



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

ТЕМА ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
ФАУСТИАНСКИЕ ТЕМЫ И МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. ТУРГЕНЕВА

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Проверка на объём заимствований:
81,46 % авторского текста

Работа рекоменд. к защите
рекомендована/не рекомендована

« 8 » июня 2019 г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ
Маркова Т.Н. Маркова Т.Н.

Выполнила:
студентка группы ОФ-515/075-5-2
Ширяева Валерия Александровна

Научный руководитель:
кандидат педагогических наук, доцент
Стрелец Людмила Ивановна

Челябинск
2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Литературоведческая трактовка понятия «фаустианские мотивы»	6
Глава 2. И. С. Тургенев – читатель и переводчик И.В. Гете	15
Глава 3. Фаустианские темы и мотивы в произведениях И.С. Тургенева 1850-х гг.	33
3.1. Онтологические и антропологические аспекты фаустианской тематики (жизнь и смерть, жажда полноты бытия, стремление к красоте, к познанию мира)	33
3.2. Стержневой характер фаустианских мотивов (искушения, связи любви и смерти, невозможности счастья, судьбы)	44
Заключение	58
Библиографический список	59

Введение

В круге чтения И.С. Тургенева периода 1833–1847 гг. особое место отводится И.В. Гете. Тургенев читает его письма и произведения, многое знает наизусть и часто цитирует, переводит. В письмах И.С. Тургенева данного периода упоминаются такие произведения Гете, как баллада «Бог и баядера», «Римские элегии», «Путешествие в Италию», трагедия «Эгмонт», поэма «Герман и Доротея», трагедия «Ифигения в Тавриде», стихотворение «Финская песня», письма Гете к графине Штолберг и, конечно же, трагедия «Фауст». Увлечение молодого Тургенева творчеством Гете и его философскими взглядами скажется не только на раннем, но и на позднем творчестве Тургенева. В произведениях Тургенева мы можем отчетливо наблюдать влияние «Фауста». В связи с этим возникает необходимость изучения традиций Гете, в частности, отсылок к «Фаусту» в творчестве Тургенева 1850-х гг., т.к. эта эпоха становления романной формы и расцвета жанра повести во всем богатстве их внутривидовых форм, а сам Тургенев противопоставлял ее своей «старой манере». Интересные и сложные человеческие характеры, как признавался Тургенев своим друзьям, ему все сложнее и сложнее было заключать в «маленькие скляночки» очерка или рассказа [27, т. 2, с. 150].

Писателю хотелось взглянуть не только на один эпизод из жизни человека, который подвластен рассказу, а увидеть человеческую личность как целое, понять, почему его современник нередко живет в разладе с природой, обществом, собой, почему сомневается, в том числе в том, что веками считалось незыблемым, и что может спасти его от этого сомнения. Все это были, в сущности, фаустовские вопросы, для художественного решения которых нужна была иная, более крупная жанровая форма, иной герой и иная «история» его жизни. Это предопределило **актуальность** исследования.

Сравнительному изучению творчества писателей посвящено относительно небольшое количество работ российских и зарубежных исследователей. Предметом пристального внимания литературоведов является фаустовский текст в повести «Фауст», написанной в 1856 году, а в других произведениях, как правило, он не рассматривается. Фаустовский текст в творчестве И.С. Тургенева 1850-х годов остается одним из самых неразработанных разделов творческого наследия писателя.

В качестве основной исследователями рассматривается проблема идейно-творческих связей И.С. Тургенева и И.В. Гете. Также исследователями ставится проблема переводов произведений И. В. Гете, выполненных И.С. Тургеневым, в частности, трагедии «Фауст» и сравнивается нравственно-философская позиция писателей.

Вопрос об идейно-творческих связях И.С. Тургенева и И.В. Гете получил глубокую и всестороннюю разработку в трудах отечественных литературоведов. В.М. Жирмунский в монографии «Гете в русской литературе» [12] связывает выбор темы переводов И.С. Тургенева с его юношеским увлечением немецкой философией и творчеством Гете, отмечает, что в произведениях Тургенева среди цитируемых авторов первое место занимает И. В. Гете, и рассматривает некоторые примеры отражения его текста в творчестве Тургенева.

Д.С. Гутман в статье 1959 года «Тургенев и Гете (к вопросу об оценке Тургеневым мировоззрения и творчества Гете)» ставит проблему творческих связей писателей и акцентирует внимание на раннем творческом интересе Тургенева к Гете [9].

Одними из последних по времени работ о сопоставлении жизни и творчества И.С. Тургенева и И.В. Гете являются статьи И. Чайковской «Иван Тургенев как читатель Гете» [30] и И.А. Беляевой «Проза И. С. Тургенева 1850-х годов: «фаустовские» истоки и смыслы» [2]. Чайковская говорит о двойственном отношении к творчеству Гете в 1845 году. Беляева в своей работе определяет влияние книги Гете на зрелую прозу Тургенева.

Основная цель выпускной квалификационной работы состоит в выявлении роли фаустианских тем и мотивов в романах и повестях И. С. Тургенева 50-х годов.

Объект исследования: отдельные произведения И.С. Тургенева 1850-х годов: «Рудин» (1856), «Фауст» (1856), «Ася» (1857), «Дворянское гнездо» (1858).

Предмет исследования: выявление точек сближения и отталкивания названных ранее произведений И.С. Тургенева с трагедией И.В. Гете «Фауст».

Задачи:

1. Исследовать основные теоретические понятия по данной теме;
2. Изучить исследования о влиянии И.В. Гете на мировоззрение, переводческую и литературную деятельность И.С. Тургенева, о творчестве Тургенева 1850-х годов в свете «Фауста» Гете;
3. Выделить и рассмотреть в произведениях Тургенева отсылки к «Фаусту» Гете на уровне мотивов, тем и образов.

Глава 1. Литературоведческая трактовка понятия «фаустианские мотивы»

Для изучения данной темы необходимо раскрыть значения таких понятий, как тема произведения, мотив, а также дифференцировать определения «фаустовское» и «фаустианское».

В.Е. Хализев выделяет два основных значения понятия «тема».

Во-первых, темами называют «наиболее существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы» [29, с. 84]. В данном значении термина «тема» В.Е. Хализев опирается на В.М. Жирмунского [13], который определял тематику как сферу семантики художественной речи. Отмечая данную терминологическую традицию, В.Е. Хализев утверждает, что здесь тема сближается (если не отождествляется) с мотивом – «активным, выделенным, акцентированным компонентом ткани» [29, с. 85].

Другое значение термина «тема» характеризует содержательную сторону художественного произведения. Тема – это «единство значений отдельных элементов произведения», которое объединяет компоненты художественной конструкции [26].

На теоретическом уровне В.Е. Хализев рассматривает художественную тематику как совокупность трех начал: онтологические и антропологические универсалии, локальные культурно-исторические явления и феномены индивидуальной жизни.

Для нашего исследования важны так называемые «вечные темы», характерные для всех стран и эпох; они отражают константы бытия и его фундаментальные свойства. Такие природные начала, как космос и хаос, огонь и вода, жизнь и смерть, движение и неподвижность составляют комплекс онтологических тем искусства. При рассмотрении антропологического аспекта В.Е. Хализев выделяет, во-первых, собственно духовные начала человеческого бытия с их антиномиями (смирение и

гордыня, причастность и отчужденность, способность созидать или разрушать и др.); во-вторых, сферу инстинктов (жажда власти, либидо, влечение к престижным вещам и материальным благам); в-третьих, то, что в людях определяется их возрастом (детство, юность, старость), полом (женственность, мужество); в четвертых, исторически устойчивые формы существования людей (труд и досуг, мирная жизнь и война, будни и праздники, частная жизнь и гражданская деятельность).

Важно обратить внимание и на такое понятие, как мотив, без его понимания раскрытие темы работы было бы неполно.

Изначально понятие мотива появилось в музыке, оно обозначало наименьшую значимую часть мелодии. В зависимости от предпочтений исследователей его происхождение возводят к франц. *motif* < лат. *motiv* – подвижный, или к лат. *moveo* – двигаю, или к позднелат. *motos* – движение. Данный термин имеет общекультурное и философское значение и применим в различных областях искусства, что находит отражение в определении: «мотив – движущая система, побудительная причина, осознаваемая или неосознаваемая, лежащая в основе выбора действий и поступков человека <...> В эстетике мотивом, или сюжетом, называют материал, давший повод к изображению». Это означает, что «мотив» – «термин интернациональный и универсальный», но при этом имеющий свои особенности применительно к каждому виду искусства, и, соответственно, роду и жанру литературы.

В литературе данный термин впервые появился в переписке И. Гете и В. Шиллера. И. Гете определил мотив как «элемент, непосредственно следующий за выбором сюжета (сюжет здесь нужно понимать в значении тема, идея), ибо только благодаря мотивам произведение обретает внутреннюю структуру» [6].

На рубеже XIX-XX веков теория мотива получила активную разработку, в первую очередь, в литературоведении, чаще при анализе фольклорных текстов. Такие литературоведы, как А.Н. Веселовский, В.Я.

Пропп, Б.В. Томашевский стояли у истоков изучения мотива в художественном произведении.

А.Н. Веселовский впервые ввел термин «мотив» в его «Исторической поэтике» (1904 – 1906 гг.) в значении: «простейшая повествовательная единица, образно ответившая на разные вопросы первобытного ума или бытового наблюдения». [4, с. 25] Соответственно, понятие мотива относилось к изучению мифа и сказки, построению их композиции и сюжета. При изучении понятия «мотив» более всего исследователь интересовался «повторяемостью мотивов в повествовательных жанрах разных народов как основы предания, поэтического языка, унаследованного из прошлого» [4, с. 27].

Мотив в литературе обладает рядом отличительных черт, позволяющих выделять его в произведении. Большинство мотивов обусловлено исторически, психологически и культурно, поскольку могли служить в устном народном творчестве для создания условной ситуации, характерной для данного жанра или произведения.

Позднее сформировался ряд подходов к фольклорной природе мотива, во многом связанных с вопросом о разложимости данного явления.

В соответствии с теорией Веселовского, мотив неразложим, это мельчайшая единица сюжета и фабулы.

Оспаривает такую концепцию мотива В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» [21], где высказывает мнение о том, что мотив не является целостной логической единицей, но может состоять из вариативных компонентов. При этом семантика самого мотива не претерпевает существенных изменений.

При этом наполнение понятия «мотив» у исследователей А.Н. Веселовского и В.Я.Проппа было различным. Для Веселовского мотив – семантическая и эстетическая целостность, некий образ, и он максимально соотнесён с начальным вариантом. При этом смена морфологического наполнения при сохранении семантического – не существенная и не рассматривается, как вариативность.

Но В.Я. Пропп и его последователи отмечали необходимость выделения двух планов в мотиве: исторического и актуального. Исторический план – это исходный мотив, в то время как актуальный план – это вариативность, необходимо появляющаяся в процессе эволюции человеческого сознания.

Вариативность мотива неизбежна, но важно, что все вариативные элементы должны образовывать целостное единство логического, образного и эмоционального смыслов.

Изучением термина «мотив» интересовались такие исследователи, как А.Л. Бём, А.П. Скафтымов, Н.Д. Тамарченко и многие другие. Наибольшую популярность мотив как тема для исследования имел в 20-30х годах XX века и в начале XXI, что, возможно, связано с актуализацией термина «концепт» и необходимостью дифференциации данных явлений. Но, несмотря на разницу в конкретном историческом времени исследований, все подходы можно обобщить в определение, даваемое сейчас краткой литературной энциклопедией. Оно звучит следующим образом: «Мотив <...> – простейшая содержательная и смысловая единица художественного текста. В мифе и сказке основа, из которой пути развития одного из членов мотива <...> или из рекомбинации нескольких мотивов вырастает сюжет, фабула» [16].

Одной из важнейших характеристик мотива является предикативность. Мотив не может быть абстрактным, он направлен на решение некой ситуации. Существует ряд взглядов на структуру мотива, в том числе, это подход Н.А. Криничной [17], выделяющей 4 элемента в мотиве:

- субъект действия;
- объект действия;
- само действие или состояние;
- обстоятельства действия.

Е.М. Мелетинский указывал, что структурно мотив схож с предложением. Учитывая эту характеристику, мотив может «выключать» тот

или иной элемент безболезненно для общего значения, но семантика действия должна быть включена [18].

Так как мотив является мифологически обусловленным, неразложимым, но при этом вариативным внутри своей конструкции, он имеет свойства повторяемости и взаимосвязанности, а порой и взаимообусловленности с другими мотивами.

Общие элементы, имеющиеся у разных мотивов, позволяют им совмещаться, переходить один в другой. По Веселовскому, ни один мотив не может существовать изолированно от контекста, т.е. от других мотивов, в силу узости собственной семантики.

В соответствии с повторяемостью, контекстом, сочетаемостью с другими мотивами можно выделить центральные мотивы в творчестве автора и периферийные, используемые в «служебных целях».

Большая часть мотивов классифицируется по их происхождению. Наиболее ранние мотивы – фольклорные или мифологические – всегда имеют узкую национальную привязанность. Отдельно выделяются мотивы, общие для всей мировой литературы: античные мотивы, библейские мотивы, классические мотивы, базирующиеся на произведениях классической литературы (мотив поэта и поэзии, мотив чувства и долга). Особо можно сказать о так называемых вечных мотивах, представляющих собой воплощение наиболее общих и закономерных чувств и эмоций человека (неразделенной любви, страха смерти, соперничества). Такие мотивы находят свое отражение во всех пластах литературы и осмысливаются большинством жанров.

Если выделить ключевые свойства мотива последовательно, то получится, что мотив:

- семантически целостен;
- имеет определенный и узнаваемый источник (фольклор, мифология, Библия,...)

- повторяем регулярно в мировой литературе или в творчестве конкретного автора;
- взаимосвязан с другими мотивами в тексте и способен расширять за их счет свою семантику;
- может иметь вариативное выражение, не меняя при этом универсального смыслового наполнения;
- имеет в составе лексического выражения ключевое слово или понятие;
- может выражать действие или состояние персонажа, отношение к другому персонажу, функцию героя.

Н.Д. Тамарченко, классифицируя мотивы в прозе, подразделяет их на 3 группы [23]:

1. мотив-событие: ключевое действие, влекущее за собой развитие сюжета;
2. мотив-ситуация: статическое состояние, содержащее в себе предпосылку события или обуславливающее его необходимость;
3. мотив-коллизия: момент выявления противоречия, после которого развитие сюжета очевидно. Это противоречие явное и не совместимо с дальнейшим развитием действия, а потому требует разрешения.

В данной классификации находит свое отражение предикативность, поскольку четко разграничивается содержание каждого мотива.

Таким образом, в качестве наиболее полного выбрано определение: «Мотив – от лат. *movere* – двигаю, *motos* – движение. Устойчивый компонент формальной структуры литературного текста. В литературоведении термин употребляется в 2-х значениях. 1) Минимальная повествовательная единица сюжета. 2) Семантически напряженное место текста, приоткрывающее смысловые глубины авторской концепции. Мотив обладает лексической выраженностью, повторяемостью, вариативностью в произведении. В зависимости от значимости смысловой структуры мотивы могут быть

стержневыми <...> и периферийными. Критерием выделения мотива в поэтическом тексте служит наличие ключевого слова, несущего большую смысловую выразительность, напряженность <...>. Обязательным признаком мотива является предикативность выражающей его текстовой единицы».

Исследуя фаустианские темы и мотивы в произведениях Тургенева, следует дифференцировать понятия «фаустовское» и «фаустианское».

Й. Гольц [8], опираясь на исследования Х. Шверте, говорит о том, что всё принадлежащее образу Фауста в мировой литературе – смыслами, которые заключены в легенде о Фаусте, возникшей в эпоху Возрождения в Германии, является «фаустианским».

Несмотря на то, что сюжет был популярен и получил широкое распространение, именно «Фауст» Гёте стал предметом переосмысления и вдохновением для многих творцов. Начиная с Гёте, термин «фаустианское» обрел положительную коннотацию. Фауст стал символом «автономии человеческого разума» [12, с.282] и «“*Homo universalis singolare*” (человека универсального и непохожего на других [12, с. 392–394].

Уже при жизни самого писателя можно говорить о влиянии наследия Гёте на литературу. Об этом пишет М.С. Черепенникова [31]. Например, поводом для литературного диалога в Италии стали «Моральные очерки» Джакомо Леопарди (1824–1827), где он творчески переосмыслил мотивы «Фауста» Гёте. Во Франции таким откликом стала «Шагреновая кожа» Бальзака. В Англии известны имена Байрона и О. Уайльда. В русской литературе гётевские традиции прослеживаются в произведениях А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, В.А. Жуковского, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева и др.

Если Ф. Валентин (1894), прослеживая эволюцию Фауста, определяет его как символ человеческого духа, проходящего прошлое, выдерживающего испытание войной и смертью, но устремлённого в будущее, то В. Бём (1933) называет «фаустовского человека» «Гомункулом», которого «мировоззренческий предрассудок, лишённый поэтического инстинкта,

сделал продуктом реторты, поддавшись заблуждению, основанному на поверхностном понимании мифологии» [8, с.83]. Ишимбаева отмечает: «Судьба героя народной легенды и модификации её сюжета в немецкой литературе переводится в плоскость вопроса: кто такие немцы и откуда проистекает их специфический тип мышления». Значит, можно трактовать «фаустианское» как связанное с литературной традицией явление вненациональное, а «фаустовское» как воплощение «демона «немецкости» [8, с.91].

Г.Г. Ишимбаева при определении предмета исследования в своей диссертации иначе трактует понятие «фаустианское»: не «произведения заведомо фаустовской тематики, что отражено уже в их названиях..., а в таких, которые по первому взгляду имеют отдалённое касательство к фаустовской традиции» [14, с 39]. Г.Г. Ишимбаева выделяет два пути, по которым следовали писатели, взявшие за основу фаустовский сюжет: одни опирались на легенду о Фаусте, возникшую в XVI в., вторые – на «Фауста» Гёте. Поэтому возникли и две оценки образа Фауста. Догётевский герой является греховным по своей сути мошенником или колдуном. Фауст Гёте – действительно ищущий герой, проходящий сложный путь познания.

Опираясь на исследование Н.И. Волокитиной, мы подразумеваем под «фаустовскими» тексты, в которых «непосредственно присутствуют образы Фауста, Мефистофеля и др., которые «отсылают» читателя к классическому источнику на уровне названия, событийного ряда и т.д.».

Выводы

1. В качестве рабочей классификации тем мы принимаем классификацию В.Е Хализева , который выделял онтологическую, антропологическую и локальную культурно-историческую тематику, а также указывал на возможность их переплетения. Мы рассматриваем в рамках нашего исследования онтологические и антропологические аспекты фаустианской тематики.
2. Вслед за В.М. Жирмунским и В.Е. Хализевым мы определяем тематику как сферу семантики художественной речи.
3. В качестве рабочего определения мотива мы выбираем следующее. Мотив – смысловая составляющая текста, место его особого напряжения (событие, ситуация, коллизия), приоткрывающее смысловые глубины авторской концепции. Мотив обладает лексической выраженностью, повторяемостью, вариативностью в произведении. В зависимости от значимости смысловой структуры мотивы могут быть стержневыми и периферийными.
4. Мы считаем необходимым развести понятия «фаустианский» и «фаустовский»: «фаустовское» мы воспринимаем как воплощение того, что отсылает к немецкому «Фаусту», а «фаустианское» – это вненациональное явление, связанное с литературной традицией, где непосредственно присутствуют образы Фауста, Мефистофеля и других, которые «отсылают» читателя к классическому источнику на уровне названия, событийного ряда, тем и мотивов.

Глава 2. И. С. Тургенев – читатель и переводчик И.В. Гете

Особую сферу интереса для Тургенева представляла немецкая литература. Как справедливо замечает Ф.П. Федоров, «значительную часть жизни проживший во Франции, в тесном контакте с французским художественным миром, Тургенев до конца своих дней был приверженцем немецкой культуры и, по его словам, «заклятым гетеанцем» [24]. И хотя в оригинале признание Тургенева в своем «гетеанстве» звучит не без иронии по отношению и к себе самому, и к Гете [27, т. 10, с. 298], оно многое объясняет в творчестве русского писателя.

С Германией и немецкой культурой в целом И.С. Тургенева связывают крепкие узы. Германия стала для писателя страной, через которую пролегал его путь в Европу, и которая стала ему духовной родиной. Так пишет он в предисловии к переводу на немецкий язык романа «Отцы и дети»: «Я столь многим обязан Германии, что люблю и почитаю ее, как свою вторую родину».

В статье «Тургенев дома и за границей» русский литератор П.Д. Боборыкин говорит о писателе: «Он был необыкновенно хорошо знаком со всем, что составляет духовное достояние Германии, прекрасно говорил по-немецки, и из всех известных мне русских писателей он только овладел всесторонне знакомством с немецкой образованностью» [3].

Для более глубокого понимания места И.В. Гете в художественном мире И.С. Тургенева необходимо изучить нравственно-философскую позицию обоих писателей, увидеть точки пересечения и расхождения в их мироощущении.

Знакомство И.С. Тургенева с культурой Германии, немецким языком и овладение им до разговорного уровня началось в 1827–1829 г.г. в пансионе И. Ф. Вайденхаммера в Москве. Из известных авторов Германии наибольшее

впечатление на русского писателя произвел И. В. Гете и его «Фауст», первую часть которого Тургенев знал наизусть.

«Фауст» Гете неслучайно привлек внимание писателя. Будучи студентом философского факультета Берлинского университета, под влиянием лекций и частных уроков профессора К. Вердера, который излагал систему гегелевской философии, и кружка Беттины фон Арним, Тургенев увлекался Гете и воспринимал его как романтика, пафос отрицания которого был направлен против «ига преданий, схоластики» во имя прав и свободы отдельной личности, яркой романтической индивидуальности. Сам Тургенев пишет Грановскому в 1839 году: «Я все не перестаю читать Гете. Это чтение укрепляет меня в эти вялые дни. Какие сокровища я беспрестанно открываю в нем. Вообразите – я до сих пор не читал «Римских элегий». Какая жизнь, какая страсть, какое здоровье дышит в них! Гёте в Риме, в объятьях римлянки! Особенно III-ая, V-ая, VII-ая, XII-ая и XV-ая. Эти элегии огнём пролились в мою кровь – как я жажду любви!» [27, т. 1, с. 144]. Отмеченные Тургеновым элегии наполнены призывом к соединению влюблённых, к наслаждению всеми радостями жизни. В них Гёте провозглашает любовь великим чувством, благодаря которому появилось всё живое на Земле.

Тургенев читал Канта, Фихте, Шлегеля, Шеллинга, Фейербаха, а в 1842 году написал магистерскую диссертацию о пантеизме (именно к этому направлению философской мысли относили Гете).

Одним из первых трудов, отразивших интерес к религиозным воззрениям И.В. Гете и И.С. Тургенева, стал цикл литературоведческих и культурологических работ Д.С. Мережковского «Вечные спутники» [19], написанный в период 1897 – 1910 гг.

В этом труде Д.С. Мережковский делает попытку описать всю историю культуры и литературы от античности до XIX века с точки зрения своей религиозной философии, в которой основополагающей является оппозиция язычества и христианства. При этом Д.С. Мережковский формулирует требования к творчеству писателя, заключающиеся в гармоничном

соединении язычества и христианства. Одним из выразителей этой гармонии был И.В. Гете. В этом труде нет прямого сравнения творчества Тургенева с творчеством Гете, но при детальном изучении работы можно выделить положения, важнейшие для дальнейшего сопоставительного изучения произведений этих авторов, а именно: особенности пантеистического мировоззрения Гете и Тургенева (религия Духа) и их отношение к культуре античности.

Д.С. Мережковский выделяет особенности религии Гете, главная из которых – простота, которая всюду: «Простота мира и есть его чудесность, таинственность, божественность <...> Явления природы суть богоявления» [19, с. 412]. Для данной квалификационной работы особую значимость обретает тот факт, что одна из положительных героинь «язычника» Гете – Гретхен («Фауст») – является носителем христианского сознания и выразителем той самой простоты. Д.С. Мережковский считает, что героиня первой части «Фауста» Гретхен и героиня второй части «Фауста» Елена дополняют друг друга и создают синтез христианского (Гретхен) и языческого (Елена) мироощущения.

При этом христианство Гете и Тургенева не является каноническим. Д.С. Мережковский говорит, что религию Гете нельзя назвать Христианством в привычном нам смысле, она выходит за пределы Христианства и становится религией Духа: «Последнее соединение веры и знания, откровение Духа, «дыхания Божьего» в природе, которое предчувствует он, выходит за пределы христианства <...> Но если говорить на языке христианской догматики, тут, кажется, условном и недостаточном, то можно бы сказать, что это религия не Отца и не Сына, а Духа» [19, с. 414].

По мнению Д.С. Мережковского, И.С. Тургенев также является носителем иного христианства – не названного, будто забытого. Молчание Тургенева Мережковский ставит выше, чем слова о Христе Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского: «Тургенев молчит и молча подходит ближе ко Христу, чем Л. Толстой и Достоевский» [19, с. 478].

Религию И.В. Гете Д.С. Мережковский называет «религией Духа», бестелесную духовность он видит и в героинях И.С. Тургенева. Исходя из этого, Мережковский развивает философию любви в произведениях И.С. Тургенева и приходит к выводу, что предмет истинной любви – не тело, а что-то большее – дух. Мережковский формулирует такой вывод о тургеневских героинях: «Тургеневские женщины и девушки среди человеческих лиц – иконы; среди живых людей – «живые мощи» [19, с. 476]. Д.С. Мережковский прямо не сравнивает Гете и Тургенева, но его наблюдение о преобладании Духа в произведениях писателей важно для понимания причин выбора И.С. Тургеневым отрывка из «Фауста» Гете. Тургенев переводит последнюю сцену первой части «Фауста» («Тюрьма»), в которой ангелы спасают душу Гретхен, и в которой на протяжении всей сцены видно постепенное движение от плоти к духу: последние слова сцены произносит уже не «Маргарита», а замирающий «голос».

Важность вклада Тургенева в мировую культуру Д.С. Мережковский видит в том, что Тургенев соединяет Россию с Европой, давая всему русскому европейскую меру: «Пушкин дал русскую меру всему европейскому; Тургенев дает всему русскому европейскую меру» [19, с. 478]. Д.С. Мережковский неоднократно называет И.С. Тургенева «гением меры», «гением Западной Европы», через которого она почувствовала, «что Россия тоже Европа». Под «мерой» Д.С. Мережковский подразумевает красоту: «Мера всех мер, божественная мера вещей – красота». Тургенева он называет «поэтом красоты и влюблённости» [19, с. 475]. И бессознательно гармоничная красота в творчестве А.С. Пушкина, по мнению Д.С. Мережковского, превратилась в бегство в красоту от «ужаса смерти» в творчестве И.С. Тургенева [19, с. 493]. Далее Д.С. Мережковский развивает свою мысль, говоря, что «Тургенев является в некоторой мере законным наследником пушкинской гармонии и по совершенной ясности архитектуры, и по нежной прелести языка» [19, с. 517], но в языке Тургенева, слишком мягком и «женоподобном», нет Пушкинского «мужества, его силы и

простоты». Пресытившийся всеми культурными формами Тургенев, не способен чувствовать так же гармонично, как Пушкин [19, с. 517].

Такое противопоставление Тургенева и Пушкина приближает Тургенева к Гёте. По мнению Д.С. Мережковского, Гёте сознательно бежал от современной ему культуры в античность, чтобы почувствовать гармоничную «ясность созерцания»: «Гёте чувствовал потребность освободиться от всех искажающих призм, от тысячелетней пыли человеческой культуры, вернуться к первобытной ясности созерцания. Вот почему старался он приблизиться к простоте древних греков; конечно, это – чистейшая призма, но все-таки – призма». Пушкину же не пришлось совершать побег в древность, так как он бессознательно ощущал гармонию действительности: «Пушкин – единственный из новых мировых поэтов – ясен, как древние эллины, оставаясь сыном своего века. В этом отношении он едва ли не выше Гёте, хотя не должно забывать, что Пушкину приходилось сбрасывать с плеч гораздо более легкое бремя культуры, чем германскому поэту». Гёте и Пушкин противопоставлены оппозицией осознанность – неосознанность. И Тургенев, вслед за поэтом Западной Европы, в ранний период своего творчества также ощущает потребность ухода от реальности в красоту. Но неверно будет следовать за Д.С. Мережковским и называть это «побегом». Более верным будет назвать это попыткой И.С. Тургенева эстетизировать действительность, но ни в коем случае не бежать от неё. И здесь можно дополнить слова Д.С. Мережковского о том, что Тургенев даёт всему русскому европейскую меру, тем, что И.С. Тургенев не просто даёт, но и видит во всём русском не только европейскую, но и древнюю, античную, гармоничную меру.

Перевод песенки Клерхен – первая попытка Тургенева переводить тексты Гёте. Важны размышления Тургенева по поводу своего перевода: «Не то чтоб я считал его удачным – а так, просто так, вследствие того, что я без малейшего зазрения совести пишу тебе только то, что мне в голову входит и в голове проходит <...> Я придумал нечто вроде музыки на эти слова и пел

их целый день. Как они далеки от оригинала, я чувствую глубоко – да что мне за дело, <...> но мне приятно, что я, русский, выражаюсь тогда по-русски». Тургенев знает, что его перевод далёк от оригинала, его это не смущает, ведь идеальный перевод не был целью Тургенева. Тургенев написал, что, когда напевает эту песенку, в нём звучит немецкая песня, но ему приятно, что он русский и выражается по-русски. Целью Тургенева была адаптация этой песни российской культуре. Он хотел перевести её так, чтобы она стала гармонична русской душе.

Перевод И.С. Тургенева «Последняя сцена первой части «Фауста». Тюрьма», опубликованный в шестом номере журнала «Отечественные записки» за 1844 год, завершил череду переводов трагедии Гете в 1840-е гг. А последней работой 1840-х гг., посвященной «Фаусту», стала статья Тургенева «Фауст, трагедия соч. Гете», опубликованная во втором номере журнала за 1845 год, в которой Тургенев объяснил свой интерес к выбранному отрывку тем, что это одновременно самая трагичная и самая светлая сцена в «Фаусте»: благодаря тому, что Гретхен выбирает смерть, пошлость не восторжествует.

Причину выбора Тургеневым именно этой сцены из «Фауста» В.М. Жирмунский в монографии «Гете в русской литературе» [12] объясняет несколько иначе: «Выбор сцены из «Фауста» очень знаменателен: это сцена в тюрьме, развязка трагедии Гретхен, которая, как мы можем судить по высказыванию Герцена, была особенно созвучна литературе 40-х гг. мотивом социальной жалости к женской доле». Но и И.С. Тургенев, и В.М. Жирмунский указывают на то, что именно Маргарита является главным героем этой сцены. Это замечание важно для дальнейшего изучения специфики Тургеневского перевода.

В диссертационном исследовании А.С. Климентьевой «И.С. Тургенев – переводчик» [15] предлагается вариант системного изучения переводов И.С. Тургенева. Исследователь рассматривает выполненные Тургеневым переводы произведений Дж. Г. Байрона, И.В. Гете, А. Мюссе, Ш. Перро, и Г.

Флобера. Параграф «Тургенев – переводчик И.В. Гёте» посвящён переводу песенки Клерхен из трагедии Гете «Эгмонт», переводу последней сцены первой части «Фауста» и «Римской элегии». Говоря о переводе «Фауста» А.С. Климентьева выделяет такие черты, как высокое количество повторов, однородных частей и параллелизмов, а также частое использование многоточия. Исследователь говорит о том, что в переводе Тургенева Маргарита становится центральным персонажем. Но исследователь фиксирует расхождения оригинала и перевода и не пытается объяснить причины выбора таких способов создания переводного текста И.С. Тургеневым. В переводе же «Римской элегии» А.С. Климентьева акцентирует внимание на её размере – гекзаметре и объясняет выбор Тургенева его интересом к античности.

В статье М. Клемана «Пометки И.С. Тургенева на переводе «Фауста» М. Вронченко» среди многочисленных замечаний И. С. Тургенева в книжке с переводом Вронченко встречается фраза, раскрывающая понимание Тургеневым стиливых особенностей трагедии Гете: «Род. падеж перед имен. – между тем, как у Г[ете], при всей торжественности слога язык естественный». Таким естественным языком Тургенев и стремится перевести всю последнюю сцену первой части «Фауста». Перевод песенки искажил бы естественность оригинала, отечественный читатель в силу различия культур не смог бы правильно ее воспринять. Отношение Тургенева к песне было особенным: по его мнению, песня имеет ментальную функцию. Манера исполнения, особенности фонетики, лексики и образности – все это создает творение, свойственное для определенной нации, культуры. Перевод не способен передать эти тонкости, поэтому Тургенев отказывается переводить песенку Гретхен и сам объяснял это тем, что «в переводе она теряет свой характер и является каким-то фантастическим лирическим излиянием».

В магистерской диссертации «И.В. Гете в художественном мире И.С. Тургенева 1840-х гг.» К.А. Ефименко [11] подробно рассматривается перевод И.С. Тургенева «Последняя сцена первой части «Фауста». Тюрьма»,

опубликованный в шестом номере журнала «Отечественные записки» за 1844 год. Исследователь отмечает, что в целом, содержательно перевод Тургенева близок к оригиналу (за исключением отсутствующей в переводе песенки Гретхен). Но Тургенев не выдерживает форму оригинала: «Гете пишет трагедию пятистопным ямбом, Тургенев переводит её шестистопным ямбом с множеством пиррихий. Чёткости и резкости Гётевского слога противостоит растянутость стихового размера Тургенева. Эту растянутость усиливает и замена пунктуации оригинала: Тургенев буквально наполняет текст многоточиями и вопросительными знаками, существенно меняя эмоциональный рисунок всей сцены».

Ефименко пишет об усилении драматизма в переводе Тургенева, сравнивая оригинал, перевод И.С. Тургенева и подстрочный перевод:

Гёте И.В. «Фауст»	Тургенев И.С.	Подстрочный перевод
Mich faßt ein längst entwohnter Schauer, Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an Hier wohnt sie hinter dieser feuchten Mauer Und ihr Verbrechen war ein guter Wahn Du zauderst, zu ihr zu gehen! Du fürchtest, sie wiederzusehen! Fort! dein Zagen zögert den	Я чувствую тревожное волненье... Всей скорбию земной душа моя полна; Вот здесь она — в тюрьме... И что же? Заблужденье Простосердечное — вот вся ее вина. Ты мешкаешь? Ты медлишь к ней идти? Иль увидеть ее боишься ты?	Меня охватила большая дрожь, Всё горе человечества охватывает меня Она живёт здесь — за этой сырой стеной И её преступление было большой иллюзией Ты медлишь идти к ней! Ты боишься увидеть её снова! Вперёд! Твоя робость не стесняет смерть!

Ефименко пишет о том, что «многоточия делают время более растянутым, а во взаимодействии с вопросами делают характер Фауста более вдумчивым и глубоким, нежели в оригинале» [11, с. 56]. В переводе сознание Фауста более противоречиво: вместо изображённого в оригинале утверждения своих слабостей Фауст Тургенева задаёт себе вопросы, этим усиливая и напряжённость ситуации, и степень неприятия своей позиции.

Автор работы отмечает, что Тургенев заменяет восклицательные знаки на многоточия и в последней фразе трагедии, тем самым делая эту сцену эмоционально завершённой: сцена начинается с многоточий Фауста и заканчивается многоточиями Маргариты. При этом Тургенев видит разницу в криках Гретхен и в криках Фауста. В оригинале восклицательными знаками заканчивается и крик Фауста, и последние слова Гретхен. Но перед словами Гретхен, в ремарке, указано, что голос издаётся изнутри, он «стихающий», при этом Гёте всё же ставит после каждой фразы восклицательный знак. Тургеневу же важно, что это уже не совсем крик Гретхен, это именно голос, голос её спасённой души, он не зовёт Фауста вернуться обратно, а обращается в пустоту, показывая силу любви Гретхен.

Ефименко приходит к выводу, что «Перевод И.С. Тургенева отражает особенности восприятия русским писателем трагедии Гёте. Обращение к этой сцене, обусловлено интересом к непростой судьбе героини, желанием показать, что есть герой сильнее и выше Фауста – Гретхен» [11, с. 57]. Тургенев сознательно меняет некоторые фразы оригинала, тем самым адаптируя его к русской культуре и отражая в нём свои взгляды на героев. Так, характер Гретхен изображается ярче, чем в оригинале, она становится более вдумчивой и сильной, понимающей истинный ход жизни. Сила Гретхен в естественности её сознания, она выражает сущностные понятия, такие как жизнь, любовь, вера и т.д. Сопровождающие её речь многоточия «отражают тихое принятие жизни Маргаритой, её осознание трагичности произошедшего и полное принятие воли Всевышнего. Фауст же, напротив,

наделяется противоречивым сознанием. Но несмотря на то, что в варианте Тургенева Фауст предстаёт не благочестивым человеком, а приветливым возлюбленным, все многоточия начинаются именно с фразы Фауста.

И.В. Гёте – один из первых поэтов, чьи произведения переводит И.С. Тургенев. Принимая в расчёт отношение И.С. Тургенева к хорошему переводу как к самоценному произведению, мы можем сделать вывод, что в Гёте Тургенев видел не просто гениального поэта, но и близкую ему личность, мировоззрение которой он разделяет. Именно поэтому переводы Тургенева и близки к оригиналу, и отражают взгляды на жизнь самого И.С. Тургенева, в позднем творчестве которого также оставит след его увлечение фигурой Гёте – это выразится в создании ритмической прозы с целью поэтизации земного.

Неоценимый вклад в изучение философии И.С. Тургенева внесла Г.А. Тиме. В работе «Заклятье гетеевства (диалектика субъективного и объективного в творческом сознании И.С. Тургенева)» [12] она выделила особенности пантеизма И. С. Тургенева, восходящего к философии Гете и стремящегося оторваться от нее. Исследователь пишет о внутреннем сопротивлении И.С. Тургенева перед признанием одной вещи как сосредоточия «всеобщей души», о его стремлении изучить индивидуальное сознание, не находящее ответы на вопросы о «высших причинах и значении жизни». Г.А. Тиме приходит к выводу, что стремящееся к гармоничной целостности творческое сознание юного И.С. Тургенева «балансирует» между признанием того, что Бог вне природы и вне человека, и того, что Бог материален, а это, следовательно, может означать «обоготворение личности». И.С. Тургенев не мог принять утверждение, что «Все – Бог», так как «не способен принять в качестве Бога бумагу, на которой он пишет, и перо, которое держит в руке». Исследователь считает, что пантеистический путь примирения с миром и в мире не был принят И.С. Тургеневым потому, что представлялся ему слишком «эгоистическим» и «субъективным». Г.А. Тиме пишет, что Гете считал себя идентичным природе, но в то же время выделял

человека как высшее ее творение. И.С. Тургенев же подчеркивал равные права всего живого, неотличимость человека от мухи. Чувствуя себя отвергнутым природой, Тургенев хотел бы стать ее частью, но он осознает трагическую невозможность этого.

Данную мысль Г.А. Тиме развивает в изданной в 1997 году монографии «Немецкая литературно-философская мысль XVIII-XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева (генетические и типологические аспекты)» [13]. Исследователь делает вывод, что ранние произведения И.С. Тургенева связаны с противостоянием всеобщего, универсального, природного начала и индивидуального Я, рефлексирующего частного индивидуума. Тургенев понимает, что рефлексия отделяет человека от природы, но в то же время «в рефлексии заложено стремление к гармонии с природным началом».

Как было сказано выше, в Гете Тургенева привлекала цельность его природы, которая связывалась с пантеистическим мировоззрением немецкого поэта. В то же время И.С. Тургенева отталкивал эгоизм Гете, он считал его неприемлемым для России. Г.А. Тиме считает, что И.С. Тургенев ориентируясь на нескольких немецких мыслителей (Шеллинг, Гегель, Фейербах, Гете, Шиллер), создает свою философскую систему: «у него довольно рано появился глубокий интерес к русской национальной сути, к православной вере; его несомненно привлекал, хотя и вызывал возражения гетевский пантеизм. Однако наиболее близка писателю все-таки активная позиция, связанная с попыткой человеческого духа с помощью собственного разума достичь гармонии и цельности. Именно такая позиция подразумевает гармонию не как данность, а именно как стимул к действию и устремленность». В работе Г.А. Тиме подчеркивается и объясняется трагизм мироощущения Тургенева: его желание соединиться с природой, раствориться в ней и осознание невозможности такого примирения для человека активной жизненной позиции, который пытается достичь эту гармонию при помощи разума.

В 1845 г. Тургенев посвятил "Фаусту" в переводе М. Вронченко специальную статью, в которой по-новому подошел к творчеству Гете. Тургенев объясняет прогрессивные черты трагедии Гете и ее историческую ограниченность связью «Фауста» с эпохой буржуазных революций. «Фауст, – писал Тургенев, является нам самым полным выражением эпохи, которая в Европе не повторится, – той эпохи, когда общество дошло до отрицания самого себя, когда всякий гражданин превратился в человека, когда началась, наконец, борьба между старым и новым временем, и люди, кроме человеческого разума и природы, не признавали ничего непоколебимого». Признавая великую заслугу Гете в том, что он заступился «за права отдельного, страстного, ограниченного человека», «показал, что человек имеет право и возможность быть счастливым и не стыдиться своего счастья» [27, т. 1, с. 216], Тургенев, однако, видит в «Фаусте» отражение трагедии индивидуализма. Для Фауста – по Тургеневу – не существует других людей, он живет только собою, его страстные поиски истинного смысла жизни ограничены сферой «лично-человеческого», в то время как «краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая единица, но человечество, общество...» [27, т. 1, с. 216].

В данной статье одной из рассмотренных Тургеневым проблем также является проблема перевода. И.С. Тургенев осуждает Вронченко за необъективное отношение к переводу и за его непоэтичность: «Мы с удовольствием отдаем полную справедливость его добросовестной отчетливости, его терпеливому трудолюбию; он переводил "Фауста", как говорится, *con amore* {с любовью (итал.).} – и многое, в особенности роль Мефистофеля, действительно ему удалось; но он не поэт, он даже не стихотворец; ему недоступно то, что составляет тайную гармонию стиха» [27, т. 1, с. 228]. Тургенев формулирует критерии хорошего перевода: «Чем более перевод нам кажется не переводом, а непосредственным, самобытным произведением, тем он превосходнее; читатель не должен чувствовать ни малейшего следа той ассимиляции, того процесса, которому подвергся

подлинник в душе переводчика; хороший перевод есть полное превращение, метаморфоза» [27, т. 1, с. 229]. И В.Г. Белинский, и И.С. Тургенев отмечают важность сохранения размера подлинника в оригинале. Немаловажен и тот факт, что в 1845 году после публикации статьи о переводе «Фауста» Гёте Тургенев переводит двенадцатую элегию из цикла «Римские элегии» Гёте, стараясь сохранить размер оригинала и дать образец хорошего поэтического перевода.

Помимо проблемы перевода Тургенев-критик указывает на сложность характера Фауста, на разрушающую его рефлексию, которая позволяет увидеть в творении Гёте черты романтизма: «Для Фауста не существует общество, не существует человеческий род: он весь погружается в себя; он от одного себя ждет спасения. С этой точки зрения трагедия Гёте является нам самым решительным, самым резким выражением романтизма, хотя это имя вошло в моду гораздо позже <...> Мефистофель – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он – бес людей одиноких и отвлеченных, людей, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философическим равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода». [27, т. 1, с 206], Тургенев не принимает эгоизм Фауста, сосредоточенного исключительно на своей личности и не видящего людей вокруг (уже в 1848 году он напишет «Гамлета Щигровского уезда»). Но Тургенев оправдывает Гёте, который, по его мнению, сам был героем своего времени, и считает, что немецкому поэту позволительно такое отношение к жизни, и что его произведения не игнорируют жизнь, а органично включают её в себя: «Он (Гете) был – поэт по преимуществу, поэт и больше ничего. В этом, по нашему мнению, состоит всё его величие и вся его слабость. Он был одарен всеобъемлющим созерцанием; всё земное просто, легко и верно отражалось в душе его <...> Он сам был весь целый, весь – как говорится – из одного

куска; жизнь и поэзия не распадались у него на два отдельные мира; его жизнь была его поэзией, его поэзия была его жизнью...<...> Немец вообще не столько гражданин, сколько человек; у него чисто человеческие вопросы предшествуют вопросам общественным; эпоха, о которой мы говорили выше, вполне соответствовала коренному направлению германского народа, и вот явился поэт, которого недаром упрекали в совершенном отсутствии всяких гражданских убеждений и называли язычником, – поэт, который только потому был немец, что одному немцу дано быть просто человеком, и который из глубины своей всеобъемлющей, но глубоко эгоистической природы извлек «Фауста» [27, т. 1, с. 204],.

Фаустиана Тургенева многообразна. Это многочисленные цитаты, статья о «Фаусте» и другие высказывания об этом произведении в публицистике и эпистолярной повести «Фауст». История изучения тургеньевской творческой рецепции «Фауста» касается, в основном, двух аспектов – оценки сочинения Гете, которую Тургенев дал еще в статье 1845 года (посвященной переводу М. Вронченко) или оставил в беседах и письмах с коллегами и друзьями, а также выявления фаустовских параллелей в одноименной повести 1856 года. Другие тексты Тургенева, за очень редким исключением, не принято рассматривать в фаустовском ключе. Между тем сам Тургенев предлагал своим читателям подходить к некоторым своим произведениям именно с фаустовской меркой.

В статье «Проза И.С. Тургенева 1850-х годов: «фаустовские» истоки и смыслы» [1] И.А. Беляева, профессор Московского городского педагогического университета, приводит в пример роман «Отцы и дети» и переписку между Тургеневым и А.И. Герценом по поводу мистически звучащего, как виделось последнему, эпилога книги, в которой Тургенев указал на «Фауста» как на ключ к пониманию смысла его романа: «Там представлена удивительная – и скорбная, и радостная одновременно – картина заброшенного и печального сельского кладбища, где среди общего запустения выделяется своей исключительной ухоженностью одна могила.

Ее «не касается человек», «не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре» и «цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами». Беляева указывает на очевидность реминисценции из евангельского текста (о поющих птицах и лилиях долины как знаках райского бытия): «Особым светом окрашивает скорбное сознание того, что в этой могиле покоится рано ушедший из мира Базаров. И потому роман завершается не столько горестной мыслью о неизбежной смерти и изображением кладбища как земного знака ее неотвратимости, сколько весенне-летней картиной торжества жизни, которая дополняется пронзительной по своей силе молитвой о сыне родителей Базарова. Эта молитва отцов вовсе не «бесплодна» и способна спасти «страстное, грешное, бунтующее» сердце сына, а также утвердить читателя в том, что благоухание жизни, цветение и пение не есть знаки только «равнодушной природы», но и «жизни бесконечной...». [1, с. 8] То есть «спасение» Базарова, вроде бы уходящего в темноту («Теперь... темнота...» – последние слова героя), очень напоминает неожиданное, но промыслительное спасение Фауста: Тургенев выхватывает своего героя из лап холодного молчания «всесильной» любовью, которой окрашены последние страницы романа, прежде всего знаменитая сцена смерти Базарова и его посмертная история.

Герцен откликнулся на роман письмом от 21 (9) апреля 1862 года. «Requiem на конце – с дальним апрошем к бессмертию души – хорош, но опасен, ты эдак не дай стрелка в мистицизм» [5, с. 218], – написал он Тургеневу, который, в свою очередь, отвергнув обвинения в мистицизме – «в мистицизм я не ударился и никогда не ударюсь». Тургенев присоединился к Фаусту не только в том, что не желал прямо отвечать на вопрос о своих религиозных чувствах, но и разделил искреннюю двойственность фаустовского ответа Маргарите, напомнив своему адресату, что «это никогда не было тайной» для его друга [27, т. 4, с. 383]. Очевидно, что на роман и его главного героя Тургенев предлагал Герцену взглянуть в свете вершинной книги Гете.

Нам же представляется, что фаустовский смысловой ключ можно применить и к другим тургеневским текстам, особенно созданным в 1850-е годы, что предшествуют «Отцам и детям».

Говоря о динамике отношения Тургенева к «Фаусту» Гёте, следует обратить внимание на то, что в 1850-е годы Тургенев живо интересуется Мерком – прототипом Мефистофеля. Так, в письме Н.А. Некрасову и И.И. Панаеву от 18, 23 ноября 1852 года Тургенев пишет о том, что собирается писать статью о Мерке: «Сверх того, я для вас готовлю две статьи: «О Андрее Шенье и подражателях древним» и «О Мерке» (человеке, с которого Гёте списал своего Мефистофеля). Обе статьи не были написаны. Также, в письме П.В. Анненкову от 21 апреля 1853 года Тургенев называет Мерка человеком с верным критическим взглядом, который необходим нашей литературе: «Я всё это время читал переписку Мерка, друга Гёте, с которого Гёте списал Мефистофеля, подпустив в него дьявольщины. Это был человек, одарённый необыкновенно верным критическим взглядом. Ни в одном своём суждении он не ошибся. Нашей литературе нужен бы такой человек». Эти письма свидетельствуют об очередном изучении образа Мефистофеля, только уже не как дьявола, а как простого человека, одарённого критическим взглядом. Подобный подход к Мефистофелю-человеку проявится в повести «Фауст», где Мефистофель и Фауст сольются в одном человеке.

Если говорить о концепции любви И.В. Гете и И.С. Тургенева, многие исследователи отмечают, что это чувство для обоих писателей всегда трагично. Так, образ Веры в повести Тургенева восходит к образу Маргариты из «Фауста» Гёте. На это указывают сюжетные пересечения: запретная любовь обеих героинь привела их к трагическому финалу. Подобное отношение к любви Тургенева усиливает интерес к «Фаусту» Гёте. Взаимосвязь любви и творчества, сформулированная Гёте, видна в «Фаусте» Тургенева: чтение «Фауста» Гёте пробуждает в Вере любовь к Павлу Александровичу, с любовью в ней просыпается жизнь, так долго скрываемая за маской статуи, и на пике своего развития любовь оборачивается смертью.

И.А. Беляева пишет: «В жизни есть тайны, способные погубить простого человека (история семьи Веры), абсолютного единения с природой достичь невозможно, так как неведомые силы погубят тебя. Любовь подводит человека как можно ближе к гармонии, но окончательное единение трагически невозможно» [1, с. 13].

Выводы

1. Знакомство с Германией, её историей и духовной жизнью подтолкнуло И.С. Тургенева к изучению творчества немецкого писателя.
2. Тургенев увлекался философскими идеями Канта, Фихте, Шлегеля, Шеллинга, Фейербаха, а в 1842 году написал магистерскую диссертацию о пантеизме. В И.В. Гете русского писателя привлекала цельность его натуры, которая связывалась с пантеистическим мировоззрением немецкого поэта, однако пантеистический путь примирения с миром и в мире не был принят И.С. Тургеневым, так как представлялся ему слишком «эгоистическим» и «субъективным»;
3. Тургенев при переводе некоторых произведений Гете не стремился быть близким к оригиналу, он мог менять размер стихотворения или пунктуационные знаки, привнося иной смысл в перевод, ведь ему было важным адаптировать художественный текст, чтобы он стал гармоничен русской душе. Так, Тургенев отказался переводить песенку Гретхен, ведь перевод песенки исказил бы естественность оригинала, отечественный читатель в силу различия культур не смог бы правильно ее воспринять:
4. Перевод И.С. Тургенева «Последняя сцена первой части «Фауста». Тюрьма» отражает особенности восприятия русским писателем трагедии Гёте. Обращение к этой сцене, обусловлено интересом к непростой судьбе героини, желанием показать, что есть герой

сильнее и выше Фауста – Гретхен. Характер Гретхен изображается ярче, чем в оригинале, она становится более вдумчивой и сильной, понимающей истинный ход жизни;

5. В Гёте Тургенев видел не просто гениального поэта, но и близкую ему личность, мировоззрение которой он разделяет. Именно поэтому переводы русского писателя достаточно близки к оригиналу, но при этом отражают взгляды на жизнь самого И.С. Тургенева.

Глава 3. Фаустианские темы и мотивы в произведениях И.С. Тургенева 1850-х гг.

3.1. Онтологические и антропологические аспекты фаустианской тематики (жизнь и смерть, жажда полноты бытия, стремление к красоте, к познанию мира)

Основной тип героя, ключевая проблемная ситуация гетевского «Фауста» наследуются и творчески переосмысляются И.С. Тургеневым, вступившим в эпоху своей «новой манеры». Им также в немалой степени востребуется фаустовский сюжет, под которым русский XIX век, в отличие от XX века, понимал не столько ситуацию «дьявольского пари», сколько само стремление человека к полноте бытия и к красоте как земному отголоску высшей гармонии. Потому его герой, как и Фауст, зачастую оказывается неутомимым искателем красоты.

Герой Тургенева, который восходит к фаустовскому типу во многих романах и повестях русского писателя, видит свою главную жизненную задачу в достижении полноты бытия, а оно в свою очередь может быть реализовано через поиск красоты. Ему как современному человеку свойственна фаустовская коренная черта – неизбежная раздвоенность между сердечным чувством богоприсутствия и рациональным его отрицанием, в чем признавался Фауст Маргарите и на что ссылался Тургенев в письме к Герцену.

Ярким отражением фаустовского типа – героя-искателя – является образ Рудина в одноименном романе 1856 года. Писатель выдвигает к роману важнейшее требование – наличие современного героя, личность которого могла бы фокусировать в себе все линии, ведущие от его духовных исканий к обществу, человечеству, истории, мирозданию.

Тургеневский герой, являющийся «лишним человеком», не столько социально незначителен, сколько ощущает себя лишним в большом времени. Позже в одном из писем к А. А. Фету Тургенев писал о подобной потерянности человека: «Вы только обратите внимание на следующий рисунок: вечность – а – вечность... Точка а представляет то кратчайшее мгновенье – в теченье которого мы живем; – еще мгновенье – и поглотит нас навсегда немая глубина нихтзейн'а...» [27, т. 5, с. 245–246]. Однако тому, что диктовала рациональность современного человека, противилась его душевная природа. Это был тот самый фаустовский внутренний конфликт «двух душ»:

Ах, две души живут в больной груди моей,
Друг другу чуждые, – и жаждут разделенья!
Из них одной мила земля, –
И здесь ей любо, в этом мире,
Другой – небесные поля;
Где духи носятся в эфире [7, с 88].

Подобная двойственность или «переходность» – черта современной личности. Целостное сознание прошлого утрачено, но не изжито.

Тургенев выдвинул важный тезис: противоположные начала в одном человеке не просто «сливаются», а «чередуются». В «Рудине» интонации сопротивления человека своему космическому одиночеству и хрупкости бытия выражены отчетливо и прямо облечены в фаустовские одежды.

Тургеневский Рудин много размышляет об эгоистической природе стремлений современного человека, об отрицательном и положительном значении эгоизма для становления личности. Десятью годами ранее в статье о переводе «Фауста» Тургенев писал, что обращение к «человеческому» и «эгоистическому» есть отличительная черта сочинения Гете. «Фауст» и именовался произведением «эгоистическим», написанным в ту эпоху, когда «каждый хлопотал о человеке вообще, то есть, в сущности, о своей собственной личности», а его создатель был назван «мыслящим и страстным

поэтом-эгоистом», творившим «в то неопределенное время», «когда позволительно поэту быть только человеком» [27, т. 1, с. 205, 206, 209]. Спустя десять лет после написания статьи Тургенев создает «Рудина», что свидетельствует об углубленной напряженности и непрерывности тургеневского раздумья о современной личности.

Рассуждая о человеке и его «эго», Рудин разграничивает самолюбие и себялюбие, считая первое положительной, а второе – отрицательной стороной эгоизма как явления. И если «себялюбие» для героя является «самоубийством», а «себялюбивый человек засыхает, словно одинокое, бесплодное дерево», то «самолюбие» – это «архимедов рычаг, которым землю можно с места сдвинуть, «деятельное стремление к совершенству» и «источник всего великого», «без самолюбия человек ничтожен». «Самолюбие», таким образом, соотносится с полнотой личности, тогда как «себялюбие» воспринимается как крайность – односторонний и «упорный эгоизм». Рудин отмечает, что человеку «надо надломить упорный эгоизм своей личности, чтобы дать ей право себя высказывать» [27, т. 5, с. 227].

Подобным образом размышляет Тургенев в рецензии на перевод «Фауста», подчеркивая «упорную односторонность» героя Гете и его исключительный эгоизм, но также отмечая пульсацию времени и жизни в сосредоточенности Фауста на себе («Фауст – эгоист, эгоист теоретический; самолюбивый, ученый, мечтательный эгоист. Не науку хотел он завоевать – он хотел через науку завоевать самого себя, свой покой, свое счастье. Упорной односторонностью его отвлеченной природы проникнута вся трагедия...» [27, т. 5, с. 211]). Эгоизм оказывается и источником фаустовского беспокойства, которое еще в «Прологе на небесах» было отмечено Богом как положительное качество, являющееся залогом спасения Фауста.

Такая внутренняя неуспокоенность отличает и Рудина. Он человек, не останавливающийся на чем-то одном, не довольствующийся малым, что для многих других вполне приемлемо. Басистов, молодой учитель и почитатель

Рудина, скажет: «...клянусь вам, этот человек не только умел потрясти тебя, он с места тебя сдвигал, он не давал тебе останавливаться, он до основания переворачивал, зажигал тебя!» [27, т. 5, с. 304]. Своим «исканьем смутным» Рудин свидетельствует о положительном значении эгоизма в фаустовском смысле, который необходим для саморазвития и самосовершенствования человека. Размышления Рудина звучат как продолжение тургеневской статьи о «Фаусте» и в духе «Фауста».

Рудину свойственна и другая фаустовская черта – ненасытная жажда жизни и деятельности и недовольство ими. Тургеневский герой увидит в этом свою «странную и комическую» судьбу: «Я отдаюсь весь, – писал он в прощальном письме к Наталье Ласунской, – с жадностью, вполне – и не могу отдаться» [27, т. 5, с. 293]. На первый взгляд может показаться, что эта «жадность» у Рудина ограничивается разговорами, что он увлечен самой возможностью своего влияния на людей. Между тем Рудин – великий экспериментатор, причем в различных сферах жизни: он пытался учительствовать, пробовал быть агрономом, занимался «общепольным делом» по превращению одной из рек в К...ой губернии в судоходную. Однако самым главным событием в романе оказывается история Рудина и Натальи Ласунской, то есть «трагикомедия любви», как это было и в «Фаусте» Гете, согласно интерпретации Тургенева.

Фауст у Гете в конце жизни стал или же пытался, как и тургеневский Рудин, стать практическим деятелем. Оба героя хотят одолеть водную стихию: Рудин замыслил сделать реку судоходной, а Фауст – построить город на берегу, поэтому осушаются болота и попутно рушатся судьбы бедных Филемона и Бавкиды. Деятельность Фауста по преобразованию природы и общества, скорее не удалась, он лишь живет, а затем и умирает в предчувствии будущих преобразований. Рудин – неудачник в практических делах и тоже живет в предчувствии будущих успехов, лишь временно разочаровываясь, – таким мы его застаем во время последней встречи с Лежневым. Не случайно в этом ключе можно взглянуть и на его последнее

практическое дело – участие в парижском восстании, сколь бы бессмысленным оно ни казалось.

И все тургеневские романские герои будут такими же, как Рудин – в том смысле, что они не только созерцатели, но и деятели. Без реализации себя в социуме, без общественного служения, которое бы отвечало запросу их души – поиску полноты жизни, – нельзя представить себе романного героя у Тургенева.

Герои Тургенева, как и Фауст, одержимы стремлением к обретению полноты жизни, и это характерно для всех романов и повестей Тургенева. Именно этот вопрос является сюжетопорождающим, потому что он заставляет героя действовать – испытывать себя и жизнь, то есть формирует событийную канву сюжета. Тургеневский герой понимает полноту жизни как «безмерное счастье» и стремится к ней во многом по-фаустовски – через любовь к женщине. Однако у Гете этот путь далеко не единственный, хотя любовь Фауста к Маргарите оказывается одним из важнейших этапов его движения – восхождения, как окажется в итоге, к Небесным сферам и к познанию высшей гармонии.

Тургенев же сосредоточен только на любовной ситуации, потому что считает ее основной, важнейшей, знаковой в жизни каждого человека. Красота, пришедшая в реальный мир в образе женщины, у Тургенева – явление абсолютное, а встреча с ней – величайшее событие, которое случается не всегда и не со всеми. Тургеневский герой смутно предощущает неведомое его искусенному уму чувство, что именно и только в любви раскроет себя та загадка бытия, которую он, как современный Фауст, хотел разгадать.

Любовь в тургеневских текстах – ключевой момент откровения о тайне жизни и единственный путь к достижению полноты бытия. Неслучайно отчасти поэтому в своих оценках книги Гете Тургенев не принимает второй части, но высоко оценивает первую, в которой немецкий поэт, с его точки зрения, сумел уловить и выразить самое важное. Первая часть для И.С.

Тургенева была историей Фауста и Маргариты, то есть «трагикомедией любви» и повествованием о «внутренней борьбе личного духа» героя [27, т. 1, с. 214]. Они объединены в его восприятии и отразились в его собственном творчестве: тургеневский герой полностью сосредоточен на целостном миге-мгновении любви как аналоге безмерного счастья, в нем он находит возможность слияния с вечностью, то есть ответ на важнейший фаустовский вопрос.

Романные герои Тургенева могут состояться социально, только испытав в своей жизни любовь. Она проясняет им путь – возможность не только идти по жизни, руководствуясь холодной рациональностью долга, но и следовать сердечной потребности в участии и сострадании к другому человеку. Только испытав величие, красоту и неизбежный, по Тургеневу, трагизм личной любви, можно одухотворить рациональность долга, позволяющего социуму существовать. Однако здесь Тургенев уже едва ли идет вслед за Гете, но полемически откликается на социальную тему второй части «Фауста».

Таким героем, испытавшим в своей жизни любовь и состоявшимся социально, становится Федор Иванович Лаврецкий в романе «Дворянское гнездо» (1859).

Герой пытается найти свое счастье в любви и женится на Варваре Павловне Коробьиной, которая вызвала в нём это чувство. Когда он впервые увидел её, герою показалось, что «он теперь только понимал, для чего стоит жить; все его предположения, намерения, весь этот вздор и прах, исчезли разом; вся душа его слилась в одно чувство, в одно желание, в желание счастья, ..., любви» [27, т. 6, с. 62]. Однако Лаврецкий разочаровывается в браке: «На женскую любовь ушли мои лучшие годы» [27, т. 6, с. 104]. Он говорит себе, что наслаждения жизни кончились, но остались обязанности, и это сознание неисполненного долга, – сознание, что он может и должен быть полезен окружающим и зависящим от него людям, дает ему силы жить, не ожидая и не требуя ничего от жизни. Новая любовь, когда он сближается с

Лизой, возрождает все его существо. Расставшись со своей возлюбленной, герой не переставал любить ее.

Встреча с Лизой Калитиной помогает Федору Лаврецкому преодолеть себя и понять, что высший смысл жизни заключается не в поисках личного счастья, а в сознательном отказе от него, в соединении со всеми. Лаврецкий впервые меняет ракурс внутреннего зрения: смотрит на себя через других: «Ты захотел вторично изведать счастья в жизни.., ты позабыл, что и то роскошь, незаслуженная милость, когда оно хоть однажды посетит человека... Оглянись, кто вокруг тебя блаженствует, кто наслаждается? Вон мужик едет на косьбу; может быть он доволен своею судьбою...Что ж? Захотел бы ты поменяться с ним? Вспомни мать свою: как ничтожно малы были ее требования, и какова выпала ей доля?» [27, т. 6, с. 189]. Осознание себя через другое «я» даже на таком уровне меняет внутренний мир Лаврецкого. Не переставая любить Лизу, он отказывается бороться за счастье быть с ней.

К концу жизни Федор Лаврецкий нашел, наконец, то дело, которое дало ему некоторое успокоение: он стал хорошим хозяином и смог обеспечить быт своих крестьян. Но эта новая деятельность не возродила всего его существа, он исполнял свой долг перед другими людьми («В течение этих восьми лет совершился наконец перелом в его жизни, тот перелом, которого многие не испытывают, но без которого нельзя остаться порядочным человеком до конца; он действительно перестал думать о собственном счастье, о своекорыстных целях. Он утих и – к чему таить правду? – постарел не одним лицом и телом, постарел душою...» [27, т. 6, с. 214]).

Тургенев не принимал мысли о возможном удовлетворении Фауста итогами своих дел, так как они, по его мнению, не могут дать искомого чувства полноты. Но в его романах разных лет герои живут именно так: возделывая свою жизнь, создавая свой малый мир социального счастья. Они, как, например, Лаврецкий, «имеют право быть довольными» и покойными,

потому что сумели хозяйствовать, выучились «пахать землю и трудиться не для одних себя» [27, т. 6, с. 157], потому что обеспечен быт их крестьян или наемных работников, потому что «выступил росток из брошенного семени» [27, т. 7, с. 400].

Ситуация бездушных фаустовских социальных преобразований превратилась у Тургенева в идею «малых дел» и малого социального строительства. Оно исключает кровь и преступление и идет рука об руку с личным душевно-духовным ростом героя.

Так, Тургенев не минует фаустовской идеи социального преобразования, придавая ей гармоническое звучание. В основе социальной мысли Тургенева лежит идея гармонизации мира и примирения с ним человека благодаря личной / эгоистической любви.

Иначе обстоят дела в повести, чуждой социальных акцентов. Здесь Тургенев решительней расходится с Гете. Никакие «общепользные» дела невозможны. В качестве примера подобной ситуации приведем отрывок из повести «Ася», когда героиня, мечтающая о жертвенном служении ближнему, вызывает у героя скептические размышления, которые он, однако, не решается высказать вслух:

– ...дни уходят, жизнь уйдет, а что мы сделали?

– Вы честолюбивы, – заметил я, – вы хотите прожить не даром, след за собой оставить...

– А разве это невозможно?

«Невозможно», – чуть было не повторил я... Но я взглянул в ее светлые глаза и только промолвил:

– Попробуйте [27, т. 5, с. 175].

А герой повести «Фауст» после трагической смерти Веры Николаевны приходит к выводу, что уже ничто и никогда не может наполнить его жизнь счастьем: «Одно убеждение вынес я из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь – тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка: не

исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, – исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща; а в молодости мы думаем: чем свободнее, тем лучше, тем дальше уйдешь. Молодости позволительно так думать; но стыдно тешиться обманом, когда суровое лицо истины глянуло наконец тебе в глаза» [27, т. 5, с. 129].

Несмотря на то, что Фауст у Гете и сам признается, что «мгновенья радости» недостижимы, жизнь ему не мила, отречься от желаний своих он не собирается и продолжает испытывать жизнь. Герой же Тургенева, современный русский Фауст по имени Павел Александрович, не видит для себя иного выхода, как отречься от желаний и стремлений, потому что эти желания и стремления, явившись лишь на мгновение великим счастьем, привели к катастрофе: жизнь, как ценная ваза, разбилась вдребезги, и склеить ее вновь уже нельзя. Он уже теперь не надеется на счастье, с чем никогда бы не смирился гетевский Фауст, и с горечью завершает свои письма другу: «Прощай! Прежде я прибавил бы: будь счастлив; теперь скажу тебе: старайся жить, оно не так легко, как кажется» [27, т. 5, с. 129].

В «Фаусте» история взаимоотношений Павла Александровича и Веры оканчивается смертью героини; уходом Лизы в монастырь завершается «Дворянское гнездо». По существу, это абсолютное отрешение от живой жизни, то отрешение, которое оказывается в центре «Фауста», начиная с его эпитафии из Гёте: «Entbehre11 sollst du, sollst entbehren» («Отказывай себе, смиряй свои желанья»).

В обоих произведениях Тургенев ставит и осмысляет проблему личного счастья в её альтернативе с требованиями долга. Мать Веры в тургеневского «Фаусте» заявляет, что в жизни с самого начала необходим жестокий выбор: «или полезное, или приятное» [27, т. 5, с. 98]. Соединить эти начала не дано. Госпожа Ельцова выбрала путь долга, пользы. «Она до того приучила себя не давать воли своим чувствам, что даже стыдилась

выказывать страстную любовь свою к дочери» [27, т. 5, с. 99]. Это убеждение в необходимости отгородиться от живой жизни с её радостями и наслаждениями усваивают под влиянием Ельцовой Вера Николаевна, а потом и рассказчик.

Встреча со своей любовью во многих героях Тургенева оставляет неизгладимый след. Как справедливо отмечает И.А. Беляева, «ни разлука, ни расстояния не способны лишить Лаврецкого и Лизу того душевно-духовного опыта, который они приобрели в чувстве» [2]. Любовь заставляет их пробудиться и встать на новую ступень деятельного саморазвития.

Переживающие всего одно мгновение любви и счастья герой или героиня у Тургенева могут вполне испытать искомую полноту бытия и прикоснуться к вечности. Как справедливо замечает В.А. Недзвецкий, «в момент окрыленности любовью тургеньевский «современный человек» «завоевывает себе небо», «обладает всеми сокровищами вселенной» [27, т. 5, с. 47; т. 6, с. 363], стало быть и вечностью. ... Именно в такое мгновение свои объятия ему открывает дотоле «равнодушная» природа» [20, с. 12].

В романе «Дворянское гнездо» подробно показано, как именно происходит слияние человека с вечностью, что творится в этот момент в душе героя и каковы его отношения с внешним миром. «Расширяющееся сердце тургеньевского героя физически способно вмещать в себя все элементы пространства, от значительных до малозначимых, что и происходит с Лизой Калитиной и Федором Лаврецким.

После победы последнего в споре с Паншиным Федор Лаврецкий и Лиза Калитина начинают ощущать не только внезапное счастье и радость, но также чувство единения друг с другом и со всем окружающим их миром: «Они сидели возле Марфы Тимофеевны и, казалось, следили за ее игрой; да они и действительно за ней следили, – а между тем у каждого из них сердце росло в груди, и ничего для них не пропадало: для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шептали...» [27, т. 6, с. 103]. Разрастаясь, сердца героев вмещали в себя все: и «стук руки по столу» и «восклицания или счет

очков» играющей в пикет Марфы Тимофеевны, и пенье соловья, и космос звезд. В этот момент преодолеваются границы, исчезает противоречие между земным и небесным, человеком и вечностью. Вместо разреженных предметов и ощущений возникает единая картина, и тогда пространство оказывается цельным, емким и плотным, а человек – не мелкой частицей безмерного Космоса, а ему равновеликим.

Так, герои тургеневской прозы, как и гетевский Фауст, стремятся к безмерному счастью, полноте жизни и, что важно, способны на мгновение прикоснуться к ним.

3.2. Стержневой характер фаустианских мотивов (искушения, связи любви и смерти, невозможности счастья, судьбы)

Ситуация в прозе Тургенева, когда герой по-фаустовски оказывается искусителем (Мефистофелем) молодой девушки, повторяется неоднократно.

За откровениями и открытиями любви и жизни, которые готовит Фауст для Гретхен, следует трагическая развязка: предательство, убийство, смерть. Герои Тургенева переживают сходные эмоции, связанные с ощущением полноты бытия, но далее ситуация может разрешаться иначе – вне трагедии. Однако трагическая модель, при которой открывшаяся для любви героиня погибает, сохраняется в целом в повести, тогда как в тургеневском романе не работает. Там трагедия преодолевается благодаря внутреннему духовному росту героини и тому, что она принимает жизнь во всей ее драматической противоречивости. Таким образом, в разрешении фаустовской ситуации искушения героини тургеневские повесть и роман значительно расходятся между собой.

В качестве примера, подтверждающего значимое присутствие линии Фауст–Гретхен в прозе Тургенева, но разрешающейся по-разному в зависимости от жанровой логики, мы рассмотрели повести «Ася» и «Фауст» и романы «Рудин» и «Дворянское гнездо».

Важно отметить, что Тургенев-критик так отзывался о героине Гете: «мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды два – четыре»[27, т. 1, с. 212]. Она обычная немецкая девушка, «бесстрастная» и «добрая», не отличающаяся особенным умом. Подобная характеристика предполагает, что представления такой «бесстрастной» и «добррой» девушки о жизни не связаны ни с поиском ее смысла, ни с другими бередящими душу и ум вопросами. Скорее всего, ее удел, не оказавшись в ее жизни Фауста, был бы «обыкновенным». Однако мощный поток жизни выбивает Гретхен из предсказуемого русла и вовлекает в круговорот событий, которые открывают

ее сердце любви, хотя и завершаются трагической смертью ее семьи и ее самой. Героиня Гете, как считает Тургенев-критик, возвышается тем самым над собой и над своей скромной природой – любовь и страдания возвысили ее в духовно-нравственном отношении. Потому и отвергает она предложение Фауста о побеге из тюрьмы, где ожидает наказания. Вот что пишет Тургенев о Гретхен, изображенной в финале первой части «Фауста»: «И скажите, читатель, Гретхен, этот бедный, глупый, обманутый ребенок, в этой сцене не в тысячу ли раз выше умного Фауста, который с торопливым смущением умалывает ее бежать вместе с ним, хотя он очень хорошо знает, что комедия с Гретхен разыграна и что вся эта любовь, говоря гётевским слогом, относится к его прошедшему?» [27, т. 1, с. 214].

Тургенев-критик благодарен Гете за то, что его героиня, Маргарита, «удостаивается трагической развязки», что «трагическая развязка» как раз возвышает Гретхен – «пошлость не восторжествует на этот раз» [27, т. 1, с. 214]. Тургенев, вероятно, рад за героиню Гете по той причине, что она не попала в медленное умирание души, не была обречена на безлюбное бытие; Маргарита все же узнала истинную любовь, пусть в ее неизбежной трагической, даже катастрофической стремительности. Для русского писателя это значит одно: героиня Гете, возможно, испытала и истинное блаженство, полноту мгновения, которое так и не далось холодному, рассудочному и бесстрастному Фаусту.

Если обратиться к образу Аси из одноименной повести, то её также можно рассматривать как очень близкую к Гретхен вариацию. В повести «Ася» рассказчик, гуляя по немецкому городку на берегу Рейна вспоминает фаустовскую героиню: «Гретхен» – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста». Гретхен соотносится с героиней повести, и уже в самом начале предсказана идея трагической любви, читателю предстает метафорическое пророчество грядущей трагедии. Общий немецкий колорит повести, действие которой разворачивается в Германии, дает дополнительный повод для этого. В образе Аси делается акцент на детскости

и неискренности героини. А детскость у Тургенева едва ли не всегда знак внутренней неразвитости, душевного сна, от которого нужно пробудиться. В повести возникает образ «маленькой мадонны с почти детским лицом и красным сердцем на груди, пронзенным мечами...». Если Тургенев открывает и завершает этим символом всю любовную историю, то значит, он является для него одним из ключевых. Подобный образ есть в Фаусте Гете: Гретхен, страдая от любви, кладет цветы к статуе с мечом в сердце. Помимо этого, детскостью выражения лица мадонна схожа с Асей (что придает и образу героини вневременное измерение). Красное сердце, навечно пронзенное стрелами, – знак того, что любовь неотделима от страданий.

Для Аси любовь – это первое ответственное жизненное испытание, почти отчаянная попытка познать себя и мир. Не случайно именно она проговаривает дерзновенную мечту Фауста о крыльях («Мы вообразим, что мы летаем, что у нас выросли крылья», «Помните, вы вчера говорили о крыльях?.. Крылья у меня выросли — да лететь некуда»).

Образы Фауста и Маргариты были знаковыми в творчестве И.С. Тургенева. На протяжении десяти лет Тургенев ищет нужные формы выражения этих образов: от переводного варианта последней сцены трагедии он отходит к созданию собственной повести, от немного измененных Фауста и Маргариты перевода он движется к созданию собственных, более сложных образов Веры Николаевны и Павла Александровича.

Вера Павловна из повести «Фауст» также близка к гетевской Гретхен. Будучи женой и матерью, уже испытавшей горе потери своих детей, героиня повести выглядела как ребенок. Спустя девять лет Вера Николаевна, как замечает рассказчик, напоминала ему себя прежнюю, семнадцатилетнюю: «Когда она вышла мне навстречу, я чуть не ахнул: семнадцатилетняя девочка, да и полно!», «одета была девочкой: вся в белом, с голубым поясом и тоненькой золотой цепочкой на шее», носила «детскую шляпу, точно такую же, какую надела ее дочь» [27, т. 5, с. 101, 103]. Сама Вера Николаевна признавалась: «Мне все говорят, что я наружно мало изменилась, <...>

впрочем, я и внутренне осталась та же» [27, т. 5, с. 103]. Эта «неизменность» кажется ужасающей для рассказчика. Он размышляет: «Женщина в двадцать восемь лет, жена и мать, не должна походить на девочку: недаром же она жила» [27, т. 5, с. 101].

Свидетельством душевной простоты и неразвитости тургеневской прямой наследницы Гретхен является неискренность в искусстве, прежде всего в литературе. Многие из героинь Тургенева не читают вообще или читают не то. Например, Н.Н., «взглянув на заглавие книги», которую Ася не просто читает, а «пожирает глазами», не одобряет ее выбор, потому что «это был какой-то французский роман» [27, т. 5, с. 164]. Вера Николаевна за все девять прожитых после их с Павлом Александровичем последней встречи лет не прочла «ни одного романа, ни одного стихотворения». В повествовании о Вере Николаевне намеренно подчеркивается глубокая разница между ее духовным развитием, которое не просто отсутствует, а как будто спит, и образованием. Она сама замечает, что не интересуется стихами, изящной словесностью, но она тоже читает: «есть хорошие сочинения, кроме стихов» [27, т. 5, с. 102]. Герой вспоминает, что в естественнонаучных знаниях она «частенько ставила в тупик» даже его, «кандидата, и кандидата не из последних» [27, т. 5, с. 98]. Но эти знания нисколько не приближали ее к истинному смыслу бытия, оно ей словно было незачем. Она всю свою сознательную жизнь прожила по чьей-то указке, следуя слепо данным правилам и порядкам. Ей и в голову не приходило (даже и после замужества, когда ее матушка, госпожа Ельцова, сняла с нее всякий запрет на чтение «выдуманных» книг), что все это время она словно бы и не жила. Не случайно героя поражает «неизменность» ее внешности, как будто все ее прежнее существование было даром.

«Фауст» Гёте остаётся центром притяжения для всех героев повести. Важнейшим её эпизодом становится чтение трагедии в китайском домике. Конечно, трагедию Гёте Вера Николаевна воспринимает односторонне, сосредоточившись на изображенной в ней любовной драме, тогда как

Шиммель высоко оценивает эстетические достоинства трагедии, её возвышенное начало, а Приимков остаётся глухим к удивительной глубине гётевского творения. Но реакция героини на услышанное, а потом и прочитанное столь остра и значительна, что производит резкий перелом в её представлениях и о жизни, и о литературе. «Я этого не ожидала», – произносит она. Она осознаёт противоестественную и незаконную ограниченность своего существования, крах стены, которая отделяла её от живой жизни, исполненной чувств, наслаждений и страстей. Этот перелом ей представляется решительным и перемена необратимой: «Мне кажется, – говорит она, – кто раз ступит на эту дорогу, тот уже назад не вернётся» [27, т. 5, с. 110]. И герой повести осознаёт, что разбудил эту дремотную и незрячую в своём неведении душу.

Восприятие трагедии «Фауст», исследованное Тургеневым, бросает свой свет на последующие перипетии сюжета повести, проецируется на любовную драму, происходящую в ней. Расстановка действующих лиц, начиная с четвёртого письма, такова, что начинает напоминать отношения Фауста и Гретхен. Герой повести так же пробуждает героиню от её затянувшегося сна, так же искушает наивное и юное существо (автор всё время подчеркивает ее похожесть на девочку и её неведение), как поступит главный герой гетевской трагедии по отношению к Маргарите.

Вера Николаевна, полюбив Павла Александровича, так же идёт в своём проснувшемся чувстве до конца, как поступила юная Гретхен, готовая преодолеть во имя любимого всевозможные преграды. Не случайно в пятом письме рассказчик вновь поверяет происходящее строками из «Фауста»: «Сколько раз думал я, глядя на Веру: да, прав Гёте: «Добрый человек в неясном своем стремлении всегда чувствует, где настоящая дорога» [27, т. 5, с. 112]. Это слова из пролога первой части «Фауста», подтвержденные в повести Тургенева.

История отношений Веры и Павла Александровича также завершается трагически, как трагически оканчивалась история Маргариты и Фауста.

Незадолго до гибели Вера просит героя прочесть вслух ту сцену Фауста и Гретхен, где она спрашивает его, верит ли он в Бога. Сцена эта, предваряя раздумья и решение Лизы Калитиной из «Дворянского гнезда», очень важна: героиня укоряет избранника в безбожном деянии, ведь он открыл для неё силу, могущество и красоту любви, как некой стихии, перед которой человек бессилён, тем более, если он опутан цепями семейного рабства. И герой уже готов считать себя преступником, погубителем чистой и прекрасной души. И, теперь минутное счастье оборачивается несчастьем и «безвыходной пагубой».

Болезнь и умирание Веры сопровождаются реминисценциями из «Фауста» Гете. Во время своей болезни полубезумная Вера («Я с ума хожу», – восклицает она накануне [27, т. 5, с. 123]), бредит «Фаустом» и матерью, которую называла то Мартой, то матерью Гретхен, идентифицируя себя с Маргаритой. А взглядевшись широко раскрытыми глазами в посетившего её Павла Александровича, она произносит слова из последней сцены трагедии: «Чего хочет он на освященном месте, Этот... вот этот...» [27, т. 5, с. 128]. Этими словами Вера по-своему осуждает своего избранника подобно тому, как безумная Маргарита, по-прежнему любя Фауста, называет его палачом.

Только столкнувшись, как и гетевская Гретхен, с большой любовью, героини тургеневских повестей взрослеют и вырастают в человеческом плане. Но за откровением о жизни и мгновением любви следует, как и у Гете, трагически возвышающая смерть. Здесь у Тургенева практически нет исключений. Такова участь внезапно умершей Веры Николаевны («Фауст»), или Марьи Павловны («Затишье»). Даже героиня повести «Ася» в конце повести хотя и не погибает, но исчезает. Как гетевская Гретхен, по мнению русского писателя, была велика в своем страдании и в своей трагедии, так и героини его повестей прекрасны в самом прикосновении к трагической любви.

Романная же героиня И.С. Тургенева зачастую оказывается более сильной и стойкой, чем ее литературный прототип.

В романе «Рудин» главный герой в своих отношениях с Натальей Ласунской берет на себя одновременно функции и Фауста, и Мефистофеля. Вовсе не желая того, он искушает юную собеседницу мятежными вопросами и темами (например, о трагическом в жизни и в искусстве). Книжки которые они вместе читают, – «Письма» Беттины, «Фауст» Гете, Новалис – говорят о том же. Рудин, с одной стороны, подводит Наталью к великим открытиям человеческого сердца, с другой – толкает к пропасти, к разгадке тайны жизни: потому что только неведение безобидно и не опасно, а понимание жизни сопряжено со знанием ее хрупкости и быстротечности. За чтением книг или, точнее, вместе с чтением книг и счастьем открытия мира следует любовь, которую Наталье посчастливилось испытать.

Важно, что на первом месте в круге чтения Рудина и Натальи стоит «Фауст» Гете. Хотя у Гете Фауст и Гретхен книг не читают, но серьезнейшие вопросы, в том числе о боге, обсуждают. И функция этих бесед у Гете очень близка эпизодам чтения книг героями Тургенева. Фауст открывает Гретхен тайну, что для него Бог не какое-то определенное имя, а «существованья полнота», счастье жить и вмещать в своем сердце мир:

Не обнимает ли весь мир, –
Тебя, меня, себя?
Не высится ль над нами свод небесный?
Не твердая ль под нами здесь земля?
Не всходят ли, приветливо мерцая,
Над нами звезды вечные? А мы
Не смотрим ли друг другу в очи,
И не теснится ль это все
Тебе и в ум, и в сердце,
И не царит ли, в вечной тайне,
И зримо и незримо вокруг тебя?
Наполни же все сердце этим чувством,
И если в нем ты счастье ощутишь, –

Зови его, как хочешь:

Любовь, блаженство, сердце, бог!

Нет имени ему! Всё в чувстве!

А имя – только дым и звук,

Туман, который нам свет неба затеняет [7, с. 198–199]

Наталья Ласунская, будучи «неопытным ребенком», «удивляет» окружающих тем, что ей удается выстоять в любовном противостоянии с Фаустом-Рудиным. Она в полной мере переживает трагедию любви, но с гораздо менее катастрофическими последствиями для себя и окружающих, чем Маргарита. В отличие от Гретхен, страдания возвышают тургеневскую героиню, но не разрушают.

С.М. Соловьев писал, что у Тургенева – он имел в виду «Дворянское гнездо» – «была возвеличена Гретхен», «вознесена на высоту в ангельско-монашеском образе Лизы». Она не вняла «коварным искушениям Фауста-язычника» и «пошла за Христом «путем узким и прискорбным», благодаря чему она не гибнет, а набирает силу для новой жизни [22].

Поведение Лизы просто и естественно. В отличие от других детей, Лиза не любила шумных детских игр и кукол, она росла тихой, задумчивой, серьезной, глаза ее «светились тихим вниманием и добротой». «Особенно блестящими способностями, большим умом ее Бог не наградил», читала она не слишком много, но у нее обо всем были свои суждения, «шла она своей дорогой» [27, т. 6, с. 113]. Такой характеристикой, данной автором, героиня невольно напоминает гетевскую Гретхен.

Встреча с Лаврецким нарушила внутренней покой Лизы Лаврецкой. Любовь и мечты о земном счастье ее испугали, сбили того пути, по которому она шла.

Лиза Калитина не умирает, а уходит в монастырь, причём не столько из-за личных невзгод, сколько по внутренним причинам: это закономерный итог её глубокого религиозного чувства. Исполнение долга героиня ищет в прощении, любви и служении Богу.

Р.Ю. Данилевский справедливо замечает, что «...светлая тургеневская женщина» очень похожа на Маргариту и «изначально ближе к тому духовному свету, который, по Гете, символизирует нравственную сущность Бытия» [10, с. 26]. В повестях это сходство проявляется гораздо ярче, потому что содержательно образы тургеневских героинь там гораздо ближе к типу Гретхен, чем женские характеры в романах. В них героини едва ли подпадают под планку простой, понятной девушки, глупого ребенка, каковой можно схематично представить Гретхен. Романские героини, несмотря на свой весьма юный возраст, кажутся серьезнее и сложнее своих сверстниц, обладают определенной внутренней силой и способны, пережив сильное любовное чувство, уцелеть и устоять в жизни. В определенном плане в романах Тургенев творчески полемизирует с Гете, усложняя и укрупняя личностный потенциал своей героини.

В рецензии на перевод «Фауста» И.С. Тургенев подчеркивал, что в этой книге как никогда ранее смело заявлены права отдельного человека на счастье: «Гете показал, что <...> при всей бедности верований и убеждений человек имеет право и возможность быть счастливым и не стыдиться своего счастья» [27, т. 1, с. 216]. И хотя тургеневский Рудин значительно меньше рассуждает о счастье, чем, например, об эгоистической природе человека, из некоторых его высказываний становится ясно, что этот вопрос для него слишком важен, даже сакрален. Когда Наталья Ласунская говорит ему о том, что она не скучает в деревне и что «очень счастлива» здесь, не придавая этому глубокого значения, Рудин замечает: «Вы счастливы... Это великое слово. Впрочем, понятно: вы молоды». При этом последнюю фразу он произносит «как-то странно: не то он завидовал Наталье, не то сожалел о ней» [27, т. 5, с. 241].

О счастье, как о чем-то принципиально значимом в данную конкретную минуту и потому делающим ее великой, Рудин скажет и в тот момент, когда ему будет казаться, что он определился со своим чувством к Наталье. Он «трепетным шёпотом» и, что примечательно, не откладывая на

следующий день, сообщит ей, что теперь знает твердо о том, чего «не признавал даже сегодня утром»: что любит ее и что счастлив. После того, как Наталья ушла из беседки, где происходило свидание, Рудин еще несколько раз повторит: «Я счастлив». Однако эта фраза будет снабжена значимым комментарием повествователя: «...повторил он, как бы желая убедить самого себя» [27, т. 5, с. 270]. Очевидно, что для Рудина возможность признавать себя счастливым и говорить об этом – это важнейшее событие жизни, значимость которого не умаляет даже справедливый скептический комментарий повествователя.

Состояние счастья для Рудина есть своего рода показатель достижения человеком полноты бытия, которое не может состояться вне сферы любви, как полагает Тургенев – критик «Фауста». Поэтому размышления его героя о любви исключительно важны для понимания фаустовской линии в тургеневском романе. Рудин рассказывает Наталье о том, что пишет большую статью «о трагическом в жизни и в искусстве» и что в процессе работы над ней он пришел к странному выводу: в основе трагического смысла жизни лежит «трагическое значение любви», которое он «до сих пор еще не довольно уяснил самому себе» [27, т. 5, с. 250]. Герой полагает, что «трагическое в любви» есть самая большая загадка бытия. И здесь он выступает как настоящий исследователь жизни, желающий, как и Фауст, дойти до самых ее глубин. По мнению Рудина, «трагическое в любви» не есть «несчастливая» или безответная любовь, как наивно полагает Наталья, – в этом состоит «скорее комическая» ее сторона. Рудин же предлагает своим слушателям «поглубже зачерпнуть» и увидеть трагическое в самом существе любви, в том, «как она приходит, как развивается, как исчезает» [27, т. 5, с. 250]. Трагические смыслы любви заключаются прежде всего в том, что любовь есть мгновение.

Однако тургеневский Рудин так хочет приблизиться душой к состоянию счастья (полноты бытия), так хочет полюбить Наталью, хотя скорее и не любит ее, что пропускает мгновение или же ошибается в нем. В

своем прощальном письме к ней он признается, что наказан за то, что «мог вообразить, что полюбил» [27, т. 5, с. 293]. В любом случае мгновение упущено, но оно оказывается великой точкой в жизни героя, в которой, если бы он успел, то мог удержать вечность: «...слишком поздно... Прошедшего не воротишь... Наши жизни могли бы слиться – и не сольются никогда. Как доказать вам, что я мог бы полюбить вас настоящей любовью – любовью сердца, не воображения, – когда я сам не знаю, способен ли я на такую любовь!». Сложная динамика чувств в отношениях между Натальей и Рудиным является свидетельством «трагикомичности» (в тургеневском смысле этого слова, который он примерял и к книге Гете) любви и доказательством теории трагического в жизни, которую герой пишет.

Вера из повести «Фауст», сильная женщина, оказывает на Павла Александровича своё влияние и во многом переделывает его к лучшему. Но герой, этот типично русский лишний человек, заранее знает, что из отношений с Верой ничего не выйдет, что он лишь «приятно проведёт время», а в нужный момент сумеет «оторваться», сбежать, укрыться. Как и остальные герои, он сомневается в своих чувствах: «Ты знаешь, как я всегда был склонен к преувеличиванию моих ощущений. Это у меня как-то невольно делается: бабья натура!» [27, т. 5, с. 120]. Когда Вера спрашивает своего возлюбленного, что он теперь, после объяснения в любви, намерен сделать, тот смущается и торопливо отвечает, что намерен «исполнить долг честного человека – удалиться» [27, т. 5, с. 123]. А на условленном месте свидания – у калитки сада, возле озера, – герой стоит «шагах в пятидесяти от калитки», в высоком и глухом лозняке, «спрятавшись между ветвями», исполненный малодушного страха [27, т. 5, с. 125]. Этот русский Фауст, как и его автор, уверен, что любовь трагична, что счастье невозможно, что стремление к нему эгоистично и противостоит исполнению высокого долга. В отличие от героини, он склонен мечтать о несбыточном и хорошо знает, что ничего не хочет. По убеждению героя, «любовь всё-таки эгоизм», а в его годы эгоистом быть непозволительно. Но именно этот эгоизм, даже

эгоцентризм он на практике проявляет, и тут Тургенев бескомпромиссно судит своего героя, тем более что в финале рассказчик приходит к философии покорности и отречения.

Так же, как и Рудин, Н.Н. в повести «Ася», видит свое счастье в любви к девушке: «Слезы закипали у меня на глазах, но то не были слезы беспредметного восторга. Что я чувствовал, было не то смутное, еще недавно испытанное ощущение всеобъемлющих желаний, когда душа ширится, звучит, когда ей кажется, что она все понимает и любит... Нет! во мне зажглась жажда счастья. Я еще не смел называть его по имени, – но счастья, счастья до пресыщения – вот чего хотел я, вот о чем томился... А лодка все неслась, и старик перевозчик сидел и дремал, наклонясь над веслами» [27, т. 5, с. 177].

Когда герой думает, что счастье рядом, в его речь отчетливо вторгается авторский голос: «У счастья нет завтрашнего дня; у него нет и вчерашнего; оно не помнит прошедшего, не думает о будущем; у него есть настоящее – и то не день, а мгновенье. Я не помню, как я дошел до З. Не ноги меня несли, не лодка меня везла: меня поднимали какие-то широкие, сильные крылья» [27, т. 5, с. 191–192]. В этот момент Ася уже потеряна для него, и обретение счастья становится также невозможным.

О бессмысленности надежд на счастье, человеческих исканий и желаний размышляет Н.Н. («Ася») Таков русский смирившийся Фауст в тургеневской повести, тогда как в тургеневском романе герой всегда будет жить в предчувствии «минуты дивной той», благословлять молодое поколение и приветствовать «молодые силы». В первом случае перед читателем императив отречения, во втором – приятие «боя за жизнь».

Без недолгих мгновений любви жизнь главного героя повести «Ася» тянулась «скучными годами», он «доживал» их, но все же пережив этот миг любви, он будет всегда его помнить: «...но я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне

давшая его, та рука, которую мне только раз пришлось прижать к губам моим, быть может, давно уже тлеет в могиле...» [27, т. 5, с. 195]. В этих словах кроется мотив смерти. Так любовь, смерть (и природа, обозначенная веткой герани) окончательно сплетаются общим мотивом и «подают друг другу руки».

Любовь как основное событие в жизни человека и потому высший миг счастья, несмотря на всю ее трагичность и скоротечность, – ключевая мысль тургеневской прозы 1850-х годов, немало обязанная наблюдениям писателя над гетевским «Фаустом». Мгновение любви в тургеневской прозе предельно уплотнено, способно вместить в себя всю жизнь героя и по своей значимости соизмеримо с вечностью.

Выводы

1. Герой Тургенева, который восходит к фаустовскому типу во многих романах и повестях русского писателя, видит свою главную жизненную задачу в достижении полноты бытия, а оно в свою очередь может быть реализовано через поиск красоты. Вопрос о стремлении к обретению полноты жизни является сюжетопорождающим у Тургенева, потому что он заставляет героя действовать – испытывать себя и жизнь.
2. Тургеневский герой понимает полноту жизни как «безмерное счастье» и стремится к ней во многом по-фаустовски – через любовь к женщине. Однако у Гете этот путь далеко не единственный. Тургенев же сосредоточен только на любовной ситуации, потому что считает ее основной, важнейшей, знаковой в жизни каждого человека. Красота, пришедшая в реальный мир в образе женщины, у Тургенева – явление абсолютное.
3. Тургенев не принимал мысли о возможном удовлетворении Фауста итогами своих дел, так как они, по его мнению, не могут дать искомого чувства полноты. Но в его романах разных лет герои живут именно так: возделывая свою жизнь, создавая свой малый

мир социального счастья. Романские герои Тургенева могут состояться социально, только испытав в своей жизни любовь.

4. Переживающие всего одно мгновение любви и счастья герой или героиня у Тургенева могут вполне испытать искомую полноту бытия и прикоснуться к вечности.
5. Ситуация в прозе Тургенева, когда герой по-фаустовски оказывается искусителем (Мефистофелем) молодой девушки, повторяется неоднократно, но решается по-разному в зависимости от жанровой формы.
6. Трагическая модель, при которой открывшаяся для любви героиня погибает, сохраняется в целом в повести, тогда как в тургеневском романе не работает. Там трагедия преодолевается благодаря внутреннему духовному росту героини и тому, что она принимает жизнь во всей ее драматической противоречивости.
7. Состояние счастья для тургеневских героев есть своего рода показатель достижения человеком полноты бытия, человек оказывается как можно ближе к гармонии, но окончательное единение трагически невозможно.

Заключение

В данной работе мы рассмотрели влияние трагедии «Фауст» И.В. Гете на мировоззрение, переводческую и литературную деятельность И.С. Тургенева, в частности, обозначили роль фаустианских тем и мотивов в романах и повестях И.С. Тургенева 50-х годов.

«Фауст» И.В. Гете и сама личность немецкого писателя действительно во многом повлияли на творческий путь И.С. Тургенева. Тяга к пантеизму навсегда оставила след в философских взглядах русского писателя. Важно, что Тургенев не слепо следовал за Гете в отношении взглядов на современного человека, но и вступал в полемику с немецким писателем. Тургенев по-своему воспринимал творчество Гете, что отражалось и в переводах, и в самих художественных произведениях писателя.

Тургеневым в полной мере был воспринят и творчески переосмыслен тип Фауста и фаустовский вопрос, связанные с ним сюжетные линии, темы и мотивы, события и человеческие характеры, развитие и разрешение которых подчас противоположно реализовывалось в повестях и романах писателя. Все это служило основой уникальной диалектической соотнесенности этих двух жанров в творчестве Тургенева. «Фауст» Гете может рассматриваться как ключ к пониманию тургеньевских текстов в отношении вопросов смысла жизни, счастья и человеческих чувств. Присутствие «Фауста» в творчестве зрелого Тургенева имеет характер далеко не случайный или подвластный веянию времени, но глубинный и органический.

Библиографический список

1. Беляева И.А. Проза И.С. Тургенева 1850-х годов: «фаустовские» истоки и смыслы / И.А. Беляева // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2015. – Т. 74. № 6. – С. 5–18.
2. Беляева И.А. Только ли «трагическое значение...»? (К вопросу о философии любви в романах Тургенева) / И.А. Беляева // Спасский вестник. 2013. – Вып. 21. – С. 8–16.
3. Боборыкин П.Д. Тургенев дома и за границей / П.Д. Боборыкин // [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://dugward.ru/library/turgenev/boborykin_turgenev_doma.html.
4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
5. Герцен А.И. Собрание сочинений в 30 томах / А. И. Герцен. – Москва: Наука, 1954-1965. – 30 т.
6. Гете И.В. Об эпической и драматической поэзии / И.В. Гете. – Художественная литература, 1980. – С. 68.
7. Гете И.В. Собрание сочинений: в 13 т. Т.5. Фауст. / И.В. Гете. – М.: Художественная литература, 1977. – 447 с.
8. Гольц, Й. «Фауст и Фаустианское: актуальные аспекты одной полемики» / Й. Гольц // [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/a3d/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%86_85-96.pdf
9. Гутман Д.С. Тургенев и Гете / Д.С. Гутман // Ученые записки Елабужского госуд. педагог. ин-та. Т. 5, 1959. – С. 149–183.
10. Данилевский Р.Ю. И.С. Тургенев и Маргарита (о тургеневском переводе сцены из «Фауста» И.-В. Гете) / Р.Ю. Данилевский // Спасский вестник. – 2001. – №8. С. 26.

11. Ефименко К.А. И.В. Гете в художественном мире И.С. Тургенева 1840-х гг. – дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук / К.А. Ефименко. – Томск, 2017. – 113 с.
12. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – 557 с.
13. Жирмунский В.М. Задачи поэтики / В.М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 5–8.
14. Ишимбаева Г.Г. Фаустианская тема в немецкой литературе / Г.Г. Ишимбаева. – М., 1999. – 232 с.
15. Климентьева А.С. И.С. Тургенев – переводчик – дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук / А.С. Климентьева. – Томск, 2007. – 234 с.
16. Краткая литературная энциклопедия в 9 т. Т.7 / Под ред. А.А. Суркова. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978. – С. 306–310.
17. Криничная Н.А. Предания русского Севера / Н.А. Криничная – Санкт-Петербург: Наука, 1991. – С 205–209.
18. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов / Е.М.Мелетинский // Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 635. – Тарту, 1983. – С.115–116.
19. Мережковский Д.С. Вечные спутники / Д.С. Мережковский. – М.: Республика, 1995. – 514 с.
20. Недзвецкий В.А. Любовь в жизни тургеневского героя / В.А. Недзвецкий // Литература в школе 2006. – № 11. – С. 18–20.
21. Пропп В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп – М.: Наука, 1969. – 168 с.
22. Соловьев С.М. Гете и христианство / С.М. Соловьев // Богословский вестник. – 1917. Т. 1. № 4–5. – С. 503.
23. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т 1 / под ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С 193–200.

24. Тиме Г.А. Заклятье гётеанства (диалектика субъективного и объективного в творческом сознании И.С. Тургенева) / Г.А. Тиме // Русская литература. – Спб., 1992. – №1. – С. 30–42.
25. Тиме Г.А. Немецкая литературно-философская мысль XVIII-XIX веков в контексте творчества И.С. Тургенева (генетические и типологические аспекты) / Г.А. Тиме. – Мюнхен, 1997. – 141 с.
26. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М., 1996. – С. 176–236.
27. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. // Сочинения: В 12 т. / И.С. Тургенев. – М., 1978–1986. – 12 т.
28. Федоров Ф.П. Фаустиана Ивана Тургенева / Ф.П. Федоров // Филологические чтения: 2005 / Ред. А.Н. Неминучий. – Даугавпилс, 2006. – С. 56 – 81.
29. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений / В.Е. Хализев. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 432 с.
30. Чайковская И. Иван Тургенев как читатель Гёте // Вопросы литературы / И. Чайковская. – М.: Журнал Вопросы литературы, 2013. – № 4. – С. 367–381.
31. Черепенникова М.С. Гете и Фосколо: традиции итальянского «вертеризма» / М.С. Черепенникова // Филология и человек. – 2008. – №3. – С. 72–81.