und Sache „Tugend in Russland“ vgl.: *Маслов В. П.* Рождение и смерть Добродетели в России: О механизмах пропаганды понятий дискурсе Просвещения // «Понятия о России»: К исторической семантике имперского периода. М., 2012. Т. 1 (Studia Europaea). С. 343–381.

²¹ Siehe dazu: *Thiergen P.* Aufrechter Gang und liegendes Sein. S. 31.

²² Vgl. „Metaphysik der Sitten“, II. Teil, Ethische Elementarlehre, §13.

²³ Vgl.: *Pittrof Th.* Knigges Aufklärung über den Umgang mit Menschen. München, 1989, oder *Rector M.* (Hg.): Zwischen Weltklugheit und Moral. Der Aufklärer Adolph Freiherr Knigge. Göttingen, 1999 (Knigge-Archiv, Bd. 2).

„Grundbuch bürgerlichen Lebens“²⁴, dessen aufklärerisches *vir-bonus*-Ideal geradezu als Programmwurf für Štol’cens Lebensmodell und als Warntext vor dem parasitären Elend der Oblomowerei gelesen werden kann²⁵. Ist Knigges „Ob obraščeni s ljud’mi“ in Russland rezipiert worden? Erwähnungen gibt es, zum Beispiel bei Nikolaj I. Lobačevskij (1792–1856), dem langjährigen Rektor der Universität Kazan’.

Gončarov wendet wie Knigge und andere Aufklärer erhebliche Aufmerksamkeit auf Rechts-, Bildungs- und Öffentlichkeitspostulate. Im alten Oblomovka dominieren „herrschaftlicher Wille“ (barskaja volja) und „Herrschaftsrecht“ (gospodskoe pravo: Teil I/Kap. 1). Štol’c und Ol’ga hingegen anerkennen wechselseitig „neue Rechte“ (nove prava) bzw. leben „im Tausch der Rechte“ (Oni pomenjalis’ pravami: Teil IV/Kap. 4). Dahinter steht ein ‚moderner‘ Gesellschaftsbegriff, der dem ‚archaischen‘ Oblomovka völlig fremd ist. Es geht um Gleichberechtigung, Emanzipation und neue — westliche — Vorstellungen von gebildetem Bürgertum und „Bürgerrechten“ (bjurgerskie prava: Teil II/Kap. 1)²⁶.

Auch die russische Mutter von Andrej Štol’c begegnet diesen Wandlungen mit Misstrauen (ebd.). Sie ist mit Štol’cens Vater nicht gerade durch eine Liebesheirat verbunden. Ohnehin ist die Verbindung von Ol’ga und Štol’c die einzige Ehe im Roman, die den Maßstäben von Aufklärung, Verantwortung und Würde gerecht wird. Sie hat die klassischen Stadien Sympathie — Freundschaft — Liebe durchlaufen und damit — im Unterschied zu Oblomovs transitorischen Hochgefühlen²⁷ — nahezu eine Haltbarkeitsgarantie. Der Erzähler hält fest: „Družba utonula v ljubvi“ (Teil IV/Kap. 4)²⁸. Štol’c und Ol’ga bekommen von Gončarov nicht zufällig das Wortfeld „Stolz“ (gordost’) zugeordnet. Nur im positiven Sinn „stolze“ Persönlichkeiten können „im Tausch der Rechte“ leben. Der Erzähler spricht vom „Stolz eines tätigen Menschen“ (gordost’ [...] zanjatogo čeloveka: Teil II/Kap. 10), der Oblomov immer wieder abhanden kommt. Bei Knigge heißt es: „Ich möchte gern, dass man Stolz als

²⁴ So Gerd Uedin // Adolph Freiherr von Knigge. Über den Umgang mit Menschen. Frankfurt a. M.; Leipzig 2008 (insel taschenbuch 3394), S. 423–454 (Nachwort).

²⁵ Vgl. demnächst: Thiergen P. Gončarovs „Oblomov“ und Knigges Über den Umgang mit Menschen — ein Vergleich.

²⁶ Vgl. dazu: Thiergen P. Aufrechter Gang und liegendes Sein. S. 50.

²⁷ Zu „Elation“ vgl.: Lewin B. D. Das Hochgefühl. Zur Psychoanalyse der gehobenen, hypomanischen und manischen Stimmung. Frankfurt a. M., 1982.

²⁸ Zum Begriff „družba“ in Russland vgl. neuerdings: Дружба: Очерки по теории практик: Сб. ст. / Науч. ред. О. В. Хархордин. СПб., 2009.

eine edle Eigenschaft der Seele ansähe; als ein Bewusstsein wahrer innerer Erhabenheit und Würde [...] Dieser Stolz führt zu großen, edlen Taten“²⁹.

Der im positiven Sinn tätige Mensch schafft sich ein „Haben“ und ein „Sein“. Štol'c und Ol'ga „haben“ etwas, zum Beispiel ein Haus und Kinder, und sie „sind“ etwas. Man vergleiche hierzu eine ‚Votivtafel‘ von Schiller und Goethe, welche die Überschrift „Das Werte und Würdige“ trägt³⁰:

Hast du etwas, so gib es her und ich zahle, was recht ist,

Bist du etwas, o dann tauschen die Seelen wir aus.

Es gibt neben dem materiellen Haben immer auch ein immaterielles Haben, das zum Sein führt³¹. Sartre beginnt den letzten Teil in „Das Sein und das Nichts“ mit der Feststellung: „Haben, Handeln und Sein sind die Hauptkategorien der menschlichen Realität“³² Oblomov und die Oblomover verlieren diese existentiellen Grundkategorien. Das Verbum „verlieren“ und vor allem „sich verlieren“ (terjat', terjat'sja, poterjat'sja, rasterjat'sja) gehört seit dem 1. Kapitel zu den wichtigsten Leitmotiven des Romans. Mit Blick auf das „oblomovsche Erziehungssystem“ heißt es: „Terjalsja slabyj čelovek [...]“ (Teil I/Kap. 9). Es geht „der Schlüssel“ (ključ) zum Dasein verloren. Über diesen verfügt der ‚aufgeklärte‘ Štol'c, der „sich niemals verliert“ (ne terjalsja nikogda: Teil II/Kap. 2). Ol'ga dagegen erlebt mehrfach den Einbruch des „Sich-Verlierens“ (ona terjalas'), auch wenn sie grundsätzlich das Format des „Sich-Nicht-Verlierens“ besitzt (ne rasterjaetsja: Teil II/Kap. 11). Auch für sie ist das „Sein“ schwerer zu bewältigen als das „Haben“. Aber sie reift und wird — im Unterschied zu Oblomov — „zuende erzogen“ (Ol'ga dovospitalas': ein relativ seltenes Verbum im Russischen, vgl. Teil IV/Kap. 8).

Von Bildung und Aufklärung unberührte Menschen wie die Oblomover und Oblomov „verlieren den Kopf“, nur weil ein Brief ankommt, ein Fremder auftaucht, ein Umzug ansteht oder eine verehrte Frau, die angeblich „geliebt“ wird, Lektüreinteressen, Besuche bei Verwandten oder im Theater bzw. überhaupt ein bekenntnishaft-öffentliches Auftreten erwartet. Bekenntnis zur und Handeln in der Öffentlichkeit sind Merkmale moderner, aufgeklärter

²⁹ *Knigge* S. 93.

³⁰ *Schiller F. Sämtliche Werke* / Hg. v. G. Fricke und H. G. Göpfert. Bd. I, 5. Aufl., München, 1973. S. 303.

³¹ Vgl.: *Weinrich H. Über das Haben*. München, 2012.

³² Sartre S. 751. Dazu Weinrich [Anm. 31], S. 41f.

Gesellschaften³³. Wir bezeichnen uns heute nicht nur als Wissens-, Informations- und Mobilitätsgesellschaft mit „lebenslangem Lernen“, sondern generell mit hohem Anspruch als „mündige Gesellschaft“. Davon sind die Oblomover meilenweit entfernt. Oblomov begreift das in regelmäßigen Verzweiflungsmomenten. Wenn er Tarant’ev die berühmte Ohrfeige verpasst (gromkaja opleucha: Teil IV/Kap. 7), ohrfeigt er sich — bildlich gesehen — selber. Betont doch der Erzähler mehrfach, Tarant’ev sei ein „Landsmann“ (zemljak) Oblomovs — und umgekehrt. Für Ol’ga und Štol’c sind Lesen und Lernen „ewige Gedankennahrung“ (večnoe pitanie mysli: Teil IV/Kap. 8), und Schule und Bildung sind ihnen die „Morgenröte des neuen Glücks“ (zarja novogo sčast’ja: ebd., Kap. 9).

Doch Gončarov weiß, dass auch hier Gefahren lauern. Indem Ol’ga „ihre Lebensschritte beschleunigt“ (uskorjala žiznennye šagi: Teil IV/Kap. 8), gerät sie in Unrast und in die Hybris des „Prometheus-Feuers“ (Prometejev ogon’: ebd.). Sie wird von Sinn- und Lebenskrisen heimgesucht. Auch das gehört zur Moderne. Unsere beschleunigte Gesellschaft ruft seit langem Kritik hervor. Wenn *vita activa* in Aktionismus umschlägt, Unrast und Überforderung grasieren, ubiquitäre Präsenz und Erreichbarkeit den Menschen verfügbar machen, Materialismus und Funktionalität jeglichen Idealismus aushöhlen oder Cerebralität das emotionale Leben erstickt, dann ist diese Kritik mit Forderungen nach Rückzug und „Entschleunigung“ vollauf berechtigt.

Gončarov ist allerdings auch hier ein differenzierender Beobachter. Während er Štol’c und vor allem Ol’ga als Suchende und Kämpfer um ein erfülltes Leben zeigt, präsentiert er die Besucher, die Oblomov im ersten Romanteil empfängt, als Karikaturen der „großen Welt“ Petersburgs. Interpreten, die diese Besucher und das Lebensmodell von Štol’c in einen Topf werfen, begehen einen grotesken Fehler. Štol’c soll ja gerade ein austariertes Komplementärmodell von *vita activa* und *vita contemplative* verkörpern. Ausdrücklich hält der Erzähler fest, dass Štol’c und Ol’ga auf der Krim in „Harmonie und Stille“ leben, mit der expliziten Hinzufügung, dass dies eine Stille „ohne Schläfrigkeit, ohne Langeweile und ohne Apathie“ sei (bez skuki i bez apatii: Teil IV/Kap. 8). Nach wie vor steht über ihrem Dasein die „Schönheit des menschlichen Tuns“ (krasota človečeskogo dela: ebd.). Nur Ol’gas Angst vor Einbrüchen der „oblomovschen Apathie“ und ihre „Suche nach irgendetwas“ (iščet čego-

³³ Zum *homo publicus* vgl.: Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (zuerst 1962) oder zuletzt Gerhardt V. Öffentlichkeit. Die politische Form des Bewusstseins. München, 2012.

to) kehren periodisch wieder. Glücksgarantien gibt es nicht, immer aber ein Ungenügen. Was heute mit einer durchaus fragwürdigen Formulierung als „Work-Life-Balance“ bezeichnet wird, ist auch dem „mündigen Bürger“ mit Aufklärungsidealen eine Gratwanderung. Auch das wusste Gončarov.

Alle großen Werke der Weltliteratur behandeln ‚ewige Themen‘. Insofern sind sie zeitlos „modern“. Dieses Moderne steht weit über dem Modischen. Die „Modernität“ Gončarovs im „Oblomov“ liegt nicht zuletzt darin, dass er Philosophie und Soziologie verbindet (was wiederum Psychologie, Erziehungs- und Rechtsfragen, Wirtschaftsaspekte, Imagologie etc. einschließt). Früh ist Gončarov „das Haupt der soziologischen Schule in der russischen Literatur“ genannt worden³⁴. Bei ihm kann man im literarischen Entwurf Manches finden, was später von der sog. Kritischen Gesellschaftstheorie wissenschaftlich ausgearbeitet worden ist. Verweigert Oblomov nicht kommunikatives Handeln, während Štol'c auf die Kraft des besseren Argumentes und des Vernunfthandelns setzt? Die Oblomover täuschen sich, wenn sie glauben, man könne allein in der privaten „Lebenswelt“ und ohne Beachtung der allgemeinen „Systemwelt“ das Dasein meistern³⁵.

Eine globalisierte Welt der Komplexität und Dynamik gestattet schwerlich eine Existenz nur in Zimmer und Bett, ohne „die Anderen“, ohne öffentliche Teilhabe, ohne Beteiligung an Kultur und Kommunikation. Die „Ohne-mich-Haltung“ — sei es aus aktivem Protest, sei es aus passiver Resignation — lebt, nach einer vielzitierten Formulierung von Ernst-Wolfgang Böckenförde, von Voraussetzungen, die sie selber nicht gewährleisten kann. Niemand vermag in der heutigen Welt autark zu sein, und kein Lebensmuster hat — trotz Ataraxie-Idealen und der „Kunst des Liegens“³⁶ — ein bedingungsloses ‚Grundrecht‘ auf Alimentierung durch „Anderer“. Am allerwenigsten die „Oblomowerei“ als Gegenteil von Aufklärung, Bildung und Partizipation.

³⁴ Vgl.: Мельник В. И. Реализм И. А. Гончарова. С. 95.

³⁵ Zum Antagonismus von Lebenswelt und Systemwelt in der Moderne vgl. *Habermas J.* Theorie des kommunikativen Handelns (zuerst 1981).

³⁶ Zum ‚Lob der Horizontalen‘ vgl. neuerdings: *Brunner B.* Die Kunst des Liegens. Handbuch der horizontalen Lebensform. Köln, 2012 (S. 69f., durchaus kritisch, zu Gončarov). Die Ambivalenzen von Fatigation und „Unermüdlichkeit“ behandelt Peter Handke in „Versuch über die Müdigkeit“ (Frankfurt a. M., 1989).

MUSENALMANACH

В честь 80-летия
Ростислава Юрьевича Данилевского

Редактор: О. Э. Карпеева

Выпускающий редактор *М. В. Беглецова*

Корректор *Н. В. Соболева*

Оригинал-макет *Л. А. Философова*

Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 26.11.2013

Формат 60x90 ¹/₁₆

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл.-печ. л. 27,5

Тираж 200 экз. Заказ № 3152

Издательство «Нестор-История»

197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7

Тел. (812)235-15-86

e-mail: nestor_historia@list.ru

Отпечатано в типографии

«Нестор-История»

198095 СПб., ул. Розенштейна, д. 21

Тел. (812)622-01-23