

В. ЖИРМУНСКИЙ

ГЕТЕ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Глава первая

ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

1. ПРОБЛЕМА ВЛИЯНИЯ.
2. ХАРАКТЕР НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ.
3. ВЛИЯНИЕ ГЕТЕ В РОССИИ.

1

В условиях неравномерности процесса социально-исторического развития человечества «страна промышленно более развитая,—по словам Маркса,—показывает менее развитой стране лишь картину ее собственного будущего» (предисловие к «Капиталу», 1867 г.). Неудивительно поэтому, что страны отсталые не всегда проделывают заново и самостоятельно тот этап пути, который был уже пройден странами передовыми. Передовая промышленная страна не только снабжает отсталую земледельческую товарами, служащими для удовлетворения определенных хозяйственных потребностей; не только новые технические завоевания передовой страны могут быть усвоены и использованы страной отсталой: подобный обмен и взаимное обслуживание совершается и в области идей. Новый общественный класс, выступая на историческую арену, не изобретает заново свою идеологию, а пользуется не редко уже готовым идеологическим оружием, созданным и испытанным в процессе классовой борьбы на идеологическом фронте в более передовой стране. В особенности в эпоху капитализма, с ростом международных связей в области экономической и политической, обмен идеями достигает небывалой интенсивности. Так Англия XVIII в., передовая страна промышленного капитализма, снабжала буржуазию всего Запада идеологическим оружием своей выделки, испытанным в борьбе с феодализмом; так идеи французского буржуазного просвещения, сложившиеся под влиянием Англии, формируют в эпоху Готшета и Лессинга мировоззрение наиболее отсталой немецкой буржуазии. В области литературы в это время из Англии во Францию, а потом и в Германию «импортируется» мещанская драма, буржуазно-сентиментальный семейный роман и т. д. «Мисс Сара Сампсон» Лессинга является мещанской драмой английского образца и даже с героями англичанами, потому что для слабой и отсталой немецкой буржуазии XVIII в. английская буржуазия, уже завоевавшая экономическую и политическую гегемонию в своей стране и вполне сложившаяся в идеологическом отношении, должна была представляться недостижимым образцом и идеалом.

Конечно процесс идеологического влияния и литературного взаимодействия не имеет никогда характера механического заимствования, т. е. простого воспроизведения готовых образцов. Сложность и противоречивость

единого социально-исторического процесса создает в отдельных странах значительные различия конкретной исторической обстановки и обусловленного этой обстановкой идеологического развития. В связи с этим родственные по своим классовым корням идеи могут быть использованы как орудие классовой борьбы в конкретных условиях данной страны, только пройдя через сложный процесс диалектического развития. Точнее говоря, сходные хотя и не тождественные формы исторического бытия определяют сходные хотя и не тождественные формы классовой идеологии, при чем влияние «импортированных» образцов является лишь импульсом для собственного идеологического творчества. Подобный процесс диалектического усвоения и переосмысления «импортированного» литературного наследия в соответствии с конкретной ситуацией классовой борьбы в данной стране мы можем наблюдать например при сопоставлении «Клариссы» Ричардсона с «Новой Элоизой» Руссо и «Вертером» Гете. В конкретных условиях исторического развития России в 20-х годах XIX в. русский байронизм должен был по-своему переработать и переосмыслить поэтическое наследие Байрона в соответствии с классовой идеологией господствующей дворянской литературы пушкинской эпохи. Тем не менее байроновские поэмы Пушкина не были бы написаны без Байрона или во всяком случае имели бы совершенно другой вид: в этом случае, как и во многих других, для удовлетворения определенного идеологического запроса был «импортирован» и творчески переработан наиболее соответствовавший этим запросам литературный образец.

Эти предпосылки сохраняют свое значение и для литературы в собственном смысле переводной. Переводы художественной литературы, в особенности сделанные самостоятельными художниками слова, оригинальными писателями, а не профессиональными переводчиками, всегда являются для удовлетворения определенного идеологического запроса, существующего на данном этапе исторического развития у данной литературно-общественной группы. С этой точки зрения выбор автора или произведения как объекта для перевода является сам по себе фактом глубоко знаменательным, свидетельством наличности определенных идеологических установок и художественных вкусов и знаком, характеризующим то или иное литературное направление. Перевод, как и более определенное подражание литературному образцу, в большинстве случаев связан с переосмыслением, выдвигающим на первый план, усиливающим и раскрывающим определенный аспект подлинника, наиболее близкий и потому наиболее доступный и понятный переводчику. Такие творчески освоенные переводы органически входят в состав литературы, к которой принадлежал переводчик, иногда занимая в ней место, не вполне соответствующее тому, которое занимает оригинал в своей родной литературе. Таковы например у нас переводы Жуковского, а в немецкой литературе—переводы романтика Августа Шлегеля из Шекспира и Кальдерона. В условиях значительной культурной отсталости переводы играют в литературе особенно важную роль: так было например в России в XVIII и в начале XIX в. С другой стороны, как уже было сказано, эпоха промышленного капитализма создает особенно благоприятные условия для развития международного культурного, в частности литературного, обмена, и в этом смысле наличие многочисленных переводов является одним из характерных признаков развития «всемирной литературы», возникновение которой приветствовал Гете еще в начале XIX века.

2

По отношению к влиянию немецкой литературы XVIII и начала XIX в. вопрос осложняется особым положением Германии на этом этапе капиталистического развития. Как известно, в начале XVIII в. Германия по сравнению с Англией и Францией являлась страной отсталой в экономическом и политическом отношении, страной аграрной по преимуществу, сохранившей в архаической неприкосновенности средневековые формы феодального землевладения и цехового ремесла и государственную раздробленность докапиталистической эпохи. В связи с этим буржуазная литература Германии XVIII в. отличается от буржуазной литературы Англии и Франции своим робким, нерешительным, двойственным и подчас даже реакционным характером в соответствии с общим характером ее главного носителя— мелкой буржуазии, которая, по словам «Коммунистического манифеста», «...с XVI в. снова и снова всплывает в Германии в различной форме как главное общественное основание существующего положения». В немецкой литературе XVIII в. за немногими исключениями отсутствует та активность и сознательность политической идеологии, которая характеризует боевую литературу восходящего общественного класса. Как прекрасно показал Маркс, общественно-политические идеалы немецкой буржуазии сублимируются и переносятся в абстрактно-философскую, моральную и эстетическую сферу. Борьба за политическую эмансипацию класса заменяется борьбой за философское и моральное освобождение личности от догматического феодально-клерикального мировоззрения; воспитание и развитие личности, культура личности (*Bildung*) становится высшей целью, при этом личности, рассматриваемой независимо от общественных отношений и всецело погруженной во внутренний мир своих собственных переживаний. Эта черта буржуазного развития Германии XVIII в. получила наиболее характерное выражение в той двойственности, которую отметил Энгельс в личности и творчестве Вольфганга Гете, величайшего поэта буржуазной Германии¹.

Для передовых стран капиталистического Запада литература полуфеодальной и мелкобуржуазной Германии XVIII в. не могла служить образцом, формирующим классовое сознание восходящей буржуазии. Политические тирады Карла Мора и маркиза Позы звучали довольно бледно после событий английской и французской революций, монолог Прометея Гете, бросающего вызов богам, никого не мог напугать после великой Энциклопедии и французского материализма, моральные парадоксы «Стелль», по мнению современных филистеров, «оправдывающей двоеженство», вряд ли могли способствовать эмансипации от старой морали более решительно, чем такие продукты разложения дворянского общества при «старом режиме», как романы Ретифа де-ля-Бретон или Шодерло де Лакло. Но когда в условиях тех исторических противоречий, которые характеризуют развитие капитализма, в начале XIX в. наступает на Западе дворянско-феодальная реакция и под знаком политической реставрации разворачивается борьба против буржуазного Просвещения с реакционных позиций дворянского и мелкобуржуазного романтизма, значение немецкой литературы в международном масштабе растет необычайно. Немецкий романтизм ведет за собой английский и особенно французский, немецкая идеалистическая философия находит сторонников в Англии и Франции, распространяется мода на все немецкое, отождествляемое со «средневековым», «туманным», «фантастическим». Идеологическая тяга романтизма к эпохе феодализма оправ-

дывает увлечение капиталистического Запада полуфеодальной Германией; ее «провинциальность» и своеобразная «отсталость» являются особой притягательной силой. В эту эпоху мадам де Сталь, по остроумному замечанию Гейне, открыла для французов немецкую литературу XVIII в., как Тацит открыл испорченному Риму первобытную, нетронутую культурой Германию.

В этом отношении весьма характерно, что как Гете, так и Шиллер—для Германии передовые писатели начальной поры буржуазного развития, отчетливо противопоставленные так называемой романтической школе и борющиеся с ее реакционными установками,—воспринимаются на Западе (например во Франции) и в России XIX в. как вожди романтизма, под знаком романтической идеологии. В их восприятии западным читателем отступают на задний план те черты, которые делают их—для самой Германии—выразителями освободительных идей молодой буржуазной литературы; напротив, особенно значительными становятся те признаки, которые связаны с отсталостью Германии и своеобразием ее исторического пути. Так «Фауст» Гете воспринимается в эпоху французского романтизма не как выражение исканий человеческой личности, освобожденной от догмата и авторитета, а как изображение индивидуалиста, проблематической натуры, разочарованной в жизни и мечтательно погруженной в мир своих внутренних переживаний, в мистическое общение с природой и романтическое чувство любви.

3

По отношению к русской литературе необходимо прежде всего отметить, что место, занимаемое Гете в ее истории, гораздо менее значительно, чем место целого ряда других писателей.

Гете стоит в русской литературе как большое имя, окруженное почетом, уважением и смутной славой, но не связанное с задачами текущего дня и потому лишенное непосредственной действительности—общекультурной и специально поэтической. Только одна эпоха представляет в этом отношении характерное исключение—это эпоха ориентирующегося на Германию философствующего романтизма, русского шеллингианства и раннего гегельянства, обозначенная в истории русской общественной мысли именами Веневитинова и «любомудров», Станкевича, молодого Белинского и их друзей, а в истории русской поэзии—Жуковского (родоначальника так называемой немецкой школы), того же Веневитинова, Тютчева, Фета (ее позднего представителя). Таким образом и у нас, как во Франции, Гете воспринимается под знаком романтизма и философского идеализма, господство которых характеризует дворянскую литературу эпохи реакции, наступившей после подавления восстания декабристов. Годы 1825—1845 являются апогеем влияния Гете в России. До середины 20-х годов в русской литературе господствуют французские и английские веяния, характеризующие либерально-оппозиционные настроения дворянской литературы в конце царствования Александра I. Отсюда ориентация на передовые капиталистические страны Запада. С другой стороны, с середины 40-х годов, когда на новом этапе экономического развития России обостряется классовая борьба и выдвигается требование литературы общественно-активной и политически-оппозиционной, Гете снова сходит со сцены, уступая место французским и английским учителям (Бальзак, Жорж Занд, Чарльз Диккенс и др.).

Об отходе от Гете свидетельствуют уже в начале 40-х годов отдельные критические высказывания Белинского, И. С. Тургенева и др. (см. ниже, стр. 594), а во второй половине XIX в., в эпоху борьбы против «эстетики», только реакционное крыло дворянской литературы, хранители романтической традиции и защитники «чистого искусства», как А. Фет, А. Майков, Алексей Толстой, плывя «против течения», сохраняют еще живую связь с поэзией Гете.

Для остальной литературы Гете окончательно отходит в историческое прошлое, в пантеон великих имен, уже не связанных с интересами дня. Из рук поэтов и критиков усвоение Гете как памятника отдаленной культурной эпохи переходит в руки профессиональных переводчиков и ученых историков литературы.

Впрочем даже в пору наиболее сильного влияния в России—в конце 20-х и в 30-е годы—Гете не оказал особенно сильного воздействия на оригинальное творчество тех или иных русских поэтов, которое можно было бы достаточно отчетливо обнаружить на отдельных конкретных произведениях или на развитии определенных литературных жанров. В эпоху сближения с Гете его поэтическая личность и его творчество в целом стоят перед русской литературой как идеологическая проблема, в свете которой решаются (например Веневитиновым, Станкевичем, молодым Белинским) основные вопросы эстетики и философии культуры. С другой стороны, на фоне такого идеологического сближения мы можем констатировать некоторое общее художественное влияние—например «Вертера»—на сентиментальную повесть Карамзина («Бедная Лиза»), философской поэзии Гете—на Веневитинова и Тютчева, его интимной лирики—на Фета, влияние недостаточно конкретное и специальное, чтобы можно было отметить наличность бесспорных заимствований. Наконец наиболее видное место в литературном усвоении поэзии Гете занимают многочисленные переводы его произведений, которые в дальнейшем займут наше главное внимание. Богатство и разнообразие поэтического репертуара Гете, сложность и кажущаяся противоречивость его творческого пути обусловили то обстоятельство, что творчество Гете, в особенности творчество лирическое, различными своими аспектами воспринимается и входит в историю русской поэзии. Каждое такое сближение, засвидетельствованное в выборе темы и стиле перевода, должно рассматриваться как знак, под которым происходит усвоение Гете на данном этапе развития русской поэзии: при таком рассмотрении отдельные переводы из Гете включаются в процесс развития русской литературы и за фактом перевода вскрываются идеологические мотивы, подсказывавшие обращение к немецкому источнику.

Из многочисленных произведений Гете наибольшее значение имели для России «Вертер» (конец XVIII в.), лирика (первая половина XIX в.), «Фауст» (с 30-х годов до наших дней); на усвоении этих произведений мы сосредоточим в дальнейшем главное внимание.

Эпизодическое влияние имели «Гец фон Берлихинген», «Герман и Доротея» и немногие другие; в общем однако переводы крупных произведений Гете, кроме «Вертера» и «Фауста», не занимают в русской литературе самостоятельного места и относятся к тому более позднему этапу усвоения Гете, когда его произведения переводятся как исторический памятник прошлой культуры.

Глава вторая

ВЕРТЕРИАНА

1. НАЧАЛО ЗНАКОМСТВА С ГЕТЕ В РОССИИ: «КЛАВИГО» КОЗОДАВЛЕВА (1780). 2. «ВЕРТЕР» В ОТЗЫВАХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ. 3. ПЕРЕВОДЫ ГАЛЧЕНКОВА (1781) И ВИНОГРАДОВА (1796). ПЕРЕВОДЫ ИНОСТРАННОЙ «ВЕРТЕРИАНЫ» («ПИСЬМА ШАРЛОТТЫ». — «СТЕЛЛИНО»). 4. СТИХИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ВЕРТЕРУ. «ЛОТТА НА МОГИЛЕ ВЕРТЕРА». 5. РУССКИЕ ПОДРАЖАНИЯ «ВЕРТЕРУ». 6. ОТЗЫВЫ О «ВЕРТЕРЕ» В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА. ПЕРЕВОДЫ РОЖАЛИНА (1829) И СТРУГОВЩИКОВА (1865).

1

Первое произведение Гете, появившееся в русском переводе, — юношеская драма в прозе «Клавиго» (два издания в 1780 г.). Переводчик — О. П. Козодавлев (1754—1819), впоследствии видный государственный деятель, президент Российской Академии и реакционный министр при Александре I².

Несмотря на относительную простоту действия, характеризующую «Клавиго», которая в Германии была воспринята в свое время как некоторый отказ от эксцессов драматургии эпохи «бури и натиска», переводчик и следующий за ним составитель «Драматического словаря» сочли нужным оправдывать вольности драматической композиции пьесы, отступающей от «правил» классической драмы. В примечаниях к предисловию второго издания Козодавлев выдвигает в защиту Гете целый арсенал таких авторитетов, как Дидро, Мерсье, Лессинг, выступавших с обоснованием нового буржуазного драматического стиля. «Г. Гете, — пишет Козодавлев, — во всех сочинениях своих подражал единой натуре и не следовал правилам, удаляющим оную от глаз писателей и полагающим весьма тесные духу их пределы. О таковых драмах, какова есть сия трагедия, писанных непринужденным и естественным слогом, многие из славнейших писателей предложили свои мысли в некоторых сочинениях своих, и я за излишнее почитаю здесь оные повторять». Ср. в «Драматическом словаре»: «Мысль в сей трагедии так, как и во всех сочинениях его [Гете], — подражание единой натуре и не следуя правилам; следственно сия трагедия писана не принужденным, а естественным слогом».

Перевод Козодавлева формально очень точен; однако язык Гете у переводчика становится рассудочным и тяжеловесным. Очевидно русская проза до Карамзина не имеет подходящих оборотов речи для передачи эмоционального стиля сентиментальной драмы, тем более — для страстной напряженности и аффекта, характеризующих речь драматических персонажей в эпоху «бури и натиска». Об этом свидетельствует ряд незначительных изменений, подставляющих терминологию рационалистической эпохи на место нового сентиментального словаря. Ср. например начало действия I:

К л а в и г о (вставая из-за стола, на котором чернильница, бумаги и несколько книг): Листок сей будет иметь хороший успех, он всех женщин приведет в восхищение. Скажи мне, Карлос, мое еженедельное издание не из лучших ли теперь в Европе?

К а р л о с: По крайней мере мы, испанцы, не имеем новейшего писателя, соединяющего толь великие мысли (Г. «so viel Stärke des Gedankens» — «такую силу мысли») и столь живое воображение (Г. «so viel blühende Einbildungskraft» — «цветущее воображение») с толь блистательным и легким стилем.

К л а в и г о: Постой! Я буду со временем в здешнем народе установителем хорошего вкуса. Люди склонны принимать всякие впечатления, а я здесь в славе, и сограждане мои имеют ко мне доверенность, да, между нами

сказано, и знания мои ежедневно умножаются, р а з у м мой (Г. «meine Empfindungen»—«мой ч у в с т в а») распространяется, а слог мой становится чи щ е и в а ж н е е («wahrher und stärker»—«п р а в д и в е е и с и л ь н е е»).

К а р л о с: Очень хорошо, Клавиго! Но не погневайся, то сочинение твое мне казалось гораздо лучше, которое ты писал к н о г а м Марии (Г. «Zu Marien's Füßen» — «у ног») тогда, как еще сие любезное и веселое творение имело в дела твои влияние; в с е т о и з д а н и е (Г. «das ganze»—«целое»), я не знаю отчего, было не ж н е е и п р и я т н е е (Г. «hatte ein jugendlicheres, blühenderes Ansehen» — «имело более ю н ы й, более ц в е т у щ и й вид»), и т. д.

Эта легкая стилистическая перестройка заключает уже идеологическое переосмысление. Оно свидетельствует о том, что напряженная эмоциональность молодой буржуазной литературы эпохи «бури и натиска» оставалась идеологически чуждой и стилистически недостижимой для русской дворянской литературы начала 80-х годов XVIII века ³.

2

Если Козодавлев обратил внимание на «Клавиго» и счел нужным познать с ним русского читателя, то это в значительной мере потому, что Гете был ему известен как автор «Вертера». Именно как автора «Вертера» представляет он Гете в «Клавиго» своему читателю: «Сочинитель сея, переведенный мною, трагедии приобрел не только в Германии, но и во всем ученом свете великую славу своими сочинениями. С т р а д а н и я м л а д о г о В е р т е р а, сие прекрасное произведение его пера, сравняло его с лучшими немецкими писателями, так как и прочие его творения заслужили весьма великую от всех людей похвалу». Составитель «Драматического словаря» и в этом случае следует за предисловием Козодавлева, говоря о «Клавиго» как о трагедии «г. Гете, славного немецкого автора, который написал отличную книгу, похваляемую повсюду, С т р а д а н и я м л а д о г о В е р т е р а».

«Вертер» вообще был первым произведением немецкого писателя, который вывел молодую немецкую литературу из стадии провинциализма на широкие пути «мировой литературы». О международном успехе своего романа сам Гете писал впоследствии в «Венецианских эпиграммах»:

Deutschland ahmte mich nach, und Frankreich mochte mich lesen,
England! freundlich empfindst du den zerrütteten Gast.
Doch was fördert es mich, dass auch sogar der Chinese
Malet mit ängstlicher Hand Werthern und Lotten auf Glas?

(Германия мне подражала, и охотно читала меня Франция. Англия! дружелюбно приняла ты расшатанного гостя. Но что за польза мне в том, что даже китаец боязливой рукою пишет на стекле Вертера и Лотту?)

Для Франции, которая в эту эпоху была для России законодательницей мод, Гете остается до 20-х годов XIX в. по преимуществу автором «Вертера» ⁴.

Русские писатели сентиментальной эпохи хорошо знали «Вертера». Без «Вертера» вероятно не была бы возможна «Бедная Лиза» Карамзина (1792)—по крайней мере новая для XVIII в. трагическая развязка—самоубийство обманутой Лизы, и общая атмосфера чувствительности и меланхолии, которая окружает эту повесть. Однако различие художественной формы—сентиментальная повесть, т. е. рассказ от автора, хотя и окрашенный эмоционально,

в противоположность дневнику в письмах у Гете,—предохранило Карамзина от более близких заимствований из немецкого романа. Были однако для этого и более глубокие причины: русская дворянская литература карамзинской эпохи, как видно будет дальше на примере подражателей «Вертера», не способна была воспринять новое произведение молодой немецкой буржуазной литературы целиком; буржуазный индивидуализм Вертера, культ гениальной личности, конфликт ее со средой, напряженность и страстность переживания, пантеистическое восприятие природы, новые взгляды на искусство и т. д.,—все эти аспекты Вертера как бурного гения были заслонены его чувствительностью, несчастной любовью, сентиментально-меланхолическим тоном книги. «Письма русского путешественника» (1797) свидетельствуют о том, что Карамзин читал «Вертера»: в главе «Лозанна» он указывает на сходство этого романа с «Новой Элоизой» Руссо: без «Элоизы», говорит Карамзин, «не существовал бы и немецкий «Вертер»; следует выноска: «Основание романа то же, и многие положения (situations) в Вертере взяты из Элоизы, но в нем более натуры». Однако, как справедливо отмечает В. В. Сиповский⁵, он уехал из Веймара, не добившись свидания с Гете, хотя был например очень настойчив при встрече с Виландом. По мнению Сиповского, типичные произведения эпохи «бури и натиска» были непонятны Карамзину: «вообще сочувственные отзывы Карамзина о Гете и Шиллере производят на нас впечатление скорее отзвуков «общего мнения», с которыми пришлось столкнуться нашему писателю во время его путешествия, чем отзывов, идущих от его сердца». «Вертер», утверждает Сиповский, «сделавшийся для германской молодежи вождем жизни, совершенно чужд и непонятен нашему Карамзину: он—решительный противник самоубийства от любви: «такие происшествия больше ужасают, чем трогают» сердце нашего писателя. Вот почему, вспоминая при случае о любимом герое штюрмеров, Карамзин вполне определенно осудил его («Послание к женщинам», 1795):

Злощастный Вертер—не закон;
Там гроб его—глаза рукою закрываю...⁶

О том, что Радищев, учившийся в Германии и хорошо знавший немецкую сентиментальную поэзию, читал и любил «Вертера», свидетельствует его «Путешествие»: в главе «Клин» путешественник, слушая слепого нищего, поющего народную песню об Алексее божьем человеке, проливает слезы вместе со всеми слушателями, «и слезы мои были столь же для меня сладостны, как исторгнутые из сердца Вертером».

Князь Шаликов, описывая весеннюю прогулку, наслаждается меланхолическим настроением, вызванным чтением любимого писателя: «Иногда хожу в поле с книжкою: Вертер, Новая Элоиза, любимые мои там... Слезы—сердечная дань всему злополучному—струятся из очей моих... Яркий солнечный луч играет в кристалле их» («Весна», 1798)⁷.

Но наиболее восторженных поклонников «Вертер» и сентиментальный Гете находят на границе XVIII и XIX вв. в лице рано умершего Андрея Тургенева, страстного приверженца немецкой литературы, и молодого Жуковского, испытавшего в эти годы большое влияние Тургенева. Андрей Тургенев вместе с Мерзляковым переводят «Вертера» в мае 1799 г. Ср. в записках А. Тургенева: «Вертера с письма от июня 6-го начал переводить мая 24-го 1799 г. в университете, в своей комнате в 10-м часу в исходе ввечеру...» И дальше: «Переведши одно письмо, перестал, и Мерз[ляков]

Титульный лист первого на русском языке издания
„Вертера“ Гете в переводе Ф. Галченкова (СПБ, 1781)
Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва



тоже, потому что услышали, что уже в Петербурге переведено снова»⁸. Переведенное письмо появилось в «Приятном и полезном препровождении времени» (1798, т. XIX, стр. 107) под заглавием: «Письмо к другу. Мая 2. С нем. Андрей Тургенев». Другое письмо переведено было Жуковским, если судить по следующему упоминанию в письме к нему Тургенева: «Мое состояние очень походит на то, которое описано в Вертере, в том письме, которое ты переводил» (22/I 1802)⁹. «Вертер» надолго остается любимой книгой Тургенева; он дарит Жуковскому экземпляр романа с посвящением, представляющим характеристику Гете с точки зрения эпохи чувствительности:

Свободным Гением природы вдохновенный,
Он в пламенных чертах ее изображал;
И в чувстве сердца лишь законы почерпал,
Законам никаким другим не покоренный.¹⁰

Позднейшие произведения Гете классика Тургенева не трогают. Об этом—характерное признание в записках (26/XI 1799): «Почитавши стихов Göthe в Schiller's Musenalmanach [«Альманах муз» Шиллера], принялся я опять за его Вертера. Какое чувство, точно как будто из неприятной, пустой, холодной, чужой земли приехал я на милую родину. Опять Göthe, Göthe, перед которым надобно пасть на колени! Опять тот же великой, любезной, важной, одним словом, Göthe, каков он должен быть. Какой жар, сила, чувство природы! Как питательно, интересно... Какое приятное

теперь во мне чувство от того, что я после всего этого принялся за Вертера и нахожу в нем все, что есть Göthe. Я не могу изъяснить этого чувства; оно как-то согревает и утешает меня»¹¹.

Для Батюшкова Гете все еще—«сочинитель Вертера»¹². Во время оккупации Веймара русскими войсками (1813) он гуляет в герцогском парке и предается литературным воспоминаниям: «Здесь Гете мечтал о Вертере, о нежной Шарлотте; здесь Виланд обдумывал план «Оберона» и летал мыслию в область воображения; под сими вязами и кипарисами великие певцы Германии любили отдыхать от трудов своих; под сими вязами наши офицеры бегают теперь за девками» (30/X 1813)¹³.

Многочисленные подражания «Вертеру» показывают нам увлечение немецким романом как явление не только литературное, но широко бытовое. Оно длится довольно долго. «Дамский Журнал» кн. Шаликова выводит еще в 1823 г. в статье, посвященной романам, любителя модного чтения, который «знал на память все трогательные места Новой Элоизы, страстно любил прелестную Наталью боярскую дочь и охотно бы согласился на судьбу несчастного Вертера, лишь только бы любила его какая-нибудь Шарлотта» («О различии мнений относительно романов», «Дамский Журнал» 1823, ч. I). Пушкин в «Евгении Онегине», давая ироническую характеристику сентиментального круга чтения провинциальной барышни 20-х годов, слегка отставшей от столичной моды, упоминает Вертера среди других романических героев (гл. III, строфа IX):

Любовник Юлии Вольмар,
Малек Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный,
И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон...

Но еще в 1834 г., находясь в Свеаборгской крепости, декабрист Кюхельбекер перечитывает «Вертера», и мятежный характер юношеского произведения Гете, отмеченный Пушкиным и оставшийся незамеченным в XVIII в., пленяет и его по сравнению с «примиренными» произведениями старческого периода Гете. Он пишет в «Дневнике узника» (9/IX 1834): «Читаю «Вертера». Несмотря на многое, искренне признаюсь, что это творение Гете предпочитаю иным из его позднейших: в «Вертере» теплота непритворная, есть кое-что называемое немцами: *exentrisch*, но по крайней мере нет холодной чопорности, притворной простоты и бесстыдного эгоизма, встречающихся в его записках, «*Wilhelm Meister's Wanderjahre* etc.». И далее (10/IX 1834): «Поэтической жизни в «Вертере» пропасть: но от Гете—автора «Вертера» до Гете—сочинителя напр. «Эпименида», расстояние не меньше, чем от Вертера до его благоразумных друзей: не стану спрашивать, кто из них лучше; но без сомнения «Вертер» и автор его привлекательнее чинного автора «Эпименида» и людей, которые в жизни то, что автор «Эпименида» в поэзии. Жаль только, что Вертер слишком много хнычет»¹⁴.

3

Об интересе русского читателя к «Вертеру» свидетельствует переводная «Вертериана». Первый перевод Ф. Галченкова появился уже в 1781 г., через семь лет после выхода в свет немецкого оригинала, под заглавием «Страсти молодого Вертера», без обозначения фамилии переводчика. Перевод этот был переиздан в 1794 г. В 1796 г. появился второй перевод, также

анонимный, принадлежащий И. Виноградову: «Страсти молодого Вертера, соч. г. Гетте» с приложением «Писем Шарлоты к Каролине, писанных во время ее знакомства с Вертером», изданных уже раньше отдельным изданием в 1795 г.¹⁵ Перевод И. Виноградова был также переиздан в 1816 г.¹⁶ Сопоставление переводов 1781 и 1796 гг. обнаруживает, что Виноградов не переводил заново с оригинала, а ограничился сравнительно незначительной стилистической правкой и языковой модернизацией русского текста Галченкова, повторив все его ошибки и неточности. Так, оба переводчика приводят лишь небольшой, самый последний отрывок из песен Оссиана, переведенных Вертером (со слов: «Allein auf dem seebespülten Felsen hörte ich die Klagen meiner Tochter»... «Я слышал стенание дщери моя [В. моей], стоя один [В. один] на камне, омываемом волнами»), чтобы связать это место с предшествующим, оба пользуются оборотом речи, одинаково дополняющим подлинник: Г. «Ужас объял его сердце и слезы полилися из его очей [В. из глаз его], когда он дошел до того места, где Армин оплакивает смерть возлюбленной своей дщери» (вставка помечена разрядкой)¹⁷. У обоих повторяется комическое недоразумение в сцене грозы, где Вертер и Лотта стоят у открытого окна, и Лотта, вспоминая известную оду Клопштока, произносит имя поэта, волновавшего сердца сентиментальной молодежи эпохи Вертера. Галченков, не зная повидимому имени Клопштока, принял его за бильярдный термин (клопштосс), но, считая вероятно неприличным в устах молодой девушки приглашение сыграть в бильярд, заменил его более принятой в дамском обществе игрой в карты («короли»). Виноградов и здесь повторяет Галченкова. Ср. Г.: «Шарлотта, опершись на руку, простерла взор свой в оную [В. ту] сторону, потом возвела оный на небо и на меня, и положила свою руку на мою, жалостно сказала: станем играть в Короли!»¹⁸

Указанное недоразумение свидетельствует конечно о невысоком культурном уровне переводов. Переводчики (вернее Галченков, поскольку Виноградов его повторяет) часто не улавливают оттенка мысли подлинника, не стремятся к точности, которая не была обязательна в переводах XVIII в., а главное—они нарушают стилистический характер подлинника, стремясь к привычной и легкой синтаксической структуре и уничтожая тем самым специфическую для «Вертера» периодизацию и ритмизацию лирической прозы (ср. например письмо II от 10 мая, гораздо тоньше переданное Андреем Тургеневым). Однако если сентиментальные страницы «Вертера» находят в восприятии переводчика и его стилистических навыков какие-то эквиваленты, то характерные для эпохи «бури и натиска» места, выражающие страстное напряжение чувства, иррациональное восприятие жизни, гениальный индивидуализм молодой буржуазной литературы остаются за пределами языковых возможностей переводчика, воспитанного в дворянской идеологии рационалистически-сентиментального стиля. Происходит, как в переводе «Клавиго», своеобразное стилистическое переосмысление и упрощение немецкого оригинала.

Недостатки перевода Галченкова были отмечены уже в рецензии «Санкт-петербургского Вестника» (1781, ч. III, стр. 138—144): «Известие о новых книгах: «Страсти молодого Вертера». «Основание сего романа,—пишет рецензент,—есть историческое и при том обыкновенное, но воздвигнутое на оном высоких мыслей здание, пленяющее приятностью своего чувства, есть превосходнейшее в своем роде; в Германии приобрело оно зодчему своему г. Гете великую честь и славу;—изображение оно на российском

языке неверно, перепорчено...» Рецензент предлагает в своем переводе письма I и II, сопоставляя их с переводом Галченкова; он дает также отрывок из песен Оссиана, пропущенных переводчиком («в рассуждении их трудности»: «Звезда темнеющая ночи, прекрасно блистаешь ты на Западе...»)

Однако несмотря на это справедливое предостережение, русскому читателю пришлось пользоваться Галченковым-Виноградовым в течение почти 50 лет до появления нового переводалюбодра Рожалина (1829).

Вместе с «Вертером» переводится на русский язык и кое-что из той «Вертерианы», которая окружала на Западе популярный образ меланхолического героя. Если в эпоху авантюрных романов понравившегося публике героя показывали в новых и новых сериях приключений, продолжавших нить основного романа, то в эпоху сентиментально-психологического интереса к душевным переживаниям, характерного для молодой буржуазной литературы, те же самые немногочисленные события заслуживавшего внимания романа охотно показывали в аспекте новых и новых вариаций переживания. Из такого рода заграничных вариаций на тему «Вертера» наибольшим успехом пользовались у нас «Письма Шарлотты к Каролине, писанные во время ее знакомства с Вертером, служащие дополнением его письмам»: они вышли отдельным изданием в 1795 г. и потом в приложении к переводу И. Виноградова. Русский перевод сделан с французского перевода английского подлинника: «The letters of Charlotte, during her connexion with Werter», Lond. 1786, 2 vls.—«Lettres de Charlotte pendant sa liaison avec Werter. Traduit de l'Anglais par M. D. D. S. G. [David de Saint-George]». A Londres 1787¹⁹. Содержание писем—рассказ несчастной любви Вертера с точки зрения Шарлотты; автор точно придерживается течения событий гетевского романа, давая сентиментальную вариацию на знакомые читателю темы в отражении переживаний добродетельной и чувствительной героини.

К заграничным подражаниям «Вертеру», переведенным в конце XVIII в., относится французский роман «Стеллино или новый Вертер», М., 1794 («Stellino, ou le nouveau Werter», Rome et Paris, 1791 и 1792, 2 prts.)²⁰. Герой Стеллино встречается в Италии с английским лордом Петерсби и его прекрасной супругой Лорой. Влюбившись в Лору, он следует за английской четой в Англию, бывает у них в Лондоне и в поместье лорда, сопровождает их во время вторичного посещения Италии. Он пользуется любовью Лоры и расположением лорда, но в конце концов этот последний, по наущению своего секретаря, обращает внимание на отношения своей жены и Стеллино, и Лора вынуждена просить Стеллино не посещать их дома. Стеллино удаляется в глухую горную деревню и кончает жизнь самоубийством. Его последние письма, написанные среди дикой природы и горного одиночества, развивают оссианические мотивы «Вертера» в духе французского преромантизма, уже напоминающего кое в чем представителей французского индивидуалистического романа начала XIX в.—Шатобриана и Сенанкура.

4

Образ Вертера, мученика несчастной любви, отразился и в русской поэзии XVIII в. Стихотворения на эту тему повторяют элегическую ситуацию, которую охотно рисовало себе воображение сентиментального читателя: Лотту на могиле Вертера. На эту тему существовало на немецком языке популярное элегическое стихотворение барона Рейтценштейна (Karl-Ernst

Freiherr von Reitzenstein), которое появилось в журнале Виланда «Немецкий Меркурий» («Deutscher Merkur» 1775, VI) и заслужило похвальный отзыв бурного гения Шубарта, назвавшего его «пучком кипариса на могилу Вертера»:

Lotte bey Werthers Grabe

Ausgelitten hast du—ausgerungen,
Armer Jüngling, deinen Todesstreit;
Abgeblutet die Beleidigungen,
Und gebüsst für deine Zärtlichkeit... и т. д.

(«Лотта на могиле Вертера». Ты уже отстрадал и закончил свою смертельную борьбу, бедный юноша! Ты уже смыл кровью свои обиды и потерпел наказание за свою нежность...).

Стихотворение это породило несколько ответов (например «Вертер Лотте»), подражаний: ситуация закреплена в английских гравюрах того времени²¹. Три русских стихотворения сохраняют ту же элегическую ситуацию: из них по крайней мере два последних переведены с французского, хотя подлинник, весьма отличный от Рейтценштейна, установить не удалось.

Первое по времени стихотворение «Шарлота при гробе Вертера» появилось в «Зеркале света» (1787, ч. II, стр. 768—773). Возможно, что оно также



*Смятение Шарлотты при отдаче
пистолетов.*

Гравюрная иллюстрация из книги «Страсти молодого Вертера, соч. Г. Гетте» в переводе И. Виноградова (СПБ, 1796)

Публичная Библиотека СССР им. Ленина,
Москва

является переводом или переделкой неизвестного оригинала, но не исключена возможность самостоятельного происхождения. Автору, Дм. Баранову (1773—1833), было всего 14 лет, когда он выступил в печати с этим стихотворением. Оно построено по типу популярного в XVIII в. жанра «героиды» (элегического послания героини к возлюбленному), который подсказывался ситуацией, очень пространно (74 стих.) и отличается от прочих моральным осуждением героя-индивидуалиста. Стихотворение открывается обращением Шарлотты к ушедшему:

Внемли моим словам, о прах, о прах несчастный!
 О Вертер! рай души тобой Шарлоты страстной,
 Уже пресеклась нить дражайших дней твоих,
 А я, а я живу в мучениях одних,
 В тоске отчаянья, в лютейшей самой доле,
 Доколь мне мучиться и, ах! страдать доколе?

Счастью умершего героиня противопоставляет свои страдания, мечтает умереть сама и покоиться в одной могиле с ним. Ночью ее тревожат мрачные сны; она видит своего милого, восставшего из могилы, в которой он предан адским мукам за совершенное преступление.

Лучше было бы умереть, чем испытывать такие мучения. Она готова призвать смерть, последовав примеру своего возлюбленного:

О смерть, един конец несчастия людей,
 Приди и иссуши ключ горести моей!
 Одной минутою, единым мановеньем
 Окончи бытие наполненно мученьем
 И, тело отделя от существа души,
 Окончи бедствия и страсти утиши.
 Но ежели судьба толь строго ополчится,
 Что жизнь моя еще к мучению продлится,
 Могу ль ей жертвовать всей крепостью моей,
 Чтобы не прекратить своих несчастных дней?—
 Но коей подлежит убийца той награде?
 Не будет ли ему мучение во аде?
 Самоубийство чтя законом естества,
 Стараемся итти противу Божества.—
 Какой ответ дадим мы пред его престолом?
 Убийство навсегда убийство есть пред Богом.

Монолог Шарлотты заканчивается смиренной молитвой:

О счастья Творец, владетель над страстями!
 О Бог! прославленный толико чудесами!
 С превыспренных высот, с неколебимых мест,
 Среди величества, средь тьмы чудесных звезд;
 Простри, Творец миров! свою ко мне щедроту,
 Приди и подкрепи несчастную Шарлоту.

Таким образом этот первый, повидимому самостоятельный отклик русского поэта на судьбу Вертера завершается осуждением мятежного героя-индивидуалиста с точки зрения традиционного дворянского религиозно-морального мировоззрения.

«Стихи на гроб Вертера» в «Полезном упражнении юношества» (М., 1789, стр. 376—377), заключающем труды питомцев Вольного Благород-

ного Пансиона при Московском университете, напечатаны без имени автора, которым, по указанию Колюпанова ²², следует считать Вельяшева-Волынцева (ок. 1770—1818). По содержанию с ним совпадает еще одно стихотворение, появившееся через два года в «Московском Журнале» Карамзина (1791, ч. VI, стр. 122—124) под заглавием «Шарлота на Вертеровой гробнице» и помеченное как перевод с французского: последнее обстоятельство заставляет и «Стихи» признать за перевод ²³.

Оба стихотворения открываются стереотипной ситуацией: обращением Шарлотты к своему возлюбленному. В первом оно звучит так:

О тень любезная! тень горестно стняща,
Вкруг кипарисов сих задумчиво ходяща,
Прежалостная тень! почто бежишь меня?
Остановись, и зри, как купно стражду я!
О Вертер! всякой час Шарлота умирает,
Когда всяк час ее скорбь люта вновь пронзает,
О Вертер, прими ее стесненный дух,
Спешащий в гробе сем распространиться вдруг...

Шарлотта вспоминает пережитую борьбу между долгом и любовью: во имя долга она погубила своего возлюбленного. Она зовет его вернуться к того света, ей кажется, что возлюбленная тень явилась перед ней, но это—только игра мечты:

Но не мечтаю ль я? Так, Вертер мой любимый
Не слышит тщетный стон, зефиром разносимый:
И вздохи жаркие лиющей в слезах
Не могут оживить его холодный прах.
Вотще я предаюсь надеждам бесполезным!
Едина смерть меня соединит с любезным,
Ей предоставлено страдания скончать,
А я, преставши жить, престану умирать.

Автор второго стихотворения подписался в «Московском Журнале» буквой С. Карамзин сообщает в примечании, что «сочинитель или переводчик сей пиесы есть молодой, четырнадцатилетний человек», ему лично неизвестный. Этот более поздний перевод несколько короче первого (32 стиха вместо 40) и написан четырехстопным ямбом в соответствии с новыми литературными вкусами карамзинской школы:

О ты, вокруг сих мест плачевных
Носящая тень, постой!
Зри тьму страданий бесконечных—
Моею тронься ты тоской!
Смотри, о Вертер! как кончает
Стеня Шарлота жизнь свою;
К тебе как дух свой испускает,
В гробницу нисходя твою!.. и т. д.

Последнее стихотворное произведение этого типа—юношеское стихотворение Туманского («Благонамеренный» 1819, ч. VI, стр. 5). Оно вложено в уста Вертера и варьирует содержание его прощального письма в стиле элегической школы Жуковского. Автор обозначил его как «подражание французскому», хотя оригинал также неизвестен:

Вертер к Шарлоте

(За час перед смертью)

Светильник дней моих печальных угасает,
 Шарлота! чувствую: мой тихий час настал;
 В последний раз твой верный друг взирает
 На те места, где счастье он вкушал.
 Но ты моя! Душа в очарованьи
 Сей мыслью сладостной, прелестною полна;
 Я видел на устах твоих любви признанье,
 И жизнь моя с судьбой примирена.
 Когда луна дрожащими лучами
 Мой памятник простой озолотит,
 Приди мечтать о мне и горести слезами
 Ты урну окропи, где друга прах сокрыт.

Так поэтические отклики на роман Гете переходят из XVIII века в начало XIX века.

5

О впечатлении, производимом «Вертером» на русских читателей, свидетельствуют также многочисленные подражания, характеризующие «массовую литературную продукцию» 90-х годов. Как всякая «массовая продукция», окружающая большое и впечатляющее произведение, эти творенья второстепенных, а иногда и третьестепенных авторов свидетельствуют прежде всего о том аспекте, в котором воспринимался современниками образец, о характере его понимания и усвоения. В. В. Сиповский дает подробный обзор русских подражаний «английскому» (т. е. сентиментальному) роману типа «Вертера»²⁴. По справедливому наблюдению Сиповского влияния «Вертера» переkreщиваются у русских подражателей с более ранними, идущими от «Новой Элоизы» Руссо, и более поздними, имеющими русский источник—«Бедную Лизу» Карамзина, при чем сама «Бедная Лиза», по мнению Сиповского, разработана Карамзиным под влиянием «Вертера» (Сиповский отмечает эпизод, рассказанный Вертером, об утопившейся девушке)²⁵. Русские подражания «Вертеру» следуют по времени непосредственно за «Бедной Лизой» (1792) как первым опытом русской сентиментальной повести; однако характерно, что по сюжету они чаще примыкают к «Вертеру», чем к «Бедной Лизе».

Из обширного перечня В. В. Сиповского можно выделить следующие произведения, непосредственно связанные с романом Гете: 1. «Несчастный М—в». Повесть А. Кл[ушина] («СПБ. Меркурий» 1793, ч. I, стр. 137—226). Отдельное издание под заглавием «Вертеровы чувствования или несчастный М. Оригинальный анекдот», СПб, 1802 (не указано Сиповским)²⁶.—2. «Несколько писем моего друга» («Приятн. и полезн. препров. времени» 1794, ч. IV, стр. 127—186, 1795, ч. V, стр. 374—385).—3. Аркадий Столыпин, «Отчаянная любовь. Орывок» («Приятн. и полезн. препров. времени» 1795, ч. VII, стр. 210—239).—4. Кн. Д. Горчаков, «Пламир и Раида. Российская повесть», М., 1796.—5. Кн. П. Шаликов, «Темная роща или памятник нежности» (в сб. Шаликова «Плод свободных чувствований», М., 1798, ч. III, стр. 4—72).—6. П. Львов, «Александр и Юлия. Истинная русская повесть», СПб, 1801.—7. «Российский Вертер, полусправедливая повесть, оригинальное сочинение М. С[ушкова], молодого, чувствительного человека,

Титульный лист подражательной повести М. Сушкова
 „Российский Вертер“ (СПБ, 1801)
 Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

РОССИЙСКИЙ ВЕРТЕРЪ,

полусправедливая повѣсть,

оригинальное сочиненіе

М. С.

молодаго, чувствительнаго чело-
вѣка, несчастнымъ образомъ са-
моизвольно прекратившаго свою
жизнь.

Съ позволенія С. П. Б. Цензуры.

Цѣна 80 коп. въ бум.

Въ Санктпетербургѣ,
въ Императорской Типографіи
1801 года.

несчастным образом самоизвольно прекратившего свою жизнь», СПб, 1801 (не указано Сиповским).

Во всех перечисленных произведениях герой, чувствительный юноша, встречает прекрасную девушку, его любовь возбуждает ответное чувство (в противоположность «Вертеру», где героиня только симпатизирует своему поклоннику), препятствием служат бедность героя или его недостаточно знатное происхождение; родители подыскивают героине богатого и знатного жениха, увозят ее, выдают замуж насильно; во всяком случае она вынуждена отказать своему милому, иногда пишет ему письмо с просьбой оставить ее; в повести «Несколько писем моего друга» Амалия уже замужем, появление мужа и затем его вмешательство создают ситуацию, более близкую к «Вертеру». Покинутый герой впадает в мрачное отчаяние, за которым в некоторых случаях следует традиционная трагическая развязка—самоубийство. Но в других произведениях подражатели пытались избежать такого «мятежного» конца, противоречащего религиозно-моральным убеждениям русского дворянского общества XVIII в., сохранив в то же время обязательный печальный исход. Герои Столышина и Шаликова умирают от тоски; герой Львова убит соперником, подославшим к нему наемного убийцу; наконец Пламир князя Горчакова сознательно отвергает самоубийство как несогласное с правилами чести и кончает свою жизнь на войне. «Самоубийство,—так морализирует рассказчик,—представляется уму единственным прибежищем; но правила, с младенчества им принятые, отражают мысль сию...» «Умрем!—сказал он, кровавый вздох испустя из глубины растерзанного сердца... Умрем... но не как подлый невольник, украдкою бегущий от господина своего... умрем так, как мы жили... с пользою кому-нибудь!» (стр. 52—54).

Несложный и стереотипный сюжет позволяет авторам развернуть весь арсенал интроспективного изображения эмоциональных переживаний чув-

ствительной души—в форме писем героя к другу, лирического дневника в письмах наподобие «Вертера» (2, 3, 7) или в форме лирически окрашенной сентиментальной повести, как в «Бедной Лизе» (1, 4—6). Одиночество героя на лоне природы до встречи с возлюбленной, восторги взаимной любви предзназначенных друг другу чувствительных душ—после встречи, мрачное отчаяние и меланхолия—после разрыва, поданные в освещении оссианических мотивов,—вот тот репертуар чувств, в которых вращаются подражатели «Вертера». Подхватываются, как обычно в таких случаях, отдельные ситуации оригинала, поразившие воображение и понравившиеся, в особенности в эпистолярных романах, более близких к «Вертеру» по самой композиции: например сцены с детьми (2), возлюбленная за фортепиано (2), совместное чтение сентиментальной книги (2, 4), картина непогоды, предшествующая самоубийству (1), дневник самоубийцы перед роковой развязкой, размеченный по часам (1), и мн. др. С другой стороны, все то, что не укладывается в этот круг сентиментальных переживаний—черты гениального индивидуализма, присущего «бурному гению», пантеистическое восприятие природы, рассуждения об искусстве в духе новой буржуазной эстетики, наконец элементы социального протеста против сословных привилегий дворянства и связанное с ними общее «мятежное» недовольство действительностью,—все эти идеологические мотивы, чуждые русской дворянской литературе XVIII в., не находят отклика у подражателей «Вертера».

Почти у всех подражателей встречаются упоминания о «Вертере», которые прекрасно иллюстрируют бытовую роль романа Гете как возбудителя сентиментальных переживаний. Так Амалия («Несколько писем») говорит влюбленному в нее герою: «Роман трогательный, каков девицы Стернгейм²⁷, или страдания молодого Вертера, суть пища души моей. Как часто я плачу, входя в чувствования страждущего, поставляя себя на его место! Но то приятные слезы, и драгоценны минуты, в которые текут они» (стр. 174). Вслед за этим по просьбе Амалии герой читает ей модное стихотворение, посвященное Вертеру: «Грепещущей рукою взял я книгу и читал печально немецкие стихи «Шарлота при гробе Вертера»... Следует выноска: «Они переведены уже и напечатаны (где?); и для того мы здесь не сообщаем другого перевода» (стр. 184). В повести Клушина «Вертеровы чувствования» герой, разлученный со своей милой, готовится к смерти и находит отголосок своих страданий в страданиях своего предшественника: «Вертер и портрет Софии не выходили из рук его; чтение первого увеличивало движения души его и делало несносными его несчастья; последний впечатлевал черты его любезной и соединенными силами восставал противу твердости его, которая давно уже поколебалась; Вертер, вскричал он, ты понес в гроб ленточку Шарлоты, портрет Софии драгоценнее для меня...» (стр. 53—54). В повести Д. Горчакова «Пламир и Раида» герой и героиня читают вместе «Вертера», и книга подсказывает им признание, как самому Вертеру—чтение Оссиана: «Пламир нашел ее за книгою; она читала «Вертера», который тогда лишь только вышел.—Я вам помешал, сударыня.—Ни мало... напротив. Я очень рада вашему приезду.—Однако эта книга так занимательна; вы из вежливости ее оставили.—Этому можно помочь, и от вас зависит сделать мне еще больше удовольствия.—Каким образом?—Вы так хорошо читаете! я могу вас слушать.—Пламир взял книгу и начал читать. Пламенный слог автора получал новую душу в устах Пламира. Все оттенки чувствований были выражены со всею точностью. Пламир находил подлинник сей книги в сердце своем...»

Из числа массовых подражаний «Вертеру» выделяются «Вертеровы чувствования» («Несчастный М—в») А. Клушина и «Российский Вертер» М. Сушкова как произведения, заключающие некоторые указания на бытовое вертеррианство. Автор первой повести, издатель «Северного Меркурия» А. Клушин, известен как плодовитый писатель, российский вольтертианец и противник Карамзина. Тем неожиданнее встретить среди его произведений «Оригинальный анекдот» на популярную сентиментальную тему, основанный повидому на действительном происшествии²⁸. Герой, настоящая фамилия которого была Маслов, был, по сообщению Сушкова, «нежный стихотворец во вкусе Сафо (у приятелей несчастного и теперь есть многие стихотворения его, хотя они и не напечатаны)». Возможно, что его перу принадлежит стихотворение, напечатанное в «Северном Меркурии» (1793, ч. III) под буквами Г. П. М. А., с примечанием редактора, что автор известен публике «своею несчастною смертью, случившеюся недавно в Нарве». В повести Сушкова его герой, участвуя в ученическом спектакле, играет роль Ярба в трагедии Княжнина «Дидона». Здесь он знакомится с прекрасной Софьей, которая в восхищении от его игры. Через некоторое время директор училища рекомендует его домашним учителем в семью Софьи. Между ним и его прекрасной ученицей разыгрывается любовный роман. Но он—человек незнатный и бедный; отец Софьи, узнав об увлечении дочери, удаляет его из дому. Героиня вынуждена написать ему суровое письмо. Он впадает в отчаяние и кончает жизнь самоубийством. В общем, несмотря на бытовой материал, автор не выходит из сюжетного шаблона «Новой Элоизы» и «Вертера». Карамзин отнесся к повести Клушина отрицательно, но он передает Дмитриеву, что новый Вертер нашел горячих поклонников во вражеском лагере. «Поверишь ли ты, например, что Николев до небес превозносит «Меркурия»... и говорит, что приключение неизвестного М—ва гораздо лучше Вертера? Поверишь ли, что Горчаков [автор «Пламира и Раиды»] с ним соглашается? Но старик Херасков и Нелединский крайне сожалеют, что у нас на Руси можно impunément [безнаказанно] писать такие нелепости» (2/VI 1793)²⁹.

Гораздо интереснее «Российский Вертер» Сушкова. Михаил Васильевич Сушков (1775—1792) написал эту повесть в семнадцатилетнем возрасте и покончил с собой, как это описано в его произведении. Оставшиеся после него рукописи были изданы его братом через несколько лет после его смерти³⁰. Издатель «Вертера» сообщает о нем следующее: «При издании сих писем мое намерение состоит в том, чтоб представить глазам общества странного молодого человека, описывающего с непонятным для меня хладнокровием собственный свой характер, почти все обстоятельства своей жизни и наконец смерти! Всякий, читая строки сии, сочтет их вымыслом самого автора; но увь!... уже более осьми лет он обратился в прах, окончив добровольно жизнь свою на 17 году от рождения и точно таким же образом, как он описал конец мнимого Вертера. Многие знают сию несчастную историю, но я не желаю напоминать имя его, боясь раскрыть тем раны его семейства» (стр. I—II). По сведениям «Русского биографического словаря» (1912) Сушков перед смертью отпустил на волю своих дворовых и оставил завещание, смысл которого «в смягченной форме» передан в завещании его героя: «Оставшиеся деньги, по приложенной к оным записке, он велел раздать нищим, а попам ничего, и для того нищие со слезами провожали его до места, где он был положен, а попы предали проклятию его имя». Сходным мотивом заканчивается и «Вертер» Гете: «Его несли мастеровые.

Ни один священник не провожал его». Но у Гете—это осуждение официальной церкви, не простившей герою-индивидуалисту, представителю нового буржуазного мировоззрения, его своеволия; со своей стороны, Вертер не бросает вызова церкви, хотя его религиозность носит неконфессиональный, пантеистический характер. У Сушкова это—черта «вольтерианства», характерная для русского дворянского мировоззрения XVIII в., воспитанного на французской просветительной философии, чуждой Гете и его эпохе. «Биографический словарь» упоминает о философских рассуждениях Сушкова, найденных после его смерти, в которых он изложил свое мировоззрение и которые не увидели света «по условиям цензуры»: «рассуждения» эти были в духе завещания, оставленного молодым вольнодумцем.

По примеру романа Гете, повесть Сушкова состоит из писем героя к другу; заключение—краткий рассказ о самоубийстве героя—дается от автора повести. Герой приезжает в свою деревню, скучает и томится в одиночестве. Случайно он знакомится с прекрасной соседкой Марией. Они сразу чувствуют взаимное расположение и открывают друг другу свои чувства. Но герой не может жениться на Марии, потому что он беден. Она уезжает. Он решает поступить на военную службу. Дуэль с сослуживцем заставляет его покинуть службу, как Вертера—столкновение с дворянским обществом. Он выходит в отставку и снова встречает Марию, которая уже три месяца замужем. Муж богат, стар и доброжелателен, она вышла за него по настоянию родителей, но чувствует себя печальной и несчастной, потому что попрежнему любит героя. Между ними происходят тайные свидания. Муж начинает подозревать правду. Мария вынуждена просить героя не видеться с нею. Он решает покончить жизнь самоубийством. Происходит прощальное свидание. В прощальном письме к другу он оправдывает свое самоубийство. Слуга находит его повесившимся. На его столе лежит «Англинская трагедия Катон» (Аддисона), открытая на монологе, оправдывающем самоубийство римского героя.

Интересно, что русский дворянин-вольтерианец разоблачает сентиментальную идиллию, созданную немецкой буржуазной литературой. Своеобразное сочетание рационализма и скепсиса, воспитанного философией французского Просвещения, с наносным и часто очень поверхностным сентиментализмом, характерно для русской дворянской культуры конца XVIII в. и выступает с особой отчетливостью в «Российском Вертере», составляя его основное отличие от немецкого «Вертера».

6

В течение первых двух десятилетий XIX века Гете продолжает оставаться для русского читателя по преимуществу автором «Вертера»: отдельные, очень немногие лирические стихотворения, промелькнувшие на страницах журналов до 1818 г., когда Жуковский в сборнике «Для немногих» выступил с целой серией стихотворных переводов, по существу не меняли конечно этого положения. «Вестник Европы», давая в 1808 г. характеристику Гете из «Физиогномики» Лафатера (ч. 42, стр. 44—48), находил нужным в примечании представить его читателю как сочинителя «Вертера». Немногочисленные сведения о Гете, изредка мелькавшие на страницах журналов, заимствуются по преимуществу из французских источников: так характеристика Гете, Виланда и Шиллера в том же «Вестнике Европы» (1814, ч. 77, стр. 120 и ч. 78, стр. 181) дана на основании литературной новинки—

Н. М. РОЖАЛИН

Литографированный рисунок неизвестного
художника

Исторический Музей, Москва



«Германии» мадам де Сталь (1813). И эти упоминания в статье переводного происхождения относятся по преимуществу к «сочинителю Вертера», каким и Франция знала Гете в эти годы. Мы находим такие упоминания например в «Авроре» (1806, ч. II «О сказках и романах»), где дается сравнительная характеристика «Новой Элоизы» и «Вертера» как романов несчастной любви; в «Вестнике Европы» (1807, ч. 34 «О сказках и об английских писательницах»), где автор «Вертера» характеризуется с женской точки зрения как знаток женского сердца; в журнале «Улей» (1811, ч. II, стр. 266—280: «О книге Вертер, из «Mercure de France»), где критик обрушивается с консервативных позиций на «вздорное сие сочинение», «уродливое произведение немецкого ума», усматривая в идеологических установках романа «учение о независимости, которое возмущает человеческое сердце против власти всякого рода», «сие великое правило всех переворотов» в сочетании с пренебрежением к «чистоте вкуса» и с «истинным безначалием в словесности, которое родилось вместе с безначалием в государстве»³¹. О том, что такие отзывы находили сочувственный отклик в русских консервативных кругах, которые отталкивались от проявлений буржуазного индивидуализма в «мятежном» Вертере, показывает странное высказывание Неверова в «Друге юношества», которое приводит Колупанов³²: «Славный Гете Вертером своим, сочиненным по правилам французской словесности (!), причинивший не одно в Европе самоубийство и недавно в российских наших журналах обесславленный, становится опять оракулом изящности». Еще в 1825 г. «Сын Отечества» печатает статью Арто (Artaud) из «Revue Encyclopédique» («О духе поэзии XIX в.», 1825, ч. 102), в которой «Вертер», «Рене» и «Адольф» охарактеризованы как произведения «мечтательной поэзии», при чем «Вертер», наиболее «добродушный» из этих мечтателей, кажется вместе с тем наиболее опасным: «Сие мнимое добродушие тем опаснее для молодых читателей: оно более о с л е п л я е т их, увлекая за мечтами необузданной и преступной страсти,

которая пылко Гете сделала самоубийцей». Впрочем все эти суждения относятся уже к позднейшей эпохе борьбы вокруг нового явления романтизма.

Случайные переводные отзывы о «Вертере» не свидетельствуют о глубоком знакомстве с Гете и о целостном, хотя бы одностороннем понимании его творчества. Такой единый и целостный принцип понимания выдвигается впервые, как мы уже говорили, во второй половине 20-х годов философской «немецкой» школой «любомудров». К этой эпохе относится новый перевод «Вертера» Николая Рожалина³³ («Страдания Вертера», с немецкого. Р..., М., 1829), который по справедливости может считаться первым русским переводом этого романа, действительно воспроизводящим подлинник.

В противоположность своим предшественникам Рожалин, воспитанный в атмосфере кружка любомудров, воспринимает и умеет воспроизвести все оттенки мысли и чувств автора «Вертера», стремясь при этом к возможно более точной передаче его юношеского стиля, ритмического и синтаксического строя речи, лишь изредка позволяя себе при этом почти незаметную объяснительную амплификацию подлинника. Внимание к стилю выгодно отличает Рожалина от всех последующих переводчиков.

В 1865 г. появился новый перевод «Вертера» А. Струговщикова («Вертер». Опыт монографии с переводом романа Гете «Страдания молодого Вертера» А. Струговщикова, СПб, 1865). Переводчик был известен в 40-х и 50-х годах как лучший, по отзывам Белинского и его современников, интерпретатор Гете.

Его перевод был снабжен обширным литературно-историческим очерком на основании немецких источников, обильными примечаниями и библиографическими приложениями. В соответствии с общими принципами своей переводческой работы и эстетическими воззрениями 40-х годов Струговщиков переводит «мысли» Гете, отрывая их от характерного словесного воплощения, и этот отрыв лишает его произведение того специфического обаяния эмоционального стиля чувствительного романа, которое сумел сохранить Рожалин, более чуткий к поэтическим особенностям подлинника. Ср. например из вступления—у Гете: «Und du, gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und lass das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen näheren finden kannst!» Точно у Рожалина: «А ты, добрая душа, которая чувствуешь ту же тоску, что он, найди свое утешение в его страданиях и сделай эту книгу своим другом, если по несчастию или по собственной вине ты не можешь найти иного, более близкого» (стр. 5). Со свободной передачей мысли у Струговщикова: «Скорбящий, как он скорбел, почерпни утешение в его страданиях, в его борьбах, и пусть будет эта книжечка твоим другом, если по прихоти судьбы или по своей вине не имеешь лучшего!» (стр. 1).

Последующие переводы «Вертера» (Хмелевой, Эйгес, Мандельштама) принадлежат переводчикам-профессионалам и не играют роли в истории литературы, хотя и выполняли более или менее успешно свою культурно-просветительную функцию. Принципы Струговщикова одержали победу над методом Рожалина: эмоциональный стиль сентиментально-романтической прозы, понятный Рожалину, в эпоху реализма становится все более чуждым; общие эстетические установки эпохи требовали от переводчика «переложения мысли»; педагогическая модернизация подсказывала реали-

стическую и психологическую вероятность как норму речевого выражения. Таким образом перевод Рожалина, несмотря на устаревший язык, остается и поныне наиболее адекватным немецкому подлиннику как продукт эпохи, еще созвучной «Вертеру» не только по вкусу, но и по идеологии. Эта созвучность—как эстетическая, так и идеологическая—отсутствует у реалистов и общественников середины XIX века. Если Кюхельбекер, воспитанник немецкого идеализма, еще сочувствовал мятежному «Вертеру», то Герцен уже в 1842 г. писал знаменательные слова («По поводу одной драмы»): «Что за жалкое, потерянное существование какого-нибудь Вертера, чтоб указать на знаменитость; сколько сумасшедшего и эгоистического в нем, при всей блестящей стороне, которую всегда придает человеку сильная страсть. Не должно ошибаться: это блеск очей лихорадочный, он имеет в себе магнетическое, притягивающее, а между тем он выражает не огонь жизни, а пламя, разрушающее ее. При всех поэтических выходках Вертера, вы видите, что нежная, добрая душа не может выступать из себя; что кроме маленького мира его сердечных отношений ничто не входит в его лиризм; у него ничего нет ни внутри, ни вне, кроме любви к Шарlotte, несмотря на то, что он почитывает Гомера и Оссиана. Жаль его! Я горькими слезами плакал над его последними письмами, над подробностями его кончины. Жаль его, а ведь пустой малый был Вертер!»³⁴

Глава третья

ВОКРУГ ЛИРИКИ

1. ЛИРИКА ГЕТЕ В ЕЕ РАЗВИТИИ. 2. ЛИРИКА ГЕТЕ В РОССИИ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ УСВОЕНИЯ. 3. ПЕРВЫЕ ПЕРЕВОДЫ: И. ДМИТРИЕВ, ДЕРЖАВИН. ПАСТОРАЛЬНЫЕ ТЕМЫ. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ ГЕТЕ: „СВИТОК МУЗ“. 4. ЖУКОВСКИЙ И ГЕТЕ. 5. ПЕРЕВОДЫ ДЕСЯТЫХ И ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ. 6. ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ГЕТЕ. АНТОЛОГИЯ. АРХАИСТЫ: ВОСТОКОВ, КАТЕНИН. ДРАМАТИЧЕСКАЯ САТИРА: ГРИБОЕДОВ. ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ: ПЕРЕВОДЫ ИЗ „ДИВАНА“ И „БОГ И БАЯДЕРА“. УКРАИНСКИЙ ГЕТЕ: „РЫБАК“ ГУЛАКА-АРТЕМОВСКОГО. 6. ПУШКИН И ГЕТЕ. 7. ГРУППА ПУШКИНА: БАТЮШКОВ, КН. ВЯЗЕМСКИЙ, ДЕЛЬВИГ, БОРАТЫНСКИЙ, ЯЗЫКОВ. КЮХЕЛЬБЕКЕР И ЕГО РОЛЬ В ПРОПАГАНДЕ ГЕТЕ. 8. ЛЮБОМУДРЫ. „МОСКОВСКИЙ ВЕСТНИК“ И ГЕТЕ. ШЕВЬЕРЕВ. ВЕНЕВИТИНОВ. ТЮТЧЕВ КАК ПЕРЕВОДЧИК ГЕТЕ. 9. КРУЖОК СТАНКЕВИЧА. РУССКИЕ ГЕГЕЛЬЯНЦЫ И ГЕТЕ: БЕЛИНСКИЙ, БАКУНИН. БЫТОВОЕ ВЛИЯНИЕ ГЕТЕ В Сороковых годах: свидетельства тургенева. 10. ЛИРИКА ГЕТЕ В ЖУРНАЛАХ Сороковых годов. ПЕРЕВОДЧИКИ ГЕТЕ: К. АКСАКОВ, Н. ОГАРЕВ, И. ТУРГЕНЕВ, АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ, МОЛОДОЙ ЧЕРНЫШЕВСКИЙ, ПОЛОНСКИЙ, ПЛЕЩЕЕВ, МЕЙ. ГЕТЕ И ПОЭТЫ „ЧИСТОГО ИСКУССТВА“: ФЕТ, МАЙКОВ, А. ТОЛСТОЙ. ОТХОД ОТ ГЕТЕ И БОРЬБА ПРОТИВ ГЕТЕ В БУРЖУАЗНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЯТИДЕСЯТЫХ И ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ. 11. ГЕТЕ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ПЕРЕВОДЧИКИ: А. СТРУГОВЩИКОВ, Ф. МИЛДЕР, М. МИХАЙЛОВ, Н. ГЕРБЕЛЬ. ХАРАКТЕР СТИХОТВОРНЫХ ПЕРЕВОДОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. 12. СИМВОЛИСТЫ: ВЯЧ. ИВАНОВ, БАЛЬМОНТ, БРЮСОВ, И. АННЕНСКИЙ, Б. ПАСТЕРНАК.

1

В творчестве Гете лирике принадлежит господствующее место. Гете является лирическим поэтом по преимуществу не только в мелких, собственно лирических стихотворениях: под знаком лирики стоит и «Вертер»—лирический дневник в письмах, и «Фауст»—философско-лирическая драма, и даже стихотворные драмы «Ифигения» и «Тассо», претендующие на «объективность» классического стиля. Господство лирики и лирических жанров характеризует вообще немецкую буржуазную литературу эпохи Гете и романтизма, той эпохи, которая одновременно характеризуется в немецком искусстве расцветом музыкального творчества: погружение во внутренний мир человеческой личности, замыкание и углубление в сферу интимных внутренних переживаний человеческой души, неповторимых и индивиду-

альных, характерно, как уже было сказано, для того типа общественного сознания, который отличает немецкую буржуазию на ранних этапах капиталистического развития.

Вообще интимная лирика, лирика личного переживания (обыкновенно—любовного), неповторимо-индивидуального, рассчитанного на непосредственное, эмоциональное, как бы музыкальное воздействие, является новым литературным жанром, продуктом буржуазной культуры и характерным порождением буржуазного индивидуализма в области художественного творчества. Пример торжественной классической оды эпохи французского абсолютизма, или революционной лирики 1848 г. в Германии, или современной пролетарской поэзии в нашем Союзе показывает, что отождествление лирического творчества вообще с интимной лирикой является одним из предрассудков старого буржуазного литературоведения, обусловленным не только классовым вкусом, но и всем предшествующим литературным опытом буржуазии в XVIII—XIX вв. В Германии создателем нового жанра интимной лирики внутреннего переживания является молодой Гете: под его влиянием находится вся немецкая лирика более поздней эпохи, по преимуществу—романтическая, вплоть до Гейне. Поскольку именно в Германии были наиболее подходящие условия для развития этого жанра, неудивительно, что величайший немецкий лирик занял первое место среди лирических поэтов XVIII—XIX вв. вообще.

В пределах интимной лирики внутреннего переживания Гете за шестьдесят лет своего творчества проходит через ряд этапов развития, существенно отличных друг от друга³⁵. Основная грань проходит, как и в других сторонах жизни и творчества Гете, между эпохой «бури и натиска» и веймарским классицизмом. Если учитывать все время указанное Энгельсом ведущее противоречие всего развития Гете, то в более ранние годы несомненно в нем сильнее выступают черты, характеризующие боевое наступление молодой буржуазии в немецкой литературе: индивидуалистическая требовательность к жизни, титанизм и бунтарство, потрясающие основы господствующего морального и общественного порядка; его искусство в эту эпоху стоит под знаком натурализма, эмоциональной непосредственности и повышенной экспрессивности. Напротив, веймарский придворный поэт и министр проповедует мудрое самоограничение, отказ от непомерной требовательности к жизни, оправдание «объективной действительности», в том числе и действительности социально-политической, которая строится для него на мирном сотрудничестве буржуазного патрициата с феодальным дворянством в условиях «просвещенного абсолютизма»; в искусстве он—сторонник высокого стиля, идеальной красоты гармонически успокоенных форм, «благородной простоты и спокойного величия» винкельмановского классицизма.

Ранняя (лейпцигская) лирика Гете (1766—1769), в значительной мере подражательная, стоит еще под знаком так называемой анакреонтики, французской и немецкой «легкой поэзии» середины XVIII в., вращающейся в узком круге условных и шаблонных тем и литературных приемов эпохи Рококо, обобщающих и стилизующих индивидуальное лирическое переживание в духе шаловливой грации, рефлектирующей иронии и безобидно-легкомысленного эпикуреизма салонного типа. В 1770—1775 гг. в бурные годы, проведенные в Страсбурге, Вецларе и Франкфурте, под влиянием Гердера и народной песни, новых идей и переживаний эпохи литературной революции (Sturm und Drang) Гете создает новый жанр ли-

рического стихотворения, порывающего с условной и обобщенной стилизацией: мгновение переживания, непосредственного, яркого и страстного чувства природы и любви, выражается непосредственно в эмоционально-действенной, песенной форме, при чем неповторимо-индивидуальный характер переживания создает неповторимую, на данный случай возникающую поэтическую форму, которая как бы развивается и изменяется вместе с развитием самого переживания. Таковы в особенности любовные стихотворения, посвященные Фридерике Брион и Лилли Шенеманн: «Свидание и разлука», «Майская песня» (1771), «Новая любовь—новая жизнь», «Белинде», «На озере» (1775). В веймарскую эпоху страстный тон этой ранней лирики смягчается: появляются, в особенности в переходную эпоху (1775—1785), мягкие, элегические, успокоенные тона, лирическое раздумье и созерцательность; например «Вечерняя песня охотника» (1775), «К месяцу» (1778), «Ночная песня странника» (1780), песня Миньоны (1784) и др. При этом переживание отходит в прошлое, отстает, обобщается: появляется некоторая устремленность к типическим, «общечеловеческим», объективным формам переживания, переживание переносится на идеального носителя, драматическую фигуру, отделившуюся от автора (песни Миньоны и арфиста из «Вильгельма Мейстера», 1782—1785). Формальным признаком этой типизации и объективации является использование античных размеров как стилизующего мотива: элегические двустушия появляются у Гете уже с начала 80-х годов («Одиночество», «Избранный утес», «Могила Анакреона», 1782—1785 и др.), расцвета же антологическая лирика достигает после итальянского путешествия, в эпоху собственно классическую (1786—1806) в «Римских элегиях» (1789), «Венецианских эпиграммах» (1790) и др. К антологическим стихотворениям приближаются также белые стихи особого типа (пятистопные хорей с женскими рифмами), которыми Гете охотно пользуется в лирике веймарской поры (уже с 1776 г.), но особенно—в цикле любовных стихов, посвященных Христине Вульпиус («Посещение», «Утренние жалобы», 1788): эротические ситуации этих стихотворений объективируются наличием повествовательного сюжета или описания, рефлексией поэта по поводу собственного переживания и легкой иронией, показывающей свободное—как бы со стороны—отношение поэта к собственному чувству. В ту же эпоху Гете пользуется октавами в элегических медитациях и философских раздумиях типа «Посвящения» к лирике (1784) и «Посвящения» к «Фаусту» (1797), неоконченной поэмы «Тайны» (1784) и др. Последний этап—старческая лирика (1806—1832)—своеобразно перекликается с романтическими течениями эпохи: символическая многопланность, философский и моральный дидактизм, почти полное претворение личного элемента в типизации и обобщении, граничащем с абстракцией, характеризуют стихотворения этого периода. Рядом с античными формами здесь появляются сонеты, подсказанные влиянием романтизма, но особенно важное значение имеет рецепция восточной (персидской) поэзии в стихах «Западно-восточного Дивана» (1819).

Такие же противоположности намечаются у Гете и в других лирических жанрах. Среди од, написанных вольными стихами без рифм, первая группа («Песнь странника в бурю», «Прометей», «Ганимед», «Ямщику Кроносу», 1772—1774), относящаяся к эпохе «бури и натиска», характеризуется напряженностью и страстностью владеющего поэтом переживания: это — взволнованные драматические монологи, непосредственное выражение космического экстаза, индивидуалистического самоутверждения или вы-

зова. Оды веймарского периода (например «Божественное», «Границы человечества», «Моя богиня», 1779—1780) носят успокоенный и «умудренный» характер, они являются плодом созерцательного раздумья и выражением общей мысли, они учат отказу от индивидуальной требовательности и бунтарства и подчинению существующему. Точно так же ранние гетевские баллады эпохи «бури и натиска» («Степная роза», 1771, «Король Фульский», 1774 и др.) приближаются по своей манере к стилю народной песни с ее по преимуществу эмоциональным воздействием и лирической, любовной тематикой. Баллады переходного периода («Рыбак», 1778, «Лесной царь», 1782) уже несколько отдаляются от простоты композиции народно-песенного стиля, но сохраняют общий лирический характер: их тематика почерпнута из фольклора, но использована для выражения современного, романтически-окрашенного чувства природы. Баллады эпохи классицизма, возникшие в общении с Шиллером и отчасти под его влиянием («Коринфская невеста», «Бог и баядера», «Ученик колдуна» и др., 1797), являются обширными и сложными повествовательными композициями, маленькими поэмами, в которых конкретный повествовательный сюжет становится типическим случаем, воплощает общую морально-философскую идею; классической типизации и объективности соответствует высокий стиль, лишенный субъективно-эмоциональной окраски, и употребление сложных строфических форм как прием метрической стилизации.

Первый русский стихотворный перевод из Гете (И. Дмитриев, «На случай грома») появился в 1795 г., т. е. в эпоху, когда Гете как лирик прошел уже большую часть своего творческого пути, а к концу второго десятилетия XIX в., когда стихотворные переводы из Гете становятся у нас более многочисленными, великий немецкий поэт уже почти завершил весь круг своего развития в области лирического творчества. Поэтому русские переводчики и подражатели имели перед собой чрезвычайно широкий круг объектов, при чем объектов настолько разнородных, что существующая между ними внутренняя связь не выступала при первоначальном знакомстве с достаточной отчетливостью. И действительно, в первое время—до середины 20-х годов по крайней мере—к Гете подходят самые различные поэты, представители разных литературных направлений, и каждый находит отзыв в его лирическом творчестве на свои особые запросы: для одного он—мастер медитативной элегии, для другого—фантастической баллады на фольклорные темы, для третьего—антологических стихотворений. Все эти подходы сами по себе чрезвычайно знаменательны, но более характеризуют художественные вкусы русского подражателя, чем свидетельствуют об активном влиянии самого Гете, тем более, что процесс усвоения на этой первоначальной стадии почти всегда связан с более или менее значительным переосмыслением. Таким образом, появляясь в рядах почти всех литературных направлений, Гете не создает в русской литературе своего направления, для которого он был бы в собственном смысле учителем, как Байрон или даже Парни и А. Шенье. Благодаря случайному и внешнему характеру этих поэтических встреч, поэтический облик Гете в целом остается нераскрытым; к тому же и сведения о личности и произведениях Гете в русских журналах до середины 20-х годов чрезвычайно скупы и немногочисленны. Только во второй половине 20-х годов такое по преимуществу формальное, частичное и внешнее знакомство с Гете сменяется бо-

лее глубоким и целостным проникновением в его творчество. С возникновением «немецкой» философско-поэтической группы Веневитинова и его друзей в русской поэзии складывается гетевская школа. Это сближение с Гете и более глубокое его усвоение, как было уже сказано, происходит под знаком романтического идеализма; не переставая таким образом быть субъективным, оно становится полным и всесторонним, стараясь охватить и освоить проблему Гете—его поэтическую личность и литературное наследие—как некое единство и подчиняя свое собственное творчество существенным импульсам, почерпнутым из непосредственного общения с учителем.

Русские переводы лирических стихотворений Гете, как видно из библиографии Б. Я. Бухштаба, чрезвычайно многочисленны. Об этом свидетельствует уже Н. Гербель, который как редактор «Собрания сочинений Гете в переводах русских писателей» (СПБ, 1878—1879) первый подвел библиографический итог переводческой деятельности целого столетия. «Что же касается мелких стихотворений Гете,—пишет Гербель (т. I, стр. V—VI),—то редкая книжка журналов двадцатых, тридцатых и сороковых годов обходилась без перевода хотя бы небольшой лирической пьесы великого немецкого поэта, или отрывка из его «Фауста», «Торквато Тассо», «Ифигении в Тавриде» и «Германа и Доротеи», так как почти каждый поэт того времени считал неслучайной для себя обязанностью перевести хотя что-нибудь из Гете, наглядным доказательством чего может служить следующий перечень имен наших поэтов, трудившихся в двадцатых, тридцатых и сороковых годах над переводами стихотворений Гете. Вот они: Аксаков (К.—18), Бенедиктов (2), Бестужев (Марлинский—8), Веневитинов (6), Вронченко («Фауст»), Греков («Фауст»), Григорьев (Аполлон—12), Губер («Фауст» +4 стихотв.), Достоевский (М.—«Рейнеке-Лис»), Жуковский (18), Загорский (1), Картамышев (1), Катков (1), Катенин (1), Кронеберг (1), Красов (1), Крешев (1), Лермонтов (2), Майков (7), Мей (3), Миллер (45+3 стих. драмы), Михайлов (М.—44), Огарев (4), Павлов (И.—«Фауст»), Петров (П.—2), Плещеев (2), Полонский (1), Станкевич (2), Стахович (1), Струговщиков («Фауст»+53 стих.+несколько крупных вещей), граф Толстой (А. К.—5), Тургенев (И.—4), Тютчев (15), Фет («Фауст», «Герман и Доротея» +18 стих.), Шкляревский (3), Яхонтов («Ифигения», «Тассо», «Венецианские эпиграммы»+4 стих.).

К списку Гербеля мы прибавили в круглых скобках число переводных стихотворений и отрывков по библиографии Б. Я. Бухштаба. Мы можем далее пополнить его именами некоторых более крупных поэтов и переводчиков, не вошедших в этот список. Из них важнейшие: И. Дмитриев (1), Державин (1), Дельвиг (1), Грибоедов (1), Гербель (24 ст.), Холодковский (69 ст.), П. Вейнберг (11 ст.), кн. Д. Цертелев («Фауст»+1 ст.), Вересаев (94), Бальмонт (9), Брюсов («Фауст»+4 ст.), И. Анненский (1) и др. Однако чтобы сохранить правильную историческую перспективу, нужно внести в замечания Гербеля некоторые существенные поправки.

Большинство перечисленных выше поэтов имеет лишь очень незначительное число переводов из Гете; много переводов имеют: из самостоятельных поэтов—Аксаков, Жуковский, Тютчев, Фет («немецкая школа»), из профессиональных переводчиков—Миллер, Михайлов, Струговщиков, Гербель, Холодковский. На первом месте переводы из Гете среди других переводов стоят только у Аксакова, Веневитинова, Тютчева, Струговщикова, Холодковского, Вересаева; у Жуковского первое место занимают

переводы из Шиллера, более близкого его морализму и мечтательной чувствительности, у Фета, Михайлова и Миллера—из Гейне, который, начиная с 40-х годов, несомненно побеждает в русской поэзии влияние Гете в сфере интимной лирики любовных переживаний. Характерно также отсутствие в этом списке целого ряда имен: с одной стороны, Батюшкова, Пушкина, Боратынского, Языкова, с другой—Некрасова и поэтов его группы; это показывает, что господствующая в начале 20-х годов поэтическая школа стоит вне круга влияния Гете так же, как впоследствии общественная лирика второй половины XIX в. Наконец не точна также у Гербея характеристика журнальной продукции: в журналах и альманахах 20-х годов (за исключением «Московского Вестника») переводы из Гете не очень многочисленны: всего около 37 стихотворений и стихотворных отрывков. Несомненно, что в 20-х годах Гете по числу переводов уступает первое место не только Байрону, но даже Томасу Муру. В 30-х годах число переводов заметно возрастает, в особенности в конце десятилетия («Московский Наблюдатель» Белинского): всего около 60 номеров. С конца 30-х годов начинается усиленное внимание к стихотворениям Гете в русской журналистике. Апогея эта переводная продукция достигает в 40-х годах, в особенности в первую половину десятилетия: всего около 90 стихотворных переводов. Начиная с 50-х годов наблюдается опять довольно резкое падение: в 50-х годах—около 45, в 60-х—около 15, в 70-х—около 30, в 80-х—всего 2—3 стихотворения. Некоторый подъем намечается опять в 90-х годах—более 40. О причинах этих явлений уже говорилось выше³⁶.

3

Первый стихотворный перевод из Гете появляется в русских журналах с запозданием на 25 лет по отношению к началу поэтической известности Гете у себя на родине. Русские сентиментальные журналы последних годов XVIII в. и первого десятилетия XIX в. знают и переводят немецких поэтов сентиментального направления: анакреонтиков (Гагедорн, Уц, Глейм), описательную поэзию Галлера, религиозные гимны Клопштока, медитативные элегии Клейста, басни Геллерта, прозаические идиллии Гесснера, шуточные стихотворные повести Виланда. Интимная лирика нового типа, возникающая в эпоху бури и натиска, как и весь тот круг переживаний, который характерен для молодого Гете и его современников, не находит, как уже было отмечено по поводу «Вертера», никаких соответствий и откликов в русской дворянской литературе конца XVIII века.

В 1795 г. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (ч. VIII, стр. 209) появляется стихотворение И. И. Дмитриева «На случай грома. Подражание германскому поэту г. Гете». Характерен самый выбор стихотворения и метод его литературного усвоения. Немецкий оригинал «Границы человечества» («Grenzen der Menschheit») — не интимное стихотворение, а философическая ода. Написанная в начале веймарского периода (1778—1781), она является как бы отповедью самого поэта на бунтарские настроения эпохи бури и натиска, на индивидуализм и богоборчество его юношеской оды «Прометей» (см. выше, стр. 530). Она проповедует «мудрое самоограничение» в духе веймарского Гете, подчинение человеческой личности абсолютному, наиндивидуальному смыслу жизни: в образе древних богов, которым должен покорствоваться человек, воплощены законы природы, объективной действительности, в понимании Спинозиста Гете. Ср.

в точном переводе Фета: «Когда стародавний святой отец рукой спокойной из туч гремящих молнии сеет в алчную землю,—край его ризы нижний целую с трепетом детским в верной груди.—Ибо с богами меряться смертный да не дерзнет: если подыметься он и коснется теменем звезд, негде тогда опереться тяжким подошвам, и им играют тучи и ветры, если ж стоит он костью дебелой на крепкозданной прочной земле, то не сравняться даже и с дубом или лозою ростом ему. Чем отличаются боги от смертных? Тем, что от первых волны исходят, вечный поток: волна нас подымлет, волна поглощает—и тоном мы.—Жизнь нашу объемлет кольцо небольшое, и ряд поколений связует надежно их собственной жизни цепь без конца».

Дмитриев довольно точно сохраняет отдельные мотивы стихотворения Гете, но вместе с тем он совершенно меняет его смысл, превращая философские раздумия Гете—классика и Спинозиста—в благочестивый религиозный гимн и заменяя античных богов и Зевса, отца богов и людей, библейско-христианским богом отцом. Мы даем стихотворение Дмитриева в первоначальной журнальной редакции 1795 г., подвергшейся впоследствии значительной переработке:

Гремит!... благоговей, сын персти!
 Се ветхий деньми с небеси
 Из тихой, благотворной длани
 Перуны сеет по земли.
 Всесильный! с трепетом младенца
 Целую я последний край
 Твоей молниецветной ризы,
 И исчезаю пред тобой.
 Что человек? Стремится ль к тверди,
 Касается ли теменем звезд?
 Нигде стою ненадежной
 Не может опереться он,
 Игралище легчайших ветров!
 Мозговыми ли стал костями
 На землю твердо, долговечну:
 Пред дубом, ивой даже мал!
 Ты дхнешь, и двигнешь океаны,
 Речешь, и вспять они текут;
 А мы—одной волной подъяты,
 Одной волной поглощены!
 Вся наша жизнь, о безначальный!
 Пред тайной вечностью твоей—
 Мечтание часов крылатых,
 Луч бледный утренней зари.

В таком виде ода Гете напоминает стихотворные переложения псалмов, обычные в религиозной лирике XVIII в., или размышления на тему из Книги Иова, в роде ломоносовского: «О ты, что в горести напрасной на Бога ропщешь человек!», которые исчисляють величие библейского боготворца по сравнению с ничтожеством человека. Перевод Гете на идеологический уровень господствующего в русской дворянской литературе XVIII в. церковного мировоззрения сопровождается полным стилистическим переоформлением, для которого характерны такие обороты речи, привычные для декламационной манеры русской торжественной оды, как

например: «Гремит!» или «Что человек?» или «А мы?» Из арсенала традиционной религиозной поэзии заимствовано риторическое противопоставление, отсутствующее у Гете: «Ты дхнешь, и двигнешь океаны, речешь, и вспять они текут». Переработка второй строфы в последующих редакциях еще более удаляет ее от подлинника и вводит не менее традиционный образ—пловца в утлой ладье:

Что человек? парит ли к солнцу,
Смиренно ль идет по земле:
Увы! там ум его блуждает,
А здесь стопы его скользят.
Под мраком, в океане жизни,
Пловец на утлой ладие:
Отдавши руль слепому року,
Он спит—и мчится на скалу.

Наконец последнее четверостишие—молитвенное обращение к Богу—является всецело добавлением Дмитриева, которое в окончательной редакции приобретает такую форму:

...Едва минутное мечтанье,
Луч бледный утренней зари...

В то же время свободные белые стихи Гете (обычно—с двумя ударениями в стихе), характерные для веймарских од («Когда стародавний святой отец...»), заменяются у Дмитриева метрически правильными четырехстопными ямбами без рифм: такие правильные белые стихи разных силлаботонических размеров вошли в употребление в школе Карамзина как эквиваленты английских и немецких белых стихов, в частности—свободных стихов Клопштока, недоступных русской стихотворной технике того времени.

В таком благочестивом облике поэта-псалмопевца, родственного Клопштоку и карамзинистам, явился впервые Гете перед русским читателем XVIII века. Редакция журнала в праве была представить его современникам с таким рекомендательным примечанием: «Вот поэзия во всей своей силе и славе, наперсница богов, одаренная бессмертной красотой!» (стр. 210).

Кроме Дмитриева из поэтов XVIII в. с переводом из Гете выступает только Державин, и то уже в начале нового столетия. Его «Цепочка» (1807) показывает усвоение лирики Гете в совершенно другом аспекте—стихотворения на случай, стихотворного комплимента, изящной безделушки в стиле немецкой «легкой поэзии». В этом смысле стихотворение «Mit einem goldnen Halskettchen» (1775) перекликается у Державина с его интимной, тоже «анакреонтической» лирикой старческого периода, с такими стихами на любовные темы, написанными в начале XIX в., как шутивное «Желание» («Если б милые девицы...»), «Старик», «Бабочка» и др.

Ц е п о ч к а

Послал я средь сего листочка
Из мелких колец тонку нить:
Искусная сия цепочка
Удобна грудь твою покрыть.
Позволь с нежнейшим дерзновеньем
Обнять твою ей шею вкруг;
Захочешь—будет украшеньем;
Не хочешь—спрячь ее в сундук.

Иной ведь на тебя такую
 Наложит цепь, что, ах, грузна:
 Обдумай мысль сию простую,
 Красавица!—и будь умна.

Перевод Державина в общем довольно точен, при чем он следует первой редакции, сильно отличающейся от окончательной в последней строфе ³⁷. Но в то же время Державин передает шаловливую грацию подлинника тяжеловесным изяществом, свойственным русской дворянской литературе Екатерининской эпохи.

В начале XIX в. Гете появляется в сентиментальных журналах, связанных с Московским университетом, в новом облике поэта сентиментально-идиллического. В 1800 г. в сборнике «Ипокрена» (ч. II, стр. 513—521) напечатан диалог в прозе: «Художник и крестьянин. Идиллия. Из Гете», перевод К. Ф. С. (Сибирского). Оригинал—стихотворение Гете «Странник» («Der Wanderer», 1772), относящееся к эпохе бури и натиска,—более известен в переводе Жуковского как «Путешественник и поселянка» (1819). Странник, очевидно—сам поэт, встречает на пути своем поселянку с младенцем на руках; хижина ее пристроена к развалинам древнего храма; новая жизнь вырастает из развалин, не зная ничего о красоте и величии прошлого: так природа, творящая и разрушающая, одинаково благостна ко всем своим детям, одинаково щедра во всех своих проявлениях. Это характерное для эпохи бурных стремлений обоготворение природы, творящей и разрушающей из полноты бытия («Natur, du ewig keimende»), было воспринято и усвоено переводчиком Гете под знаком патриархальных идиллий Гесснера, несомненно имевших на самого Гете некоторое влияние: противопоставление горожанина как представителя цивилизации невинной и счастливой в своем неведении поселянке, развалин высокой культуры древности—природной простоте и патриархальности, диалогическая форма, наконец свободный белый стих, истолкованный переводчиком как проза, включили стихотворение Гете в привычный и понятный для переводчика круг художественных представлений немецкой патриархальной идиллии. Характерно, что через несколько лет «Странник» Гете вторично появляется в прозаическом переводе—на этот раз на страницах «Вестника Европы» (1814, ч. 76, стр. 3—8)—под заглавием «Художник и поселянка». Пять лет спустя написан стихотворный перевод Жуковского «Путешественник и поселянка». Отзыв Плетнева об этом переводе, относящийся к началу 20-х годов («Журнал изящных искусств» 1823, кн. 2, стр. 126 сл.), свидетельствует о том, что стихотворение воспринималось современниками как патриархальная идиллия в сентиментальном стиле: «Противоположность между восторгами путешественника при виде всего прекрасного и спокойствием ничего не знающей поселянки самая разительная, но она не рождает ничего неприятного. У поселянки есть своя поэзия: она заботится о младенце, рассказывает историю своей жизни, оживляется при мысли о скором возвращении своего мужа. Таким образом стихотворец, изображая свою главную мысль, окружает ее другими прекрасными понятиями. Он заставляет наконец путешественника, в избытке чувств от того, что его поражает в развалинах, и от того, что он слышит от поселянки, с доверчивостью предаться природе и выбрать ее единственным руководителем жизни. Изложение соответствует в полной мере достоинству изобретения и расположения. Язык поселянки оттенен какою-то трогательною простотой, пленительным чистосердечием и милою невинностью. Путешественник, напро-

тив того, говорит, как восторженный поэт. В их разговоре есть места неизъяснимо прелестные». ³⁸

Под знаком пасторальной поэзии переводится также музыкальная комедия (Singspiel) Гете: «Ери и Бетели», опера в одном действии, пер. В. Козлова («Журнал Драматический» 1811, ч. III). Плод поездки в Швейцарию (1779), эта пастушеская драма Гете по теме отвечала поэтическому вкусу, воспитанному на швейцарских идиллиях Гесснера, несмотря на черты натурализма, свойственного эпохе «бури и натиска».

В 1802 г. журнал «Свиток Муз» предпринимает первый опыт популяризации стихотворений Гете среди русских читателей. Переводчик, напечатанный в кн. 1—2 четыре стихотворения немецкого поэта, Иван Мартынович Борн (ум. 1851), по происхождению—русский немец, преподаватель русского языка в немецком училище св. Петра в Петербурге и автор первой истории русской литературы («Краткое руководство по российской словесности», 1808), выступает первым по времени в ряду тех русских немцев, которые в качестве переводчиков с немецкого на русский или с русского на немецкий служили посредниками между немецкой и русской литературой (Э. Губер, Ф. Миллер, Н. Гербель, К. Фидлер и др.). Борн был одним из основателей и председателем «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», в котором объединялись ученики Радищева, продолжавшие его ориентацию на немецкую сентиментальную поэзию. Переводы Борна не были литературным событием и не представляют большой литературной ценности. Они сделаны метрическими белыми стихами, по новой моде, и приобретают у Борна облик сентиментальной «песни». Ср. «Прощание» («Der Abschied»):

Пусть простится глаз с тобою,
А устами не могу!
Ах, сколь тяжко, тяжко сердцу!
Хоть и тверд душою я.
И залог любви сладчайший,
Милая, лишь скорбь теперь;
Сладкие уста холодны,
Слабо сжатие руки...

Первые три стихотворения («Свиток Муз» № 1: «Прощание», «Прекрасная ночь», «Здравствуй и прощай») переведены хорейми, последнее («Свиток Муз» № 2: «Близость любезного») сохраняет ямбы немецкого оригинала, опуская однако рифму и меняя ритмическую структуру употреблением дактилических окончаний. Мы приведем его целиком как первый опыт перевода наиболее популярного у наших переводчиков лирического стихотворения Гете («Nähe des Geliebten»):

Ты мысль моя, когда от моря луч
Является;
Ты мысль моя, когда свет месяца
В струях горит;
Я зрю тебя, когда подымется
С дороги пыль...
И в поздню ночь, на узкой коль стези
Зрю странника.
Я слышу там, в шуму валов, тебя,
Мой милый друг!

В. А. ЖУКОВСКИЙ

Портрет маслом неизвестного художника
из альбома А. П. Елагиной
Собрание Беэр, Москва



И в тишине лесов мне слышится
Твой нежный глас.
Я близ тебя, и в отдалении
Ты близок мне;
Спустился мрак, сияют звезды, ах,
Где ты, мой друг!

В том же «Свитке Муз» № 2 перевод из Гете В. Красовского—первое стихотворение, сохраняющее рифмы оригинала:

К у д а л е н н о й

Так я навек с тобой расстался?
Тебя мой не увидит взор?
Но все в душе еще остался
Твой нежный глас и разговор.
Как странник, слыша в утро ясно
Приятный жаворонка свист,
Их ищет взорами напрасно:
Они взвились под эфир чист.
Так всюду я в тоске блуждаю
Через рощи, пажити и луг,
Тебя ищу, к тебе взываю:
Приди ко мне, любезный друг!

К этому сентиментальному Гете начала нового века можно прибавить случайное использование антологического двустушия Гете («Entschuldigung») для эпиграммы во французской манере. Ср. «Друг Просвещения» 1804, ч. IV:

Э п и г р а м м а

На что твердить нам всякий час,
Что женский пол нам изменяет?
Он постоянного из нас
Через то мужчину избирает.

Таким образом в тех немногих переводах, которые мы насчитываем в начале XIX в., встречи русских поэтов с Гете носят и мимолетный, и довольно случайный характер.

4

Первым русским поэтом, исходившим в своих переводах стихотворений Гете из целостного восприятия его поэтической личности, был Жуковский, родоначальник «немецкой» школы русских поэтов (Веневитинов, Тютчев, Фет, А. Толстой и др.), наиболее прочно связанной с поэтическими традициями Гете. Жуковский сам признавался Ал. Тургеневу, что его образы Шиллер и Гете³⁹. Об этом знали и современники: И. Киреевский например, отмечая роль Жуковского в образовании нового немецкого направления, указывает на эту связь: «Поэзия Жуковского, хотя совершенно оригинальная в средоточии своего бытия (в любви к прошедшему, которую можно назвать господствующим тоном его лиры), была однако же воспитана на песнях Германии. Она передала нам ту идеальность, которая составляет отличительный характер немецкой жизни, поэзии и философии»⁴⁰. Мы говорили уже о вертеровском периоде молодого Жуковского, периоде дружбы с Андреем Тургеневым, посвятившим его в немецкую литературу. Среди немецких переводов Жуковского 18 стихотворных переводов из Гете занимают второе место после переводов из Шиллера. Кроме того в 1817 г., в разгар своей переводческой работы, Жуковский в письме к Дашкову намечает целый ряд прозаических переводов из Гете для затеваемого им литературного альманаха. «Проза. Гете: «Römischer Carnawal» [Римский Карнавал из «Итальянского путешествия»]. Märchen [«Сказка»]. Отрывки: Reisen nach Italien [«Итальянское путешествие»]. Werther's Briefe über die Schweiz [«Письма из Швейцарии»]. Aus meinem Leben [Автобиография]. У меня он полный». Из стихов кроме известного нам «Странника» Жуковский намечает перевод «Германа и Доротеи»: «Для второй книжки хочется перевести Hermann und Dorothea»⁴¹. Выбор произведений обнаруживает обширную и необычную начитанность.

Два стихотворения Жуковского, посвященные Гете, дают выражение его глубокому благоговению перед великим учителем. Первое «К портрету Гете» (1819) напоминает юношеское стихотворение Андрея Тургенева:

Свободу смелую приняв себе в закон,
 Всезрящей мыслию над миром он носился,
 И в мире все постигнул он
 И ничему не покорился.

Пушкин находил, что эта надпись «прелесть» (письмо Жуковскому, май—июнь 1825 г.). Однако ее содержание ограничивается поэтическим общим местом, которое будет неоднократно повторяться в ближайшие десятилетия—указанием на всеобъемлющий характер миропонимания поэта-философа. Второе стихотворение «К Гете» (1827) было оставлено Жуковским в Веймаре после второго посещения Гете. Оно заключает не столько оценку поэзии Гете, сколько выражение личного отношения к учителю, человеческой благодарности и преклонения:

Творец великих вдохновений!
 Я сохраню в душе моей
 Очарование мгновений,
 Столь счастливых в близи твоей!

Твое вечернее сиянье
 Не о закате говорит!
 Ты юноша среди созданья!
 Твой гений, как творил, творит.
 Я в сердце уношу надежду
 Еще здесь встретиться с тобой:
 Земле знакомую одежду
 Не скоро скинет гений твой.
 В далеком полуночном свете
 Твоею музою я жил,
 И для меня мой гений Гете
 Животворитель жизни был!
 Почто судьба мне запретила
 Тебя узреть в моей весне?
 Тогда душа бы воспалила
 Свой пламень на твоём огне.
 Тогда б вокруг меня создался
 Иной чудесно-пышный свет,
 Тогда б и обо мне остался
 В потомстве слух: он был поэт!

В Веймарском архиве сохранился немецкий прозаический перевод этого стихотворения, сделанный вероятно самим Жуковским, с пометкой «7 октября 1827 г.» и характерным для мировоззрения Жуковского посвящением: «Dem guten grossen Manne» (Доброму великому человеку). Текст этот приведен в «Беседах» канцлера фон Мюллера⁴². Мюллер нашел, «что Гете слишком холодно принял великолепное прощальное стихотворение Жуковского (herrliches Abschiedsgedicht), хотя и признал в нем что-то восточное, глубокое, жреческое» (etwas Orientalisches, Tiefes, Priesterliches)⁴³.

Впрочем несмотря на любовь и благоговение к Гете, Жуковский, как уже отмечали исследователи, понимал и переосмыслял его по-своему. «Перед ним Жуковский благоговел,—пишет Веселовский,—но благоговение не есть еще понимание; человек замечательно цельный в своей односторонности, он старался разгадать тайну другой цельности, бесконечной в своем разнообразии...»⁴⁴ Сам Гете, несмотря на поверхностное знакомство с Жуковским, отметил эту односторонность как излишнюю субъективность. «Потому-то, что люди не умеют оживить, оценить настоящего,—говорил он канцлеру Мюллеру,—они и вожделеют будущего и кокетничают с прошлым. И Жуковскому надлежало бы более обратиться к объекту» (mehr auf's Objekt). Свидетельством этой односторонности и субъективности являются переводы Жуковского. По самому выбору тем, как и по стилистическому переосмыслению подлинника, они показывают, что в своем восприятии Гете Жуковский не выходил за пределы свойственной ему самому поэзии «сердечного воображения» («любви к прошедшему», как говорит Киреевский): Гете в его творческом восприятии является в аспекте элегических раздумий и мечтаний.

Первое произведение Гете, переведенное Жуковским в 1808/09 г.,—«Моя богиня», философическая ода веймарского периода, написанная вольным размером без рифм. Веселовский уже отметил разницу стиля подлинника и перевода: «У Гете она—богиня фантазии, действительно дочь Зевса, ветренная, беззаботно порхающая; порхает и короткий вольный метр; от всего стихотворения веет земной жизнью и божественным весельем.

Жуковский замедлил темп, уже одни постоянно дактилические окончания стиха настраивают уныло. У Гете Зевс любит свою ветренницу-шалунью (hat seine Freude an der Tögin), у Жуковского: «ее величает он Богиню радостью»; ее превращения бесконечны: у Гете она шествует повелительницей со скипетром в руке, у Жуковского она «малиновкой носится»; «пой, распустив волосы, отуманив взгляд, она веет ветром вокруг утесов...»; у Жуковского получился оссиановский образ:

Кудри с небрежностью
По ветру развеявши,
Во взоре уныние,
Тоской отуманена,
Глава наклоненная,
Сидит на крутой скале
И смотрит в мечтании
На море пустынное...»⁴⁵

К 1814 г. относится «Мотылек», свободное переложение юношеского стихотворения Гете «Die Freude» («Радость») из цикла лейпцигских стихов (1768). Коротенькую басню Гете (15 стихов), проповедующую анакреонтическую мудрость—наслаждаться мгновением, не убивая радости бесплодной рефлексией,—Жуковский развернул в шестистрофное стихотворение, изменив его метрическую конструкцию и придав ему чуждый подлиннику сентиментальный тон:

Вчера я долго веселился,
Смотря, как мотылек
Мелькал на солнышке, носился
С цветочка на цветок.
И милый цвет его менялся
Всечасно предо мной,
То алой тенью отливался,
То нежной голубой... и т. д.

Сухую мораль последнего стиха («So geht es dir, Zergliederer deiner Freuden!»—«Так бывает с тем, кто анализирует свои радости») Жуковский развернул в целую строфу, придав ей новый сентиментальный смысл, едва ли не противоположный смыслу подлинника: если анакреонтическое стихотворение учит наслаждаться жизнью, то Жуковский кончает элегическим вздохом о том, что никакое наслаждение не вечно:

...Увы! коснувшись к ним перстами,
Я стер их нежный цвет!
И мотылек... он все с крылами,
Но красоты уж нет!
«Так наслаждение изменяет!»
Вздыхнувши я сказал:
«Пока не тронута—блестит!
Дотронься—блеск пропал!»

Большинство переводов Жуковского из Гете относится к 1816—1818 гг. и были опубликованы в его сборнике «Für Wenige» («Для немногих» 1818). Из них два—«Рыбак» и «Лесной царь»⁴⁶—были освоены им по линии фантастической баллады фольклорного содержания; остальные шесть—как элегические медитации. К числу последних относятся: «Кто слез на хлеб свой не ронял»

(песня арфиста из «Вильгельма Мейстера»), «Мина» (песня Миньоны, отсюда же), «К месяцу», «Утешение в слезах», «Жалоба пастуха» и стоящая несколько в стороне от этой группы «Новая любовь—новая жизнь». В этом аспекте Гете оказался неожиданно созвучным мечтательной музе Жуковского. Ср. например «Утешение в слезах» («Trost in Tränen»):

Скажи, что так задумчив ты?
 Все весело вокруг:
 В твоих глазах печали след;
 Ты, верно, плакал, друг?
 «О чем грущу, то в сердце мне
 Запало глубоко,
 А слезы... слезы в сладость нам,
 От них душе легко...»

Под знаком элегического любовного томленья воспринимаются в кругу этих стихотворений «Жалобы пастуха»—воспоминанье об утраченной любви:

На ту знакомую гору
 Сто раз я в день прихожу,
 Стою, склоняся на посох,
 И в даль с вершины гляжу.

 Над милой хижинкой светит,
 Видаю, радуга мне...
 К чему? Она удалилась,
 Она в чужой стороне!

Мотивы элегической мечтательности выступают также в знаменитой песне Миньоны, впервые переведенной Жуковским под заглавием «Мина»:

Я знаю край! там негой дышет лес,
 Златой лимон горит во мгле древес,
 И ветерок жар неба холодит,
 И тихо мирт и гордо лавр стоит...
 Там счастье, друг! Туда!—туда
 Мечта зовет! Там сердцем я всегда!..

К этой же группе примыкает перевод «Посвящения» к «Фаусту», родственного Жуковскому по мотиву воспоминания: он появился в «Сыне Отечества» (1817 г., ч. 39) под характерным заглавием «Мечта. Подражание Гете» и в том же году, без указания источника—как вступление к поэме «Двенадцать спящих дев» в первом отдельном издании 1817 г.:

Опять ты здесь, мой благодатный гений,
 Воздушная подруга юных дней,
 Опять с толпой знакомых привидений
 Теснишься ты, мечта, к душе моей...
 Приди ж, о друг! дай прежних вдохновений,
 Минувшего мне жизнью повеи,
 Побудь со мной, продли очарованья,
 Дай сладкого вкусить воспоминанья...

Отметим также две строфы незаконченного чернового перевода «Посвящения» к лирическим стихотворениям, озаглавленного у Жуковского «Утро на горе» («Взошла заря. Дыханием приятным...»).

Метод творческого восприятия и переосмысления Гете осуществляется Жуковским не только в подборе тем, но и в приемах стилистической обработки.

О задачах стихотворного перевода сам Жуковский писал следующее: «Всего более перевод должен быть верен гармонии, которой, смею сказать, можно иногда жертвовать и точностью и силою. Поэзия то же, что музыкальный инструмент, в котором верность звуков должна уступать приятности».—«Переводчик в прозе есть раб, переводчик в стихах—соперник»⁴⁷. Следуя этому принципу, Жуковский подвергает переводимое им стихотворение эмоциональной стилизации, более или менее значительной: при кажущейся точности он незаметно стилизует стихотворение в собственных ему элегических тонах, усиливая в нем те элементы, которые родственны его собственному восприятию жизни и художественной идеологии и послужили поводом для выбора данного стихотворения. Таким образом создается новое художественное единство, вполне цельное и жизнеспособное, и оригинал оказывается переключенным в другую систему стиля. В переводах из Гете эта стилизация наблюдается в усилении и вставке мотивов, перекликающихся с элегической мечтательностью, характерной для Жуковского. Иногда это очень незначительные добавления и поправки: рыбак сидит «з а д у м ч и в над рекой» (Г. «спокойно»—«gut·voll»), пастух «в з д о х н у в, медлительным шагом» спускается в долину за стадом (Г. «Я слеую тогда за пасущимся стадом, моя собачка меня охраняет»); в припев Миньоны вводится отсутствующее в подлиннике: «М е ч т а з о в е т!» Иногда, как в стихотворении «Новая любовь—новая жизнь», это—целая система изменений и дополнений, превращающих шаловливое и грациозное стихотворение, посвященное Лилли, в мечтательно-элегическое. Ср. например такие добавления: «Сердце... что ты н о е ш ь?» «Чем так с л а д о с т н о г р у с т и л о?» «Захочу ли... бросить т о м н ы й, т о м н ы й в з г л я д», «Рад т о с к е, хочу любить».

В стихотворении «К месяцу» выбрасывается целая строфа, по своему страстному тону не подходящая к элегической манере Жуковского:

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst...

Предшествующая строфа, подготовляющая у Гете этот взрыв страстного лирического напряжения, ослабляется у Жуковского, лишаясь своей порывистости и взволнованности, передаваемой самими звуками стиха:

Rausche, Fluss, das Tal entlang
Ohne Rast und Ruh!
Rausche flüsternd meinem Gang
Melodien zu!

У Жуковского появляется сентиментальная образность («О д и н о к а я л и р а»), и элегическая мечтательность подчеркивается соответственно измененной звуковой инструментровкой:

Лейся, лейся, мой ручей,
И журчанье струй
С одинокою моей
Лирой согласуй!..

Наконец «Посвящение» к «Фаусту» переведено наиболее свободно, о чем свидетельствуют такие стихи, принадлежащие элегической музе Жуковского, как например: «Побудь со мной, продли очарованья, дай сладкого вкусить воспоминанья», «Не встретят их простертые к ним руки, прекрасный сон их жизни улетел», «Не им поет задумчивая лира», «И снова в томном сердце воскресает» и др. Возможно, что именно поэтому Жуковский печатал впоследствии «Посвящение» без указания источника.

Освоенное таким образом «Посвящение» оказало влияние и на самостоятельное творчество Жуковского этих лет. Гете подсказал Жуковскому тип элегии, написанной октавами, как оба «Посвящения» (к «Фаусту» и к лирическим стихотворениям), «На кончину королевы Виртембергской» (1819) и «Цвет завета» (1819). Последнее стихотворение и в содержании своем обнаруживает целый ряд совпадений со стихотворением Гете, так что местами кажется не то вольным пересказом, не то вариацией на ту же элегическую тему сердечного воспоминания: .

... И где же вы?.. Разрознен круг наш тесный,
Разлучена веселая семья,
Из области младенчества прелестной
Разведены мы в разные края...
Но розно ль мы? Повсюду в поднебесной,
О верные, далекие друзья,
Прекрасная всех благ земных примета
Для нас цветет наш милый цвет завета...

За хронологической гранью этой основной группы переводов, знаменующих апогей творческого увлечения Жуковского Гете, стоит стихотворение «Путешественник и поселянка» (1819), не вошедшее в сборник «Для немногих» (напечатано в «Сыне Отечества» 1823, ч. 84). Мы уже упоминали об этом стихотворении, воспринятом в русской литературе в аспекте патриархально-сентиментальной идиллии.

Переводы 20-х годов не внесли в облик Гете, претворенный Жуковским, ничего существенно нового. Антологическое стихотворение «Обеты» (1821), гномические строфы «Чист душой ты был вчера», «Будь несолнечен наш глаз», «То место, где был добрый, свято» (1829) соответствуют тому уровню понимания Гете как «доброго, великого человека», на котором Жуковский остался до конца своей жизни. В этом смысле характерно, что единственный более крупный перевод, на который вдохновило Жуковского личное знакомство с Гете в 20-х годах,—это басня «Орел и голубка» (1833) с ее голубиной мудростью: «Умеренность—прямое счастье».

5

Если Жуковский в своих переводах из Гете исходил из целостного, хотя и односторонне-субъективного восприятия его творческого облика, то большинство других поэтов 10-х и 20-х годов ограничивается внешним усвоением и использованием тех или иных аспектов его лирики, перекликающихся с их собственными творческими установками, нередко довольно различными и противоречивыми. Так например, Гете продолжает жить в русской поэзии этих лет как элегический поэт. Под знаком элегии особенно воспринимается в эту эпоху «Близость милого» («Die Nähe des Geliebten»). В тетрадах Дельвига находится перевод этого стихотворения, сделанный

еще в Лицее (1815—1817) под заглавием «Близость милой» (позднее «Близость любовников»); он опубликован в разных редакциях К. Я. Гротом, М. О. Гершензоном и Модестом Гофманом («Неизданный Дельвиг», 1922, стр. 94 и 137):

Б л и з о с т ь л ю б о в н и к о в
(Из Гете)

Блеснет заря, а все в моем мечтаньи
Лишь ты одна,
Лишь ты одна, когда поток в молчаньи
Сребрит луна.
Я зрю тебя, когда летит с дороги
И пыль и прах,
И с трепетом идет пришлец убогий
В глухих лесах.
Мне слышится твой голос несравненный
И в шуме вод,
Под вечер он к дубраве оживленной
Меня зовет.
Я близ тебя, как ни была б далеко,
Ты все ж со мной,
Взошла луна! Когда б в сей тьме глубокой
Я был с тобой!

Через несколько лет в «Вестнике Европы» (1824, № 17, стр. 44) появляется гораздо более точный перевод А. Глебова:

Н е р а з л у ч н о с т ь с л ю б е з н ы м
(Из Гете)

Я мыслю о тебе, когда луч солнца знойный
В струях горит;
Я мыслю о тебе, когда их луч спокойный
Луна златит;
Я вижу образ твой, когда в дали грядую
Несется прах,
И путника во мгле над узкою стезею
Объемлет страх;
Я слышу голос твой, когда с глухим роптаньем
Встает волна,
Мне в роще мнится он, где лист без трепетанья,
Где область сна;
Повсюду я с тобой: не суждено судьбами
Разлуки нам!
Во влаге солнца лик, лазурь блестит звездами.
Ах!—будь и там!

Последний стих, не удавшийся переводчику, поясняется им в подстрочном примечании: «O wärst du da!»

Значительно более свободную обработку того же оригинала с метрическим новшеством (кольцевым припевом, замыкающим каждую строфу) представляет перевод П. Ободовского, автора байронической поэмы «Хиосский сирота» (1828), также проникнутой элегическим тоном («Сын Отечества» 1829, ч. I, стр. 342—343):

Близость милой

(Подражание Гете)

Мечтаю о тебе, тобой душа полна,
 Когда светило дня пылает на востоке,
 Когда из облаков задумчиво луна
 Глядится в трепетном, сверкающем потоке.
 Мечтаю о тебе!

Тебя лишь вижу я, тебя взор ищет мой,
 Когда густая пыль дорогу застилает,
 Когда в вечерней мгле над горною тропой
 Тень путника вдали, дрожащая, мелькает,
 Тебя лишь вижу я!

Я голос слышу твой, когда резвясь струя
 У брега в камышах с журчаньем раздробится,
 К шагам твоим в саду прислушиваюсь я,
 Когда и листик роз в тиши не шевелится,
 Я голос слышу твой!

Где б ни была, мой друг, повсюду я с тобой,
 И ты всегда при мне, как ангел легкокрылый,
 Душа твоя навек слилась с моей душой.
 Одной тобой дышу—и на краю могилы
 Клянусь тобой дышать!

Наконец свободную вариацию на тему Гете представляет стихотворение Виктора Теплякова «К***», напечатанное впервые в «Московском Телеграфе» (1828, № 3, стр. 327) за подписью: В. Т.—Одесса 1827 г. В оглавлении

Близость любовников.
 (На Гете)

*Блещет река, и все в долине (и) отраженья
 Лишь ты одна,
 Лишь ты одна, когда потопит в волны
 Сребристая луна.*

*И про тебя, когда летит в дороге
 И тень и прах,
 Шепчущий твой шепот проносится убогий
 В глухой степи.*

*Наше свиданье твоя любовь несправедливо
 И в сумрак водит,
 Твоя любовь с тобой дурманит и жжет и гонит
 Невыносимо.*

*Этот твой язык, как бы небеса далеко
 Ты слышишь со мной,
 Ты слышишь со мной! Когда б твой шепот слышал
 И твой с тобой.*

Автограф перевода А. Дельвига стихотворения «Близость любовников» Гете (1815—1817)
 Институт Русской Литературы, Ленинград

эта подпись была раскрыта как подпись Туманского, и под авторством Туманского стихотворение было перепечатано в «Прибавлениях» к «Русскому Инвалиду» (1834, ч. XV, № 74, стр. 588) и оттуда в стихотворениях Туманского, изд. 1881 г. Однако, как показал Н. О. Лернер, стихотворение это было при жизни включено Тепляковым в изданное под его наблюдением Собрание стихотворений (1832), что решает вопрос об авторстве ⁴⁸.

К***

Я твой, я твой, когда огонь Востока
Моря златит;
Я твой, я твой, когда сафир потока
Луна сребрит.
Я зрю тебя, когда в час утра бродит
Туман седой;
В глухую ночь, когда пришлец находит
Приют святой.
Ты мне слышна, когда в реке игривой
Журчит струя;
Слышна—когда в дубраве молчаливой
Блуждаю я.
Светило ль дня над морем умирает
В стране чужой—
И в хоре звезд рубиновых мелькает
Мне образ твой!

Другое элегическое стихотворение—песнь Миньоны («Ты знаешь край...») вслед за Жуковским переводит П. Шкляревский. Перевод его, сделанный, в отступление от подлинника, амфибрахическим размером, помечен 1825 г., но появился в стихотворениях 1831 года.

Ах, ты знаешь ли край с вечно юной весной,
Где цветет апельсин и лимон золотой,
Где с прохладой лета слит роз аромат,
Где приветливо мирты и лавры шумят,
Ах, ты знаешь ли край сей?

О если б туда

Я могла, о мой милый, с тобою лететь!

Оба стихотворения встречаются в дальнейшем в многочисленных переводах различных авторов.

Антологическое направление, представленное Батюшковым и его подражателями, также находит у Гете материал для творческой переработки—в стилизациях под античную форму («Antiker Form sich nähernd») веймарского периода. С точки зрения этого направления характерно пристрастие к стихотворению «Могила Анакреона», которое за пять лет (1819—1824) переводится три раза: сочетание элегического мотива (могила поэта) с сентиментальной идиллией (горлица, кузнечик и т. д.), в традиционной стилизации сжатого и законченного антологического стихотворения объясняет успех поэта у тех, кто вместе с Батюшковым пленялись греческой антологией, воспринятой через посредство французов XVIII века. Первые два перевода заменяют античный размер Гете, элегические двустопия, шестистопным ямбом антологических стихотворений французской и батюшковской школы. Вот перевод И. Покровского («Благонамеренный», ч. VII, 1819):

М о г и л а А н а к р е о н а

(Из Гете)

Здесь, где нарцисс цветет, где лавр сплелся с лозою
И стонет горлица, и стрекоза жужжит,
Где боги жизнью все наполнили младою,
Чей вижу памятник?—Анакреон тут спит.
Он видел прелести весны, золотое лето
И осень—от зимы холм защитил поэта.

Второй перевод, М. Дмитриева, племянника старшего поэта, сделан александрийским стихом («Вестник Европы» 1824, № 7, стр. 190):

Г р о б н и ц а А н а к р е о н а

Где роза пышная живет расцветает,
Где горлица в тени столь сладостно вздыхает,
Где свищет в мураве кузнечик золотой,
Где лавр и виноград сплелись между собой,
Чей гроб нам говорит о жизни, наслажденьи?
Здесь спит Анакреон!—он в мудром упоеньи
Умел продлить весну до осени своей.
Сей холм укрыл певца от хлада зимних дней.

Третий переводчик, В. Тилло («Новости Литературы» 1824, кн. VIII, стр. 64), решается наконец ввести античный размер подлинника, который в эту эпоху уже начинает проникать в русскую поэзию в переводах и подражаниях Гнедича, Жуковского, Дельвига:

А н а к р е о н о в а м о г и л а

(Из Гете)

Здесь, где кузнечик поет, где горлица нежно воркует,
Рдеет золотой виноград, с миртами лавры сплелись,
Чья здесь могила, которую боги украсили щедро
Жизнью и пышной красой?—Анакреонов то прах!
Вешнею, летней, осенней порой наслаждался счастливец,
От ненастной зимы холмик его защитил.

В начале 20-х годов появляется в русском переводе еще несколько антологических стихотворений Гете. Тот же М. Дмитриев например перевел александрийскими стихами «Уединение» («Einsamkeit») («Вестник Европы» 1824, № 7).

Переводы, сохраняющие античный размер подлинника, элегические двустишия, встречаются у Жуковского (уже в 1821 г.): «Обеты» («Ländliches Glück»): «Будьте, о духи лесов, будьте о нимфы потока»...; вслед за ним у названного выше В. Тилло: «Филомела» («Philomele»): «Отрок Амур тебя верно вскормил, о певица!...» («Новости Литературы» 1823, кн. III, стр. 48). Три таких стихотворения, вероятно в переводе С. Шевырева, напечатаны в «Московском Вестнике» (1828, ч. VIII).

Даже в старинной форме мадригала, написанного вольными ямбами, встречается обработка стихотворения Гете на пасторальную тему. Ср. Б. Федоров: «К пастушке, просившей фиалок» («Благонамеренный» 1825, ч. XXIX, стр. 273,—в первой редакции «К Лизе»—«Кабинет Аспазии», 1815, кн. 2, стр. 53):

Веселья верная подружка,
Прекрасная, как светлая весна.
Невинная пастушка!
Меня винить ты не должна,

Что я фиалки в дар тебе не посылаю:
 Все поле оглядел—и где найти, не знаю;
 Но коль в венок тебе фиалочка нужна,
 Поди туда, где в дол ручей сбегает
 И травку ветерок, резвясь, перевеивает—
 Под ножкою твоей там вырастет она.

Рядом с элегическим Гете Жуковского и его школы и антологическим—школы Батюшкова самостоятельную форму освоения и использования лирического наследия немецкого поэта представляют переводы «архаистов». Ученый знаток немецкой поэзии и член-сотрудник шишковской «Беседы» А. Х. Востоков напечатал только один перевод из Гете, выбрав стихотворение морально-дидактического содержания: «Надежда» («Молюсь споспешнице Надежде...»); «СПБ. Вестник» 1812, № 3, стр. 286). Но среди его неизданных рукописей в архиве Академии Наук сохранились две замечательные работы, публикуемые ниже в «Переводах»: перевод оды «Моя Богиня» и первых двух явлений «Ифигении в Тавриде» (Бумаги Востокова I, 3 и I, 9)⁴⁹. В первом произведении Востоков соперничает с Жуковским, напечатавшим свой перевод той же оды в 1809 г. Короткому размеру Жуковского (двустопному амфибрахию с дактилическими окончаниями без рифм) он противопоставляет вольные рифмованные ямбы драйденовской оды, меняющиеся по расположению рифм от строфы к строфе, оссиановскому элегическому тону—торжественный и праздничный, более близкий к подлиннику, но все же отступающий от него в сторону декламационного пафоса. Перевод вообще точнее, чем у Жуковского. Он был прочитан в «Обществе любителей словесности, наук и художеств» 28 декабря 1811 г.⁵⁰

Перевод «Ифигении» представляет интерес как первый опыт усвоения русской поэзии драматического белого стиха, пятистопного ямба «Бориса Годунова» и пушкинских маленьких драм. До сих пор считали (вслед за Пушкиным в статье «О Борисе Годунове»), что размер этот впервые употреблен в «Аргивах» Кюхельбекера (1823) и в отрывке переводной трагедии А. Жандра «Венцеслав» (1824), написанной в целом вольными стихами⁵¹. Переводы Востокова сделаны на тринадцать лет раньше и были прочитаны в том же «Вольном обществе» 9 июня 1810 г. Как видно из собственного примечания Востокова, он придавал проблеме метрической формы очень большое значение: этот опыт стоит в ряду других многочисленных метрических опытов, им проделанных. Он допускает изредка рядом с пятистопным ямбом отдельные четырехстопные и шестистопные строчки, которые намерен в будущем выправить. Для него размер гетевской «Ифигении» соответствует белому стиху античной трагедии, и как классицистическую трагедию, ориентированную на античный мир, воспринимает он произведение Гете, что видно из языка перевода, приподнятого, торжественного, архаистического. Так Гете-классик неожиданно перекликается с русским ученым-архаистом.

«Певец» Катенина («Der Sanger»), написанный в 1814 г., т. е. после «Светланы» Жуковского и за два года до «Ольги», обнаруживает уже характерные для Катенина установки: борьбу со «сглаженным языком», с ритмическим благозвучием и эмоциональной напевностью карамзинистов, ту «энергическую красоту», которую ценил в балладах Катенина Пушкин⁵², т. е. простоту и некоторый натурализм трактовки, оправданный «народностью». Эта живописная «народность» русского феодального быта эпохи князя Владимира, ориентированная на национальную архаику былин, заменяет у Катенина абстрактное и идеальное средневековые баллады Гете,

И всею нежной красот
 Велла мне светити, суровой,
 При работи и при бодр
 Вовек неопушкой подругой!
 И ~~корова, ала~~ ^{корова, ала} ~~наша адма, дма~~ | И с ~~корова~~ ^{корова} ~~наша адма, дма~~ ^{наша адма, дма}
 Вот прося, ралки нежене ^{Вот прося, ралки нежене}
 Земля работ, заводилою, ^{На лавт мажу зело заводилою}
 Замочка иловя кураи сивной ^{Потреснога сивной}
 Во сквахи змеланнаго сна, ^{Лубови змеланна,}
 Паутиа, шумнаи лбаи катардсела | ^{Наша, шумна}
 И шумну скоров, — раба текуча биноване

А набо он — радуйнсе! — сеи
 Косалы дуряду и локую свои
 Штрамскую дуряд. — текити к сеи с любовью
 Как к маю зрелу свяду
 Поимане ^{музи адма} ~~штрамская~~ ^{штрамская} ~~дуряд~~ ^{дуряд} ~~от дону,~~
 И змеи от ^{старой} ~~штрамская~~ ^{штрамская} ~~дуряд~~ ^{дуряд} ~~от дону,~~
 Любому илску себу | ^{Убави, фиднейнску себу,}
 Не видне порекии! | ^{Не видне порекии!}

На знаю я ся сестру,
 Постарте и постеланна?
 Св которой рати хоту, св которой а зрелу:
 Я ся кь баль ^{душидаров} ~~подружане~~,
 Мат с нею летовь великой трудь,
 Обвешков ся, змешает —
Наведом се дозвуть.
 Она ко баль подружане
 И обвешков великой трудь,
 Она подружане, змешает —
Наведом се дозвуть.

Автограф последней страницы перевода А. Востокова „Моей богине“ Гете (1811)
 Архив Академии Наук СССР, Ленинград

пренебрегающей обстановочностью и по существу уже приближающейся к классическому стилю (1782). Приводим для образца первые две строфы катенинского перевода (Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. 1832, ч. II, стр. 27—29):

Певец

В стольном Киве великом
 Князь Владимир пировал:
 Окружен блестящим ликом
 В светлой гридне заседал.
 Всех бояр своих премудрых,
 Всех красавиц лепокудрых,

Сильных всех богатырей,
Звал он к трапезе своей.
За дубовый стол сахарных
Сорок яств принесены;
Меду сладкого янтарных
Сорок чаш опразднены:
Всех живит веселье ново;
Изронил золотое слово
Князь к гостям: «Пошлем гонца;
Грустен пир, где нет певца»... и т. д.

Из других поэтов, близких к литературным позициям архаистов, особое место как переводчик Гете занимает Грибоедов. Он первый переводит отрывок из «Фауста» («Полярная Звезда» 1825, стр. 306—312). Однако, что особенно характерно,—не один из тех философско-лирических монологов, которые в ближайшие годы станут известны русским читателям в переводах романтиков «немецкой школы»: Веневитинова, Тютчева и др., а «Пролог в театре», заключающий, в речах Директора, сатиру на театральную публику. Грибоедов, с одной стороны, отбрасывает последние четыре реплики Пролога, отходящие от сатирической темы; с другой стороны, он широко развертывает сатирическое обозрение Директора, превращая его в сатиру на современное общество, каким оно является в театральных креслах, переосмысленную в духе обличительных монологов Чацкого. Ср. сочинения (Акад. изд., т. I, стр. 11):

О, гордые искатели молвы!
Опомнитесь!—кому творите вы?
Влечется к нам иной, чтоб скуку порассеять,
И скука вместе с ним ввалилась —
дремлет он;

Другой явился отягчен
Парами пенистых бокалов;
Иной небрежный ловит стих,—
Сотрудник глупых он журналов; (1)
Но святочные игры их
Чистейшее желанье окрыляет,
Невежество им зренье затемняет
И на устах бездушия печать;
Красавицы, под бременем уборов,
Тишком желают расточать
Обман улыбки, негу взоров. (2)
Что возмечтали вы на вашей высоте?
Смотрите им в лицо!—вот те
Окремневшие толпы живым утесом;
Здесь озираются во мраке подлецы,
Чтоб слово подстеречь и погубить
доносом;

Там мыслят дань обрести картежные
ловцы, (3)

Тот буйно ночь провести в объятиях бесчестных.
И для кого хотите вы, слепцы,
Вымучивать внушенья Муз прелестных?

Грибоедов удлинил отрывок на одну треть (вместо 18 стихов—24). Ряд мотивов сатирического характера он вставил от себя: такие места выделены мною курсивом. Другие места он развил и видоизменил по-своему, везде придавая желчный характер сатире, довольно безобидной у Гете. Так он превратил наивного читателя рецензий в придиричливого рецензента (1. Г.: «И, что всего хуже, многие приходят после чтения журналов...»); кокетливым зрительницам приписал коварные умыслы (2. Г.: «Дамы показывают себя и свои наряды и без жалованья участвуют в представлении...»); мирных картежников сделал опасными шулерами (3. Г.: «Этот, после спектакля, надеется на картежную игру...»). Так Гете становится похожим на Грибоедова, либерального дворянина-общественника, пишущего сатиру на светское общество.

В середине 20-х годов большой интерес вызывают восточные стихи Гете, собранные в «Западно-восточном Диване» («West-östlicher Diwan», 1819), последней литературной новинке, связанной в эти годы с именем Гете. Успех «Дивана» у русских переводчиков становится понятным на фоне увлечения романтическим ориентализмом Байрона, Томаса Мура, многочисленных переводов «с арабского» (из Корана), «с персидского» и др., которые появляются в журналах и альманахах этих годов. Для романтизма восточная экзотика была одним из видов ухода от буржуазной действительности; оживление колониальной политики императорской России на Ближнем Востоке, завоевание Кавказа, война с Персией, греческое восстание, связанное с именем Байрона, образуют ту историческую атмосферу, в которую попадает новое произведение Гете.

В бумагах Кюхельбекера, хранящихся в Рукописном отделении Института Русской Литературы Академии Наук, сохранилась тетрадь (шифр 9288/1), заключающая конспект исторических и историко-литературных комментариев Гете к своему «Дивану». Тетрадь содержит работы 1825 г. (на стр. 21: «Обозрение российской словесности минувшего 1824 года»). Конспект (лл. 33—34) озаглавлен: «West-östlicher Diwan (Историческая часть)» и содержит краткие выписки исторических сведений об арабской и персидской поэзии. Заслуживает внимания прозаический перевод нескольких отрывков арабского стихотворения, которое Гете дает в построчном переводе, без сохранения стиховой формы, но с попыткой передать стилистический характер подлинника: стилизованная проза Кюхельбекера сохраняет художественное своеобразие подлинника.

«(Из Поэта после Магомета, но писавшего в духе их)»

в полдень поднялись мы юноши в враждебный поход, тянулись всю ночь, будто парящие без отдыха тучи.

Всяк из нас был меч, опоясан мечем, вырван из ножен, блестящий перун.—Они впивали духи сна, но, когда в дремоте склонялись главами, мы поразили их, и их не стало.

* *
*

Горе меня не смягчит, само смягчится.

* *
*

Утешилась жажда копыя первым поением, невозбранилось ему вторичное.

* *
*

Чашу смерти подали мы Гудзелитам; тут засмеялись гиэны и ты видел волков: их лица сверкали.

Налетали коршуны; переходили от трупа к трупу и с богатого пира не могли вознестись под облака.—»

К 1828 г. относится несколько переводов из Гете А. Бестужева (Марлинского): из восьми стихотворений четыре переведены из «Дивана» (см. Полн. собр. соч. 1847, ч. XI, стр. 97—100), однако источник указан только при первом: «Из Гете (с персидского)» («Пейте: самых лет весна...»: «Trunken müssen wir alle sein»); в остальных случаях имеется только пометка: «с персидского» («Будь любезная далеко...»: «Bist du von deiner Geliebten getrennt»); «Зюлейка» («Нет, ты мой и мой навечно!»: «Nimmer will ich dich verlieren»); «Из Гафиза» («Прильнув в твоим рубиновым устам...»: «Lass deinen süßen Rubinenmund»). Переводы Марлинского перекликаются с восточной экзотикой его романтических повестей:

Прильнув к твоим рубиновым устам,
Не ведаю ни срока, ни завета.
Тоска любви—единственная мета,
Лобзания—целительный бальзам.

С переводом из «Дивана» выступает также уже названный М. Дмитриев (Стихотворения 1830 г., ч. I, стр. 85). Его «Персидские песни» заключают три перевода из «Книги Зюлейки»: «Восходит солнце! блеск чудесный...» («Die Sonne kommt! Ein Prachterscheinen...»), «В каких бы видах ты от взоров ни таилась...» (In tausend Formen magst du dich verstecken...), диалог «Чрез Ефрат переплывая» («Als ich auf dem Euphrat schiffte...»), известный в более поздних переводах Ф. Миллера и М. Гальперина. Условный, несколько тяжеловесный ориентализм стиля особенно удачно сохранен во второй песне:

В каких бы видах ты от взоров ни таилась,
О друг души моей! я узнаю тебя,
Хотя б волшебною повязкой ты покрылась,
О вездесущая! я узнаю тебя.
Под пальмой стройною, красивой и прямою,
О станом стройная! я узнаю тебя;
В потоке, блещущем веселою струею,
Веселонравная, я узнаю тебя.
Стремится ль быстро вверх луч водный, раздробляясь,
Игролюбивая! я узнаю тебя,
Бежит ли облако, различно изменяясь,
Разнообразная! я узнаю тебя.
Блестит ли луч в цветах, как неба свод звездами,
Звездоподобная! я узнаю тебя;
Объемлет ли меня сторукий плющ ветвями,
О всеобъемлющая! я узнаю тебя.
На высоте ли гор луч утра загорится,
Всеозарившая! Приветствую тебя,
Свод неба надо мной тогда стройней катится,
И неба в тишине вдыхаю я тебя!
Душой ли что моей, иль чувством постигаю,
О всех наставница! постиг через тебя!
Коль стоименного Аллу я нарицаю,
За каждым именем я назову тебя!

В конце 20-х годов отметим еще один перевод, появившийся в «Московском Вестнике» (1828, ч. X: «Сонные спите по вашим шатрам...») и перевод

Тютчева («Запад, норд и юг в крушении...»), оставшийся в рукописи (1828—1830).

К восточным сюжетам можно причислить также балладу «Бог и баядера» («Der Gott und die Bajadere»): с конца 20-х годов эта баллада благодаря романтической идее (просветление падшей женщины любовью), сочетающейся с легендарным восточным сюжетом, становится одной из постоянных приманок для переводчиков Гете. Первый перевод был напечатан за подписью Ч—въ в «Славянине» (1827, ч. III, стр. 62—63) под заглавием «Брама и Баядера. Индийская повесть (Подражание Гете)». В отклонениях от подлинника, довольно многочисленных, выступает моралистическая тенденция переводчика. Через год в «Опытах» А. А. Шишкова (М., 1828) напечатан второй перевод, озаглавленный «Мадагог и Баядера. Индейская песня». Приводим первую строфу:

Не впервые к нам слетает
Царь вселенной, Мадагог;
С нами радость разделяет
И печаль могучий бог;
С нами жить ему отрада,
Мир идет своей чредой,
Он карает, награжденья
Сыплет щедрою рукой.

И область земную, как странник, проходит,
И сильных смиряет, и слабых возводит,
И дальше, и дальше вечерней порой...

Различие в заглавии объясняется цензурными условиями: заглавие «Бог и Баядера» было запрещено цензурой, чтобы не вводить в соблазн читателя эротическими положениями, недостойными божества. Еще перевод А. Толстого должен был появиться в «Русском Вестнике» 1867 г. под традиционным заглавием «Магадев и Баядера. Индейская легенда». В 1831 г., как показал С. А. Рейсер,⁵³ петербургская цензура даже нашла необходимым совершенно запретить перевод бар. Розена. Рукопись этого перевода, сохранившаяся в московском Историческом Музее, печатается ниже в публикации «Неизданные переводы из Гете».

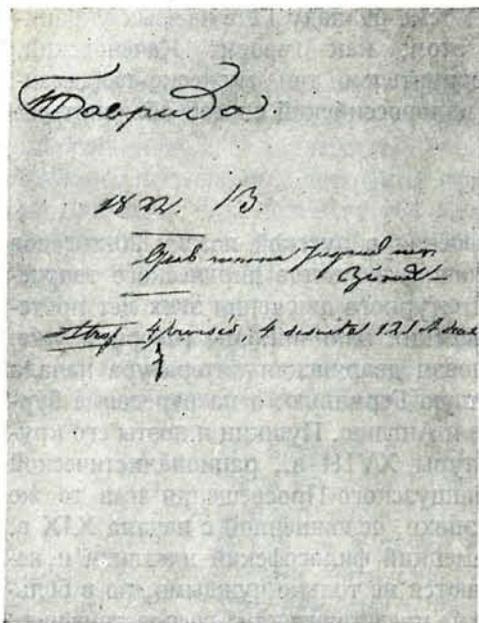
Особое место в процессе поэтического усвоения Гете в поэзии 20-х годов занимает украинский перевод «Рыбака» Гете проф. П. П. Гулака-Артемовского, напечатанный без имени автора в «Вестнике Европы» 1827 (№ 20, стр. 286 сл.). Автор, профессор русской истории и ректор Харьковского университета, известен как один из первых по времени украинских поэтов XIX в., той эпохи, когда возрождение украинской литературы шло под знаком фольклора. В 1827 г. он выступил в «Вестнике Европы» (№ 6) с переводом фольклорной баллады Мицкевича «Пан Твардовский», имевшим успех у русских читателей, за которым последовал в том же году «Рыбак» Гете. К этому направлению относится еще «Маруся» Л. Боровиковского (перевод «Светланы»). Задачи переводчика раскрывает редактор Каченовский, сообщая в своем предисловии, что «автор хотел попробовать: нельзя ли на малороссийском языке передать чувства нежные, благородные, возвышенные, не заставляя читателя или слушателя смеяться, как от Енеиды Котляревского и от других с тою же целью писанных стихотворений». В доказательство этой возможности автор ссылается на фольклор, «на некоторые песни малороссийские, на песни самые нежные, самые трогатель-

ные...» Он переводит фольклорную по теме балладу Гете на язык украинского песенного фольклора; при этом, как говорит Каченовский, если «в Твардовском выдержан сочинителем тон мужеско-гайдамацкий, так здесь принят им женский малороссийский способ объясняться» (стр. 287—288).

6

Несмотря на отдельные случаи усвоения в русской поэзии 20-х годов тех или иных—по преимуществу внешних—аспектов лирического творчества Гете, основное направление литературного движения этих лет протекает совершенно независимо от германских влияний. Мы говорили уже, что оппозиционно настроенная передовая дворянская литература начала 20-х годов ориентируется не на отсталую Германию, а на передовые буржуазные страны Запада—на Францию и Англию. Пушкин и поэты его круга—воспитанники французской культуры XVIII в., рационалистической и материалистической идеологии французского Просвещения и в то же время французской литературы этой эпохи, осложненной с начала XIX в. новыми английскими влияниями. Немецкий философский идеализм и немецкая философствующая поэзия остаются не только чуждыми, но в большинстве случаев даже неизвестными представителям господствующего в 20-х годах литературного направления. Поэтому для Пушкина и его ближайших литературных соратников—Вяземского, Дельвига, Боратынского, Языкова—влияние Гете не играет сколько-нибудь существенной роли.

Относительно Пушкина можно сказать, что ни одна черта в его поэтическом облике не была подсказана влиянием немецкого поэта. Не только Байрон и Вальтер Скотт, но даже Парни и Андрэ Шенье оказали на него в этом смысле гораздо более значительное воздействие. Попытка В. А. Розова поставить почти все творчество Пушкина в зависимость от Гете основана на наивном истолковании каждого случайного сходства, иногда самого общего и неопределенного, как прямого заимствования, и в этом смысле наиболее разительно обнаруживает методологическую несостоятельность основного положения, защищаемого автором⁵⁴. Гораздо правильное замечание Алексея Веселовского в юбилейной статье 1899 г.: «Немецкая поэтическая стихия, чуждая Пушкину еще с школьных времен, не привилась и после рассудочного сближения с нею в зрелом возрасте»⁵⁵. Пушкин, по свидетельству современников, плохо владел немецким языком. В составе его библиотеки, описанной Модзалевским⁵⁶, мы не находим сочинений Гете—ни в подлиннике, ни во французских переводах, и очень мало сочинений о Гете⁵⁷. Конечно после 1825 г. он мог познакомиться с драматическими произведениями Гете («Фауст», «Гец») в французском переводе Стапфера⁵⁸, однако свидетельств об этом не имеется. Зато Пушкин, как известно, читал книгу мадам де Сталь «О Германии» (1813), заключающую подробное изложение «Геца» и «Фауста», и отрывки из последнего; книга Сталь была в 20-х годах основным источником знакомства русских читателей с современной немецкой литературой: по мнению Б. В. Томашевского, «Пушкин узнал о немецкой словесности, о Шиллере и Гете, из той же книги», и Томашевский вероятно прав, когда приписывает автобиографическое значение черновому наброску «Евгения Онегина»: «Он знал немецкую словесность по книгам г-жи де Сталь»⁵⁹. Впрочем «Вертер», как мы знаем, существовал уже в русском переводе; «Гец» появился в 1828 г. в переводе М. Погодина, наконец в последний год своей жизни Пушкин, по рассказу



Автограф титульного листа неоконченной поэмы Пушкина «Таврида» с эпитафией Гете «Gieb meine Jugend mir zurück» (1822)

Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

Губера, принимал ближайшее участие в работе этого последнего над переводом «Фауста».

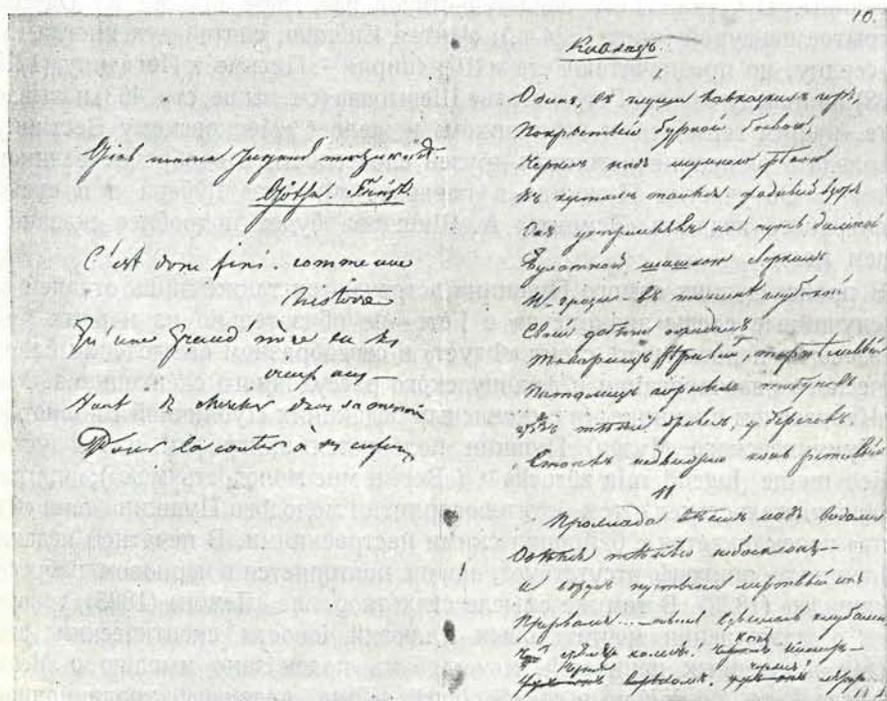
Упоминания о Гете в критических статьях Пушкина появляются довольно часто после 1827 г., т. е. после сближения с Любомудрами и «Московским Вестником». Однако несмотря на глубокое уважение, которым окружено у Пушкина имя Гете как одного из великих современных поэтов, может быть — как величайшего среди них, эти упоминания нигде не раскрывают творческого образа Гете и конкретного содержания его поэзии и не свидетельствуют, тем самым, о близком и личном отношении к немецкому поэту. Если оставить в стороне упоминания совершенно общего и неопределенного характера, например о «бессмертных произведениях Гете и Байрона», противопоставляемых в статье о Боратынском (1831) «бледному подражанию»⁶⁰, то большинство отзывов Пушкина расположится вокруг «Фауста», «Гецца» и «Вертера»: как лирик Гете был совершенно неизвестен Пушкину, не читавшему немецкого поэта в оригинале.

Высказывания о «Фаусте» связаны по преимуществу с Байроном, с той переоценкой творчества Байрона, которая характеризует философско-поэтические позиции Любомудров. «Фауст, — пишет Пушкин в статье «О Байроне» (1827), — есть величайшее создание поэтического духа, он служит представителем новейшей поэзии, точно как Илиада служит памятником классической древности». В своем «Манфреде» Байрон «подражал Фаусту, заменяя простонародные сцены и Субботы другими, по его мнению благороднейшими». «Байрон чувствовал свою ошибку, и впоследствии времени снова принялся за Фауста, подражая ему в своем П р е в р а щ е н н о м у р о д е (думая тем исправить le chef d'œuvre)». К этому вопросу Пушкин возвращается в мелких заметках: «Гете имел большое влияние на Байрона. Фауст тревожил воображение творца Чильд-Гарольда. Два раза пытался Байрон бороться с этим Великаном романтической поэзии — и остался хром, как Иаков»⁶². Мимоходом он еще раз повторяет эту мысль в статье о Катенине (1833): Жуковский в «Светлане» сделал с «Ленорой»

Бюргера то же, «что Байрон в своем Манфреде сделал из Фауста: ослабил дух и формы своего образа»⁶³. С величайшими произведениями мировой литературы «Фауст» сопоставляется в заметке «О смелости выражений» (1827): «Есть высшая смелость: смелость изобретения создания, где план обширный объемлется творческою мыслию—такова смелость Шекспира, Dante, Milton, Гете в Фаусте, Молиера в Тартюфе [Фонвизина в Недоросле, Байрона в Чильд-Гарольде]»⁶⁴.

Некоторый отпор сторонникам возвышенной философической поэзии дает, с точки зрения вкусов французской поэтической школы, следующее характерное замечание в статье о Дмитриеве (1834): «Благоговею пред созданием Фауста, но люблю и эпиграммы etc. Есть люди, которые не признают иной поэзии, кроме выпренной»⁶⁵.

Другая тема, стоящая у Пушкина в связи с Гете,—это проблема исторической трагедии, которая встала перед Пушкиным в работе над «Борисом Годуновым». Трудно сказать, был ли знаком Пушкин с исторической драмой Гете «Гец фон Берлихинген», когда писал «Бориса Годунова», иначе, чем в изложении мадам де Сталь, довольно подробном и содержательном: перевод драматических произведений Гете на французский язык, сделанный Стапфером, относится, как уже было сказано, к 1825 г. Во всяком случае, вопреки мнению Розова и некоторых немецких критиков⁶⁶, «Борис Годунов» не обнаруживает никаких точек соприкосновения с драмой Гете, кроме тех, которые обусловлены общей зависимостью от Шекспира. Во всяком случае Пушкин несколько раз называет рядом имена Шекспира и Гете как создателей исторической драмы. Так Вальтер Скотт,



Автограф начальных строк ранней редакции «Кавказского пленника» Пушкина с эпиграфом из Гете «Gib meine Jugend mir zurück» (1820)

по мнению Пушкина (в статье об «Истории» Полевого, 1830), указал французским историкам новые источники, «несмотря на существование исторической драмы, созданной Шекспиром и Гете»⁶⁷. В статье «О драме» (1830) современный этап развития драматического искусства открывается теми же именами: «Шекспир. Гете». Однако следующая фраза: «Влияние его на нынешний Французский Театр,—на нас»⁶⁸ несомненно относится не к Гете, а к Шекспиру, вопреки мнению Розова⁶⁹, так как Гете на французский театр влияния не имел. В черновике письма Пушкина к Н. Раевскому о «Борисе Годунове» (июль—август 1825) есть также зачеркнутое упоминание о Гете в связи с проблемой трагедии: «Sh. a saisi les passions, Goethe le costume»⁷⁰ («Шекспир схватил страсти, Гете обстановку»). Эта краткая, но совершенно точная характеристика исторической живописи гетевского «Гецца» примыкает—вероятно не случайно—к отзыву мадам де Сталь: «Les mœurs et les costumes nationaux de l'ancien temps y sont fidèlement représentés» («Нравы и обстановка старины воспроизведены в нем с верностью»).

Наконец знакомство с «Вертером» Пушкин обнаруживает случайно, по поводу «Путешествия» Радищева, вспоминая, не без иронии, трогательный эпизод о нищем певце в главе «Клин». Пушкин отмечает, что рассказ о том, как нищий был похоронен с шейным платком, который подарил ему автор, подсказан Радищеву чувствительным романом Гете: «Имя Вертера, встречаемое в начале главы, поясняет загадку»⁷¹. Такая точная ссылка доказывает знакомство с романом Гете: Вертер был похоронен с розовым бантом, подаренным ему Лоттой.

Упоминания о Гете в письмах Пушкина немногочисленны и довольно случайны. О чтении Гете свидетельствует известное письмо из Одессы, вскрытое цензурой (март 1824 г.): «Читая Библию, святой дух иногда мне по сердцу, но предпочитаю Гете и Шекспира»⁷². Письмо к Погодину (1/III 1828) по поводу отзыва Гете о статье Шевырева (см. выше, стр. 463) называет Гете «нашим германским патриархом» и желает «Московскому Вестнику» «оправдать ожидания истинных друзей словесности и одобрение великого Гете»⁷³. Об участии Пушкина в переводе «Фауста» Губера и в судьбе посмертного издания «Эгмонта» А. Шишкова будет подробнее сказано в своем месте.

В произведениях самого Пушкина встречаются также лишь отдаленные и случайные следы знакомства с Гете—не обязательно из первых рук. И здесь на первом месте стоит «Фауст» в своеобразном осмыслении байронического разочарования и французского рассудочного скептицизма. Уже в «Кавказском пленнике» (в рукописных редакциях Публичной Библиотеки и Румянцевского Музея) Пушкин пользуется эпитафией из «Фауста»: «Gieb meine Jugend mir zurück»⁷⁴ («Верни мне молодость мою»); эпитафия этот свидетельствует о том, что в восприятии молодого Пушкина тема «Фауста» перекликается с байроническими настроениями. В печатном издании «Пленника» эпитафия отсутствует, но он повторяется в черновом наброске «Тавриды» (1822). В том же смысле стихотворение «Демон» (1823), говорящее о разрушении мечтательных иллюзий юности скептическим анализом жизненных ценностей, может быть подсказано мыслью о Мефистофеле Гете, но только в самой общей форме, делающей традиционного демона носителем современного рассудочного скептицизма. В черновиках «Адской поэмы» Пушкина (1825) появляются Фауст и бес как действующие лица⁷⁵:

Вот Коцит, вот Ахерон,
Вот горящий Флегетон—
Десерт, сразу, ну, смелее,
Сядь ко мне на хвост...

Фауст и бес переправляются через Флегетон и видят в котлах горящих грешников:

Погляди—цари!—
— О вари, вари!—

Затем бес приводит Фауста в ад, где в это время идет картежная игра:

Привел я гостя—ах, создатель!..
Вот доктор Ф. наш приятель—
Живой?—он жив, да наш давно—
Сегодня ль, завтра—все равно.

Впрочем Фауст в аду не является темой, близкой замыслу Гете. Если праздник в аду мог бы иметь точки соприкосновения с Вальпургиевой ночью, то обозрение адских мук скорее напоминает дантов «Ад». Во всяком случае тревоживший воображение Пушкина образ доктора Фауста связан лишь именем и общей сюжетной ситуацией с Фаустом Гете. То же можно сказать и о программе к Сценам из рыцарских времен (1835), в которой Фауст отождествляется с изобретателем книгопечатания и вместе с Бертольдом Шварцем, изобретателем пороха, помогает ниспровергнуть старый феодальный строй. Ср. конец программы (по-французски—Ленинский Музей, № 2384): «Пьеса заканчивается рассуждениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (открытие книгопечатания—другая артиллерия)».

«Сцена из Фауста» (1825) является наиболее значительным откликом Пушкина на тему трагедии Гете. Однако, как уже указывали исследователи, и здесь, несмотря на сходство имен и общей сюжетной ситуации, Пушкин дает вполне самостоятельную концепцию проблемы Фауста, существенно отличную от идеи Гете. Фауст как носитель романтического томления, искатель бесконечного знания и безграничного счастья, погруженный в мистическое созерцание природы, и «чувственно-сверхчувственное» переживание любви, одним словом—романтический Фауст Веневитинова, Тютчева, Аксакова, остается вне поля зрения Пушкина. Его «Сцена из Фауста» стоит вообще под знаком Мефистофеля как главного действующего лица: в нем Пушкин еще усиливает присущие этому образу черты рассудочной критики жизненных ценностей в духе французских «вольнодумцев» XVIII в., скептического «вольтерианства», разоблачающего наивный и мечтательный идеализм. Этот рационалистический «Фауст», воспитанный в умственной традиции французской буржуазной мысли XVIII в., перекликается с разочарованными байроническими героями молодого Пушкина, со скучающим Онегиным и др.

Более отдаленное влияние Гете можно отметить на общем замысле «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824). Инсценировка такого разговора между поэтом и предпринимателем, противопоставляющего чистое и возвышенное вдохновение поэта низкому практицизму литературного рынка, дана была Гете в одном из прологов к «Фаусту» («Пролог в театре»—разговор директора театра, поэта и комического актера). Вслед за Гете и Пушкиным этой формой стихотворной беседы о литературе пользовались Лермонтов («Журналист, читатель и писатель», 1840) и Некрасов («Деловой

разговор», 1851). Ближе к Гете по целому ряду реминисценций «Журналист и злой дух» С. Шевырева («Московский Вестник» 1827, ч. VI, стр. 500), диалог, в котором Мефистофель, «первый капиталист» в литературе, соблазняет идеального журналиста корыстолюбием и эгоизмом и предлагает ему продать свою душу дьяволу.

Из лирических стихотворений Гете Пушкин использовал только наиболее популярное—песню Миньоны, «Ты знаешь край?», которая в эту эпоху повторяется всеми поэтами как традиционная формула романтического томления. По этой формуле построено начало стихотворения «Желание» (1821), посвященного крымским воспоминаниям поэта:

Кто видел край, где роскошью природы
Оживлены дубравы и луга,
Где весело синеют, блещут воды,
Роскошные лаская берега,
Где на холмы, под лавровые своды,
Не смеют лечь угрюмые снега?
Скажите мне: кто видел край прелестный,
Где я любил, изгнанник неизвестный?

Через несколько лет (1827) Пушкин посвящает Италии незаконченное стихотворение такого же типа, на этот раз—с эпиграфом из Гете, сохранившим характерную орфографическую ошибку в первом слове: «Könnst du das Land» Wilh. Meist. («Ты знаешь край?» Вильгельм Мейстер). Второй эпиграф: «По клюкву, по клюкву, по ягоду по клюкву», очевидно пародирует, в сопоставлении с первым, ставшую традиционной романтическую формулу томления:

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет,
Где вечный лавр и кипарис
По воле гордо разрослись,
Где пел Торквато величавый,
Где и теперь во мгле ночной
Адриатической волной
Повторены его октавы... и т. д.

Впрочем дальнейшее описание райской красоты Италии («Италия, волшебный край!..») более напоминает Байрона (лирическое вступление к «Гяуру» и к «Абидосской Невесте»), чем Гете. Следует напомнить, что уже Байрон использовал песню Миньоны для описания экзотических красот южной страны в известном вступлении к «Абидосской Невесте» («Ты знаешь край, где кипарис и мирт—эмблемы деяний, совершающихся в этой стране?..»); именно у Байрона—длинная цепь перечислений этих красот, объединенных повторяющимся союзом: «где... где... где», и т. д.⁷⁶ Влияние Гете перекрещивается таким образом у Пушкина, как и у других его современников, с более прочным и авторитетным влиянием Байрона.

Наконец с традицией, восходящей к Гете, впрочем—не непосредственно, а через переводы и подражания Жуковского («Посвящение к Фаусту», «Цвет завета», «На кончину королевы Виртембергской»), связано у Пушкина употребление октавы в медитативной элегии. Строгую форму октавы

Кто-нибудь? - эфир - ~~как~~ ^{как} ~~идея~~
в это - ~~идея~~ - ~~на~~ ^{идея} ~~идея~~
Ты - ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Ты ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Да ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~
Кто ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~ ^{идея} ~~идея~~

Автограф черновых набросков «Адской поэмы» Пушкина (1825)
Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

дает пушкинская «Осень» 1830 г. («Роняет лес багряный свой убор»), самостоятельную вариацию восьмистрочной строфы—некоторые лицейские годовщины (1825, 1836). Кроме Пушкина в эту эпоху элегической октавы охотно пользуется Кюхельбекер (например «К Музе» 1829, «Эпилог поэмы» и др., особая форма октавы в «Лицейской годовщине» 1838 г.)⁷⁷.

7

Из ближайших учителей Пушкина в стороне от немецких влияний стоит Батюшков, воспитанный на французах и итальянцах: у него нет переводов из Гете, и характерно, что, живя довольно долго в Веймаре (1813), «в отчизне Гете, сочинителя Вертера, славного Шиллера и Виланда», он не искал случая с ним познакомиться⁷⁸.

Из друзей и соратников Пушкина кн. П. Вяземский, дворянин английской ориентации, выступает как теоретик романтизма, но романтизма, воспитанного в Англии и Франции. Как поэт и как критик Вяземский прошел мимо Гете, как переводчик он использовал на склоне лет два стихотворения немецкого поэта, связанные с Италией, где он путешествовал: «Сицилийскую песню» и одну из «Венецианских эпиграмм» (VIII), которая подсказала тему для совершенно самостоятельной разработки.

В одном стихотворении, напечатанном в «Современнике» (1836, ч. III, стр. 91), Вяземский использовал песню Миньоны для эффектного смешения русских стихов с общеизвестным немецким припевом:

Kennst du das Land

Kennst du das Land,
wo blüht Oranjenbaum?

Kennst du das Land, где фимиамом чистым
Упоены воздушные струи,
Где по холмам прохладным и тенистым
Весна таит сокровища свои?
Где негой роз и блеском их румянца
Ковры лугов пестреют и цветут,
И где срослись и злато померанца,
И зелени душистый изумруд?

Далее следуют: Kennst du das Land, где север смотрит югом?.. Kennst du das Land, гнездо орлов и грома?.. Kennst du das Land, где пурпуром и златом...; а в заключение—призыв:

Dahin, dahin, Жуковский, наш Торкватто!
Dahin, dahin, наш Тициан—Брюллов!.. и т. д.

Этот эффект повторил еще раз Бенедиктов, используя гетевское «Dahin!» как последний повторяющийся стих. Ср. Стихотворения 1884 г. (т. II, стр. 215):

Была пора: я был безумно молод,
И пыл страстей мне сердце разжигал,
Когда ж подчас суровый зимний холод
От севера мне душу проникал—
Я думал: есть блаженный юг на свете,
Край светлых гор и золотых долин,
И радостно твердил я вместе с Гете:
Dahin!—dahin!... и т. д.

П. А. ВЯЗЕМСКИЙ

Рисунок карандашом О. Кипренского с автографом и дарственной надписью художника (Рим, 17 марта 1835 г.)

Третьяковская Галерея, Москва



Дельвиг, хотя и немец по происхождению, также развивается вне немецких влияний, по крайней мере—вне сферы влияния Гете. Пушкин свидетельствует о симпатиях юноши Дельвига к немецким сентименталистам, но не упоминает о Гете: «Клопштока, Шиллера и Гёльти прочел он с одним из своих товарищей [Кюхельбекером], живым лексиконом и вдохновенным комментарием»⁷⁹. Мы говорили уже о юношеском переводе элегического стихотворения «Близость любовников»; этот перевод остался единственным и неопубликованным. Отметим, что рукописный сборник Гаевского⁸⁰, подготовленный Дельвигом к изданию в 1819 г., открывается эпитафией из «Певца» Гете, который будет неоднократно повторяться в дальнейшем как утверждение самоценности поэзии и ее независимости от практических целей:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt;
Das Lied, dass aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.

(Я пою, как поет птица, живущая в ветвях, песня, которая рвется из горла, вот дар, который щедро награждает).

Тот же эпитаф предпослан Дельвигом первому собранию его стихотворений (1829).

Никаких следов знакомства с лирикой Гете мы не находим у Боратынского, поэта, воспитанного всецело на французской философской и поэтической культуре. Правда, Боратынский отозвался на смерть Гете замечательным стихотворением (1832):

Предстала,—и старец великий смежил
Орлиные очи в покое...

Однако по своему содержанию стихотворение это не выходит за пределы того образа Гете как всеобъемлющего и всеотзывчивого поэта-мудреца,

который, как своего рода легенда, слагается в это время вокруг имени немецкого поэта: он совершил в пределе земном все земное, он облетел мыслью весь мир, он изучил труды мудрецов и создания искусства, он понимал тайную жизнь природы, он испытал сердце человека, и, если есть загробная жизнь, он достоин бессмертия. Для Боратынского, как и для Пушкина, образ Гете стоит недостижимо высоко, но не конкретизируется непосредственным знакомством и личным переживанием его поэтических произведений.

Н. Языков, хорошо владевший немецким языком и долго проживавший в Дерпте в немецком окружении, был лучше знаком с немецкой литературой, чем остальные поэты пушкинского круга. Он читает по-немецки не только Гете в новом десятичном издании (4/VIII 1828)⁸¹, он интересуется драмой Грильпарцера «Сафо», сказками Тика, читает Шекспира в немецком переводе и т. д.⁸² «Фауста» Гете он называет «возмутительно прекрасным» (18/III 1825)⁸³. Началу «Онегина», который ему не понравился, он противопоставляет немцев, Гете и Шиллера, как недостижимые образцы: «Мы, русские, меряем слишком маленьким аршином умственные творения и думаем, что наша мера такая же, как у просвещенных народов. Как мало наше великое в современной литературе, ничтожно значительное и низко возвышенное, если взглянуть на него, зная Гете и Шиллера, мы никнем перед сими исполинами, а все-таки думаем, что мы ровня им, или потому, что их не знаем, или потому, что не знаем себя и в чем истинная поэзия» (29/II 1825)⁸⁴. Сборник «Стихотворения Н. Языкова» (1833) открывается, как и у Дельвига, эпиграфом из Гете, между прочим тем самым, которым Шевырев открывает в «Московском Вестнике» обсуждение гетевского «Гецца».

Ich singe wie der Vogel singt,
 Und wie der Frosch sich wagt,
 Das Lied das auch der Fische singt,
 An Luft, das nichtlich leucht. Götz

Эпиграф. I много помню
 Трудней участию предаваться тиши
 Спокой ствол души, гонимъ воспоминаю
 И в одиночъ въяснить даръ, но вашей дальней
 мнѣ.

Автограф записи А. Дельвига четверостишия из Гете „Ich singe wie der Vogel singt...“, предпосланного в качестве эпиграфа к первому собранию стихотворений Дельвига (1829)

Wer das Dichten will verstehen,
Muss in's Land der Dichtung gehen;
Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichters Lande gehen ⁸⁵.

(Кто хочет понять поэтическое творчество, должен отправиться в страну поэзии; кто хочет понять поэта, должен отправиться в страну поэта).

Тем не менее у Языкова также нет переводов, и его творчество не обнаруживает никаких влияний Гете.

Добавим еще, что И. Козлов, также принадлежащий к этой группе, ни разу не переводил Гете, хотя и является одним из мастеров перевода в пушкинскую эпоху.

Особое место среди сверстников Пушкина занимает Кюхельбекер. Воспитанный в немецкой семье, он уже в Лицее был проводником немецких влияний, в противоположность французским.

Однако в его поэтической практике увлечение Гете не оставило особенного значительных следов. Он переводит стихотворение «Амур-Живописец» («Мнемозина» 1824, ч. IV, стр. 63—65), посвященное теме искусства и приближающееся к атологическому стилю (пятистопные хорей без рифмы):

До зари сидел я на утесе,
На туман глядел я неподвижный;
Простираясь, будто холст бесцветный,
Покрывал седой туман окрестность...

Он коспектирует, как уже было отмечено, комментарии Гете к «Дивану» и переводит стилизованной прозой архаическую, насыщенную торжественной страстностью арабскую военную песню. Не вошло до сих пор в собрания стихотворений Кюхельбекера отысканное мною в рукописной тетради, хранящейся в Институте Русской Литературы Академии Наук, стихотворение «Ницца» с эпиграфом из песни Миньоны: «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?» (публикуется ниже). На основании этой рукописи В. Н. Орлову удалось отождествить более полный печатный текст этого стихотворения в «Московском Телеграфе» 1826 г. (ч. XI, отд. 2, стр. 3—5), озаглавленный «К Гете» и подписанный *— Стихотворение это написано вероятно в 1821 г. под свежим впечатлением путешествия в Марсель и Ниццу весной этого года. Кюхельбекер прибыл в Ниццу 1 марта. 10 марта началось пьемонтское восстание, организованное карбонариями и подавленное после поражения революционных войск в битве с австрийцами 8 апреля. Повидимому Кюхельбекер был свидетелем восстания, по крайней мере—его начала. Эти впечатления нашли себе выражение в том пафосе гражданственности, характерном для поэтического мировоззрения Кюхельбекера, которым проникнут конец стихотворения. Однако именно поэтому описание экзотических красот южного края в сочетании с развалинами былого величия и картиной героической национальной борьбы скорее напоминает Байрона (вступление к «Гяюру», призывы к Греции в «Чайльд-Гарольде»), чем Гете, несмотря на отдельные реминисценции из песни Миньоны в первой и упоминание ее имени в третьей строфе.

Добавим, что с замыслом «Фауста» связана философски-символическая «мистерия» Кюхельбекера «Ижорский» (1835). Влияния на дальнейший путь русской поэзии она не имела. Таким образом Кюхельбекер как поэт не наметил путей усвоения Гете; они определились всецело под влиянием его младших литературных союзников—любомудров.

8

Начало интенсивного влияния Гете на русскую поэзию относится ко второй половине 20-х годов: его главным проводником был кружок «любомудров», возникший в Москве в 1823 г. и просуществовавший до конца 1825 г., в состав которого входили кн. Вл. Одоевский, Веневитинов, Ив. Киреевский, Кошелев, Рожалин и к которому примыкали Титов, Мельгунов, Шевырев и Погодин. Любомудры выступают против идеологии французского буржуазного Просвещения, против материализма и рационализма «мнимой» французской философии, противопоставляя ей немецкий философский идеализм, в особенности—мистический идеализм Шеллинга, его философию природы и эстетику. Поэзия должна быть тесно связана с философией, должна быть проникнута возвышенной мыслью⁸⁶. Подобно тому как «всякая Наука положительная заимствует свою силу из Философии», пишет Веневитинов, главный теоретик нового направления, так и «поэзия неразлучна с философией» («Разбор статьи о «Евгении Онегине»»⁸⁷. «Истинные Поэты всех веков были глубокими мыслителями, были Философами и, так сказать, венцом просвещения...» («Несколько мыслей в план журнала»)⁸⁸. Русская поэзия до сих пор отличалась бедностью мысли. Единственный путь углубления—«заставить ее более думать, нежели производить». Залог «самобытности» русской литературы, по мнению Веневитинова, «в одной философии»⁸⁹.

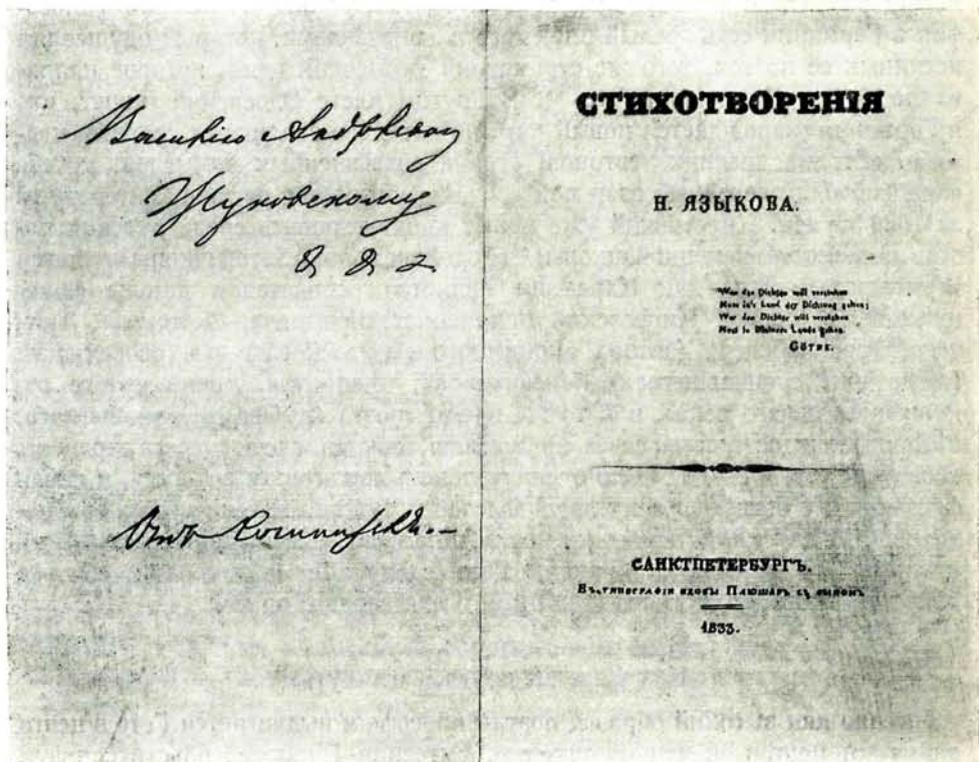
Осуществление идеала философской поэзии любомудры видели в поэзии немецкой. По мнению Веневитинова, в Германии существует тесная связь между развитием философской и поэтической мысли. «Новейшая философия в Германии есть зрелый плод того же энтузиазма, который одушевлял истинных ее поэтов, того же стремления к высокой цели, которое направляло полет Шиллера и Гете»⁹⁰. В другом месте Одоевский пишет, что в Германии «зарождается новый мир, из которого заблестает свет невечерний». «Страна древних тевтонов! страна возвышенных помыслов! к тебе обращаю благоговейный взор мой!»⁹¹ В «Обзрении русской литературы за 1829 г.» Ив. Киреевский уже может констатировать среди русских поэтов наличие «немецкой школы»⁹². Родоначальником этой школы является Жуковский, тогда как Карамзин является основателем школы французской. К первой Киреевский причисляет Шевырева, Хомякова, Тютчева, Кюхельбекера (автора анонимного «Ижорского») и в особенности (тогда уже скончавшегося) Веневитинова, «философа, проникнутого откровением своего века», и в то же время «поэта глубокого, самобытного, которого каждое чувство освещено мыслию, каждая мысль согрета сердцем». «Созвучие ума и сердца было отличительным характером его духа, и самая фантазия его была более музыкой мыслей и чувств, нежели игрою воображения». И для характеристики поэта-философа Веневитинова Киреевский цитирует его перевод из «Фауста» Гете (сцену «Лес и пещера»): «Оттого природа была ему доступною для ума и для сердца; он мог

В ее таинственную грудь,
Как в сердце друга, заглянуть»⁹³.

Именно как высокий образец поэта-философа и выдвигается Гете в центр внимания поэтов «немецкой школы», вытесняя Байрона, властителя дум предыдущего литературного поклонения. При этом Гете воспринимается сквозь призму Шеллинга и романтизма, приобретает черты мистического идеалиста. Ориентированная на Гете философская поэзия замыкается в

сферу «чистого искусства», эстетико-метафизического созерцания: она отнесется равнодушно, если не враждебно (как впоследствии Тютчев), к политической идеологии либеральной дворянской литературы начала 20-х годов. В эпоху политической реакции, после подавления восстания декабристов, вместе с которыми сходят с исторической сцены наиболее выдающиеся представители дворянской оппозиции, немецкое философское направление крепнет и становится главенствующим в русской дворянской литературе начала царствования Николая I. Пушкин, вступивший, как известно, в литературный союз с московскими любомудрами, вполне ясно отдавал себе отчет в этой связи между философией и политикой: «Философия немецкая,—пишет он в «Мыслях на дороге» (1833—1835),—которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно: она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалила ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения!»⁹⁴

В 1827—1830 гг. кружок любомудров имеет свой печатный орган «Московский Вестник», который издается под редакцией М. Погодина и при ближайшем участии С. Шевырева как идеологического руководителя журнала; официальным покровителем и постоянным сотрудником журнала является сам Пушкин. «Московский Вестник» становится в эти годы идейным центром пропаганды немецкой литературы и поэзии Гете. В «Москов-



Титульный лист издания «Стихотворений» Н. Языкова с эпитафией из Гете (1833)

Экземпляр с дарственной надписью поэта В. А. Жуковскому

Институт Русской Литературы, Ленинград

Н. М. ЯЗЫКОВ

Рисунок карандашом неизвестного художника
из альбома А. П. Елагиной
Собрание Безд, Москва



ском Вестнике» печатаются переводы из Шиллера, Жан-Поля Рихтера, Тика, Гофмана, Гейне, критические статьи Авг. Шлегеля и т. д. Но первое место среди немецких писателей отводится Гете. Из стихотворных вещей здесь напечатаны: «Монолог Фаустов» (Лес и пещера), пер. Веневитинова (1827, ч. I); «Отрывок из междудействия к «Фаусту»: «Елена», пер. Шевырева (1827, ч. VI); три антологических стихотворения («Поэзия», «Время и поэт», «Благодать»), пер. З. (1828, ч. VIII—Шевырев?), стих. из «Дивана»: «Сонные, спите по вашим шатрам...» («Freisinn») (1828, ч. X). Из художественной прозы: отрывок «Характер Гамлета» из «Вильгельма Мейстера», имеющий значение теоретического высказывания (1827, ч. I); другой отрывок оттуда же (книга II, гл. 2) под заглавием: «Одна глава из жизни Вильгельма Мейстера Гете» (1830, ч. III); эпизод из «Годов странствия Вильгельма Мейстера»: «Вот где предатель», пер. Рожалина (1827, ч. II). Из статей по искусству: «Разговор об истине и правдоподобию в искусстве», пер. Шевырева (1827, ч. II), заключающий основы классической эстетики Гете—противопоставление замкнутой обособленной сферы искусства бытовому реализму и эмпирической действительности; несколько отрывков из книги «Винкельман и его век» (1827, ч. I: «Мысли Гете о дружбе, об изящном»; 1830, ч. III: «Древние. Идолопоклонство», из Гете). Гете посвящены оригинальные статьи: Шевырева, о «Геце» по поводу перевода Погодина (1828, ч. XII), с подробной характеристикой пьесы, ее места в немецкой драматургии и несколькими выдержками из автобиографии Гете; его же о «Елене» в связи с переведенным отрывком (1827, ч. VI); о нем говорится в статье Титова «О романе как представителе образа жизни новейших Европейцев» (1828, ч. VII), заключающей характеристику романа немецкого типа Жана-Поля Рихтера и Гете («Вильгельм Мейстер»). Имеются и более случайные упоминания—в рецензии на «Манфреда», пер. Вронченко (1828, ч. X), в полемике с «Московским Телеграфом» (1828, ч. VIII) и др. В первом номере журнала 1827 г. помещен портрет Гете работы близкого любимца драматического художника Мальцева. Наконец венчает гетеану «Московского Вестника» письмо самого Гете по поводу «Елены» Шевырева (1828, ч. IX), бла-

гоговейно воспроизведенное в немецком подлиннике и переведенное по-русски как своего рода благословение великого учителя его ученикам и поклонникам.

Из стихотворных переводов, напечатанных в «Московском Вестнике», наибольшего внимания заслуживает «Елена» Шевырева. Напечатанная весной 1827 г. «Елена», классико-романтическая фантазмагория. Междудействие к Фаусту» была литературной новинкой, когда ею заинтересовался Шевырев. Вторая часть «Фауста» была еще не написана, и Шевырев имел все основания считать «Елену» особым, самостоятельным произведением на тему «Фауста». Произведение это заинтересовало Шевырева как ответ на те проблемы философии культуры и искусства, которые он ставил перед собой как ученый и поэт.

Перевод Шевырева, не всегда буквально точный, прекрасно передает общий дух и художественный стиль оригинала. Примером может служить начало речи Линцея, рассказывающего о победе античной красоты над германскими варварами:

Твой раб, царица, пред тобой!
 Он молит милости одной:
 Да скажет мне твой светлый взгляд:
 «Ты нищ, как раб, как царь богат!»
 Кто ныне я — и кто я был?
 Я взглядом землю покорил,
 Но молния моих очей
 Притуплена красой твоей.
 С Востока грозно мы пришли —
 И Запад стерт с лица земли,
 И за народом шел народ,
 Не зная, кто во след идет... и т. д.

Пушкин принял участие в гетеане «Московского Вестника» своей «Сценой из Фауста» (1828, ч. IX). Однако философический романтизм немецкого направления остался чужд Пушкину, воспитанному на идеологии французского просвещения, о чем с достаточной ясностью свидетельствует именно «Сцена из Фауста». Он признавал культурные заслуги и дарование молодых московских литераторов: «Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы», «Московская критика с честью отличается от петербургской. Шевырев, Киреевский, Погодин и другие писатели написали несколько опытов, достойных стать на ряду с лучшими статьями английских Reviews» («Мысли на дороге») ⁹⁵. Но любомудрам не удалось сделать Пушкина своим соратником, несмотря на то, что Веневитинов в своем послании «К Пушкину» приглашал его — конечно не случайно — воспеть Гете как своего наставника:

...Но ты еще не доплатил
 Каменам долга вдохновенья,
 К хвалам оплаканных могил
 Прибавь веселые хваленья.
 Их ждет еще один певец:
 Он наш, — жилец того же света.
 Давно блеснит его венец;
 Но славы громкого привета
 Звучней, отрадней, глас поэта.

Наставник наш, наставник твой,
 Он кроется в стране мечтаний,
 В своей Германии родной.
 Досель владеющие длани
 По струнам бегают порой,
 И перерывчатые звуки,
 Как после горестной разлуки
 Старинной дружбы милый глас,
 К знакомым думам клонят нас.
 Досель в нем сердце не остыло,
 И верь, он с радостью живой
 В приюте старости унылой
 Еще услышит голос твой.
 И может быть, тобой плененный,
 Последним жаром вдохновенный,
 Ответно лебедь запоет
 И к небу с песнею прощанья
 Стремя торжественный полет,
 В восторге дивного мечтанья
 Тебя, о Пушкин, назовет.

Из перевода Веневитинова в «Московском Вестнике» появился только «Монолог Фаустов», уже отмеченный выше (сцена «В пещере»: «Wald und Höhle», 1827, ч. I). Остальные переводы были напечатаны в 1829 г. в посмертном издании «Сочинений» рано умершего поэта. Они заключают: два отрывка из «Фауста»—«Фауст и Вагнер. За городом» («Vor dem Tor»—пасхальная прогулка, сцена заката) и «Песнь Маргариты» (за прялкой: «Прости, мой покой!»); две сцены из «Эгмонта» (д. I, сц. 2 и 3, заключающая песенку Клары: «Стучат барабаны!»); маленькую стихотворную драму «Земная участь и апофеоза художника». С переводами Веневитинова в русской поэзии появляется романтический Гете в стилизации немецкого философского идеализма. Драма о художнике, его высоких стремлениях, о нищете и бедствиях его земного пути и о посмертной славе, его ожидающей, переключается с романтической концепцией художника-идеалиста и его земной судьбы в более поздних произведениях Тика, Гофмана, французских романтиков. Отрывки из «Фауста» показывают трагедию Гете в наиболее романтическом аспекте. Томление по недостижимому (романтическая Sehnsucht)—в сцене заката:

... И у кого душа в груди не бьется
 И, жадная, не рвется от земли,
 Когда над ним, невидимый, вдали
 Веселый жаворонок вьется
 И тонет в зыбях голубых,
 По ветру песни рассыпая!
 Когда парит орел над высью скал крутых,
 Широкие ветрила расстилая,
 И через степь, чрез бездну вод
 Станица журавлей плывет
 К весне полуденного края!

Непосредственное общение души с природой, пантеистическое переживание природы—в сцене «В пещере» (драматический белый стих ориги-

нала, еще необычный в русской поэзии того времени, заменяется в переводе, по образцу других сцен, вольными рифмованными ямбами):

Всевышний дух! ты все, ты все мне дал,
 О чем тебя я умолял;
 Неподаром зрелся мне
 Твой лик, сияющий в огне.
 Ты дал природу мне, как царство, во владенье;
 Ты дал душе моей
 Дар чувствовать ее, дал силу наслажденья.
 Иной едва скользит по ней
 Холодным взором удивленья,
 Но я могу в ее таинственную грудь,
 Как в сердце друга, заглянуть...

Наконец песня Гретхен выражает любовное томленье и также окружена атмосферой романтического чувства:

Прости, мой покой!
 Как камень, в груди
 Печаль залегла,
 Покой мой, прости!..

Кроме журнальных стихотворений и отрывков Любомудры выступают в эти годы с двумя переводами крупных произведений Гете: это «Гец фон Берлихинген», перевод М. Погодина (1828) и «Вертер»; перевод Рожалина (1829), о которых сказано подробнее в своем месте (стр. 526 и 609). Из стихотворений, появившихся вне «Московского Вестника», следует отметить «Прекрасный цвет» («Песнь заключенного рыцаря») в дружественном альманахе «Северная Лира» (1827) Райча и Ознобишина («Das Blütlein Wunderschön»). Перевод по теме и обработке несколько напоминает элегические баллады Жуковского.

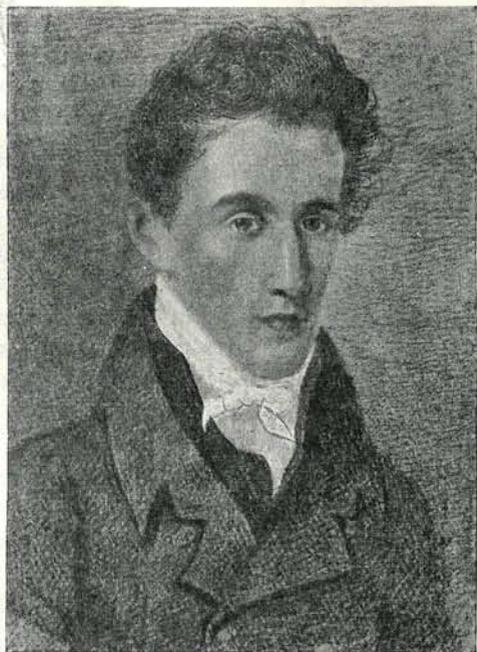
К «немецкому направлению» причисляет И. Киреевский и Тютчева, хотя, живя подолгу за границей, он стоял в стороне от литературных партий и не принимал участия в кружке Любомудров. Тютчев прожил в Германии с перерывами около шестнадцати лет, был лично знаком с выдающимися представителями немецкой культуры, его первая и вторая жена были немки. Стихотворения Тютчева, особенно 30-х годов, как уже было неоднократно указано, близки по своим лирическим темам, чувству жизни и идеологии немецкому романтизму: мистический пантеизм, космические переживания, непосредственное погружение в живую и таинственную жизнь природы. В этом романтическом аспекте воспринимали русские поэты-идеалисты и творчество Гете. Кроме общей идеологической «атмосферы» философской лирики Тютчева связь с Гете устанавливается и в более случайных подробностях. Так реминисценцией из Гете являются стихи: «Ночь хмурая, как зверь стокий, глядит из каждого куста» («Песок сыпучий по колени...»); ср. у Гете: «Где темнота глядела из кустов сотней черных глаз» («Wo Finsternis aus dem Gesträuche mit hundert schwarzen Augen sah»: «Willkommen und Abschied») ⁹⁶. Напоминает Гете и стихотворение «Слезы людские, о слезы людские...»; ср. у Гете: «Wonne der Wehmut»: «Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen der ewigen Liebe» («Блаженство тоски»: «Не иссыхайте, не иссыхайте, слезы вечной любви...»).

Среди переводных стихотворений Тютчева, весьма многочисленных (около 50) и сделанных по преимуществу с немецкого, переводы из Гете

Д. В. ВЕНЕВИТИНОВ (?)

Рисунок цветным карандашом и сангиной
неизвестного художника

Третьяковская Галерея, Москва



занимают, уже количественно, первое место (15 или 16). Из них 7 стихотворений были напечатаны в журналах и альманахах конца 20-х и начала 30-х годов, два—в более позднее время (1838? и 1852), а остальные семь увидели свет только в посмертных изданиях. Самое раннее «Саконтала» появилось в «Северной Лире» (1827) и еще не характерно для Тютчева ни по теме, ни по методу перевода: антологическое четверостишие Гете, написанное элегическим дистихом, он развернул в многострофное стихотворение (14 стихов), являющееся свободной вариацией на мотивы немецкого оригинала. Переводы 1828—1832 гг. являются апогеем творческого интереса Тютчева к Гете и показывают нам Гете романтического. В «Галатее» (1830) напечатан отрывок из «Фауста», присланный Раичу из Германии: сцена заката, уже переведенная Веневитиновым: «Зачем губить в унынии пустом...»; в рукописях сохранилось еще 5 отрывков из I части, которые Г. И. Чулков датирует 1828—1830 гг.⁹⁷ В той же «Галатее» (1830) помещены баллады «Приветствие духа» и «Певец»: последняя в эту эпоху начинает пользоваться особенным вниманием переводчиков как созвучная романтическому учению о высоком призвании поэта и «свободе» искусства («Я пою, как птица на ветвях»)—у Тютчева, с легким, но очень знаменательным переосмыслением: «По Божьей воле я пою, как птичка в поднебесьи»). В следующем году в альманахе «Сиротка» (1831) появляются две песни арфиста из «Вильгельма Мейстера». Из них первая («Кто с хлебом слез своих не ел...») была уже переведена Жуковским и звучит у Тютчева менее элегично, более мужественно и строго. Вторая обращает на себя внимание как романтический опыт в передаче ритмической игры вольного размера оригинала, являющийся для пушкинской эпохи смелым новаторством. Характерно, что современный Тютчеву рецензент «Московского Наблюдателя» (1831) был неприятно шокирован этим новшеством, чем объясняется вероятно его строгий отзыв: «Перевод столь плохой, что досадно читать»⁹⁸; а позднейший редактор нашел нужным разбить его на два самостоятельных стихотворения (изд. Маркса):

Кто хочет миру чуждым быть,
Тот скоро будет чужд!
Ах, людям есть кого любить,—
Что им до наших нужд!

Так! что вам до меня!
Что вам беда моя!
Она лишь про меня,—
С ней не расстанусь я!

Как крадется к милой любовник тайком:
«Откликнись, друг милой, одна ль?»
Так бродит ночью и днем
Кругом меня тоска,
Кругом меня печаль!..
Ах, разве лишь в гробу
От них укрыться мне,
В гробу, в земле сырой,
Там бросят и оне!

Наконец в «Телескопе» (1832)—последний перевод из этого цикла «Вы мне жалки, звезды горемыки!» Согласно датировке К. Пигарева (по рукописи) к тому же времени, как все стихотворения этой группы, относится также оставшийся ненапечатанным до 1886 г. перевод из «Дивана»: «Запад, норд и юг в крушеньи» («Negire»). Романтическая тема—возвращение из современной разорванности, рационализма и рефлексии в первобытный мир патриархального существования, пребывающий в бессознательной и счастливой мудрости религиозного миропонимания—перекликается с характерной для Тютчева-романтика реакционной критикой идеологии буржуазного просвещения:

Запад, норд и юг в крушеньи,
Троны, царства в разрушеньи,
На Восток укройся дальной
Воздух пить патриархальной,
В песнях, играх, пированье
Обновить существованье.

Там проникну, в сокровенных,
До истоков потаенных
Первородных поколений,
Гласу Божиих велений
Непосредственно внимавших
И ума не надрывавших.

Память праотцев святивших,
Иноземию претивших,
Где во всем хранилась мера,
Мысль тесна, просторна вера,
Слово в силе и почтенье,
Как живое откровенье.

Из стихотворных переводов более позднего времени серьезные сомнения в авторстве Тютчева вызывает приписанная ему последними издателями и комментаторами «Перемена» (1838):

Лежу я в потоке на камнях... Как рад я!
 Идущей волне простираю объятия,—
 И дружно теснится она мне на грудь;
 Но, легкая, снова она упадает,
 Другая приходит, опять обнимает:
 Так радости быстрой грядую бегут!
 Напрасно влачишь ты в печали томящей
 Часы драгоценные жизни летящей,
 Затем, что своею ты милой забыт:
 О, пусть возвратится пора золотая!
 Так нежно, так сладко целует вторая,—
 О первой не будешь ты долго тужить!

Это стихотворение напечатано в «Московском Наблюдателе» 1838 г. (ч. XVIII, стр. 55) за подписью Т—ъ. В прижизненные собрания стихотворений поэта оно не входило. Первый извлек его из забвения Гербель и напечатал под именем Тютчева в своем издании Гете (т. I, стр. 7). Затем его перепечатал Быков в своем издании стихотворений Тютчева (стр. 373). Между тем Е. Ляцкий напечатал то же стихотворение в Сочинениях К. Аксакова с пометкой: «*Перемена печатается по рукописи*» (Сочинения, т. I, 1915, стр. 142 и 655). Белинский, руководивший в то время «Московским Наблюдателем» и лично близкий Аксакову, в своих письмах называет это стихотворение в числе аксаковских переводов: «Аксаковские переводы из Гете («Бог и Баядера», «Утренние жалобы», «Перемена»—Лежу я в потоке на камнях,⁹⁹ «Тишина на море») больше, нежели хороши—превосходны». Аксаков в это время печатает в «Московском Наблюдателе» целую серию переводов, Тютчев в этом журнале вообще не печатается. Далее—по теме стихотворение совершенно выпадает из сферы тютчевского Гете: это—юношеское стихотворение Гете в стиле лейпцигской анакреонтики, призывающее к легкому и бездумному наслаждению жизнью и смене чувственных удовольствий. Мы увидим, что Аксаков, напротив, именно в эту эпоху увлекается этим новым аспектом лирики Гете и что Белинский приветствует это увлечение как выход в «новую жизнь» (см. ниже, стр. 585). По стихотворной технике «Перемена» также не напоминает Тютчева, в особенности—целая серия неточных рифм: грудь: бегут, забыт: тужить, объятия: рад я.

Таким образом остается предположить, что подпись Т—ъ основана на каком-то неясном для нас недоразумении.

Позднее переводит Тютчев песню Миньоны («Ты знаешь край, где мирт и лавр растет?»), напечатанную в сборнике «Раут» (1852), сознательно вступающая в состязание с другими переводчиками: «Романс из Гете,—писал Тютчев Н. В. Сушкову (27 октября 1851 г.),—несколько раз переведен был у нас, но так как эта пьеса—из числа тех, которые почти обратились в литературную поговорку, то она навсегда останется пробным камнем для охотников»¹⁰¹. Оригинальной особенностью перевода Тютчева является перестановка второй и третьей строфы (I «край», II «путь», III «дом»). Наконец песня Клерхен, напечатанная в посмертном издании 1884 г. («Радость и горе в живом упоеньи»), согласно указанию К. Пигарева, датируется (по рукописи) 1870 годом.

Особенный интерес для понимания характера усвоения Гете переводчиком Тютчевым представляют шесть отрывков из «Фауста», три из которых были впервые опубликованы недавно Г. И. Чулковым¹⁰². Тютчев, как и

Веневитинов, усваивает романтический аспект «Фауста»: он даже совпадает с Веневитиновым в выборе двух сцен—сцены заката («Зачем губить в унынии пустом...») и сцены «Лес и пещера» («Державный дух! ты дал мне, дал мне все...»). Остальные отрывки: разговор Фауста с Духом Земли («Кто звал меня?...»), гимн архангелов из «Пролога на небе» («Звучит, как древле, пред тобою...»), монолог под звук пасхальных колоколов («Чего вы от меня хотите?..») также выдвигают в трагедии Гете мотивы космические и религиозные. По стилю однако переводы Тютчева существенно отличаются от стиля переводов Веневитинова: элегическому тону Веневитинова, который мы хорошо знаем по оригинальному творчеству автора философских элегий¹⁰³, Тютчев противопоставляет патетическую торжественность и архаику философической оды, характерную для ученика Раича, близкого «младшим архаистам»¹⁰⁴.

Особенно разительно различие с Веневитиновым на примере сцены «Лес и пещера», которую Тютчев, в противоположность своему предшественнику, впервые переводит драматическим белым стихом оригинала:

Державный Дух! ты дал мне, дал мне все,
 О чем молил я! Не вотще ко мне
 Склонил в лучах сияющий твой лик!
 Дал всю природу во владенье мне
 И вразумил ее любить. Ты дал мне
 Не гостем празднотным быть
 На пиршестве у ней, но допустил
 Во глубину души ее проникнуть,
 Как в сердце друга! Земнородных строй
 Провел передо мной и научил
 В дубровель темной, в воздухе иль в лоне вод [на водах, в эфире]
 В них братий познавать и их любить...

К романтическим страницам «Фауста» относится и переведенная Тютчевым песня Гретхен «Der König in Thule» («Король Фульский»), которая с 20-х годов (перевод Загорского в «Северных Цветах» 1825 г.) начинает привлекать внимание поэтов. Перевод Тютчева отмечен между прочим попыткой сохранить дольки немецкого народного стиха («Был царь, как мало их ныне...»),—особенность, сглаженную в посмертных изданиях, как и многое другое, в чем Тютчев отклонялся от традиций пушкинской эпохи.

Не дошел до нас перевод I действия II части «Фауста», завершающий для Тютчева эпоху творческого интереса к Гете (1832—1833). О нем сохранились сведения в письме к Гагарину (7/VI 1836): «По возвращении моем из Греции (1833), я принялся как-то в сумерках разбирать бумаги и уничтожил большую часть моих поэтических упражнений и лишь долго спустя заметил это. В первую минуту мне было немного досадно, но я скоро утешил себя мыслию, что сгорела Александрийская библиотека. Тут был между прочим перевод первого акта из второй части «Фауста», в переводе может быть лучшее из всего»¹⁰⁵. Как и «Елена» Шевырева, этот утраченный перевод свидетельствует о живом сочувствии русских романтиков поэтической символике II части.

Стихотворение Тютчева на смерть Гете (1832), напечатанное уже после смерти русского поэта, по времени завершает период наиболее интенсивного творческого увлечения Тютчева лирикой Гете. Оно дает наиболее законченный образ «романтического Гете» эпохи любомудров:

Kenntst du das Land? ..

Wie zumeist Span, ist Meeres- u. Landesrausch
Lustvoll u. in dem Maßgebenden Weltstadt —
Nicht nur London — u. Amsterdam zumeist
Kann man ruhig nach Jerusalem gehen ..

Wie stehst du denn? ... wada, wada ist tot
Kopfe ist zu begeben Mutter Mein ..

Wie zumeist ist es in dieser no. ...
Lustvoll, Freude zu tun, nicht zu sein —

Wie zumeist ist es ... Freude, Freude —
Freude, Freude u. Freude, Freude ..

Wie stehst du denn? ... wada, wada ist tot
Lustvoll, Freude zu tun — Freude,
Freude, Freude ..

На древе человечества высокою
 Ты лучшим был его листом,
 Воспитанный его чистейшим соком,
 Развит чистейшим солнечным лучом.

С его великою душою
 Созвучней всех на нем ты трепетал,
 Пророчески беседовал с грозой
 Иль весело с зефирами играл.

Не поздний вихрь, не буйный ливень летний
 Тебя сорвал с родимого сучка:
 Был многих краше, многих долголетней
 И сам собою пал, как из венка.

9

Философские и эстетические традиции Любомудров продолжает в 30-х годах кружок Станкевича, из которого к началу 40-х годов вышли оба враждующих крыла дворянской литературы: славянофильское—реакционно-феодалное, и западническое—прогрессивно-буржуазное. Все члены кружка в начале своего умственного пути—романтики-шеллингианцы, поклонники Гете и немецкой литературы. Сам Станкевич переводит два стихотворения Гете (1832)¹⁰⁶. Одно принадлежит к «поэзии мысли»—«Песнь духов над водами», философская ода начала веймарского периода (1779):

Душа человека
 Волнам подобна:
 С неба нисходит,
 Стремится к небу
 И вечной премене
 Обречена,
 Снова должна
 К земле обратиться...

Другое—произведение интимной лирики, элегическая песня «К месяцу», в переводе которой Станкевич небезуспешно соперничает с Жуковским:

Снова блеск твоих лучей
 Землю осребрил;
 Снова думам прежних дней
 Сердце он открыл.
 Ты глядишь печально в даль
 На мои поля:
 Иль тебя, мой друг, печаль
 Трогает моя?..

В письмах Станкевича дается восторженное морально-философское толкование идеи отдельных лирических вещей Гете. В сентябре 1833 г. он читает Гете с Марией Афанасьевной, героиней его «деревенского романа»¹⁰⁷: «Мне хотелось показать ей Гете с разных сторон. Я прочел ей, разумеется с выпусками, во-первых «Der Gott und die Bajadere» [«Бог и баядера»]. Это создание удивило ее! Она не ожидала этого от Гете! Идея всезидущей любви, которою дышет эта легенда,—ей родная с давних пор. Я тоже как будто вновь понял ее! «Kenner des Grossen und Tiefen» [«знающий великое

Ф. И. ТЮТЧЕВ

Портрет маслом неизвестного художника (1820-е гг.)
Музей Тютчева, Мураново



и глубокое», у Гете—эпитет Брамь] как человек действует между веков. Он не бросает перунов с неба, чтоб разрушить падшее создание, чтобы зажечь жизнь прекрасную, но орудием преобразования избирает земных могучих деятелей—любовь и горе. Очищенная им жизнь отлетает к источнику жизни! За этим я прочел ей балладу «Der Fischer», где выразилось невольное влечение, которое мы испытываем, смотря на спокойную поверхность воды, отражающей небо в своих недрах, потом «Erlkönig» [«Лесной царь»], «Sänger» [«Певец»] и наконец гигантское порождение гения «Die Braut von Korinth» [«Коринфская невеста»]. Нельзя не пасть перед Гете, прочитав это создание! Грозный союз любви и смерти, бледные уста, льющие кровавое вино, мертвая грудь, согреваемая сладострастным пламенем, и сила юности, испарившаяся в один миг наслаждения, — овладевают душой, потрясают все нервы, так что, по окончании чтения, чувствуешь странный покой, подобный тому, который господствует в природе после ночной грозы, когда туча перешла на другую половину неба и звезды едва начинают блистать, освобождаясь из-под ее покровы...»¹⁰⁸ Незадолго до этого Станкевич сообщает Неверову свой план—написать драму на тему «Баядерь» Гете: «Припала мне охота развить в драматической форме «Баядеру» Гете,—осуществить в ней мое понятие о любви in genere, представить постепенное очищение, возвышение души...» (18/V 1833)¹⁰⁹. С этим планом он носится в течение месяца и потом бросает его: «Баядеру» я бросил писать, не напишу—во-первых, сюжет гол для драмы, во-вторых, неприятно видеть что-нибудь прибавленное к гениальному произведению, даже отвратительно, тем более, что если я и понимаю мысль Гете, то не выражу так хорошо, как понимаю, а другие скажут, что профан обезобразил chef-d'œuvre. Но я напишу для себя и для тебя, если напишу» (2/VI 1833)¹¹⁰. Повидимому мысль о «Баядере» сочетается у Станкевича с личными переживаниями «деревенского романа». Точно так же, чтобы передать другу элегические настроения, овладевшие его душой, он цитирует названное выше стихотворение Гете «К месяцу», сперва по-немецки, потом в переводе Жуковского:

«Fliesse, fliesse, lieber Fluss!
Nimmer werd' ich froh—
So verrauschte Scherz und Kuss...

(Остальное не входит в мои обстоятельства: und die Treue so—мне на неверность жаловаться нечего)» (2/VI 1833)¹¹¹.

Но наиболее восторженный и любовный анализ посвящает Станкевич песне Миньоны: «Как божественна становится эта песнь, когда сообразишь обстоятельства, окружающие поэтическое существо—Миньону! Настоящее для нее исчезло—тот, кого она любила всей полнотою огненной души своей, вкушал перед ее глазами наслаждение в чужих объятиях; мир скрылся для нее под погребальным покровом, и тем живее пробудились неясные воспоминания детства! Италия со своими красотами, Италия, украшенная пламенной фантазией (которая тем более работала, чем слабее оставалась в памяти действительность) чудной девы,—вот что сделалось целью ее желаний, ибо желание не умирает, как способность: едва безнадежность убила одно из желаний, как другое возникает на развалинах первого; если же нет—то за этим должно последовать омертвление умственных сил или сама смерть. Последнее сбылось с Миньоной. С одной стороны, встречая возможность слить жизнь свою с жизнью любимого существа, с другой, томимая влечением в страну детства, украшенную (вновь созданную) ее фантазией,—она истлевала; вся она (с представления Гамлета) превратилась в одно Sehnsucht, в страстное влечение, которое возвышалось по мере того, как гасли ее жизненные силы. Наконец, истомленная борьбою, в одежде ангела,—она исповедала свое последнее желание, свои догадки: небесное отечество—вот куда стремилась мысль ее! И все кончено! И роскошное создание природы возвратилось в недра матери из среды людей, которые были недостойны ее! И все это выражает «Kennst du das Land...» Как бы хотелось слышать это чувство, отлитое в звуки! Здесь их поле. Увлечь душу, обаять ее (иначе не могу выразить) должна музыка на эту песню... если она не такова, то музыкант—или не гений, или не знает Миньоны. Эта музыка должна заставить меня схватить тебя за руку и сказать:

Dahin, dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!»¹¹²

Восторженные письма Станкевича иллюстрируют проникновение романтического Гете в бытовую атмосферу, в повседневные мысли и переживания русских шеллингианцев начала 30-х годов. В конце 30-х годов, в эпоху увлечения Гегелем, интерес к поэзии Гете достигает апогея. Идеологическую, литературно-философскую сторону этого увлечения раскрывает переписка Белинского. Для Белинского-гегельянца, как и для других членов кружка, Гете—величайший поэт нового времени, один из первых поэтов мировой литературы всех времен¹¹³.

Первая половина 40-х годов является апогеем влияния Гете в России, когда молодая дворянская и уже идущая ей на смену буржуазная интеллигенция воспитывается прежде всего на Гете и Гегеле. Поездки в Германию с учебными и культурно-просветительными целями становятся с конца 30-х годов более распространенным явлением и способствуют также укреплению «немецкой» интеллектуальной ориентации. Впоследствии Боткин писал Фету из Берлина (28/VIII 1862): «Да, здесь es wird mir behaglich zu Mute [мне становится уютно на душе], это главное от того, что все мое духовное развитие связано с Германией. Не говоря уже о философии, поэзии,

даже немецкий комизм мне по сердцу... Станкевич, Грановский, вся моя юность клонит меня к Германии; все мои лучшие идеалы выросли здесь, все первые восторги музыкой, поэзией, философией шли отсюда»¹¹⁴. Тургенев, тонкий наблюдатель, показывает нам бытовую сторону этих увлечений уже с критической точки зрения 50-х годов. Так в «Фаусте» (1855) герой предается воспоминаниям, для которых Тургенев привлекает материал, несомненно автобиографический: «Я увидел книги, привезенные мною когда-то из-за границы, между прочим гетевского «Фауста». Тебе может быть неизвестно, что, было время, я знал «Фауста» наизусть (первую часть разумеется) от слова до слова, я не мог начитатьсь им... Но другие дни—другие сны, и в течение последних девяти лет мне едва ли пришлось взять Гете в руки. С каким неизъяснимым чувством увидел я маленькую, слишком мне знакомую книжку (дурного издания 1828 года). Я унес ее с собою, лег на постель и начал читать. Как подействовала на меня вся великолепная первая сцена! Появление Духа Земли, его слова, помните: «На жизненных волнах, в вихре творенья», возбудили во мне давно неизведанный трепет и холод восторга. Я вспомнил все: и Берлин, и студенческое время, и фрейлен Клару Штих, и Зейдельмана в роли Мефистофеля, и музыку Радзивилла, и все и вся... Долго не мог я заснуть: моя молодость пришла и стала передо мною, как призрак...» В написанном в то время «Рудине» (1855) герой читает Наталье «гетевского Фауста, Гоффмана, или Письма Беттины, или Новалиса, беспреестанно останавливаясь и толкуя то, что ей казалось темным»; «Рудин,—пишет Тургенев,—был весь погружен в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир и увлекал ее за собой в те заповедные страны». В более отсталую, провинциальную мелкопоместную среду переносит нас Тургенев в «Гамлете Щигровского уезда» (1849): комната Софьи, «с желтоватыми альбомцами, резедой, с портретами приятелей и приятельниц, рисованных карандашом», украшена «бюстами Гете и Шиллера, немецкими книгами, высохшими венками и другими предметами, оставленными на память». К тому времени однако, когда культ Гете и немецкой литературы становится массовым бытовым явлением, уже наметился новый поворот в оценке великого поэта, обусловленной обострением классовой борьбы и разложением дворянско-феодалного строя дореформенной России.

10

Конец 30-х и 40-е годы, в особенности первая половина последних, являются апогеем поэтического интереса к лирике Гете. На страницах руководящих журналов появляются из номера в номер новые стихотворные переводы: «Московский Наблюдатель» эпохи Белинского (1838—1840) показывает путь, «Отечественные Записки» и «Москвитянин», враждующие журналы западников и славянофилов, одинаково энергично продолжают его работу, поддержанные второстепенными журналами 40-х годов—«Репертуаром и Пантеоном», «Библиотекой для чтения» и др.; «Современник» Панаева и Некрасова во второй половине десятилетия (с 1847 г.) показывает уже значительное ослабление интереса. Почти все молодые поэты 40-х годов, несмотря на сказавшуюся в дальнейшем разницу направлений, испытали в эти годы свои силы на переводах из Гете. Кроме оригинальных поэтов начинают играть значительную роль профессиональные переводчики, обслуживающие широкий круг таких читателей, которые, подобно Белинскому, «не знают по-немецки, хотя и толкуют об искус-

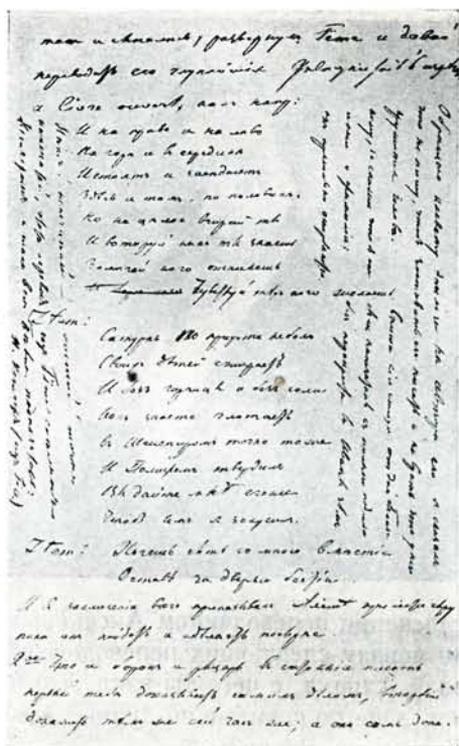
стве Гете и Шиллера»¹¹⁵. К числу таких поэтов, известность которых основывается не на оригинальном творчестве, а на интерпретации чужого искусства, относятся в эту эпоху А. Струговщиков (в «Отечественных Записках»), Ф. Миллер (в «Москвитяине») и несколько позже М. Михайлов (в разных журналах). Белинский энергично озабочен тем, чтобы знакомить русских читателей с немцами, в первую очередь с Гете. В 1839 г. он собирается издавать альманах с переводами «из Шекспира, Гете, Гейне, Рюкертга—Каткова, Аксакова»: «за Струговщиковым—несколько переводов из Гете» (Панаеву 22/II 1839)¹¹⁶. Для «Отечественных Записок» он намечает в 1840 г. целую серию прозаических произведений Гете: «Да! Кстати: пришла нам с Панаевым мысль—перевести «Вильгельма Мейстера», да и хлопнуть в «Отечественных Записках». Он уместится в 2 №, и хорошо бы было в летние—в июньский и в июльский... Право, славная мысль, и я уверен, что «Вильгельм Мейстер» произвел бы эффект. А там бы и «Wahlverwandschaften»... Не вздумает ли Бакунин перевести записки Гете, переписку Гете с Шиллером? Это были бы и ученые, и вместе журнальные статьи...» (Боткину 16/IV 1840)¹¹⁷. Он покровительствует Струговщикову как лучшему, по его мнению, переводчику Гете. Он внимательно следит за появляющимися в журналах новыми переводами (Аксакова, Струговщикова, Огарева) и откликается на них неоднократно в своей переписке¹¹⁸.

Из поэтов, примкнувших впоследствии к славянофильской группе «Москвитянина», особенно увлекается Гете Константин Аксаков. Его переводы относятся к 1838—1839 гг., когда он еще принадлежал к кружку московских гегельянцев: из них 13 отдельных стихотворений и отрывков были опубликованы в «Московском Наблюдателе» (1838), «Отечественных Записках» (1839) и «Москвитяине» (1840), остальные 6 напечатаны Е. Ляцким по рукописи¹¹⁹. Репертуар Аксакова чрезвычайно разнообразен. Ему близок романтический Гете Веневитинова и Тютчева. Как и они, он переводит несколько отрывков из «Фауста» (всего 4)¹²⁰, совпадая частично со своими предшественниками в выборе темы (сцена заката; хор архангелов из пролога). К этому циклу «романтических» тем можно присоединить уже переведенные Жуковским баллады «Рыбак» («Волна идет, волна шумит...») и «Пастух» («Там на горе так высоко...»). Сюда же мы отнесем «Певца», который и в эту эпоху продолжает быть выражением романтической идеи «свободы» искусства («Пою, как птица волен я, что на ветвях порхает...»), «Магадева и Баядеру», которого в том же году и в том же «Московском Наблюдателе» переводит И. Петров¹²¹, наконец оставшуюся в рукописи и незаконченную «Коринфскую невесту»:

Юноша, оставивши Афины,
В первый раз в Коринф пришел, и в нем
Отыскать хотел он гражданина,
С кем отец его бывал знаком:
Еще в прежни дни
Сына, дочь—они
Нарекли невестой с женихом...

В то же время рядом с философической «поэзией мысли», особенно близкой молодому гегельянцу, Аксаков переводит интимную лирику личного переживания, например стихотворения «Новая любовь, новая жизнь», «На озере» (темы, которые роднят его с Фетом), «Тишина на море», «Не иссыхайте, не иссыхайте...» («Блаженство тоски»). Наконец он первый обратил вни-

Автограф вольных переводов из Гете в письме
Н. Огарева и Х. Кетчера к А. Герцену (1841)
Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва



мание на тот аспект любовной лирики Гете, в котором доминирует не романтическое томление, а веселое и задорное, подчас ироническое наслаждение действительностью. Сюда относятся два перевода из лейпцигской анакреонтики—«Спасение» и спорная «Перемена», одна из римских элегий («Мальчик! зажги мне огня...») и белые стихи из цикла Кристины: «Посещение» («К милой я хотел прийти сегодня...») и «Утренние жалобы...»:

Ветренная девушка! скажи мне,
Чем я пред тобою провинился,
Что меня измучила ты столько,
Не сдержала данного мне слова?
Вечером вчера так дружелюбно
Ты мне жала руку и твердила:
«Да, приду, приду я перед утром—
Жди меня, друг милый, непременно...»

Белинский приветствовал эти переводы Аксакова как выход «из призрачного мира Гофмана и Шиллера» в мир действительности, чем Аксаков обязан «здоровой и нормальной поэзии Гете» (Станкевичу 19/IV 1839). «Аксаковские переводы из Гете,—писал он тогда («Бог и баядера», «Утренние жалобы», «Перемена»)—Лежу я в потоке на камнях, «Тишина на море») —больше, нежели хороши—превосходны» (ему же 29/IX 1839)¹²². «Утренние жалобы» и «Перемена», как указывает далее Белинский, сыграли существенную роль в его развитии, открыли ему «новую жизнь» (ему же 2/X 1839). Они явились для него этапом борьбы против «прекраснодушия» в жизни и в искусстве, за «разумную действительность», в конечном счете—первым шагом к реалистическому мировоззрению. Правда,

Н. П. ОГАРЕВ

Портрет маслом крепостного художника (1830-е гг.)
 Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва



увлечение переводчиком Аксаковым продолжалось у Белинского недолго; по поводу следующих переводов он уже пишет Боткину (1/III 1840): «Но, ради Аллаха, с чего ты взял, что переводы Аксакова положительно хороши, а не положительно дурны? Неужели это Гете?—чем он выше Семена Егоровича Раича?»¹²³

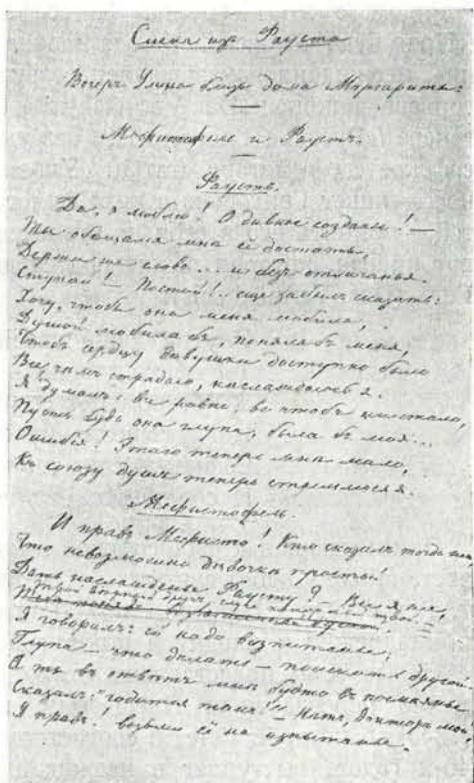
Из поэтов, примыкавших к «Отечественным Запискам», Гете переводит молодой Огарев. Пройдя через период романтических увлечений в середине 30-х годов, Огарев хорошо знал Гете, которого, как и Герцен, при случае цитирует в письмах¹²⁴. Но сюжеты его переводов свидетельствуют о новых идеологических установках: из «Фауста» он переводит две сцены из трагедии Гретхен («Отечественные Записки» 1841)—молитву Гретхен перед образом Богоматери и сцену в соборе, связанные темой сострадания к «падшей». В рукописи сохранилась публикуемая ниже в приложении сцена разговора между Фаустом и Мефистофелем, предшествующая договору: пессимистические рассуждения о смысле жизни и безнадежности идеальных стремлений человека. Следующая за ней сцена является оригинальным произведением Огарева на тему трагедии Гете: борьба между чувственным влечением к женщине и исканием в ней идеальной подруги жизни, несоответствие между высокими стремлениями героя и узким мещанским кругозором его возлюбленной. Мотивы эти имеют для Огарева автобиографическое значение и связаны вероятно с тяжелым опытом его первого брака. Новым в ряду переводов из Гете является также стихотворение «Дяде Кроносу» («Отечественные Записки» 1845), ода эпохи «бури и натиска», воспринятая друзьями Белинского под знаком «выхода в жизнь»:

Ну, скорей, Кронос!
 Шумною рысью вперед!
 Вниз по горе все дорога.
 Что ж? Голова у меня
 С тихой езды закружилась,
 Живо, хоть тряско, вперед
 Рысью по камням и кочкам
 В жизнь поскорей выезжай!..

Белинский в письме к Боткину (март 1842) восхищается этим стихотворением, хотя в эту пору уже начинает относиться скептически к Гете: «Дяде Кроносу»—очень удачно переданная вещь»¹²⁵. Характерно, что в то же время оду переводит и Струговщиков («Стихотворения», 1845).

В атмосфере немецкой философии и поэзии вырастает и молодой Тургенев. Данью увлечения Гете являются его переводы: «Песенки Clärchen в Эгмонте» («Одной лишь любовью блаженна душа»),¹²⁶ оставшейся в рукописи, одной из «Римских элегий» (XII) и «Последней сцены Фауста», напечатанных в 1844 и 1846 гг. Выбор сцены из «Фауста»—опять очень знаменателен: как у Огарева,—это одна из сцен трагедии Гретхен, наиболее ярко выражающая мотив сострадания. Об увлечении Тургенева «Фаустом» свидетельствует рассказ под этим заглавием с эпиграфом из трагедии Гете: «Entbehren sollst du, sollst entbehren» и большая рецензия на «Фауста» Вронченко, о которой ниже. К более позднему времени относится перевод стихотворения «Перед судом» (1869), сделанный для романа Виардо; о популярности этого стихотворения в русской гетеане середины XIX в. будет сказано дальше.

Из молодой редакции «Москвитянина» через обязательную стадию увлечения Гете проходит Аполлон Григорьев. Его переводы из Гете печатаются сперва в «Репертуаре и Пантеоне», потом в «Москвитянине» (1845—1852). В 1850 г. он посылает редактору «Пантеона» Ф. А. Кони целый цикл переводных стихотворений: «Посылаю Вам несколько переводов из Гете, которые я желал бы видеть напечатанными не врозь, а вместе» (8/III 1850)¹²⁷. Однако в этом году в «Пантеоне» появилось только одно переводное стихотворение А. Григорьева—«Лесной царь». Он предлагает



Автограф оригинального произведения Н. Огарева
«Сцена из Фауста»
Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

свои услуги также Краевскому в качестве переводчика гетевской прозы (16/XII 1849): «Вместе с тем позвольте обратиться к Вам со следующим делом: не угодно ли Вам поместить у себя в нынешнем году полный перевод «Вильгельма Мейстера», по крайней мере «Lehrjahre». Постоянно изучая Гете, я бы занялся этим делом с величайшим наслаждением и притом без особенных претензий, т. е. за Вашу обыкновенную, казенную плату с переводного листа, больше я даже не хочу, потому что этот труд был бы для меня, так сказать, отдыхом...»¹²⁸ Однако Краевский не осуществил старинного плана Белинского напечатать перевод романа Гете, и перевод А. Григорьева появляется спустя несколько лет в «Москвитянине» (1852), однако остается незаконченным: А. Григорьев перевел только две книги, третья переведена Л. Меем¹²⁹.

Репертуар стихотворных переводов Ап. Григорьева очень разнообразен. В его составе имеются старые романтические сюжеты: «Певец» и «Лесной царь». В последнем молодой поэт соперничает с Жуковским, решаясь впервые передать дольки немецкого оригинала, замененные у Жуковского метрическим однообразным амфибрахией:

Кто мчится так поздно под вихрем ночным?
 Это—отец с малюткой своим.
 Мальчика он рукой охватил,
 Крепко прижал, тепло приютил.
 — Что все личиком жмешься, малютка, ко мне?
 — Видишь, тятя, лесного царя в стороне?
 Лесного царя в венке с бородой?
 — Дитятко,—это туман седой.

Рядом с этим—группа философских стихотворений: «Божественное» («Прав будь человек...»), ода начала веймарской эпохи, «Похоронная песня», неожиданно оказавшаяся созвучной масонским гимнам самого Григорьева, наконец «Das Vermächtnis» («Завет»), помещенное в статье о Тургеневе («Русское Слово» 1859) без указания имени переводчика как философское credo автора статьи. «Уловить в преходящем вечное и неперменное,—пишет Григорьев в духе философского идеализма своих ранних статей,—принять его в себя не отвлеченно и искать его повсюду деятельно—вот правда, которая лежит под сердцем человеческим, и тогда, по слову Гете (Das Vermächtnis):

Внутри души своей живущей
 Ты центр увидишь вечно сущий,
 В котором нет сомнений нам:
 Когда тебе не нужно правил,
 Сознания свет тебя наставил
 И солнцем стал твоим делам...»

Примыкающая к философской лирике «Песня художников» («Снова ночь застала нас у ворот святыни...»), хотя и напечатана в «Иллюстрации» (1845, т. I) и оттуда у Гербеля с пометкой «из Гете», однако повидимому Гете не принадлежит и входит в цикл «масонских» гимнов самого Григорьева.

Новые темы представлены стихотворением «Покаянье» (1846), одновременно переведенным Плещеевым, и в особенности «Молитвой Парии» (1845), в которой Гете, в соответствии с господствующим умонастроением 40-х годов, выступает в неожиданном аспекте—социальной жалости.

Наконец отдал дань Гете и молодой Чернышевский. В его рукописях ученических лет имеются записи стихотворений Гете на немецком языке¹³⁰. В студенческие годы он с увлечением читает немецкого поэта и делает доклад о нем у проф. Никитенко, защищая его от упрека в эгоизме¹³¹. Он даже замышляет написать рассказ из жизни Гете, выбирая темой его любовь к Лилли Шенеманн¹³². Во время саратовской ссылки и увлеченья своей будущей женою, О. С. Васильевой, Чернышевский ведет дневник, в котором цитирует любовное стихотворение Гете «Майскую песню» («Maidied») как созвучное его юношеской любви: «O Mädchen, Mädchen, wie lieb' ich dich!», однако—с характерным изменением: любовь вдохновляет его не на «песни и пляски», как Гете («zu neuen Liedern und Tänzen»), но «на счастье и деяния»:

...Die du mir Leben
Und Freud und Mut
Zu neuen Liedern
Und Tänzern gibst¹³³.

К этому времени относится перевод «Бога и Баядеры» Чернышевского, сохранившийся в рукописном фонде Дома-музея им. Чернышевского в Саратове и публикуемый в приложении по списку, приготовленному к печати В. Я. Каплинским. Для Чернышевского вероятно моральная тема этой баллады перерастает в социальную. В одной рецензии «Современника» (1860, № 6) он хвалит Гете за то, что, найдя в старинной легенде «намек на идею, которой сам был проникнут, развивал этот намек, ярко выставляя тот смысл, какой могли видеть в старом преданьи люди современные»¹³⁴. Как хорошо был начитан Чернышевский в стихотворениях Гете, видно из случайной цитаты, вставленной в статью «О причинах падения Рима» (1861)¹³⁵. Рассуждая о том, была ли исторически необходимой гибель Рима, он иллюстрирует свою мысль примером разрушения Магдебурга войсками Тилли во время Тридцатилетней войны и тут же цитирует стихотворение Гете на эту тему, стилизованное под старинные немецкие «исторические песни», передавая его содержание в прозе, тоже стилизованной: «Магдебург, Магдебург! Девушки в нем красавицы,—красавицы в нем и девушки и женщины. Все цветет там. Идет к нему Тилли, по цветущим лугам, по цветущим садам, идет к нему Тилли. Стал под ним Тилли—«Кто спасет наш город, кто спасет наш дом! Иди, мой милый, бейся с ним».—«Он не страшен, как ни грозит нам. Поцелую твои алые губки. Он не страшен».—Конец песни вам известен. Защитники Магдебурга перебиты, город взят, девушка бежит. Ландскнехт останавливает ее».

Среди поэтов старого и нового поколения, промелькнувших в 40-х и в начале 50-х годов с переводами из Гете, мы находим имена Лермонтова, Полонского, Плещеева, Мея. Лермонтов прошел мимо философических увлечений «немецкой школы»: он продолжает традицию дворянской политической оппозиции пушкинской эпохи, мятежного индивидуализма, ориентирующегося на передовые литературы Запада, на Байрона; во второй половине 40-х годов он делается учителем новой общественной лирики мелкобуржуазно-демократического направления—Некрасова и его школы. Поэтому Лермонтов не участвует в общем увлечении Гете. Он перевел, вернее переделал, одно стихотворение «Горные вершины» («Wanderers Nachtlied»), появившееся в «Отечественных Записках» 1840 г. Его юношеское стихотворение «Завещание» («Есть место: близ тропы глухой...» 1831),

помеченное в автографе «Из Гете», является, как показал И. Эйгес¹³⁶, поэтическим переложением отрывка из предсмертного письма Вертера («Auf dem Kirchhof sind zwei Lindenbäume»).

Молодой Плещеев, испытавший в начале своей поэтической деятельности сильное влияние Гейне, засвидетельствованное большим числом переводов, перевел в 40-х годах два стихотворения Гете, помещенные в «Современнике» (1844—1845): «Тишина на море» и «Молитва». Последнее интересно по своей теме: женщина раскаивается в том, что своей холодностью загубила влюбленного в нее юношу. Новый аспект лирики Гете, засвидетельствованный этим стихотворением, которое переведено также Ап. Григорьевым, поразил впоследствии Чернышевского, отметившего в рецензии на сб. стихотворений Плещеева (1861)¹³⁷: «перевод одного очень хорошего, хотя и мало известного стихотворения Гете: «Молитва»:

О мой творец! о боже мой!
 Взгляни на грешную меня:
 Я мучусь, я больна душой,
 Изрыта скорбью грудь моя.
 О мой творец, велик мой грех:
 Я на земле преступней всех!..

Л. Мей, участвовавший вместе с Ап. Григорьевым в переводе «Вильгельма Мейстера» для «Москвитянина», перевел из третьей книги песни Миньоны и Арфиста. Наконец Полонский дал в «Современнике» (1851) вольное подражание «Рыбаку» Гете, занимающее довольно случайное место среди его ранней лирики:

Волна бежит, шумит, колышет
 Едва заметный поплавок,
 Рыбак поник и жадно дышет
 Прохладой, глядя на поток... и т. д.

В то время как для всех перечисленных литературных деятелей и поэтов середины и второй половины XIX в. увлечение Гете является только этапом их юношеской, романтической молодости, три крупных лирических поэта этой эпохи, плывущих «против течения», сохраняют на протяжении всего своего развития верность воспитавшей их идеологии, это—Фет, Майков, Ал. Толстой. Представители реакционного, дворянско-феодального крыла русской литературы того времени, консерваторы по политическим убеждениям и романтики по литературным симпатиям, они сохраняют связь с немецкой поэтической традицией, господствовавшей в 30-х и начале 40-х годов, и противопоставляют социально-активной поэзии буржуазно-демократического направления аристократический лозунг «чистого искусства», опирающийся на гетевское изречение: «Я пою, как птичка на ветвях» («Ich singe wie der Vogel singt»). Как лирики по преимуществу, притом лирики интимного переживания, они перекликаются с лирикой Гете,—каждый конечно по-своему, в пределах свойственного им самим художественного опыта.

Фет, по матери немец, в молодые годы, как вспоминает о нем Полонский, «восхищался не только Языковым, но и стихотворениями Бенедиктова, читал Гейне и Гете, так как немецкий язык был в совершенстве знаком ему»¹³⁸. Автор посвященного ему в «Русской Мысли» некролога¹³⁹ справедливо указывает на связь его умственных интересов с романтической куль-

доброму другу Александру Рубину

Аполлон Григорьев

1846
Сент-П.



А. Григорьев

Твои слова о Тургеневе и о Пушкине
Очень интересны и важны.
Но как же, скажи, и о Гоголе?

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

Портрет карандашом работы Ф. Бруни с автографом А. Григорьева (1846)

Третьяковская Галерея, Москва

турой начала 40-х годов: «Фету суждено было выступить на литературное поприще в эпоху 40-х годов, господства эстетико-философских взглядов, когда у нас все, без различия литературных партий и направлений, преклонялись перед немецкой поэзией и философией, когда восторгаться Гете и Гегелем считалось столь же естественным, как и обязательным не только для литератора, но и вообще для образованного человека». Ранние стихи Фета, по мнению автора, написаны «в духе мелких лирических стихотворений Гете». Сам Фет в своих воспоминаниях молодости¹⁴⁰, рассказывая о той эпохе, когда он был связан тесной дружбой с молодым Ап. Григорьевым, говорит о своем «увлечении Гете и Гейне»: «Гете со своими римскими элегиями и Германом и Доротеей и вообще мастерскими произведениями под влиянием античной поэзии увлек меня до того, что я перевел первую песню Германа и Доротеи. Но никто, в свою очередь, не овладевал мною так сильно, как Гейне...»

Среди многочисленных переводов Фета немецкие лирики занимают очень заметное место. Кроме Гете Фет переводил Гейне, Уланда, Мерике, Шиллера и др. Гейне несомненно принадлежит первое место среди этих переводов, и Гейне сыграл более непосредственную роль в развитии песенной лирики автора «Мелодий». Среди оригинальных стихотворений Фета — только одно непосредственно напоминает Гете как своей лирической темой, так и необычной композиционной формой (ср. у Гете «Близость любимого»):

Я полон дум, когда закрывши вежды
Внимаю шум
Младого дня и молодой надежды,
Я полон дум.
Я все с тобой, когда рука неволи
Владеет мной,
И целый день, туманно ли, светло ли—
Я все с тобой.
Вот месяц всплыл в своем сияньи дивном
На высоты,
И водомет в лобзаньи непрерывном,—
О где же ты?

С Гете Фет перекликается прежде всего как с автором интимных лирических стихотворений, которые вызывали к себе такую неприязнь у критики 60-х годов. «Прекрасная ночь», «На озере», «Майская песня», «Первая потеря», «Ночная песня путника» могут быть примерами этого подхода к Гете:

Сердце, сердце, что такое?
Что смутило жизнь твою?
Что-то странное, чужое,—
Я тебя не узнаю!
Все прошло, что ты любило,
Все, о чем ты так грустило,
Труд и отдых—все прошло,—
До чего уже дошло!..

Романтический Гете представлен традиционными балладами «Певец», «Рыбак», «Лесной царь», философическая ода—«Границами человечества» и «Зимней поездкой в Гарц»; на этих последних стихотворениях, как и на

переводах из цикла «Северное море» Гейне, Фет учился вольному стиху без рифм, который играет существенную роль в его собственном творчестве. Об увлечении антологическими стихотворениями Гете мы слышали в его воспоминаниях. Полоса увлечения античными формами и сюжетами проходит через оригинальную лирику Фета; начатый под этим знаком в юношеские годы перевод «Германа и Доротеи» был напечатан в «Современнике» в 1856 г. О переводе «Фауста» мы скажем в своем месте.

Интимные лирические стихотворения Гете переводит и А. Майков («Эта маленькая Лилли», «Ах, скажите мне прямо, чудесные глазки...» и др.). Но для Майкова как классициста характерна установка на античные стилизации Гете: он переводит идиллии «Алексис и Дора» (1870) и «Поэт и цветочница» (1872).

Наконец Алексей Толстой, воспитанный, как и Фет, на немецких литературных влияниях, переводит две баллады Гете, из которых первая не раз пленяла поэтов романтической эпохи: «Бога и Баядеру» («Русский Вестник» 1867) и «Коринфскую невесту» («Вестник Европы» 1868). А. Толстой прекрасно владел немецким языком, о чем свидетельствуют его юмористические немецкие стихи (в записной книжке 1867 г., хранящейся в Рукоп. отдел. Инст. Русск. Литер. А. Н.); он подолгу жил в Германии, встречаясь с наиболее известными представителями ее интеллектуальной культуры; переводы сделаны во время путешествия (в Карлсбаде в 1867 г.) и помечены Веймаром, где Толстой находился несколько времени спустя. О художественном методе своих переводов Толстой писал своей будущей жене, С. А. Миллер (30/IX 1867): «Я уже перевел 16 строф из «Коринфской невесты», и мне кажется, что между ними есть некоторые отличные... Я стараюсь, насколько возможно, быть верным оригиналу, но только там, где верность или точность не вредит художественному впечатлению, и, ни минуты не колеблясь, я отдаляюсь от подстрочности, если это может дать на русском языке другое впечатление, чем немецки. Я думаю, что не следует переводить слова, и даже иногда смысл, а главное, надо передавать общее впечатление.—Необходимо, чтобы читатель перевода переносился бы в ту же сферу, в которой находится читатель оригинала, и чтобы перевод действовал на те же нервы. И этого кажется мне удалось достичь.—Что ужасно трудно—это маленькие, короткие два стиха перед концом каждой строфы. Наши слова все гораздо длиннее, чем немецкие, и против воли приходится иногда отказываться от перевода маленьких подробностей; в «Коринфской невесте» довольно большое количество стихов, вставленных лишь как заклепки, и я эти стихи без церемонии отбрасываю, и русская строфа выигрывает и становится лучше немецкой. «Бог и Баядера» гораздо легче, так как там нет этих коротеньких стихов, и вышло по-русски очень гармонично, и, мне кажется, переносит вполне читателя в желанную сферу, тождественную с оригиналом»¹⁴¹. В другом письме он повторяет: «Нужно переводить впечатление оригинала, и поэтому некоторые переводы могут передать лучше мысль поэта, чем он сам это сделал... Я не знаю, что ты скажешь о моем переводе «Коринфской невесты», но я уверен, что я передал впечатление, часто не обращая внимания на подробность...» (13/X 1867)¹⁴².

Эта теория художественного перевода при проверке поэтической практикой А. Толстого вовсе не обозначает импрессионической техники перевода. Черновые наброски перевода «Бога и Баядеру», сохранившиеся в

записной книжке 1867 г. (в Рукоп. отдел. Инст. Русск. Литер. А. Н.), и сравнение первопечатной редакции обеих баллад с окончательными собраниями стихотворений показывает, как долго и строго работал Толстой над окончательным текстом своих переводов. Но по сравнению с профессиональными переводчиками второй половины XIX в., переводившими основную «мысль» стихотворения, т. е. его содержание в отрыве от формы, Толстой сумел передать своеобразную лирическую атмосферу обеих баллад, их художественное «впечатление»—и в этом специфическая установка его переводов, основанная на творческом переживании лирики Гете.

Неопубликованными остались черновые наброски двух песенок Клэрхен, сохранившиеся в записной книжке, хранящейся в Рукописном отделении Института Русской Литературы (публикуются ниже).

Оба стихотворения принадлежат к числу наиболее часто переведившихся в романтическую эпоху русского гетеанства.

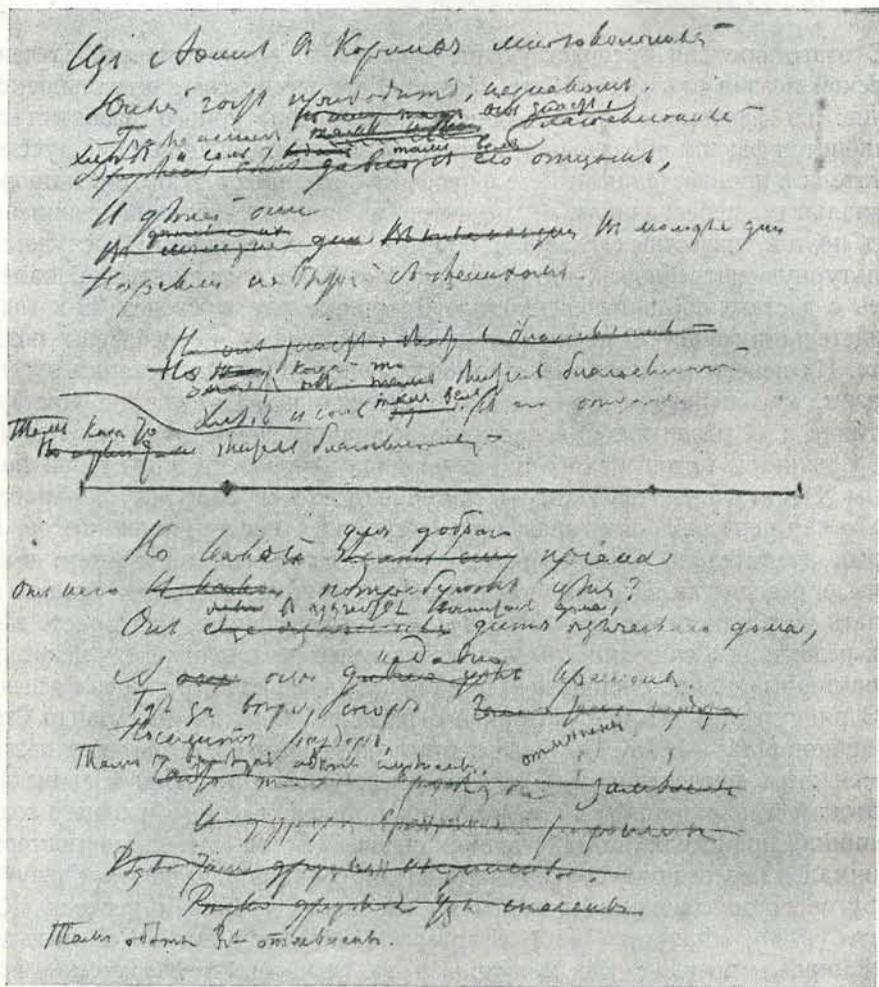
В оригинальном творчестве А. Толстого влияние Гете отразилось на замысле философской драмы «Дон Жуан», в особенности на прологе этой драмы, напоминающем «Пролог на небе» в «Фаусте». Песня Миньоны использована как композиционная канва для украинского лирического сюжета в стихотворении «Ты знаешь край, где все обильем дышет...»

Характерно, что переводы этих поэтов относятся не только к ранней молодости, но что интерес к Гете они сохраняют в зрелый период своего творчества, притом в такую эпоху (50—70-е годы), когда никто другой из крупных поэтов и писателей не уделяет никакого внимания лирическому творчеству немецкого поэта. В этом смысле для второй половины XIX в. характерна позиция Некрасова: хотя у него имеются переводы из Гейне и подражания Шиллеру, но Гете в его творчестве совершенно не представлен. Перелом намечается, как мы отмечали, уже в 40-х годах.

В середине 40-х годов отходит от своего юношеского увлечения Гете и Тургенев. Об этом свидетельствует его большая рецензия на «Фауста» Вронченко («Отечественные Записки» 1845, № 1)¹⁴³. Гете, по мнению Тургенева, «был—поэт по преимуществу, поэт, и больше ничего. В этом, по нашему мнению, состоит все его величие и вся его слабость» (стр. 223). В соответствии с особенностью общественного развития Германии XVIII в. «последним словом всего земного для Гете (так же, как и для Канта и Фихте) было человеческое «я»: для Фауста не существует общество, не существует человеческий род: он весь погружается в себя, он от одного себя ждет спасения» (стр. 224). Поэтому Гете, который «гордился тем, что все великие общественные перевороты, которые совершались вокруг него, не возмущали ни на мгновение его душевной тишины», «остался назади своего века» (стр. 231). В наше время перед людьми стоят другие требования: «В жизни каждого из нас есть эпоха, когда «Фауст» нам является самым замечательным созданием человеческого ума, когда он вполне удовлетворяет всем требованиям; но приходит другая пора, когда, не переставая признавать «Фауста» величавым и прекрасным произведением, мы идем вперед, за другими, может быть меньшими талантами, но сильнейшими характерами, к другой цели...» (стр. 233).

То, чего не договаривает здесь Тургенев,—противопоставление индивидуализму минувшей эпохи борьбы за общественный идеал—с отчетливостью высказано молодым Герценом уже в первых его высказываниях о Гете. Несмотря на то, что Герцен никогда не принадлежал к немецкому философско-идеалистическому кружку Станкевича, он с молодых лет был

погружен, как и все его современники, в атмосферу произведений Гете, которые постоянно цитирует. Однако уже в 30-х годах он осуждает Гете с точки зрения общественно-политической, изображая его в рассказе «Встречи» (1834) в комической роли придворного поэта и ученого, напыщенно и по-дилетантски рассуждающего в лагере интервентов во время французской кампании о тех грандиозных событиях, которые развертываются перед его глазами, и бравирующего тем, что в походе он занимался теорией цветов. Острие рассказа подчеркивает иронический эпиграф из Гете: «Что



Черновой автограф перевода А. Толстого „Коринфской невесты“ Гете
Институт Русской Литературы, Ленинград

хорошего или дурного сделала французская революция, об этом я не могу судить; знаю только, что этой зимой она даст мне несколько лишних пар чулок». Этот мотив еще раз повторяется в «Записках одного молодого человека» (1838).

Это отношение к Гете в конце 40-х годов становится в условиях обострившейся классовой борьбы характерным для всей политически-оппозиционной литературы либеральной дворянско-буржуазной и революционно-

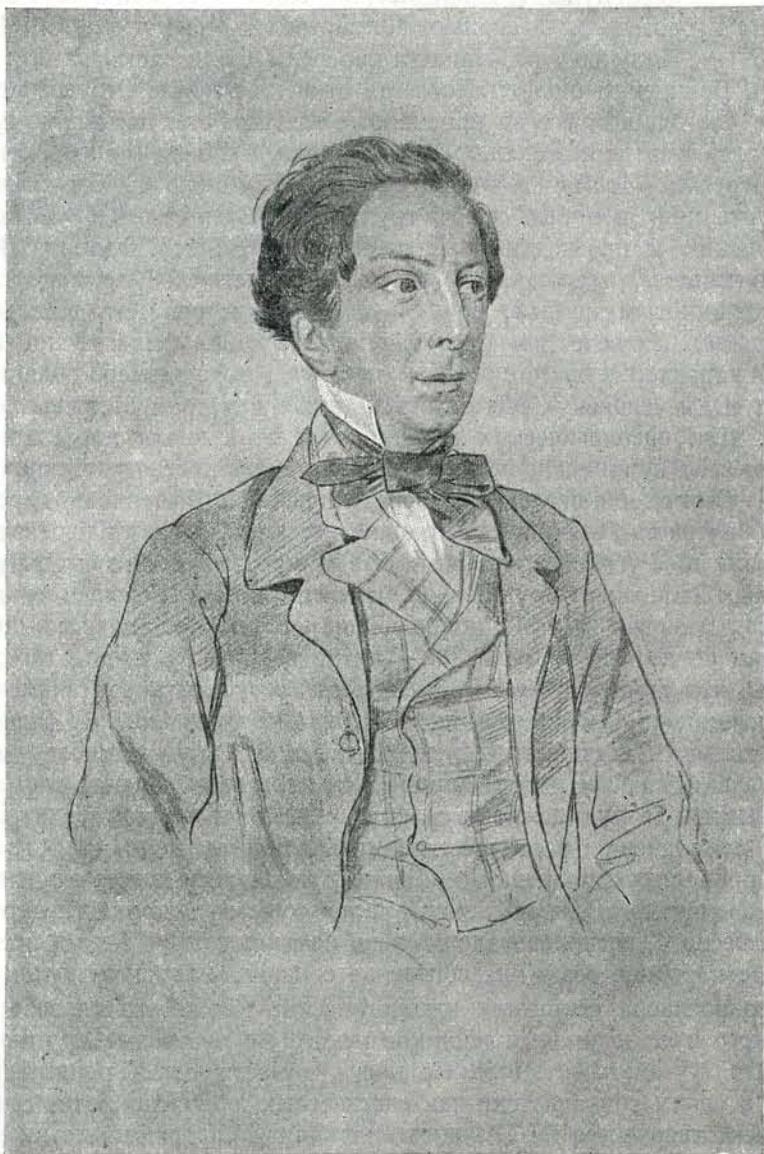
демократической, ориентированной на общественные проблемы и пренебрегающей лирикой ради социального романа с актуальным и поучительным содержанием. Новая литература, вышедшая из так называемой натуральной школы, учится не у Гете, а у передовых писателей буржуазного Запада—Бальзака, Диккенса, Жорж Занд. В 50-х и 60-х годах вырастает мелкобуржуазно-демократическая литература, и литературная критика ставит под сомнение самые принципы эстетики старой дворянской литературы, подобно тому как в 30-х годах в самой Германии велась борьба против «эстетической эпохи» Гете.

11

С этого времени господствующие буржуазно-демократические течения русской поэзии отходят от Гете. Поэзия Гете теряет свое актуальное значение: из фактора и факта современного литературного развития она становится фактом образования истории культуры. Ознакомление русского читателя с произведениями Гете переходит в эту эпоху от поэтов к профессиональным переводчикам и редакторам полных собраний сочинений. Ряд поэтов, известных главным образом как переводчики, обслуживает культурную потребность, которая, как уже было указано выше, наметилась с достаточной определенностью в журнальных переводах 40-х годов, свидетельствующих о численном росте «массового» потребителя поэзии Гете. Их переводы не занимают самостоятельного места в истории русской поэзии, как переводы Жуковского, Веневитинова, Тютчева, не участвуют активно в ее развитии: они пассивно воспринимают тот уровень поэтической техники, который характеризует эпоху,—уровень для второй половины XIX в. очень невысокий—и применяют ее в своей культурной работе. По темам переводов они гораздо разностороннее переводчиков-поэтов, которых значительно превосходят и количеством своей продукции: выбор темы определяется здесь не всегда личным вкусом, а часто желанием показать читателю что-нибудь новое, еще не переведенное, или просто заказом редактора «Сочинений». Тем не менее и здесь можно отметить некоторые характерные для эпохи предпочтения, показывающие Гете в новом аспекте.

В ряду этих новых переводчиков первый по времени—Александр Струговщиков (1858—1878). Он был военным чиновником и любителем поэзии, присяжным переводчиком «Отечественных Записок» эпохи Белинского, знатоком и поклонником Гете, который, по словам одного позднего современника, происходя из зажиточной семьи, как он сам часто повторял, занимался переводами «не ради металла», а «*con amore*, из любви к делу»¹⁴⁴. Струговщиков специализировался на переводах из Гете и перевел «Клавиго» (1840), «Фауста» (1856), «Вертера» (1865), отрывки из «Вильгельма Мейстера» и прозаических мемуаров и др. (некоторые прозаические вещи собраны в книге «Переводы А. Струговщикова», 1845), наконец—большое число лирических стихотворений, которые печатались в журналах (главным образом в «Отечественных Записках» 40-х гг.) и были собраны в книге «Стихотворения Александра Струговщикова, заимствованные из Гете и Шиллера», СПб, 1845; отдельным изданием вышли «Римские элегии» (1840), вызвавшие большую и очень сочувственную статью Белинского («Отечественные Записки» 1841, т. XVII). Белинский «открыл» Струговщикова; печатавшего свои переводы во второй половине 30-х годов преимущественно в «Сыне Отечества» и «Библиотеке для чтения», и привлек его к участию в «Московском Наблюдателе» и «Отечественных Записках». «Скажите мне, что за человек Струговщиков?—писал Белинский

Панаеву (10 августа 1838).—У него есть талант, он хорошо переводит Гете, по крайней мере, получше во 100 раз Губера, который просто искажает Фауста... Если вы знакомы с Струговщиковым, то попросите у него чего-нибудь для меня, я с благодарностью (разумеется не в е щ е с т в е н н о ю)



АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Рисунок карандашом работы К. Горбунова (начало 40-х гг.)

Исторический Музей, Москва

поместил бы»¹⁴⁵. В случае переезда в Петербург, Белинский надеется на личное знакомство с понравившимся ему поэтом. «Надеюсь еще сойтись с г. Струговщиковым. Я не знаю его, как человека, ничего не слышал о нем с этой стороны; но кто т а к, как он, умеет понимать Гете, тот тысячу раз человек, и где есть еще такие люди, там можно жить. Кстати: его элегии,

пересланные ко мне через вас,—я обязан им такими минутами, каких немного бывает в жизни. В этих прекрасных гекзаметрах душа моя купалась, как в волнах океана жизни...» И противопоставляя опять Струговщикова Губеру, переводчику пушкинской эпохи, Белинский добавляет: «Право, ограниченные люди хуже, т. е. вреднее, подлецов: ведь если б не г. Струговщиков, то Губер еще на несколько лет зарезал бы на Руси Гете» (Панаеву 22/II 1839)¹⁴⁶. Получив через Панаева переводы Струговщикова для своего журнала, Белинский пишет: «Пожмите от меня руку г. Струговщику... Не умею благодарить его за присланные элегии Гете: несколько времени я обжирался ими: как в волнах океана жизни, купался я в этих гекзаметрах... Перевод «Прометей»—чудо! Прошу и умоляю г. Струговщикова не оставить меня и впредь своими трудами»¹⁴⁶. Зато враждебную позицию по отношению к переводчику «Отечественных Записок» занял Шевырев в «Москвитянине», утверждая, что «в «Римских элегиях» Гете, переведенных г. Струговщиковым, не было правильного пентаметра) и что в своем переводе «Границы человечества» Струговщиков «ослабил философский и эстетический характер гетевской пиесы и не соблюл даже размера подлинника»; «перевод «Оды человеку» еще слабее и также размером отступает от оригинала». Для идеологических столкновений этой эпохи характерно, что Шевырев счел нужным противопоставить новому переводу «Границы человечества» Струговщикова старую переделку И. И. Дмитриева, переосмыслившую пантеиста Гете в духе церковного православия. Оба перевода были напечатаны в «Русской хрестоматии» Галахова, близкого кружку «Отечественных Записок». Обрушившись на хрестоматию, Шевырев между прочим писал: «первая [ода «Границы человечества»] поставлена выше Размышления по случаю грома И. И. Дмитриева, как будто для того, чтобы показать, что старая знаменитость должна уступить новой знаменитости г. Струговщикова; а между тем пьеса И. И. Дмитриева гораздо более имеет художественного достоинства, нежели пьеса г. Струговщикова, которую можно назвать слабым подражанием, а не переводом. Видно, что издатель хрестоматии не потрудился даже сравнить ее с подлинником. Дмитриев дал пьесе другое значение, уклоняясь от пантеистической мысли Гете, но в некоторых подробностях выражения он ближе к немецкому поэту, нежели молодой переводчик...» «Дмитриев знал русское чувство покорности при голосе грома небесного, воспользовался только намеком поэзии Гете и претворил ее в свое народное создание, согласное с нашим народным духом»¹⁴⁸.

Это разногласие вскрывает идеологические корни столкновения. Для Белинского и его единомышленников некоторые переводы Струговщикова (например «Прометей», «Дяде Кроносу», отчасти ода «Границы человечества» в своих Спинозистски-пантеистических элементах) открывали новый аспект творчества Гете, каким он являлся по преимуществу в молодости как мятежный «бурный гений», представитель буржуазной идеологии в немецкой литературе. По отношению к «Римским элегиям», которые Белинский тоже считал юношеским произведением Гете¹⁴⁹, об освобождающем значении этого нового художественного впечатления свидетельствуют и рецензия, и переписка. Для Шевырева, с его дворянско-феодалной идеологией, ориентирующейся на Гете эпохи Любомудров, этот новый аспект является идеологически враждебным.

С художественной точки зрения переводы Струговщикова являются характерным свидетельством начинающегося в 40-х годах упадка стиховой культуры. Основной принцип его переводческой работы над стихом изло-

жен в предисловии к «Стихотворениям» 1845 г.: «Стараясь оставаться верным подлиннику в поэзии повествовательной и драматической, не допускающей произвола и исключаяющей, так сказать, в переводчике всякое творчество, я не мог и не хотел покориться тому же условию, когда вступал в очаровательную область лиризма... Здесь, забывая и отбрасывая иногда подробности, я был напутствуем одними главнейшими впечатлениями подлинника: так иногда воспоминания действуют на душу сильнее самих явлений». Фактически этот принцип приводит Струговщикова к отрыву содержания от формы, к передаче «мысли» подлинника вне конкретной формы ее воплощения, как мы видели уже на его переводе «Вертера». Этот метод перевода господствует в переводной поэзии второй половины XIX в., у Струговщикова он еще в зачатке, но уже ощущается как руководящий принцип, благодаря которому лирические пьесы Гете теряют свой специфический характер. Ср. например «Царь Фуль» (стр. 193):

Царь счастлив был подругой—
Не век она жила,
И умирая другу
Свой кубок отдала...

Невнимательный к особенностям конкретной художественной формы, Струговщиков охотно изменяет метрическую структуру переводимых стихотворений. Например одна из песен Миньоны («Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen, denn mein Geheimnis ist mir Pflicht») у Струговщикова переведена (стр. 3):

Не спрашивай, не вызывай признанья!
Молчания лежит на мне печать...

Особенно трудно даются ему свободные размеры Гете, о которых он сам признается: «Некоторые строфы перевода («Зимняя поездка в Гарц») впадают в постоянный тонический размер и образуют род правильных однозвучных стихов, тогда как в подлиннике этого вовсе нет. Там каждый стих имеет свою складку, звучит своим размером; там общая фактура стихов, общий ритм пьесы—гармония самой природы. По чести, я таких стихов писать не умею»¹⁵⁰. Поэтому в борьбе со свободным размером оригинала ода «Дяде Кроносу» приобретает такой вид (стр. 62):

Что задумался, возница,
Приударь своих коней!
От езды окольной, тряской,
Утомился я; скорее
На дорогу выезжай!

Наконец плохо даются Струговщику античные размеры: в элегических двустишиях (состоящих из гекзаметра и пентаметра) гекзаметры, в которых «купался» Белинский, заменяют пентаметры, отсутствие которых смущало Шевырева. Ср. «Римские элегии» V:

Весело, славно живу я, здесь, на классической почве;
Утро проходит в занятиях: читая творения древних,
Ум постигает ясней век и людей современных;
Ночь посвящаю богу любви. Пусть в половину
Буду я только учен,—да за это блажен я трикратно!

В других случаях появляется своего рода псевдо-пентаметр (гекзаметр, усеченный на один слог), который в противность закону античного размера почему-то всегда стоит впереди гексаметра; ср. элегия VII:

О как мне весело в Риме, если я вспомню, когда
 Бремя туманного, серого неба на мне тяготело;
 Вспомню то время, когда пасмурный северный день
 Душу томил, предо мной бледный покров расстилая...

Однако успех «Римских элегий» у большинства современных рецензентов¹⁵¹ свидетельствует о том, что направление художественных интересов эпохи шло не в сторону вопросов поэтической формы, и в этом смысле Струговщиков давал современникам такого Гете, какого они хотели иметь.

«Москвитянин» имеет в 40-х годах своего переводчика Гете в лице Федора Миллера. Ф. Б. Миллер (1818—1871), отец акад. Всеф. Ф. Миллера, немец по происхождению и преподаватель немецкого языка в Московском кадетском корпусе, является автором многочисленных стихотворных переводов с немецкого, печатавшихся в журналах, начиная с 40-х годов, и частью собранных в его «Стихотворениях» (М., 1873). Среди них переводы из Гете, относящиеся к 1841—1846 гг., занимают не первое по численности место. Выбор Миллера ограничивается по преимуществу античными элегическими размерами (элегия «Алексис и Дора», мелкие антологические стихотворения) и хореическими белыми стихами веймарского периода («Морская тишь», «Ночь», «Утренние жалобы», «Амур—ландшафтный живописец»). Для Гербеля Миллер перевел впоследствии большое число различных стихотворений, в том числе и антологических, баллад, стихотворных драм классического периода («Эпименид», «Эльпенор», см. Собр. соч. Гете, т. IX, 1879). Его переводы точны, но суховаты, благодаря некоторой бесцветности языка и склонности к стилистическому упрощению. Ср. из «Римских элегий» VII, приведенную выше в переводе Струговщикова:

О, как мне весело в Риме, когда вспоминаю то время,
 Как меня пасмурный день северных стран обнимал,
 Как тяжело на чело мое мрачное небо спускалось,
 Массой бесцветною мир пред утомленным лежал,
 Как о самом я себе, с недовольной душой созерцая
 Мрачные жизни пути, в думу сидел погружен!
 Но вот теперь мне чело озаряет сиянье эфира,
 Феб лучезарный творит образы в нем и цвета,
 Чудная звездная ночь несет ко мне мягкие звуки,
 Месяц мне светит с небес ярче, чем северный день...¹⁵²

К концу 40-х годов относятся первые переводы М. Михайлова. Мих. Илар. Михайлов (1826—1865) дебютировал со своими переводами из Гете в журнале «Иллюстрация» (1847—1848), в 50-х годах печатался в «Москвитяине» (1851) и других журналах, позже сотрудничал в некрасовском «Современнике», где обратил на себя внимание статьями по вопросу о женской эмансипации, сблизился с левым крылом «Современника»—Чернышевским и Добролюбовым, разделял их политические взгляды, был сослан в Сибирь в 1861 г. за распространение прокламации, составленной его другом Шелгуновым, и умер в ссылке. В его «Собрании стихотворений» 1890 г.—около 40 переводов из Гете; однако он более известен современникам как переводчик «Песен» Гейне (отдельное издание 1858 г.). Гербель в издании

Обложка издания „Римских элегий“ Гете
в переводе А. Струговщикова (СПБ, 1840)
Публичная Библиотека СССР им. Ленина,
Москва



1878 г. воспользовался целым рядом переводов Михайлова, напечатать их, по цензурным условиям, под буквами М. М. Переводы Михайлова очень разнообразны по темам: интимные лирические стихотворения (песни), антологическая лирика, баллады. О новых идеологических интересах эпохи свидетельствует его перевод «Прометея», напечатанный посмертным изданием в «Неделе» (1871, № 1). Переводы интимных лирических стихотворений удаются Михайлову лучше всего: они отличаются легкостью и разговорной простотой языка, воспитанной на песнях Гейне, но так же, как все переводы эпохи, нередко пренебрегают сохранением размера и конкретной художественной формы, превращаясь в более или менее свободный пересказ «мысли» подлинника. Так в песне Миньоны, где форма и содержание образуют неразрывное целое, он придает стихотворению тон и характер романа, заменяя гетевские ямбы амфибрахиями и смежные рифмы опоясывающими:

Ты знаешь ли край, где лимонные рощи цветут,
Где в темной листве померанец горит золотистый,
Где с неба лазурного негою веет душистой,
Где скромно так мирты, где гордо так лавры растут?
Ты край этот знаешь? Туда бы, туда
С тобою, мой милый, ушла навсегда!..

Манера давать поэтический пересказ вместо перевода настолько укрепились в поэзии 50-х годов, что два разных перевода одного стихотворения Гете («Близость милого»), сделанные М. Михайловым (1859) и М. Стаховичем (1855), могли показаться Гербелю двумя различными стихотворениями

и появились в его сборнике «Немецкие поэты» (1877) под разными заглавиями и номерами. Ср. перевод Михайлова (стр. 149):

Б л и з о с т ь м и л о й
 С тобою мысль моя—горят ли волны моря
 В огне лучей,
 Луна ли кроткая, с туманом ночи споря,
 Сребрит ручей.
 Я вижу образ твой, когда далеко в поле
 Клубится прах,
 И в ночь, как странника объемлет поневоле
 Тоска и страх.
 Я слышу голос твой, когда начнет с роптаньем
 Волна вставать;
 Иду в долину я, объятую молчаньем,
 Тебе внимать.
 И я везде с тобой, далекая от взора!
 С тобой везде!
 Уж солнце за горой, взойдут и звезды скоро:
 О где ты, где?

Ср. то же стихотворение у М. Стаховича (стр. 150):

М и л о й
 Блеснет заря, сверкающей волною
 Отражена,
 Настанет день—о, милый друг, тобою
 Душа полна!
 Промчится ль вихрь, шумя в полях травую
 И прах клубя,
 Иль горы спят, сребримые луною —
 Я жду тебя.
 Стоит ли тишь, иль бездна тяжело дышет
 Морских зыбей —
 Твой верный друг знакомый голос слышит
 И звук речей.
 Смеркается; прозрачной синевою
 Ложится мгла;
 Взошла звезда—о, если бы ты со мною
 Теперь была!

Новые поэтические сюжеты, выдвинутые в эту эпоху, не многочисленны. Однако интересно отметить популярность баллады «Перед судом» («Vor Gericht»), которая в романтическую эпоху оставалась незамеченной, а теперь появляется в четырех переводах—Михайлова (в посмертном издании: «Дело» 1869, № 11), Тургенева (для П. Виардо, с музыкой, 1869), Гербеля («Вестник Европы» 1874, № 5), наконец В. Крылова («Пчела» 1877, № 3). Своей популярностью эта баллада обязана социальной теме и разрешению ее в духе передовой морали эпохи восхождения буржуазной культуры—оправданию «падшей». Ср. у Михайлова:

От кого я беременна—вам не скажу:
 То заветная тайна моя.
 Потаскушкой меня называете вы:
 Лжете, честная женщина я!

С кем слюбилась я, этого вам не узнать.
 Он хорош и пригож, милый мой,
 В чем бы он ни ходил, в золотой ли цепи,
 Иль в соломенной шляпе простой.
 Если надо насмешки сносить и позор,
 Их снесу я одна на плечах.
 Знает милый меня, знаю милого я—
 И про все знает Бог в небесах.
 Перестаньте же, честные судьи мои,
 Перестаньте меня вы томить!
 Ведь дитя это было и будет моим
 И не вам его надо кормить.

Наиболее интересен перевод В. Крылова—в манере «народной» баллады Некрасова (например «Огороднику»):

От кого я ребенка под сердцем ношу,
 Не скажу никому, это тайна моя.
 Злую брань вашу я терпеливо сношу,—
 Только все-таки честная женщина я.
 Не узнаете вы, с кем порою ночной
 Я слюбилась, и кто мне так дорог и мил;
 Щеголял ли он барскою цепью золотой,
 Иль простую и бедную шляпу носил.
 От людского презренья его отстраня,
 Я себя лишь одну покрываю стыдом,
 Ведь я знаю его, и он знает меня,
 Да известно и Господу Богу о том.
 О мой пастор и судьи! внемлите мольбам—
 И оставьте в покое меня и его...
 Мой ребенок моим остается—и вам
 Не прибавить к тому ничего—ничего.

Стихотворение Тургенева интересно в ритмическом отношении—смелым сохранением дольников немецкого оригинала, вероятно—в связи с музыкой («Русские Пропилеи», т. III, стр. 81):

Под сердцем моим чье дитя я ношу,
 Не знать тебе, судья!
 Га! Ты кричишь: «развратница!»
 Честная женщина я!
 И с кем я спозналась, тебе не узнать!
 Мой друг мне верен навек!
 Ходит ли в шелке да в бархате он,
 Бедный ли он человек! ... и т. д.

Гербель дает наиболее сглаженный перевод, точнее—пересказ, с обычными для него упрощениями, добавлениями и банализацией (разрядка наша):

Кто он—вам того никогда не узнать:
 Т о т а й н а—и т а й н а м о я!
 Хотя вы и в праве меня обвинять —
 Все же честная женщина я!
 Оставьте меня: не скажу ничего!
 Желанный—о н в с е р д ц е м о е м:

К о л е б л ю т с я п е р ь я н а ш л я п е е г о ,
 И цепь золотая на нем.
 Вам нужен позор мой: пусть люди, кляня,
 Меня покрывают стыдом...
 Я знаю его, и он знает меня
 И знает Всевышний о том.
 Почтенные судьи, к чему мы томим
 Друг друга — к чему все труды?
 Дитя это было и будет моим,
 И вам не поправить беды.

Выбор этого поэтического сюжета, натуралистического и социального, конечно явление не случайное. Оно не менее знаменательно, чем особая популярность у переводчиков «Фауста» отрывков, связанных с трагедией Гретхен, или перевод тем же Михайловым баллады «Пряха» (напечатанной посмертным изданием в журнале «Дело» 1869, № 11, стр. 192), которая рассказывает о судьбе работницы, соблазненной пригожим парнем.

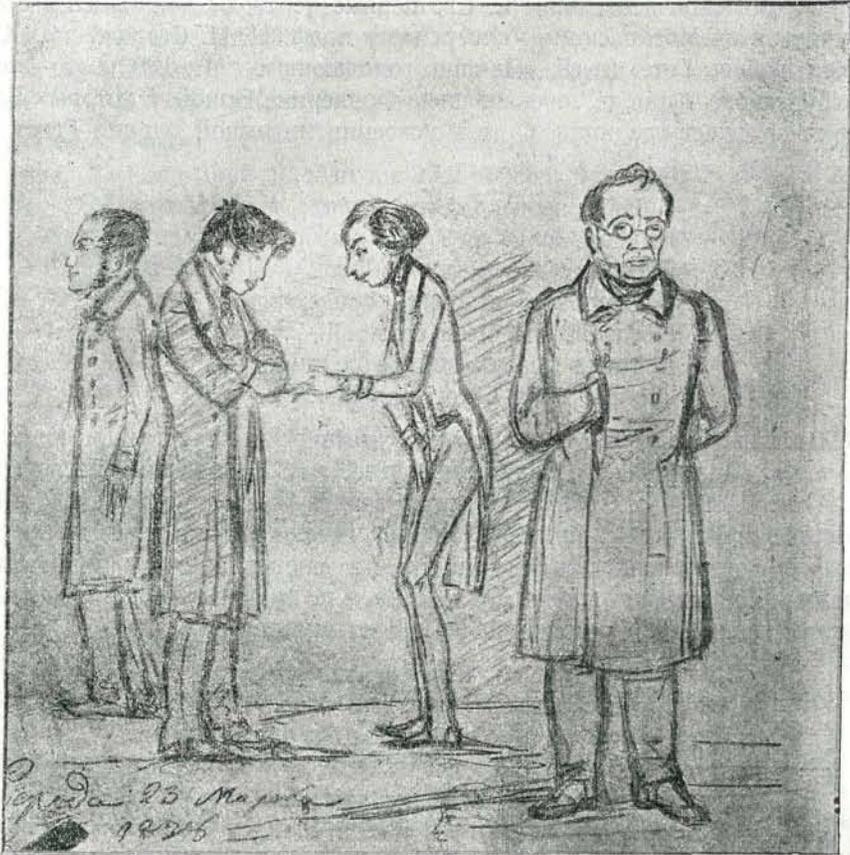
Наиболее низкий уровень поэтической техники представляют переводы Н. Гербеля, П. Вейнберга, молодого Холодковского и др., делавшиеся в 60-х и 70-х годах для собраний сочинений, выходивших под редакцией Вейнберга и Гербеля. Переводы Н. Гербеля (1827—1883), известного в качестве издателя и редактора целой серии крупных переводных изданий (Шекспира, Байрона, Шиллера и др.), особенно показательны для поэтического вкуса эпохи: он с легкостью оперирует шаблонами и банальностями поэтического стиля того времени, сочетая их с прозаизмами и неловкими оборотами речи, подсказанными оригиналом, и в то же время дополняя подлинник собственными добавлениями по типу «вольных пересказов». Приведем опять песню Миньоны:

Ты знаешь ли тот край, где рдеет померанец,
 Где золотит лимон з а р и ж и в о й б а г р я н е ц ,
 Где веет т и ш и н о й с безоблачных небес,
 Где мирта в ы с о к а [?] и тих лавровый лес?
 Ты знаешь ли его? Туда мой друг, туда
 Хотела б я с тобой умчаться навсегда.

Эта переводческая техника просуществовала до XX в. и сошла со сцены лишь под влиянием поэтического переворота эпохи символизма.

Эпоха символизма во многих отношениях могла способствовать новой рецепции лирики Гете. Теоретик символизма Вяч. Иванов неоднократно ссылается на Гете для обоснования своего художественного метода. В статье «Две стихии в символизме» («По звездам» 1909) он говорит о «понятии символа в гетевском, объективно-познавательном и вместе мистическом смысле» (стр. 268) и приводит как родные символисту «реалистического типа» заветы художнику из «Годов странствия Вильгельма Мейстера» (прозаический перевод Вяч. Иванова): «Как природа в многообразии своем открывает единого Бога, так в просторах искусства творчески дышит единый дух, единый смысл вечного типа. Это есть чувство истины, которая облекается только в прекрасное и смело устремляется навстречу последней ясности самого светлого дня» («Wie Natur im Vielgebilde...»). И дальше: «Пусть всегда стоит свежее перед художником радостная роза жизни, изо-

бильно окруженная своими сестрами, обложенная вокруг плодами осени, дабы она возбуждала свою явною тайной чувствование ее сокровенной жизни» (стр. 269, отсюда же). В статье «Гете на рубеже двух столетий»¹⁵³ Вяч. Иванов говорит: «В сфере поэзии принцип символизма, некогда утверждаемый Гете, после долгих уклонов и блужданий снова понимается нами в значении, которое придавал ему Гете, и его поэтика оказывается, в общем, нашу поэтикою последних лет» (стр. 114). Философское обосно-



Шарж Н. Степанова на переводчиков Гете

Стоят слева направо: А. Н. Струговщиков, Э. И. Губер, И. Н. Панаев и Н. И. Греч
Третьяковская Галерея, Москва

вание такого понимания Гете раскрывают наиболее полно письма Вяч. Иванова в «Переписке из двух углов» (П., 1921). Мы видим, что символисты воспринимают Гете в аспекте, родственном романтическому восприятию эпохи Любомудров и Тютчева, в соответствии с возвращением литературы господствующих классов эпохи империализма к романтическому символизму и романтической мистике.

Однако фактически в развитии русской лирики эпохи символизма рецепция Гете существенной роли не играет. Среди многочисленных стихотворных переводов этого времени—из Шелли, Кальдерона, Эдгара По, Бодлера, Верлена, Эмиля Верхарна и др.—пропадают немногочисленные переводы из Гете. Новым по сравнению с предшествующей эпохой в них

является внимание к ритмической, музыкальной стороне стиха в соответствии с музыкальным принципом лирики символистов, вообще—более высокий уровень формальной культуры. Однако творческое усвоение оригинала, как всегда, связано здесь со стилистической его перестройкой, которая обнаруживает глубокие принципиальные различия между художественным методом Гете и современных символистов.

Переводы Д. С. Мережковского (из «Фауста», 1892—1893) стоят еще, собственно, за гранью символизма. Бальмонт переводит Гете в ранние годы своей поэтической деятельности. Его первые переводы появились в статье его учителя по Московскому университету проф. Н. И. Стороженко «Юношеская любовь Гете» (в сб. «Помощь голодающим», М., 1892): это—песни страсбургского периода, посвященные Фридерике Брион, в которых Бальмонт продолжает традицию Фета в усвоении интимной лирики Гете:

Осенний, серый день на небе,
Полей унылых мертвый вид,
Кругом, куда свой взор ни бросишь,
Весь мир туманами покрыт.
О, друг мой нежный, Фридерика!
Когда бы ты была со мной!
В твоих глазах сиянье солнца,
Лазури неба блеск живой...

В 90-х годах Бальмонт переводит ряд отрывков из «Фауста» (см. ниже стр. 644) и оды «Прометей» и «Границы человечества». Лирическое «Посвящение» к «Фаусту» (1899) уже обнаруживает в зачаточной форме основные стилистические особенности переводов эпохи символизма: сложную импрессионистическую образность, основанную на многопланности поэтического смысла и «сопряжении далековатых идей» и по существу чуждую интимной простоте гетевской лирики личного переживания:

Вы вновь со мной, неясные виденья,
Пленившие когда-то смутный взор.
Сдержу ли ваше легкое теченье?
Сумею ли соткать мечту в узор?
Вы близитесь! Из сумрака забвенья
Сверкайте мне сквозь прозрачный убор.
Обвеян вашим сладостным дыханьем,
Я молодым живу очарованьем.

Переводы Валерия Брюсова еще усугубляют эту сложность и вычурность поэтических иносказаний. Перевод того же «Посвящения» может служить примером:

Вновь близишься ты, зыбкий рой видений,
Что прежде смутно реял предо мной.
Решусь ли дать им ясность воплощений,
Позволю ль сердцу слиться с той мечтой?

Благодаря этому, достигая необыкновенной близости в передаче сложной музыкально-ритмической формы (например в стихотворении «Ночная песнь странника» или «Король Фульский»), Брюсов в то же время усложняет и искажает эмоциональный смысл стихотворения: простота, непосредственность и свежесть лирического чувства в таком стихотворении, как юношеское «Свидание и разлука» («Willkommen und Abschied» 1770), теряются в

импрессионистической сложности восприятия жизни, характеризующей поэта-субъективиста начала XX века.

Предстала ты. Мир неземного
Струил твой нежный взор, любя,
Всем сердцем был с тобой я снова,
Мой каждый вздох был для тебя...

И дальше:

Но—ах!—встает заря в сверканьях,
И в сердце пред разлукой—страх.
В твоих какой восторг лобзаннях,
В твоих какая скорбь очах!..

В этом смысле еще более показательное единственное стихотворение, переведенное из Гете Иннокентием Анненским («Посмертные стихи» 1923, стр. 137), в котором неожиданно выступает тот упадочный ужас перед смертью, который характеризует лирику самого И. Анненского. Это—«Wanderers Nachtlied» («Горные вершины» Лермонтова):

Над высью горной —
Тишь.
В листе, уж черной,
Не ощутишь
Ни дуновенья.
В чаще затих полет.
О, подожди!.. Мгновенье—
Тишь и тебя возьмет.

Это различие стиля вскрывает принципиальное различие между идеологическими основами лирики Гете и лирики импрессионистического символизма: в упадочной поэзии эпохи разложения буржуазной культуры сложная игра соответствий выступает как выражение эстетики субъективного идеализма, глубоко чуждой той простоте, непосредственности и цельности жизненного восприятия, которая характеризует интимную лирику Гете, сложившуюся в эпоху установления новой буржуазной культуры.

Новый поэтический сюжет, выдвинутый символизмом,—неоконченная поэма «Тайны», пленявшая переводчиков своей мистической символикой. За короткое время появилось два перевода—А. А. Сидорова (1914) и Б. Пастернака (1922); третий—С. Шервинского—напечатан в юбилейном издании (т. II, 1932). Переводы Сидорова и Пастернака стоят, как и следовало ожидать, на вершине стихотворной культуры наших дней: оба однако дают уже отмеченную нами модернизацию Гете, в особенности Пастернак, который заменяет гармоническую простоту линий, характерную для веймарского классицизма, пышной орнаментальностью сложных образов в стиле барокко. Ср. «Посвящение» (строфа I):

Шаги зари слышав, с перепугу
Непрочный сон ресниц моих бежал.
Как утро свеж, покинул я лачугу
И горный путь до света продолжал.
Тонули ноги в сонной неге луга,
Бурьян в росе купался и дрожал.
Зажглась заря, и все кругом, пьянея,
Делиться звало упоеньем с нею...

Наибольшее расширение лирического репертуара русского Гете представляет I том нового Юбилейного издания ГИХЛ (1932): из 751 стихотворения этого тома 444 впервые переведены на русский язык и 259 напечатаны в новых переводах. Рассмотрение этого этапа усвоения лирического наследия Гете стоит однако за пределами нашей темы.

Глава четвертая

ПЕРЕВОДЫ КРУПНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ.

1. ПЕРЕВОДЫ КРУПНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. ДРАМЫ: „КЛАВИГО“, „СТЕЛЛА“, „ГЕЦ“, „ЭГМОНТ“, „ИФИГЕНИЯ“ И „ТАССО“. ПОЭМЫ: „ГЕРМАН И ДОРОТЕЯ“, „РЕЙНЕКЕ ФУКС“. РОМАНЫ: „ВИЛЬГЕЛЬМ МЕЙСТЕР“, „РОДСТВЕННЫЕ ДУШИ“. АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. СТАТЬИ.
2. СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ: БОЧАРОВА (1842), ВЕЙНБЕРГА (1865), ГЕРБЕЛЯ (1878), ГЕРБЕЛЯ—ВЕЙНБЕРГА (1892), „ОКТО“ (1912).

1

Как уже было сказано, из крупных произведений Гете только «Вертер» и «Фауст» имеют самостоятельную судьбу в русской литературе: остальные произведения переводятся в большинстве случаев в 40-х и 50-х годах, т. е. в ту эпоху, когда появляется более широкий читательский спрос на произведения Гете, единогласно признанного русскими журналами величайшим современным поэтом. Большая часть этих переводов имеет значение не как этап развития русской поэзии, а как один из элементов русской образованности и должна рассматриваться не столько с художественной, сколько с культурно-исторической точки зрения. Поэтому мы остановимся в дальнейшем лишь на отдельных, в литературном отношении наиболее выдающихся фактах этого усвоения.

Драма «Клавиго», по особому стечению обстоятельств, была первым произведением Гете, появившимся в русском переводе (1780). В эпоху повышенного интереса к Гете—во второй половине 30-х и в первой 40-х годов—появляется три новых перевода «Клавиго»: известного драматурга-водевилиста Федора Кони (1836), А. Струговщикова (1840) и неизвестного (вероятно Бочарова) в незаконченном Собрании сочинений (1842). Пристрастие переводчиков к этой сравнительно мало характерной драме молодого Гете объясняется главным образом отрицательными признаками: сравнительной несложностью драматической техники и отсутствием поводов для цензурных запретов¹⁵⁴. Характерно, что за перевод «Клавиго» берется такой опытный театральный деятель, как Кони: его перевод был представлен в первый раз в Императорском Московском Театре 24 января 1836 г.

Из остальных драм эпохи «бури и натиска» не возбудила у нас никакого внимания «Стелла». Психологическая и моральная проблематика индивидуализма, вступающего в конфликт с общественной моралью, мужской «неверности» и двойной любви, не нашла себе отклика в условиях общественного развития России начала XIX в. О первом переводе «Стеллы», появившемся в неоконченном Собрании сочинений 1842 г., рецензент «Отечественных Записок» писал: «Брат и Сестра», «Заклад» и «Стелла» именно принадлежат к самым пустым и вздорным произведениям великого германского поэта. «Он любил делать героями своих драм характеры слабые, ничтожные, изнеженные, женоподобные, каковы: Франц Вейслинген (в «Геце»), Клавиго, Фернандо (герой «Стеллы») и пр.» (1842, т. XXII, отд. 6,

стр. 33—35). Впоследствии «Стелла» появилась только в издании Гербеля в переводе А. Соколовского; отдельным изданием не выходила никогда. В ту эпоху, когда проблематика «Стеллы» перекликалась с популярными в свое время драмами Ибсена и Гауптмана («Росмерсгольм»—«Одинокие»), пьеса эта уже устарела по своему сентиментальному тону и к тому же осталась неизвестной широкому кругу читателей.

Историческая драма «Гец фон Берлихинген» (1773), единственная из юношеских драм Гете, возбудила к себе теоретический интерес в связи с проблемой национально-исторической трагедии, выдвинутой в русской литературе на первых этапах буржуазного развития. Мы упоминали уже о почтительных отзывах Пушкина, ставящих Гете как основателя исторической драмы рядом с Шекспиром. В 1828 г. из кружка московских любителей выходит первый перевод «Геца» с посвящением Д. Веневитинову, датированный 1826 г. Переводчик, М. Погодин, редактор «Московского Вестника», ученый историк и будущий правый славянофил, близкий к теории официальной народности, в эти годы сам носится с планом исторической драмы из эпохи русского феодализма: его «Марфа Посадница» (1831) и по теме представляет некоторую аналогию с «Гецом». В своем переводе он подходит к Гете с точки зрения проблемы поэтической «народности»: историческую живописность драмы Гете, проявляющуюся между прочим и в языке—колоритными архаизмами и провинциализмами, Погодин пытается передать соответствующими эквивалентами русской «народной» речи, фольклорной окраской речевого стиля своих героев. «М е ц л е р: Жаль, что не удалась Гецу последняя штука. Ему было до зла-горя.—С и в е р с: Правда. Давно уж чай не случалось с ним такой напасти!... И если бы не изменили ему лукавые люди, то накостылял бы он шею Бамбергцу так, чтоб тот не забыл до новых веников.—П е р в ы й Р е й т е р: Что вы судачите о нашем епископе? Вы на задор лезете.—С и в е р с: Знай, сверчок, свой шесток. До нашего стола вам дела нет...» (стр. 3). Монах, брат Мартин, характеризуется у Погодина елейным языком русского духовного чина, например: «Вино веселит сердце человеческого, а веселье есть мать добродетелей» (стр. 12). Или: «Буди по глаголу вашему» (стр. 13—у Г. «In Gottes Namen!»—«Во имя Бога!»). Ученый юрист Олеарий говорит тяжеловесным канцелярским стилем: «Между тем как разночинцы прилагают достохвальное старание вознаградить талантами низость происхождения, дворяне с достохвальным соревнованием стараются наследственное достоинство возвысить блистательнейшими заслугами» (стр. 43).

В связи с переводом Погодина в «Московском Вестнике» появилась большая статья С. Шевырева, посвященная историко-литературной характеристике Геца («Московский Вестник» 1828, ч. XII). Позднейшие переводы в Собраниях сочинений и отдельных популярных изданиях (Н. Гербеля, Хмелевой, Займовского) не представляют особого интереса.

На судьбу «Эгмонта», не дошедшего в свое время до русского читателя, имели решающее влияние обстоятельства политические. Задуманная в эпоху «бури и натиска» во Франкфурте (1775) и законченная в эпоху веймарского классицизма во время итальянского путешествия (1787) драма «Эгмонт» сохранила следы своеобразной идеологической двойственности, свойственной многим произведениям Гете. По теме своей пьеса посвящена нидерландскому восстанию—первой великой буржуазной революции, и выбор темы характерен для умонастроения молодой буржуазной литературы Германии в эпоху литературного бунтарства 70-х годов; но политическая



М. П. ПОГОДИН

Рисунок карандашом Э. Д. Дмитриева-Мамонова
Собрание Бээр, Москва

тема всецело вытесняется личной, для которой она служит фоном—изображением исключительной личности Эгмонта, баловня жизни, одержимого «демоном» (как пояснял впоследствии Гете идею пьесы в заключительной главе своей автобиографии). В сущности трудно себе представить менее политическую пьесу на остро политическую тему, в особенности если сравнить «Эгмонта» с родственной драмой Шиллера «Дон Карлос», проникнутой всецело морально-политическим пафосом борьбы за политическое «освобождение» в духе немецкой буржуазной идеологии эпохи Просвещения. Тем не менее для русских политических отношений начала XIX в. даже в «Эгмонте» веял опасный ветер буржуазной революции, особенно в народных сценах первых действий, а лойяльная оппозиция самого героя произволу и насилию испанского абсолютизма должна была восприниматься как поощрение дворянского фрондерства. Как видно из цензурных материалов, собранных С. А. Рейсером (его статью см. ниже), с 1805 г. начинается серия запрещений «Эгмонта» к представлению и печатанию: впервые пьеса была напечатана полностью в переводе Вл. Смирнова в Собрании сочинений Гете под редакцией Вейнберга (1865), а к постановке на сцене разрешена была только в 1883 г. Перевод этот, как и последующие переводы Гербеля и Займовского, не представляют литературного интереса.

Однако в суждениях русских писателей о Гете «Эгмонт» играет некоторую роль. Уже Андрей Тургенев знает эту пьесу и учится на ней преодолению французских театральных условностей. «Чтение гетева Эгмонта,—пишет он 16/III 1800 г.,—открыло во мне некоторые новые чувства. Он изображен так живо, с такою истинною натуральностью, так близко к натуре человеческой, что я как будто знал его, наслаждался его обхождением и жил с ним». После чтения «Эгмонта» Тургенев записывает: «Это побудило меня смотреть также и на героев других пьес, например на Дон Карлоса и проч., и из этой точки зрения немецкие трагедии преимущественны перед французскими, где действуют государи и проч., которые не могут так сблизиться с нами»¹⁵⁵. Позже, в эпоху любомудров, над переводом «Эгмонта» работает Веневитинов; драма предназначалась для сборника «Гермес», который готовили Веневитинов и его друзья (1826)¹⁵⁶; две сцены, переведенные Веневитиновым, вошли в его посмертное Собрание сочинений. Есть известие, что «Эгмонта» перевел Рожалин; рекомендуя своего питомца Жуковскому, А. П. Киреевская пишет в конце 1827 г.: он «пере-

вел Гете Эгмонта и Вертера два года тому назад как только мог бы сам Гете»¹⁵⁷. Более определенные сведения сохранились о переводе А. А. Шишкова (1799—1832), близкого в эти годы «Московскому Вестнику». Его перевод должен был появиться в «Немецком театре» Шишкова (М., 1831), но был запрещен цензурой¹⁵⁸. После смерти Шишкова Пушкин, по просьбе Греча (13/III 1833), хлопотал о напечатании сочинений Шишкова за счет Академии. В бумагах Пушкина сохранился черновик письма к графу С. С. Уварову, которое вдова Шишкова должна была подать с целью добиться цензурного разрешения «Эгмонта». Пушкин пишет от имени Шишковой: «Встретились и затруднения со стороны цензуры, задержавшей перевод Гетева Э г м о н т а. Трагедия эта входит в состав Н е м е ц к о г о Т е а т р а, который покойный муж вознамеривался издать. Э г м о н т, изданный не особой книжкой, но помещенный в числе других пяти или шести трагедий, кажется, может быть дозволен.—Обращаюсь к вам, как другу и ценителю великого Гете, с просьбою: не лишить русскую литературу хорошего перевода одного из прекраснейших произведений поэта»¹⁵⁹. Уваров повидимому не исполнил просьбы Шишковой, подсказанной Пушкиным. «Сочинения и переводы» А. А. Шишкова вышли в 1834—1835 гг. без «Эгмонта», который не сохранился также и в цензурном архиве.

Между тем «Эгмонт» вовсе не воспринимался русскими читателями как пьеса с общественной тенденцией. Напротив, обострение политических и общественных интересов в литературе 40-х годов ведет к осуждению Эгмонта как индивидуалиста и эпикурейца. Так уже в письмах Белинского

Г Е Ц Ъ
ФОНЪ-БЕРЛИХИНГЕНЪ,

ЖЕЛѢЗНАЯ РУКА

ТРАГЕДІА

ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ.

СОЧИНЕНІЕ ГЕТЕ.

Переводъ съ НѢМЕЦКАГО.

МОСКВА.

ВЪ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ТИПОГРАФІИ.

1828.

Титульный лист первого на русском языке издания драмы „Гец фон Берлихинген“ Гете в переводе М. Погодина (М., 1828)
Публичная Библиотека СССР им. Ленина,
Москва

в эпоху критической переоценки Гете (сестрам Бакуниным, 8/III 1843): «Вникните в характер Эгмонта, и вы увидите, что это лицо играет святыми чувствами, как предметом возвышенного духовного наслаждения, но они, эти святыя чувства, вне его и не присущны его натуре. «Как сладостна привычка к жизни», восклицает он, и на это восклицание хочется мне воскликнуть ему: «какой же ты пошляк, о, голландский герой!» Гофман саркастически заставляет Кота Мурра цитировать это восклицание, достойное кошачьей натуры, которая может видеть «сладостную привычку» в том таинстве жизни, в котором непосредственно открывает себя людям Бог. Для Эгмонта патриотизм не более, как вкусное блюдо на пиру жизни, а не религиозное чувство. Святая натура и великая душа Шиллера, закаленная в огне древней гражданственности, никогда не могла бы породить такого гнилого идеала самоослабляющейся личности, играющей святым и великим в жизни»¹⁶⁰. В соответствии с этим в «Отечественных Записках» по поводу сочинений Гете 1842 г. дается такая характеристика героя Гете: «В лице Эгмонта он [Гете] осуществил свой идеал «изящной личности», а этот идеал есть не что иное, как идеал «изящного эгоизма», которому, кроме самого себя, все трын-трава...» (1842, т. XXII, отд. 6, стр. 34).

Стихотворные драмы эпохи классицизма—«Ифигения» и «Тассо»—сравнительно поздно входят в репертуар русской поэзии. Правда, «Ифигению» переводил уже Востоков (1810), но его перевод остался в рукописи. Лихонин (1829), Ф. Миллер (1846—1848), Струговщиков (1840) опубликовали несколько отрывков из той или другой драмы, но первый полный перевод «Тассо» А. Яхонтова появился лишь в 1844 г. («Отечественные Записки», т. XXXV), а первый перевод «Ифигении», принадлежащий известному педагогу В. Водовозову, еще позже—в 1857 г. Впоследствии «Ифигению» переводили тот же Яхонтов («Светоч» 1860, № 6) и К. Р. (Стихотворения, т. II, 1911). Переводы Яхонтова, второстепенного поэта середины XIX в. (1820—1870), вошли в большинство Собраний сочинений Гете. Как и остальные названные переводы, они стоят на довольно высоком уровне стиховой культуры, но русская литература второй половины XIX в. не находила никаких точек соприкосновения с этими памятниками веймарского классицизма, и уже Водовозов, печатая «Ифигению», нашел необходимым предпослать своему труду обширное и основательное историко-литературное пояснение («Библиотека для чтения» 1856, т. 138—139).

Из поэм «Герман и Доротея» получила классическую форму в переводе Фета («Современник» 1856, т. 58), «Рейнеке Лис»—в переводе М. М. Достоевского («Отечественные Записки» 1848, т. 56). Оба перевода переиздавались неоднократно; были также попытки новых переводов (Гиляровской, Бутковского), не заменившие старых. Для художественного вкуса эпохи характерны неоднократные попытки пересказа обеих поэм в прозе, особенно «Рейнеке Лиса», который существует в нескольких обработках для детей. Из этих опытов заслуживает внимания только первый по времени прозаический перевод «Германа и Доротеи» Ф. Арефьева (1842), который ориентируется на читателя из мещанских кругов, давая ему изображение его собственной жизни. «Русский переводчик,—пишет Арефьев,—старался преодолеть по возможности те трудности, которые неизбежны при переложении творений подобного рода из иностранных стихов в отечественную прозу, звучных и приятных для родного слуха германца, но тяжелых и многосложных, в случае буквального перевода их, для нетерпеливого и сметливого ума русского народа; а потому необходимо было дозволить

себе многие отступления в этом вольном переводе, дабы сцены частной жизни германцев могли быть перенесены на суровую и еще мало возделанную Русскую почву». Мы не имеем сведений о том, как был принят перевод Арефьева в тех кругах, на сочувствие которых он рассчитывал. Гораздо важнее отметить то враждебное отношение, которое встретила мещанская идиллия, идеализирующая полуфеодалный быт старой Германии, у вождей демократической интеллигенции, перешедшей в оппозицию против Гете. «Недавно прочел я его «Германа и Доротею» [пер. Арефьева?],—пишет Белинский (8/III 1843),—какая отвратительная пошлость!»¹⁶¹ Н. Г. Чернышевский говорит о поэме Гете как о «превосходном в художественном отношении», но «приторном» произведении, отмечает «вредную сентиментальность и пустоту ее содержания», а «приторное идеальничанье» объявляет «очень вредною для немцев болезнью» («Об искренности в критике», 1854 г.)¹⁶².

Позже всего проникли к нам прозаические произведения Гете—его большие романы и мемуары. «Вильгельм Мейстер» известен был долгое время читателям русских журналов только в небольших отрывках и извлечениях. Такие отрывки печатались уже в «Московском Вестнике» (см. стр. 571). В 40-х годах Струговщиков переводит связанные эпизоды из «Годов учения»: «Признания прекрасной души» (кн. VI—1847) и роман Марианны, первой возлюбленной Мейстера, который он монтирует из соответствующих отрывков («Марианна». «Отечественные Записки» 1843, т. XXIX). О переводе всего романа мечтает в это время несколько человек. А. П. Киреевская строит план издания «Вильгельма Мейстера» в «Библиотеке романов», затеваемой Смирдиным: «Иван Киреевский переведет прозу, Жуковский—стихи» (письмо Жуковскому 7/XII 1839)¹⁶³. Белинский мечтает заказать перевод для «Отечественных Записок» (письмо Боткину 16/V 1840)¹⁶⁴. В 1843 г. в анонимном Собрании сочинений Гете приступают к переводу «Годов учения», но перевод обрывается вместе с изданием на начале II книги. Мы помним, что Ап. Григорьев предлагает Краевскому свои услуги в качестве переводчика романа Гете для «Отечественных Записок» (16/XII 1849). Фактически перевод Ап. Григорьева начал появляться в «Москвитяине» 1852 г., был продолжен Л. Меером и оборвался на III книге. Только в Собрании сочинений под редакцией П. Вейнберга появился наконец полный перевод «Годов учения» П. Полевого (1870), а у Гербеля и «Годы странствия» (1878). Отдельным изданием роман никогда не печатался полностью: только первые пять книг «Ученических годов» (пер. Сахаровой 1897) и монтаж отрывков о Миньоне («Миньона. Из Вильгельма Мейстера»—в «Народной Библиотеке» Маранцева 1889). «Вильгельм Мейстер» принадлежит и сейчас к числу наименее известных у нас произведений Гете.

Поздний роман Гете «Родственные души» («Wahlverwandschaften», 1809) был переведен в «Современнике» (1847, т. III—IV) под заглавием «Оттилия» одним из постоянных сотрудников журнала А. Кронебергом, известным переводчиком Шекспира. Ригористическая идея святости брака, характерная для идеологии Гете в этот последний период его жизни, и своеобразный романтический аскетизм этой вещи не могли рассчитывать на успех у руководящих критиков 40-х годов.

Автобиографические сочинения Гете были также частично известны читателям журналов по извлечениям в посвященных Гете критических статьях (например Шевырева о «Геце фон Берлихингене» и др.) и по немногочисленным отрывкам (например «Гете и Гретхен», «Современнику» 1846,

т. III). Сокращенный перевод «Записок» Гете дает «Современник» в 1849 г. (тт. XVI—XVIII); через два года выходит отдельное издание («Записки Гете», СПб, 1851); оно рассчитано на занимательное чтение и переводит полностью эпизоды романического характера, связывая их пересказом и выпуская специальный историко-литературный материал. Полный перевод, обещанный в издании Вейнберга, появляется впервые в Собрании сочинений под редакцией Н. Гербеля (1878). Отдельное издание—пер. Н. Холодковского под редакцией Е. Браудо—было начато «Всемирной Литературой», но осталось незаконченным (ч. I—II, 1923). Из других автобиографических сочинений «Путешествие в Италию», которое хотел переводить еще Жуковский (см. выше), впервые появилось в издании Гербеля (пер. З. Шидловской). «Письма из Швейцарии» напечатаны также Гербелем (пер. А. Соколовского). «Разговоры Гете, собранные Эккерманом» выходят отдельным изданием в переводе Д. В. Аверкиева в 1891 г. (2-е изд. 1905). «Переписка Гете с Шиллером», которую сам Гете считал «великим даром немецкому народу», до сих пор не была переведена на русский язык. Это лишний раз указывает на несозвучность эстетики веймарского классицизма господствующему направлению оппозиционной буржуазно-демократической литературы второй половины XIX века.

Очень бедно представлены в переводах и теоретические произведения Гете. Из его многочисленных статей по вопросам искусства и литературы переводилось лишь немного: «Разговор о правде и правдоподобию» (еще в «Московском Вестнике» в переводе Шевырева, затем у Гербеля-Вейнберга), «Простое изображение природы, манера, стиль» (в сочин. 1842 г.), статья о «Тайной вечере» Леонардо (отдельным изданием в пер. А. Ярославцева, 1838 г. и у Гербеля, т. VIII) и немногие другие «Изречения в прозе» переведены были во 2-м издании Гербеля (1892), а также довольно полно в отдельном издании Бермана и Войтинского (1885—1888). Наконец избранные философские и научные статьи Гете появились уже после Октябрьской революции в книге В. О. Лихтенштадта «Гете. Борьба за реалистическое мировоззрение», ГИЗ, 1920. Автор, молодой коммунист-ученый, погибший на боевом посту во время наступления Юденича на Ленинград (растравлен белыми 15/X 1919), переводил и комментировал Гете в Шлиссельбургской каторжной тюрьме в 1913—1914 гг. В обширном введении, характеризующем Гете как мыслителя и ученого, он выдвигает те прогрессивные элементы его идеологии, которые сближают его с философией диалектического материализма.

2

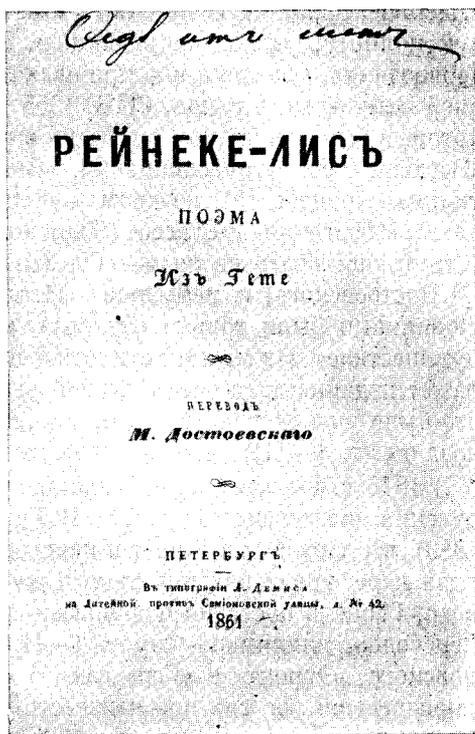
В 40-х и 50-х годах были переведены почти все крупные произведения Гете, которые могли рассчитывать у нас на более широкий отклик и интерес: переводчики—в большинстве случаев второстепенные писатели, профессионалы или любители, по собственной инициативе выбирающие знакомый и близкий их дарованию объект. С 60-х годов начинается период «Собраний сочинений», капиталистически организованных коллективных предприятий с культурной и коммерческой целью, которые главным образом и обслуживают в последней трети XIX в. образовательные интересы массового буржуазного читателя.

Первая попытка издания Сочинений Гете предпринята была анонимным переводчиком еще в 1842—1843 гг. Издание имело три выпуска, которые заключали кроме «Клавиво», «Стеллы» и начала «Вильгельма Мейстера»

Титульный лист издания „Рейнке Лис“ Гете в переводе М. Достоевского (1861)

Экземпляр с дарственной надписью переводчика Ф. М. Достоевскому

Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва



почти исключительно мелкие произведения и критические статьи Гете, рассчитанные очевидно на любителя; например драмы «Брат и сестра», «Заклад»; рассказы «Добрые женщины», «Новелла»; статьи «Простое подражание природе, манера, стиль», «О Лаокооне», «Об эпической и драматической поэзии», «Шекспир», «Отрывки об Италии» и др. Об инициаторах этого предприятия сообщалось довольно таинственно, что перевод затеян «Обществом молодых литераторов». Рецензент «Отечественных Записок» (1842, т. 22, отд. 6, стр. 33) называет как «одного из главных переводчиков» Бочарова, который «недавно издал книжку довольно плохих стихотворений». Определеннее говорит о Бочарове «Северная Пчела» (1842, № 172, стр. 686), называя его «переводчиком» и «вместе издателем своего перевода». «Мы знаем,—пишет «Северная Пчела»,—что Г. Бочаров—образованный молодой человек, только что вступающий на литературное поприще». «Мы знаем также, что он занимается своим делом соп аттоге, переводит Гете для него самого; для того, чтоб перевести писателя, которого любит всем сердцем, которого изучает со всем юношеским жаром. Других видов, других расчетов молодой переводчик не имеет; он готов даже жертвовать своими выгодами, чтобы только осуществить мысль, с которою вполне сроднился, которую лелеет в душе своей». О Бочарове упоминает и «Дагеротип» (1842, тетр. VII, стр. 32) как об авторе перевода «Вильгельма Мейстера», появившегося в этом издании. Повидимому переводчик был энтузиаст и дилетант, и его издание, являющееся плодом юношеского увлечения, очень быстро потерпело крушение благодаря своему дилетантскому характеру. Рецензий, в общем мало благоприятные, отмечают странный подбор произведений и осуждают пристрастие переводчика к вещам необычным и незначительным ¹⁶⁵.

Первое собрание сочинений Гете, осуществившее претензии на известную полноту, вышло под редакцией П. И. Вейнберга, известного критика, переводчика и знатока иностранных литератур. Сочинения Гете под редакцией Вейнберга (6 томов, СПб, 1865 сл.) содержат тот круг произведений, который был уже знаком русскому читателю того времени: это—из романов «Вертер» (пер. Струговщикова), «Вильгельм Мейстер» I (Полевого), «Оттилия» (Кронеберга); из драм—«Гец» (Погодина), «Клавиго» (Струговщикова), «Ифигения» и «Тассо» (Яхонтова), «Эгмонт» (В. Смирнова), «Фауст» I (Струговщикова); из поэм—«Герман и Доротея» (Фета), «Рейнеке Лис» (М. Достоевского); из мемуаров—«Итальянское путешествие» (З. Шидловской). Новинками были только «Эгмонт», «Вильгельм Мейстер» и «Итальянское путешествие». Из мелких стихотворений было выбрано всего 25. Таким образом издание дает очень скупой выбор материала, подводит итоги тому, что было уже сделано до того. Тем не менее в 1875 г. понадобилось второе издание (т. I—III), которое существенных изменений не имеет.

В 1878 г. выходит новое издание: «Собрание сочинений Гете в переводе русских писателей» под ред. Н. В. Гербеля (10 томов). Н. В. Гербель (1827—1883), второразрядный поэт и переводчик, известен как организатор целого ряда переводных изданий такого же типа—Шекспира, Байрона, Шиллера и др. Гербель поставил издание на широкую ногу: был заказан ряд новых переводов, например «Фауст» I—II Н. Холодковского, «Стелла» А. Соколовского, «Эгмонт» и «Гец» самого Гербеля и др. В издание вошел ряд произведений, до сих пор неизвестных русскому читателю: из крупных вещей—«Фауст» II, «Вильгельм Мейстер» II (Полевого), «Поэзия и правда» (А. Соколовского); из менее значительных—юношеские драмы «Хандра влюбленных» и «Совиновны» (Соколовского); драматические импровизации эпохи «бури и натиска»—«Ярмарка в Плундерсвейлере» (Соколовского), «Эрвин и Эльмира» (Холодковского), «Сатир» (Соколовского); политические комедии, направленные против французской революции—«Генерал национальной гвардии» (Майкова) и «Великий Кофта» (Соколовского), наконец стихотворные драмы эпохи веймарского классицизма и старческого периода—«Побочная дочь», «Пробуждение Эпименида» и «Эльпенор» (Ф. Миллера) и др. Число лирических стихотворений увеличилось до 164, кроме полного перевода «Римских элегий» (разными лицами) и «Венецианских эпиграмм» (Яхонтова), при чем значительная часть этих стихотворений печаталась впервые или была переведена заново. В примечаниях были даны подробные библиографические указания о предшествующих переводах каждой вещи. Таким образом издание Гербеля означало бы крупное культурное завоевание, если бы особенность художественных вкусов той эпохи, когда он работал, не отразилась пагубным образом на самом характере сделанных для его издания переводов. Как проза, так и поэзия Гете, переведенные для Гербеля, за немногими исключениями, свидетельствуют о полном упадке художественной техники.

Второе издание «Гете в переводах русских писателей», предпринятое П. Вейнбергом после смерти Гербеля (1892 сл.), включает лишь немного новых приобретений, в том числе «Изречения в прозе», «Пандору» (Холодковского) и 45 стихотворений. Библиографические примечания Гербеля отсутствуют; вместо них Вейнберг ввел историко-литературные предисловия и комментарии.

В XX в. появилось только очень неполное издание Гете в трех томах под ред. А. Грузинского (в серии «Европейские классики», изд. «Окто»,

1912). Новые переводы этого издания попрежнему не являются приобретениями, продолжая традиции переводчиков конца XIX века.

Таким образом Юбилейному изданию, предпринятому ГИХЛ (М., 1932 сл.), предстоит заполнить чувствительный пробел в русской переводной литературе как в смысле количественной полноты, так и по качеству продукции.

Глава пятая

РУССКИЙ «ФАУСТ»

1. РАЗНЫЕ АСПЕКТЫ РУССКОГО „ФАУСТА“. 2. „ФАУСТ“ Э. ГУБЕРА. 3. „ФАУСТ“ М. ВРОНЧЕНКО. ОТЗЫВ ТУРГЕНЕВА. 4. СТРУГОВЩИКОВ, ГРЕКОВ, ОВЧИННИКОВ. 5. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА. „ФАУСТ“ ХОЛОДКОВСКОГО И ФЕТА. 6. СИМВОЛИСТЫ: БАЛЬМОНТ, БРЮСОВ.

В то время как другие произведения Гете исчезают во второй половине XIX в. из сферы активных сил развития русской литературы, «Фауст» сохраняет свое значение для всего времени, о чем свидетельствуют многочисленные переводы, начиная с середины 20-х годов, когда трагедия Гете впервые вступает в эту сферу. Но в понимании «Фауста» и в самом восприятии «Фауста» как предпосылки его творческой переработки центральное произведение Гете является в разных аспектах, как уже было сказано и о его творчестве вообще. Диалектическая противоречивость творческого облика Гете, на которую указал Энгельс, именно в «Фаусте» выступает с особой отчетливостью. С одной стороны, образ «Фауста» является наиболее законченным философско-поэтическим выражением передовой идеологии эпохи восхождения буржуазной культуры. Освобождение личности человека от догматического и авторитарного средневекового мировоззрения было намечено в образе «Фауста» уже в «народной книге» XVI в.; Фауст легенды—новый человек буржуазной культуры Возрождения, «*Uomo universale e singolare*» (человек универсальный и непохожий на других),—ученый, порвавший с богословием и схоластикой для самостоятельных научных исканий и эмансипировавшийся от аскетического церковного мировоззрения ради чувственных наслаждений жизни, правда—показанный в полемическом освещении сторонников традиционной идеологии, для которых он—грешник, продавший душу дьяволу ради запретных знаний и грешных радостей земных. «В его отпадении,—говорит автор «народной книги»,—сказалось не что иное, как высокомерие, отчаяние, дерзость и смелость, подобная тем титанам, о которых повествуют поэты, что они громоздили горы на горы и хотели воевать против Бога, или похожая на злого ангела, который противопоставлял себя Богу, за что и был низвергнут Богом как дерзкий и тщеславный, ибо кто пытается высоко взлететь, тот падает с большой высоты». Спасение легендарного Фауста в немецкой буржуазной литературе XVIII в. (Лессинг, Гете) означало оправдание свободного искания человеческой мысли, отказавшегося (как это видно из монологов Фауста при звоне пасхальных колоколов и при переводе евангелия) от традиционной религиозной веры и догматического мировоззрения; вместе с тем оно означало и оправдание человеческой воли, порвавшей с бытовыми предрассудками и традиционной моралью (трагедия Гретхен). С этим исканием истины связан элемент критической мысли, направленный на мнимые жизненные ценности и иногда производящий впечатление почти разочарования в жизни («мировой скорби»): в образе Мефисто-

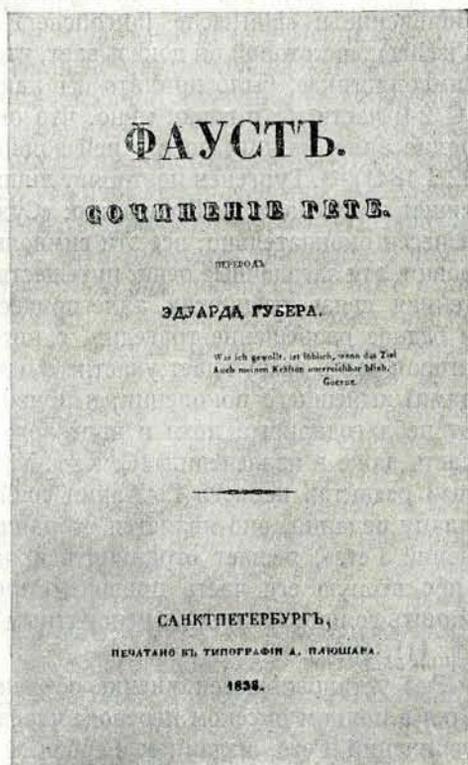
феля он выступает с чертами рассудочного скепсиса, рационалистического разоблачения моральных иллюзий в духе просветительной философии XVIII в., но в общем замысле драмы—это не главенствующий, а подчиненный момент, поскольку целое проникнуто глубоким оптимизмом и верой в человеческий разум и в моральную ценность человеческой личности («Пролог на небе»), характерными для оптимистического мировоззрения восходящего класса.

С другой стороны, для Гете в специфических условиях развития немецкой буржуазной идеологии весьма показательно, что проблема смысла жизни и ее оправдания ставится исключительно в личном плане как проблема воспитания и развития человеческой личности, рассматриваемой вне всяких общественных отношений (II часть, в особенности окончание V действия, вносит в этот основной замысел существенную поправку). При этом бесконечное стремление, оправдывающее Фауста, приобретает черты стремления к бесконечному, идеалистической «Sehnsucht» (томления), родственного романтизму и находящего удовлетворение в непосредственном созерцании природы, мистическом погружении в ее глубины, в поэтическом переживании «чувственно-сверхчувственной» женской любви (Гретхен), а из первоначального замысла, «Прафауста» эпохи бурных стремлений, выступают черты руссоизма—отказа от отвлеченных, интеллектуальных знаний ради полноты непосредственного жизненного переживания. Этот идеалистический аспект «Фауста» является столь же существенным элементом общего замысла, как и критический элемент борьбы за освобождение человеческой мысли.

Рецепция «Фауста» в русской поэзии, обусловленная различным восприятием, показывает нам по очереди эти многообразные аспекты произведения Гете. Прежде всего свое понимание вопроса высказала николаевская цензура: она запретила «Фауста» как произведение критической буржуазной мысли, колеблющей идеологические основы трона и алтаря, а позже разрешила его с большими пропусками. Эта точка зрения на «Фауста» была близка консервативному крылу дворянской литературы, защитникам традиционного религиозного мировоззрения. Ее высказывает например Жуковский в статье «Две сцены из Фауста» (1848), с тою разницей, что он относит ее к герою трагедии, а Гете приписывает намерение покарать этого последнего за «гордость», делающую его доступным «губительному искушению»; по мнению Жуковского, «главная загадка первой части «Фауста»—«торжество смирения и покаяния над силою ада и над богоотступною гордостью человеческою». К этой точке зрения близок и Ал. Тургенев, когда он пишет Жуковскому из Германии (20/VI 1840): «Фауст произвел во мне тяжелое ощущение. Нет, я бы не написал его! То-есть, не написал бы, если бы и имел гений Гете, оставаясь при моем страхе Божиим и любви к добрым людям, коим должно сберегать Бога христианства и коих должно оберегать от дьявола и всех дел его, то-есть от гения Гете в Ф а у с т е»¹⁸⁶. С другой оценкой, но именно критическим аспектом Фауста пленяется и Пушкин, преувеличивающий в нем элементы разочарования и рассудочного скептицизма, заключенные в образе Мефистофеля, а Грибоедов, первый переводчик «Фауста» (1825), своеобразно пользуется отрывком «Пролога в театре» для критического обозрения «модного света», каким он является в театральных креслах (см. выше, стр. 552).

Вообще отрывки из «Фауста», появившиеся в журналах, с которых обыкновенно начиналась работа переводчиков, особенно показательны

для выбора темы, определяемого творческим восприятием переводчика. Мы видим уже, что с конца 20-х до конца 30-х годов (от эпохи «Московского Вестника» до «Московского Наблюдателя») господствует «романтический Фауст» (Веневитинов, Тютчев, К. Аксаков и др.): переводчики выбирают сцены, стоящие под знаком космического чувства природы или связанные с образом романтической любви (песня Гретхен за прялкой, баллада Гретхен: «Король Фульский»). К началу 40-х годов появляются новые темы и новые сцены (Огарев, Тургенев)—трагедия Гретхен, связанная с мотивом сострадания к «падшей». С другой стороны, центром внимания все более делаются философские монологи Фауста, которые в 30-х годах гораздо менее останавливали внимание переводчиков. Это—тот аспект «Фауста», который сохраняет значение для Белинского в пору начинающегося разочарования в Гете: «Чем больше читаю отрывки из «Фауста» (Струговщикова, Веневитинова и др.), тем более уверяюсь, что это—величайшее создание мирового гения. Понял я наконец, что такое р е ф л е к т и р о в а н н а я поэзия—великое дело! Мы не греки: греческий мир существует для нас, как прошедший (хотя и величайший) момент развития человечества, но он не может дать нам полного удовлетворения. Младенчество—прекрасное время, время полноты, но кому 30 лет, наскучит быть с одними детьми, как бы ни любил их»¹⁶⁷. И Герцен пишет своей невесте о «Фаусте» (26/II 1838): «Там-то ты увидишь с т р а д а н и е о т м ы с л и, ты его не знаешь. О, и я был влюблен в науку, и я отдался бы Мефистофелю,—эжели бы не ты»¹⁶⁸. По мнению Тургенева, высказанному в рецензии на перевод Bronchenko, в «Фаусте» выразилось «начало новейшего времени, автономии человеческого разума и критики» («Отечественные Записки 1845, № 1») ¹⁶⁹. То же подтверждает в эти годы голос из другого лагеря: в рецензии на тот



Титульный лист первого на русском языке полного издания первой части «Фауста» Гете в переводе Э. Губера (СПБ., 1838)

Публичная Библиотека СССР им. Ленина, Москва

же перевод Вронченко И. Киреевский связывает мировой успех трагедии Гете с эпохой господства отвлеченной мысли: «Кажется однако, что огромное, изумительное влияние, которое имел «Фауст» на литературу Европейскую, не вполне можно отнести к его поэтическому и философскому достоинству. Значительная часть силы его заключалась в его современности. Он выражал минуту перехода Европейской образованности от влияния Французского к влиянию Немецкому. Фауст—рождающийся XIX век. Он так же Немец, как Кандид—Француз, Гамлет—Англичанин, Дон Жуан—Испано-Итальянец. Он мог вместить в себе значение всечеловеческое потому, что в этот час Европейской жизни таково было значение жизни Германской: мысль отвлеченная, требующая борьбы и волнений жизни; жизнь взволнованная, разногласная, требующая согласия и значения мысли» («Москвитянин» 1845, ч. I, стр. 11)¹⁷⁰. Под этим знаком переводятся философские раздумья Фауста—сцены, озаглавленные «Ночь», «Ученый кабинет» и т. д. (Струговщиков, Греков и др.), сцена условий (Струговщиков) и т. п. Этот «критический» «Фауст» главенствует и во вторую половину XIX в. Моменты переоценки мы увидим только у символиста Бальмонта.

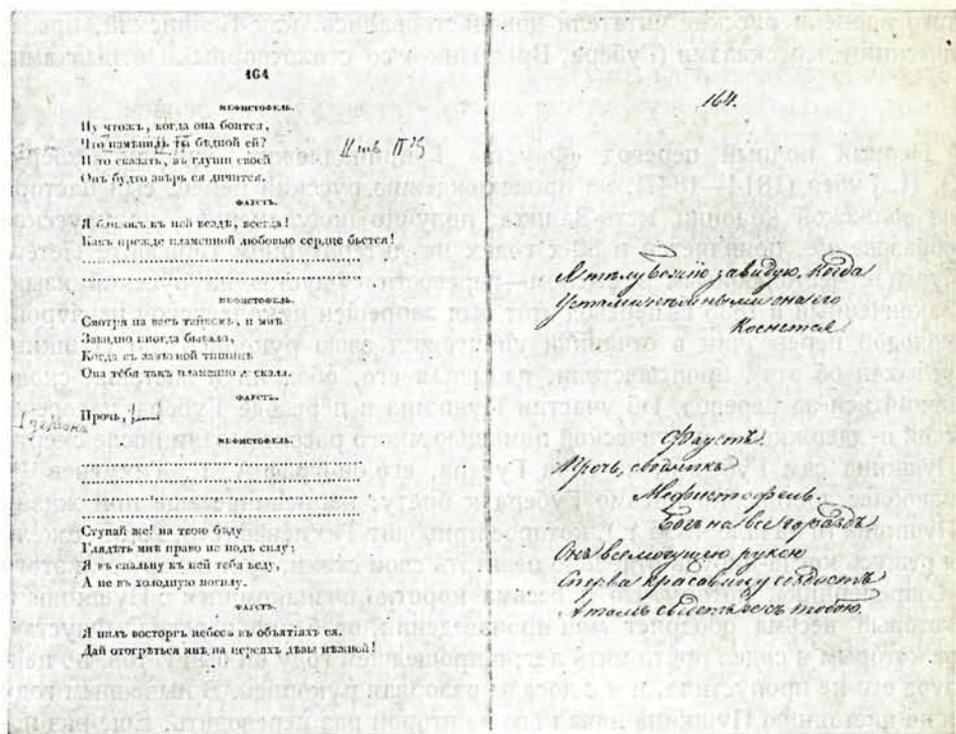
Вторая часть «Фауста», как мы уже отмечали, вызвала интерес в романтически настроенных кругах (Шевырев, Тютчев); однако Катенин, познакомившись с посмертными сочинениями Гете, изданными в 1833 г., писал Пушкину (4/I 1835), что не нашел в них «ничего любопытного, одно продолжение Фауста, и то сумбур неизвиненный ничем гениальным, ибо гений выжился из лет»¹⁷¹. Белинский и его соратники отнеслись к II части «Фауста» отрицательно. Белинский, в эпоху наибольшего увлечения Гете, «узнавши», как он сообщает Панаеву (19/III 1839), «нечто из содержания 2-й части «Фауста»,... с свойственной мне откровенностью провозгласил, что она 2-я часть не поэзия, а сухая, мертвая, гнилая символика и аллегорика». Появление в «Hallische Jahrbücher» статьи гегельянца Фишера (Theodor Vischer), «в которой он доказывает, что 2-я часть «Фауста» мертвая, пошлая символика», было принято им как подтверждение¹⁷². Позже он писал: «О 2-й части не говорю: явно, что она вышла из подгнившей рефлексии, полна аллегориями, но и в ней должны быть дивные частности» (Боткину 22/I 1841)¹⁷³. Тургенев повторяет лишь общее мнение современников, когда пишет в рецензии на Вронченко: «Суд над этой второй частью теперь произнесен окончательно; все эти символы, эти типы, эти обдуманые группировки, эти загадочные речи, путешествие Фауста в древний мир, хитросплетенная связь всех этих аллегорических лиц и происшествий, жалкое и бедное разрешение трагедии, о котором так много хлопотали,—вся эта вторая часть возбуждает участие в одних старцах (молодых или старых годами) нынешнего поколения; и право, г. Вронченко мог бы избавить себя от неблагодарного, хотя и полезного труда, представить нам эту вторую часть даже в извлечении» (Соч., т. XII, стр. 232). Даже П. Вейнберг, ученый редактор первого Собрания сочинений Гете, ссылаясь на то, что, по плану издания, оно является собранием «не всех, но только лучших сочинений Гете», решает ограничиться напечатанием первой части «Фауста», «ибо вторую его часть признаем произведением, способным только отуманить голову читателя и непонятным даже при целых томах комментариев» (т. III, 1866).

Это установившееся мнение объясняет тот факт, что 2-я часть появляется в полном русском переводе через много лет после первой, в Собрании сочинений Гете, изданном Гербелем (пер. Н. Холодковского, 1878). До

того времени русские читатели довольствовались, как Белинский, прозаическими пересказами (Губера, Вронченко) со стихотворными отрывками.

2

Первый полный перевод «Фауста» I принадлежит Эдуарду Губеру. Э. И. Губер (1814—1847), по происхождению русский немец, сын пастора из волжской колонии Усть-Залиха, получив полунемецкое, полурусское образование, появляется в 30-х годах на литературном горизонте Петербурга с честолюбивым замыслом—перевести «Фауста» на русский язык. Законченный в 1835 г. перевод этот был запрещен николаевской цензурой; молодой переводчик в отчаянии уничтожил свою рукопись; но Пушкин, услышав об этом происшествии, разыскал его, ободрил и заставил снова приняться за перевод. Об участии Пушкина в переводе Губера человеческой поддержкой и поэтической помощью много рассказывали после смерти Пушкина сам Губер и, со слов Губера, его биограф А. Г. Тихменев¹⁷⁴; наиболее достоверно письмо Губера к брату, написанное еще при жизни Пушкина (в начале 1836 г.), которое приводит Тихменев (стр. 268): «Ежели я решусь когда-нибудь отдельно печатать свои стихи, то я изберу для этого «Современник», потому что я весьма коротко познакомился с Пушкиным, который весьма ободряет мои произведения, особенно перевод «Фауста», за которым я сидел почти пять лет; в прошедшем году он был готов, но цензура его не пропустила, и я с досады разорвал рукопись. В нынешнем году я по настоянию Пушкина начал его во второй раз переводить. Еще раз повторяю, ежели решусь вступить в журнальный цех, то я конечно изберу партию Пушкина». После смерти Пушкина в «Современнике» (1837, тт. 6 и 8), а затем и в других изданиях появляются отрывки из перевода Губера. Первая из этих публикаций («Современник» 1837, т. 6) подала повод для любопытного недоразумения. Редакция «Современника» поместила в этом номере назначенный Пушкиным для напечатания большой отрывок (первые сцены от начала первого монолога до конца прогулки за городскими воротами), приписав его Губеру. В свою очередь Губер, видя, что текст рукописи, найденный в бумагах Пушкина, сильно отличается от его перевода, решил, что Пушкин переработал его перевод, и счел нужным довести об этом до сведения читателей в «Литературном объяснении» («Литературные Прибавления» 1837, № 34): «Я не знал рукописи, найденной между бумагами покойника,—пишет Губер,—с которой перепечатан этот отрывок; но теперь спешу указать на поправки, которыми он удостоил мой перевод. Пушкин принимал живое участие в моем труде, и я имею право гордиться этим участием, но, не смея украшать себя собственностью великого поэта, считаю священною обязанностью указать на те места, которые принадлежат ему...». «Многие места перевода исправлены Пушкиным; но нигде рука мастера не помогла столько слабому ученику, как в том отрывке, который помещен в шестом томе «Современника». Самое начало, переведенное мною в размере подлинника, т. н. «Knittelverse», мастерски изменено им в звучный, прекрасный ямб...». «Я горжусь этими местами: они будут перлами в моем переводе. Судя по ним, нам остается только сожалеть, зачем Пушкин, глубоко сочувствуя Гете, не пересоздал нам в целости всего исполинского произведения этого бессмертного философа-поэта...» (стр. 335 сл.). Однако предположения Губера оказались неправильными. Автором найденной рукописи оказался некий А. Бек, который в «Современнике» 1838 г. (т. IX, стр. 64) напечатал по этому поводу такое



Страницы из издания «Фауста» Гете в переводе Э. Губера (СПБ, 1838) с собственноручными вставками переводчика выброшенных цензурой стихов

С экземпляра, принадлежавшего Э. Губеру
Собрание редакции «Литературного Наследства», Москва

«Литературное объяснение»: «Отрывки из «Фауста», перемешанные с бумагами покойного Пушкина без подписи переводчика и напечатанные с копии, без ведома сего последнего, по странному стечению обстоятельств, во II томе «Современника»,—переведены мною, а не г. Губером, который трудился над переводом всего «Фауста». Не имея никаких притязаний на авторскую славу, но уважая право собственности как свое, так и чужое, долгом считаю объяснить, что весь отрывок, начинающийся словами: «С какою пламенной любовью...» и кончающийся стихом «Студентов школьник образцовый», от стр. 30 до 338 [т. е. все, что напечатано в «Современнике»].—В. Ж., принадлежит исключительно мне, а не г. Губеру, и не Пушкину, как то сказано в «Литературном объяснении» в «Лит[ературных] Прибавл[ениях]» к «Р. [усскому] Инв. [алиду]» 1837 г., стр. 335». После этого Губер в отдельном издании своего перевода (1838) признал произошедшее недоразумение и заявил с некоторой небрежностью: «Время объяснило этот литературный qui pro quo, и я с удовольствием освобождаю себя от труда г-на Бека» (стр. XXXII). Это обстоятельство вынуждает относиться с некоторой осторожностью к легенде о прямом участии Пушкина как редактора в переводе Губера.

Отдельным изданием «Фауст» Губера появился в 1838 г. Автор снабдил его посвящением Пушкину, которое дает некоторое представление о его собственных стихах:

Когда меня на подвиг трудный
Ты улыбая вызывал,

Тем не менее николаевская цензура выпустила перевод Губера только с большим числом пропусков, замененных многоточиями. Выпущено было в издании 1838 г. более 300 стихов. Имея под руками экземпляр этого издания, принадлежавший Губеру и Тихменеву, с рукописными вставками пропущенных мест, полностью до сих пор не опубликованных¹⁷⁵, мы можем вполне точно установить, какие мысли и выражения смущали николаевскую цензуру: испытанный этим пробным камнем «Фауст» неожиданно поворачивается к нам своей критической стороной, колеблющей идеологические устои алтаря и трона.

Большинство пропусков относится к разряду «богохульных» и «кошунственных». Пропущен целиком «Пролог на небе», т. е. сцена, которая современному читателю покажется наиболее религиозной по своей общей концепции: у последующих переводчиков (Вронченко, Струговщикова, Грекова, 1859) вместо Бога появляется «один из духов» или «чистый дух». Пропущен 3-й монолог Фауста—перевод Нового Завета, где Фауст заменяет начальные слова евангелия от Иоанна: «В начале было слово» характерным для нового мировоззрения: «В начале было дело» (19 стихов). Пропущен в разговоре Мефистофеля со студентом весь отрывок, посвященный критике богословия (стр. 86):

Неправдами усеян этот путь,
И яда скрытого так много в нем таится,
И от лекарства яд так трудно отличать.
Верней всего и здесь лишь одному внимать
И с верой за слова учителя божиться...

В разговоре Гретхен и Фауста о религии выпадает противопоставление свободной индивидуалистической религиозности пантеиста—догматической связанности церковной веры, т. е., за исключением первых двух строк, весь следующий отрывок:

Тогда в блаженстве утопая
Наполни грудь огнем любви,
И в этом царстве исчезая
Его как хочешь назови:
Бог, радость, сердце и любовь!
Ему нет имени, все чувство!
А имя только звук пустой!
Туман и дым!

Далее цензура исключает все непочтительные упоминания о духовенстве («Pfaffen»—«попы», как всюду переводил Губер). Например в первом монологе: «Хоть я и умнее, чем эти пустые попы да министры, глупцы записные». В разговоре Фауста с Вагнером:

В а г н е р: Молва в народе говорит:
Актер попа перехитрит.
Ф а у с т: Да, если поп им быть желает,
Что впрочем часто так бывает.

По этой причине выпускается весь рассказ о том, как патер похищает у матери Гретхен подаренное Фаустом ожерелье (стр. 132—133). В печатном тексте стоит:

Мать между тем—зовет;
Он видит, вещи не пустые

И с важным видом говорит:
Нет, вы не принимайте клада!

Тире заменяет слово «попа». Далее выпущено:

Тому, кто страсти победит,
Доступна райская награда.
Снесите в церковь дар бесславный!
У ней желудок преисправный,
Хоть съела целые владенья,
Но ей ничто не повредит.
Одна неправое именье
Лишь церковь Божия сварит.

Ф а у с т

Цари с жидами не отстанут,
Не хуже церкви кушать станут.

М е ф и с т о ф е л ь.

Поп кольца, серги, все берет.
В суму бессовестно кладет:
Как будто дрянь такие клады,
Он и спасибо не сказал.
Небесных благ им пожелал,
А те тому и очень рады.

Третья группа пропусков относится к политике. Пропускается в разговоре Мефистофеля с учеником отрывок о юриспруденции, который, в духе буржуазного учения о естественном праве, противопоставляет узаконенным предрассудкам положительного права прирожденные и забытые права человека (стр. 86):

Мы как заразу вековую
Наследуем законы и права.
От поколенья к поколениям
Их время медленно несет,
Благодеяние становится мученьем,
А ум в безумство перейдет.
За право вечное, что с нами родилось,
Никто к несчастью не вступился.
О нем у нас судить перевелось.

В сцене «Кухня ведьмы» пропущена песенка мартышек, намекающая на революцию:

Корона разбита!
Потом и кровью
Склей нам ее.

Целиком выпущена «Песня о блохе», исполняемая Мефистофелем в Ауэрбахском погребке, в виду ее явного политического смысла: против системы фаворитизма, господствующей в абсолютных монархиях. Интересно отметить, что последующим переводчикам пришлось переделывать песню о блохе. Вронченко заменяет короля старухой (стр. 109):

Жила была старуха
У ней была блоха...

Придворная карьера блохи как королевского министра и фаворита соответственно снижена (строфа 2):

И вот блоха нарядней,
 Чем кто-нибудь другой:
 У дочек плащ бумажный—
 У блошки парчевой.
 Блоха всем правит в доме,
 Все ставит на своем;
 И видя то, отвсюду
 Полезли блохи в дом.

В последней строфе блохи кусают не королеву и придворную даму, а всю «семейку», «деток и внучат». С цензурным запретом пришлось иметь дело и Струговщикову (1856). У него тоже—«старуха», блоха управляет «домом, как собственным добром», блохи кусают «деток» (стр. 194). «Королевская» блоха впервые появляется у Грекова (1859).

Наконец очень небольшое число пропусков сделано с точки зрения цензуры нравов; например вольные речи Фауста о Гретхен при первом знакомстве:

И словом, если в эту ночь
 Ты мне красотки не достанешь,
 Так лучше убирайся прочь!

И дальше:

Мой аппетит и так велик!

Особенно же в тех случаях, где эротические представления сближаются с религиозными, например в словах Фауста:

Я телу Божию завидую, когда
 Устами нежными она его коснется...

В художественном отношении, как видно из приведенных примеров, «Фауст» Губера значительно уступает тем отрывкам, которые переведены были в эти годы такими поэтами, как Веневитинов, Тютчев или даже Аксаков, и не стоит на высоте стихотворного уровня пушкинской эпохи, хотя «Библиотека для чтения» и писала в комплиментарном тоне: «Кажется, как будто лира Пушкина ожила нарочно для того, чтобы передать нам великолепное творение германского поэта и философа языком и стихом, достойным его» (1838, т. 31, отд. 6, стр. 41). Вместо многих примеров мы приводим отрывок из I монолога «Фауста», который проследим и в дальнейших переводах:

О месяц тихий, месяц ясный,
 Зачем, зачем в полночный час
 Над головой моей несчастной
 Ты не блеснешь в последний раз!
 Зачем по грудам мертвых книг
 Ты в грудь отрадой не проник!
 Зачем на темных вышинах
 Я не могу в твоих лучах
 Над бездной скал и над лугами
 Летать с могучими духами!
 Чтобы исцелясь от старых мук,
 В твоей росе, луна золотая,
 Больную грудь мою купая,
 Покинуть тщетный груз наук!

и то фраушта

Кто убого мила?

— О сиротный вид!

— Ты, Соломонид и уродливо пера,
Мой круго Волшебный ерда на дарах

М Дило —

твой вора мери мери

— Но ты не мери мери и рину мери
Да урину мери и мери мери мери

Склоном в на мери мери твой —

И си, предиди! ... Какой си вора мери мери

Урду овладло, мери мери, мери мери?

Тво-то это мери, тво-то мери мери мери

Мери мери мери, мери мери, мери мери,

и во мери мери мери мери,

Но мери мери мери мери мери,

До мери, мери мери, мери мери мери?

Тво-то это фраушта? и твой ли мери мери,

мери мери мери мери мери мери мери?

Тво, фраушта? Си мери мери мери мери мери,

мери мери мери мери мери мери мери,

Но вора мери мери мери мери мери?

— Но урду мери мери мери мери мери мери

мери мери! — мери мери мери мери,

Тво, фраушта, мери мери мери! твой мери мери!

Автограф перевода Ф. Тютчева отрывка из первой части «Фауста»: «Разговор Фауста с духом земли»
Собрание Н. И. Тютчева, Москва

Но пересказанный Губером довольно свободно перевод его сохраняет в общем верность мысли оригинала и сыграл большую культурную роль при первом ознакомлении русских читателей с трагедией Гете. Многочисленные рецензии¹⁷⁶ были очень сочувственны. В тон этим рецензиям Герцен писал своей невесте: «Как только отпечатается прекрасный перевод «Фауста» (Губера), — пришлю» (26/II 1838)¹⁷⁷. Только Белинский занял по отношению к Губеру резко враждебную позицию как по художественным, так и по идеологическим мотивам: Губер «просто искажает Фауста»¹⁷⁸.

Изуми как же дивны думы твои
 Стыжешь мне во Смерти планету
 И пригласишь, скажи Смерть
 Умелый Смертником кто человек
 Делу обличил Смертником,
 Но кто дошел до неба
 Делать во дивной думе, и неостанавливая
 Кня, неостанавливая, Пустоты

Кем же, кто иррациональней
 Срабатываешь, кто иррациональней
 Но сиб во своем, и неостанавливая
 Свои Квартальны думы и иррациональней
 Твои думы, кто иррациональней
 Твои думы, кто иррациональней
 Кем же, кто иррациональней
 Свои Квартальны думы и иррациональней

И бы ступо, во быстроту судения
 Кругом вращается ищет земли
 Ибо так же ступ, ищет земли
 Во быстроту судения
 Морская земля, кто иррациональней
 И ступо, во быстроту судения
 И море во иррациональней
 Земля, кто иррациональней

Любовь бы, кто иррациональней
 Кругом вращается ищет земли
 Ибо так же ступ, ищет земли
 Во быстроту судения
 Морская земля, кто иррациональней
 И ступо, во быстроту судения
 И море во иррациональней
 Земля, кто иррациональней

И ступо, во быстроту судения
 Кругом вращается ищет земли
 Ибо так же ступ, ищет земли
 Во быстроту судения
 Морская земля, кто иррациональней
 И ступо, во быстроту судения
 И море во иррациональней
 Земля, кто иррациональней

Кем же, кто иррациональней
 Срабатываешь, кто иррациональней
 Но сиб во своем, и неостанавливая
 Свои Квартальны думы и иррациональней
 Твои думы, кто иррациональней
 Твои думы, кто иррациональней
 Кем же, кто иррациональней
 Свои Квартальны думы и иррациональней

Автограф перевода Ф. Тютчева отрывков из первой части «Фауста»: «Разговор Фауста с духом земли» и «Гимн архангелов» из «Пролога на небе»
Собрание Н. И. Тютчева, Москва

«Жалкий г. Губер, двукратно жалкий—и по своему переводу или искажению «Фауста», и по пакостной своей философской статье, которая ужасно воняет гнилью и плесенью бессмыслия! Право, ограниченные люди хуже, т. е. вреднее, подлецов: ведь если бы не г. Струговщиков, то Губер еще на несколько лет зарезал бы на Руси Гете. Впрочем, черт с ними, с этими бездарными Губерами...»¹⁷⁹ «Статья Губера о философии обличает в своем авторе ограниченнейшего человека, у которого в голове только ветер пошвистывает...»¹⁸⁰ Соответственно этому рецензия «Московского Наблюдателя» о Губере—резко отрицательная: «Он не понял, не передал Фауста». «У него создание Гете является не могущественным и крепким, проникну-

тым жизнью, которая веет даже в самых звуках стихов, но расслабленным и хилым. Не узнаешь тех мест, которыми восхищался в оригинале, хотя копия сохраняет наружную близость. То, что у Гете так живо и сильно,—тут сухо, мертво, безжизненно» (1839, ч. II, отд. 4, стр. 19 сл.).

«Фауст» Губера был издан вторично Тихменевым во II томе «Сочинений» Губера (1859). Имея под руками рукопись покойного поэта или экземпляр печатного издания со вписанными пропусками, Тихменев мог восстановить большинство пропущенных цензурой мест. Однако в нескольких местах остались многоточия: например в политическом отрывке—о юриспруденции и естественном праве (5 стихов), в проклятьи Фауста—проклятье «вере и надежде» и др. В других случаях, где по цензурным условиям нельзя было восстановить в точности текст оригинала, Тихменев занялся сочинительством (если это не сделала за него цензура?). В таких местах отсутствие рифмы выдает неумелую поправку. Так заменив Бога в «Прологе» чистым духом, Тихменев должен был допустить такую строфу (стр. 16):

Опять забрел ты как-то к нам, д у х ч и с т ы й [вм. о Б о ж е]
И о здоровья спрашиваешь нас;
А потому меня на этот раз
Ты между дворней видишь т о ж е.

В начале первого монолога мы читаем:

Хоть я и умнее, чем эти пустые
Министры, судьи и писцы—дурачье.

В оригинале было: «Попы да министры, глупцы записные». Наиболее значительное искажение такого рода—в разговоре матери Гретхен со священником. Ср. с приведенным выше отрывком оригинального текста Губера (стр. 155):

Мать между тем ... зовет;
Он видит, вещи не пустые
И с важным видом говорит:
Нет, вы не принимайте клада!
Тому, кто страсти победит,
Доступна райская награда.
В ф и л а н т р о п и ч е с к и й о т д а й т е к о м и т е т .
О, т а м ж е л у д о к п р е и с п р а в н ы й ,
Хоть съел он целые владенья,
Е му ничто не повредит.
Б о ж у с ь , н е п р а в о е и м е н ь е
О д и н л и ш ь к о м и т е т с в а р и т .

И дальше:

М о й к о м и т е т , т о т в с е б е р е т ,
В с у м у б е с с о в е с т н о к л а д е т . . . и т . д .

Эти искажения сохранились во всех последующих изданиях «Фауста» Губера, довольно многочисленных в конце XIX и в начале XX века.

Вторую часть «Фауста» Губер представил читателям в прозаическом пересказе со стихотворными вставками отдельных отрывков («Библиотека для чтения» 1840, т. XXXVIII, отд. I, стр. 173—218).

В 1844 г. выходит в свет перевод «Фауста» I М. Вронченко с изложением II части, сопровождаемым прозаическим переводом отдельных сцен, об-

ширной статьей о «Фаусте» и примечаниями. М. Вронченко (1801—1855), по профессии военный, известный своими военно-топографическими исследованиями, является автором нескольких стихотворных переводов мировых классиков—«Манфреда» Байрона, «Гамлета» и «Макбета» Шекспира и др. Принципы его перевода изложены им в предисловии: «При переводе обращалось внимание прежде всего на верность и ясность в передаче мыслей, потом на силу и сжатость выражения, а потом на связность и последовательность речи, так что забота о гладкости стихов была делом не главным, а последним» (стр. I). В соответствии с этой установкой перевод Вронченко отличается известной суховатой точностью, которая, правда, не передает лирической атмосферы оригинала, но зато при скупости и сосредоточенности словесного выражения избегает тех цветов собственного красноречия, которыми украшали Гете позднейшие переводчики. Ср. приведенный выше отрывок:

О, если б, полный месяц, ныне
Светил ты уж в последний раз
Моим трудам, моей кручине!
Меня ты долго, в поздний час
Видал, друг скорбный, в непокое,
Средь книг и хартий, при налое!
Когда ж я возмогу в полях
И на скалистых высотах
И у жерла пещер носиться
С воздушною Духов толпой,
Там пить твой свет, твоей росой
От чаду знаний исцелиться!

Добросовестность и точность Вронченко по отношению к «мысли» Гете доходит до того, что в своих примечаниях он оговаривает те места, где ему не удалось в стихе передать точную мысль подлинника. Ср. например в «Посвящении» (строфа 3): «Боюсь им чуждый, самых их похвал»—в прим. 1 оговорено: «В 6-м стихе 3-й октавы следовало бы сказать, точнее: «Самое одобрение их пугает мое сердце». И так во многих случаях.

Но особенно многочисленных оговорок потребовали те места, где Вронченко борется с цензурой. Пропуски гербелевского издания очевидно подсказывали ему, где произвести соответствующие переделки. О новой редакции «Блохи» мы уже говорили. В прологе на небе архангелы заменены «чистыми духами», а Бог—«одним из духов». Примечание 8-е сообщает: «Второй пролог переведен с некоторыми отступлениями и с пропуском нескольких стихов. В подлиннике три Чистые Духа, поющие Гимн, названы по именам, говорящий с Мефистофелем тоже назван. На русском некоторым речам дана, по необходимости, иная форма; мысли же пролога сохранены почти вполне—из главных не пропущено ни одной» (стр. 234). Насмешливые речи Мефистофеля в этой сцене сильно сглажены; примечания (9—12) об этом сообщают в точности; например примечание 9-е: «В подлиннике эта часть Мефистофелевой речи гораздо сильнее выражает характер чорта, нежели в переводе» (стр. 234). В разговоре Мефистофеля с учеником («богословие» заменено «философией»; примечание 64-е гласит: «В подлиннике здесь говорится не о философии вообще, а об одном особенном ее виде» (стр. 242). В проклятьи Фауста у Губера цензура выпустила проклятье «вере и надежде» (стр. 70)—у Гете: «Fluch sei der Hoffnung, Fluch

dem Glauben»; Вронченко переводит: «Будь прокляты вино, любовь, В с е что желанно, что отраднo», и делает примечание: «В подлиннике вместо общих выражений, поставленных в переводе, названы две сестры любви» (стр. 239). Обширный отрывок перевода евангелия, в котором Фауст посягает на текст священной книги, самовольно заменяя «слово»—«делом», изменен до неузнаваемости (стр. 58):

Но как начать их мне? С чего?
 Что наши речи? где найду я слово,
 Чтобы назвать, чтоб выразить Его,
 Непостижимое ничьею мыслью Слово?
 Скажу ль: Дух духа, Сила сил—
 Все не придам тому достойного названья,
 Что сам в себе совокупил
 С причиной первой первое Деянье.

Эти благочестивые мысли, вложенные в уста «Фауста», Вронченко не совсем точно оправдывает в примеч. 35: «Следующие 8 стихов суть не перевод, а изложение сущности тех мыслей, которые в подлиннике, в 14 стихах, выражены несколько пространнее и с большей определительностью». Наконец одна из наиболее значительных переделок спасает сцену между матерью Гретхен и патером, заменяя церковь благотворительной «кружкою» и оговаривается, как всегда, в примечании: «В подлиннике шкатулка получает иное назначение—почему и весь рассказ о ней должен был в переводе несколько измениться» (стр. 244). Вот этот измененный, рассказ (стр. 133):

...Последствий убоялась вредных
 И вздумала: снесем находку в кружку бедных!..
 ...Вот мать к директору: а он, хитрец лукавый,
 Такому случаю и рад—
 Подметил, что не дурен клад,
 И говорит: вы, дети, правы —
 За жертву бедным награждает Бог;
 Желудку кружки все под-силу—
 Не раз он так жрал, что Господь помилуй,
 А обожраться все не мог!
 Да, только кружка ест в покое
 Добро неправожитое.

В статье о «Фаусте» Вронченко также стоит на «охранительной» точке зрения. Он чрезвычайно враждебно относится к философским умствованиям немецких комментаторов поэмы и предлагает, «забыв даже о самом существовании каких-либо философических систем», «по мере сил наших руководствоваться единственно—здравым, рассудком»: «этот вождь надежнее всякого другого» (стр. 377).

Следуя этому руководителю, Вронченко приходит к заключению, что основная идея «Фауста» выражена в «Прологе» словами Гете, что «мудрствуя нельзя не заблуждаться» (стр. 380). «Фауст найдет путь истинный, когда перестанет мудрствовать». «Итак в продолжение пьесы Фауст должен: сперва мудрствовать, итти путем Мефистофелевым, а потом перестать мудрствовать и, следуя неясному своему стремлению, найти путь истинный, озариться светом» (стр. 381). Эта антиинтеллектуалистическая точка зре-

ния подтверждается подробным обзором первой части, но прежде всего комментарием к Прологу на небе, в котором словами «Человек рад мудрствовать во весь свой век, а мудрствуя нельзя не заблуждаться» Вронченко переводит: «Es irrt der Mensch, solange er strebt» (стр. 18), правда—с обычными оговорками в примечании: «В точности «стремясь» (т. е. вперед) или «домогаясь (т. е. желаемого)». В подлиннике это выражено одним словом «streben». Ср. о том же в статье (стр. 380, примеч.) «Слово м у д р с т в о в а т ь, взятое отдельно, не может служить переводом немецкого s t r e b e n; но в настоящем случае оно, кажется, выражает мысль подлинника довольно верно, и потому мы удержим его, за недостатком лучшего, в продолжение всего обзора». Так благочестивое переосмысление замысла «Фауста» приводит обычно точного Вронченко к существенному искажению мысли оригинала.

Ко II части «Фауста» Вронченко относится отрицательно: его подробный пересказ должен доказать, что «пиеса, ясно и явственно, пришла не к тому концу, к которому притти долженствовала, потому что Гете не дает ответа на поставленный вопрос: «когда же он [Фауст] перестает мудрствовать? когда находит путь истинный?» (стр. 404). «Вторая часть растянута, туманна, в ней часто встречаются недоразумения и непонятности, в ней нет драматической жизни» (стр. 410). По мнению Вронченко, Гете был великим поэтом только в молодости: тогда он «с о з д а в а л», а впоследствии «только с о ч и н я л свои произведения» (стр. 438). Об этом свидетельствуют не только его старческие произведения—«Фауст» II, окончание «Вильгельма Мейстера», «Диван», но даже переделанные в Италии юношеские замыслы «Ифигении», «Тассо», «Эгмонта»: «Кто знает,—воскликает он с грустью,—в первоначальном виде не были ли они похожи на Геца!» (стр. 425).

В многочисленных рецензиях на «Фауста» Вронченко¹⁸¹ перевод встретил в общем положительную оценку, хотя и указывали на некоторую его суховатость. Киреевский называет перевод «буквально верным, но далеко поэтически не верным», однако хвалит переводчика за то, что он «предпочел бесцветность стиха ложному колориту» («Москвитянин» 1845, ч. I, стр. 10). Общее несогласие встретили теоретические высказывания Вронченко. И. С. Тургенев посвятил переводу большую и интересную статью, в которой он подробно высказывается и о самой проблеме Фауста, и о взглядах Вронченко, и о его переводе. Отдавая справедливость «добросовестной отчетливости», «терпеливому трудолюбию» переводчика, Тургенев считает в то же время, что «он не поэт, даже не стихотворец». «Его труд—действительно труд... Это не источник, который свободно и легко бьет из недр земли; это колодец, из которого со скрипом и визгом насос выкачивает воду. Вам беспрестанно хочется воскликнуть: bravo! еще одна трудность преодолена! между тем как нам бы не следовало и думать о трудностях»¹⁸². Но особенно резко возражает Тургенев против идеологии статьи, ее антиинтеллектуалистических установок. «В этом «обзоре» неприятно поражает читателя какое-то странное озлобление против философии и разума вообще, и против немецких ученых в особенности» (стр. 234). По поводу истолкования «Пролога» он замечает: «Ненависть к «мудрствованию» побеждает в почтенном переводчике его добросовестность, не подлежащую никакому сомнению: он переводит неверно... не переставая руководиться здравым рассудком» (стр. 235).

Гораздо острее эти выпады в черновых заметках на полях тургеневского экземпляра «Фауста» Вронченко, сохранившегося в Библиотеке Института

а там, где Вронченко мечтает, что душа героя в конце этого пути озарится светом, стоит ироническое «Браво!» Еще более резкие замечания разбросаны на стр. 387—по поводу Мефистофеля и пуделя: «О деревянная башка!» и далее на стр. 418—в связи с характеристикой творчества молодого Гете: «какое вранье!» Несомненно, что для Тургенева, воспитанного на «Фаусте» (каким он изобразил себя впоследствии в автобиографическом письме рассказа «Фауст»), это полемическое раздражение послужило главным стимулом, чтобы в рецензии на книгу Вронченко развернуть перед читателем свою концепцию проблемы «Фауста»¹⁸⁴.

4

Если в лице Губера мы имеем переводчика, связывающего себя с пушкинской школой, а Вронченко по своей идеологии приближается к славянофильскому кружку «Москвитянина», то Струговщикова, как мы уже видели, выдвигают Белинский и его друзья: отрывки «Фауста» Струговщикова появляются сперва в альманахах (1839—1840), затем печатаются в «Отечественных Записках» эпохи Белинского (1841—1844), а полное издание части I выходит в «Современнике» 1856 г. Белинский сам побуждал Струговщикова переводить «Фауста»; так он писал ему (вероятно в 1841 г.): «Раза три перечел Вашу тетрадь и еще хотел бы сто раз перечесть. Хор духов и речитатив Мефистофеля (мои дружки) чудо, как хороши. Помогите Вам Бог поскорее перевести всего «Фауста»—это будет перевод, а не то, чем плюнул на публику Губер»¹⁸⁵.

О цензурных испытаниях перевода Струговщикова ничего не известно. Однако и он не избежал искажений в уже известных местах: замены Бога чистым духом в Прологе, богословия—философией в разговоре Мефистофеля с учеником, короля—старухой в песне о блохе, наконец—неуклюжих попыток спасти рассказ о матери Гретхен и священнике: в последнем случае «попа» заменяет «стряпчий Михей», а церковь—«благотворительный комитет» (стр. 88—89).

Старуха за стряпчим: Михей прибежал,
Целый короб вздору наказал:
Людам, видно, не впрок нечистое добро,
Душу, мол, из тела гонит оно...
...На такой де, сударыня, предмет
Есть благотворительный комитет;
Желудок у него поистине славный:
Он и нечистое варит преисправно;
Однажды всю казну свою поел,
Через час опять кушать захотел.

«Фауст» Струговщикова имеет те же особенности, что и большинство стихотворных его переводов: по своему методу он является переложением основной «мысли» подлинника, в котором сглажены, вместе с метрической структурой, другие черты конкретной художественной формы. Понятно, что в философской трагедии этот метод менее дает себя знать, чем в лирическом стихотворении, где самое развитие лирических эмоций связано нередко с особенностями формальной структуры; поэтому «Фауст» Струговщикова вполне передает общее течение мысли Гете, хотя и отталкивает нейтральной и сглаженной «литературностью» общего тона, чрезвычайной многословностью и свободным обращением с приемами выражения оригинала. Ср. например из первого монолога Фауста (16 ст. вместо 12 у Г.):

О если б, месяц светозарный,
 Светил ты здесь в последний раз!
 Как скорбный друг, ты в поздний час
 Придешь на труд неблагодарный
 Свой тусклый, бледный луч пролить
 И пыльной хартии страницы
 Своим сияньем озарить!
 Ласкать бы мне усталые зеницы,
 О месяц, при твоих лучах,
 Над ясным озером, на горных высотах!
 С воздушною бы мне толпою
 Их легких призраков летать,
 В твоей росе, перед зарею,
 Больную грудь мою купать!
 Да исцелюсь от мук сомненья
 И тяжкой пытки размышленья.

Перевод Струговщикова переиздавался неоднократно. Во второй половине XIX в. он считался лучшим переводчиком «Фауста». О его отношении к своей работе как переводчика среди молодого поколения литераторов ходили различные анекдоты, которые передает в своих воспоминаниях один современник, С. Ф. Либрович¹⁸⁶. «Для него Фауст был альфой и омегой всемирной литературы, величайшим из произведений, созданных человеческим гением, своего рода литературным божеством, к которому надо подходить для совершения священнодействия. И такое именно отношение к «Фаусту» он хотел внушить всем, с кем только ему приходилось говорить. Он знал всего «Фауста» в подлиннике наизусть и готов был в любое время цитировать целые страницы. Перевел он геттевскую трагедию шесть раз под ряд и каждый раз сызнава. «Окончив перевод,—рассказывал он,—я клал рукопись в большой конверт, накладывал на этот конверт шесть сургучных печатей, прятал его в один из шести ящиков моего письменного стола, а ключ от данного ящика бросал в Неву, дабы случайно у меня не явилось желание при новом переводе, взглянуть, как перевел я раньше то или другое место, тот или другой стих. И это я повторял шесть раз в течение десяти лет, которые я посвятил переводам «Фауста». Когда наконец во всех шести ящиках оказалось, таким образом, по готовому переводу, я велел вскрыть все ящики и стал сличать сделанные в разное время переводы—и составил, так сказать, сводный седьмой перевод. Вот этот перевод и лежит теперь перед вами». Но и в этом окончательном переводе он все еще делал поправки и изменения. «Тысячу рублей я готов немедленно отдать тому, кто лучше и вернее меня переведет вот эти четыре строки «Фауста!» громко кричал он в магазине Вольфа, цитируя то одно, то другое место своего перевода, отнюдь не стесняясь присутствием публики, которая смотрела на него, как на маниака или психически больного» (стр. 199).

В 1859 г. выходит новый перевод «Фауста» Н. Грекова, переводчика и поэта, в свое время пользовавшегося некоторой известностью (1810—1866). В отношении исправности текста он почти свободен от цензурных искажений. В смысле методов перевода Греков еще усугубляет тот принцип вольного «переложения мысли», который характеризует Струговщикова и всю середину XIX века. Вот соответствующий отрывок I монолога в его переложении (вм. 12 стих.—21):

О если бы, луна, ты в этот грустный час
 На скорбь души моей луч бросила холодный—
 Ты, за-полночь меня выдавшая не раз
 Здесь за работою и трудной и бесплодной!
 Тогда, подруга дум моих,
 Над грудю бумаг и книг
 Ты лик свой бледный мне являла;
 О если б я теперь, тобою озарен,
 Мог в горы быть перенесен,
 Где серебристое ты стелешь покрывало,
 Когда б в долинах и лугах,
 Под сводом неба, на просторе,
 С духами ночи, на крылах,—
 Носился я в их шумном хоре,
 Сливался б с сумраком ночным,
 С сияньем трепетным твоим,
 Лился б с прохладою в волнах благоуханья,
 И чужд душевной там грозы
 И не измучен жаждой знанья,
 Купаться б мог я, при твоём мерцаньи,
 Во влаге блещущей росы.

Особое место среди переводов 50-х годов занимает первый полный перевод II части «Фауста» А. Овчинникова, изданный в Риге под заглавием: «Фауст». Полная немецкая трагедия Гете, вольнопереданная по-русски А. Овчинниковым», Рига, 1851». О личности автора ничего неизвестно. В предисловии он сообщает, что сначала, лет семь назад, начал переводить первую часть. «Когда же объявлено было о выходе в свет второго перевода той самой части г. Вронченка—попытки мои оказались без ожидаемого успеха, и я, предав их до некоторого времени забвению, заблагорассудил посвятить свои досуги на перевод Второй части» (стр. X). Работа эта оказалась, по рассказу Овчинникова, очень трудной и продолжалась пять лет: «требовалось изучить много иностранных толковников, заметок и пояснений по поводу гетевой трагедии, надобно было перебрать весь запас наших областных речений, общенародных поговорок и т. п. и при том, для большей выдержки знаменательности оригинала, надо было собраться со всем сказочным духом русского мудрословия, главное—обеспечить себя терпением» (стр. XI). То, что получилось в результате этой работы, обнаруживает в авторе преждевременного и неудачливого предшественника В. Хлебникова: сочетание архаизмов, фольклорных элементов и новообразований в стиле тех и других создает своеобразный поэтический язык, отличный не только от сглаженного языка 50-х годов, но и от всего вообще известного нам в литературном языке XIX века. Так, у него встречаются такие слова: шалберь, глупендяй, дошляк, взбутуситься, прокукнуться, очухать, укурнуть, подсластуля, подсвистуля, хрустье, неубоимка, сотворимка, неглядимка, злобраз, зломордка, каплюга, облыжнорылый, жарынь, перетур, звездня, взмазня, пирня, любня и мн. др. При дворе «кесаря» (действие I) у него выступают: Думный (Kanzler), Воевода (Heermeister), Казначей (Schatzmeister), Кравчий (Marschalk), Звездочет (Astrolog), а в маскарade участвуют: Фофаны (Faunen), Лешак (Satur), Горынята (Gnomen), Дроворубы (Holzhauer), Уродко-Зоил (Zoilo-Thersites) и др. «Женская болтовня» (Weibergeklatsch) передается так (стр. 42):

ПОСВЯЩЕНІЕ.

(тѣмъ, кто не знаетъ?)

Вы носитесь передо мною снова,
Шесяся видѣнья раннихъ дней!
Рѣшусь ли васъ облечь въ одежду слова?
Найду ли прежній нѣтъ въ груди моей? [№]
Вы неотступны? что жъ? душа готова
Пожить и нынѣ среди бывшихъ гостей:
Волшебная, примчавшая васъ, сила
Въ нее опять жаръ юности вселила.

Вы время мнѣ напомидали златое,
И много милыхъ призраковъ встаетъ:
Вотъ, какъ преданье старины святое,
Любовь и дружба первыя; но вотъ
И грусть о всемъ, чѣмъ бытіе земное
И украшало прежде свой полетъ.
О тѣхъ друзьяхъ, что ужи къ поглыбшей цѣли,
Обмануты надеждой, отлетѣли!

*Съущее,
вѣчно.*

*Съущее
на мнѣ*

Тогда, какъ чудо въ кругъ бытiя
 Конечно микрокосмомъ я
 Назвать бы ваше высокостепенство. 57

ФАУСТЪ

Что жъ я такое, ежели виоли?
 Здѣсь человѣческое мнѣ
 Недостижимо совершенство? 58

МЕФИСТОФЕЛЬ

Почтеннѣйшiй! ты, просто — ты!
 Надъль парикъ съ несмѣтными кудрями,
 Игби ходули подъ ногами —
 Ты все не болѣе, какъ ты.

ФАУСТЪ

Дѣйствительно, теперь мнѣ ясно,
 Что уметвенныхъ сокровищъ я напрасно
 Въ себѣ такъ много сгромоздиль —
 Отъ нихъ въ душѣ не прибываетъ сила:
 Я все ни на волосъ не выше
 И къ безконечности не ближе

МЕФИСТОФЕЛЬ

Ты видишь дѣло въ простотѣ своей,
 Какъ вообще на взглядъ оно сдается;
 Попробуй-ка, пока еще живется
 Объ этомъ разсудить умнѣй:
 Тьфу, пропасть! руки, ноги — все, отъ рожи
 До прочаго — ну, да, оно твое;
 Но все, что служить мнѣ на пользу — и оно же
 Безспорно вѣдь мое!
 Когда я шесть коней имѣю,
 Не я ль ихъ силами владею?

Б а б ь и з в я к и

Там на четверке колесят...
 Фыряет—знать то прокурат;
 А трутень фофанит с запят,
 Сам испитой, живья—ни-ни!
 И тих—никшни! хотя щипни;
 Одышкой чахнет искони...

Фалес в классической Вальпургиевой ночи приветствует восторженными словами Океан, в которые переводчик вносит (может быть—непреднамеренно) пародический элемент (стр. 168):

Ф а л е с

Какие прелести!.. я возьюнел...
 Вдруг усладительно оторопел...
 Я совершенство лепоты узрел!
 Да! мир живучий порожден водой—
 Живет и движется лишь мокротой
 И истекает что воды застой...
 Ты Океан, источниче живой!
 Когда б ты облаков не рассылал,
 Тяжелых туч водой не раздражал
 И топей мокрястью не разжижал,
 Когда б ты речек не разводенял
 Да быстрины им не определял,
 Когда бы о! не капало нам с крыш—
 Что был бы мир без Океана?.. шиш!
 Ты, Синий, все живишь и всех свежишь.

Э х о (целым хором)

Ты, сыне, все жидишь и всех смешишь¹⁸⁷.

Рецензии на Овчинникова, довольно многочисленные, наполнены цитатами и откровенными насмешками¹⁸⁸. Для развития русской поэзии перевод его никакого значения не имел.

5

Переводы «Фауста» в последней четверти XIX в. очень многочисленны; поток этот продолжается и в первые годы XX в. Как мы уже говорили, «Фауст»—единственное произведение Гете, которое в эту эпоху еще живо занимает русского читателя. Мы имеем в 1875 г. незаконченный перевод И. Павлова (до сцены в Ауэрбахском погребке); в 1878 г.—в Собрании сочинений, изданном Н. Гербелем, перевод Н. Холодковского (части I—II); в 1882 г.—перевод А. Фета, часть I и в 1883 г.—его же, часть II; в том же 1883 г.—П. Трунина, ч. I; в 1883 г.—Т. Аносовой, ч. II; в 1889 г.—бар. Н. Врангеля, ч. I и в том же году — Н. Голованова, ч. I; в 1901 г.—кн. Д. Цертелева, ч. I; в 1902 г.—А. Соколовского, ч. I—II (в прозе); в 1902 г.—П. Вейнберга, ч. I—II (в прозе). Из этих переводов ни один, кроме Холодковского и Фета, внимания не заслуживает, хотя некоторые, например Голованова и Трунина, переиздавались несколько раз. Все они пересказывают «мысли» Гете тем бесцветным, казенным языком, которым писались в эту эпоху упадка поэтического искусства как оригинальные, так и переводные стихи. Желание возможно точнее и добросовестнее передать «мысль» подлинника, при полном пренебрежении к ее конкретному художествен-

ному воплощению, отрыв отвлеченного содержания от формы выступают особенно ярко в прозаических переводах А. Соколовского и П. Вейнберга, самая наличность которых уже свидетельствует о характерных художественных установках эпохи, тем более что оба автора были известны в свое время как квалифицированные и культурные переводчики: А. Л. Соколовский прежде всего—как переводчик Шекспира (1898), но также Байрона, Гете и Гофмана, П. И. Вейнберг—как переводчик Гейне, редактор многих западных писателей, ученый критик и даже историк литературы. Оба конечно стоят несравнимо выше, чем какой-нибудь дилетант в роде Анатолия Мамонтова, который, для сохранения «мысли» подлинника, передает монологи «Фауста» бесформенными вольными ямбами без рифмы:

О если б на мое мученье
 В последний раз смотрел ты, полный месяц,
 Кого, полночь не одну,
 Я, бодрствуя, встречал у этого стола:
 Тогда над книгами и над бумагой
 Ты, друг тоскливый, мне являлся... и т. д.

Тем не менее А. Соколовский, который между прочим переводил и «Дон Жуана» Байрона прозой, вполне выражает общее мнение своего времени, когда пишет в предисловии к своему прозаическому переводу: «Совершенно верный и вполне понятный перевод «Фауста» в стихотворной форме невозможен ни на какой язык, и это именно потому, что при стихотворной форме нельзя никак сохранить буквально верный смысл тех загадочных выражений, которые требуют особого объяснения. Сверх того известно, что стихотворная форма, будучи вполне пригодной для перевода произведений, написанных в лирическом или драматическом роде, совершенно несостоятельна для передачи на иностранный язык афоризмов философских, этических или научных, не допускающих никакого отклонения от точного смысла текста. А «Фауст» столько же философское произведение, сколько и поэтическое»¹⁸⁹.

Не выше общего среднего уровня и перевод кн. Д. Цертелева (1852—1900), известного в свое время философа шопенгауэровской школы, переводчика «Манфреда» Байрона, который печатался отрывками в различных изданиях 90-х годов и вышел отдельным изданием в 1901 г. О переводах Бальмонта см. ниже (стр. 644)¹⁹⁰. Два перевода выделяются на этом фоне—Холодковского и Фета. Н. А. Холодковский (1858—1913), профессор зоологии Военно-Медицинской Академии, выступает в конце 70-х годов, т. е. в юношеском возрасте, как поэт-переводчик: в 1878 г. Гербель печатает в своем Собрании сочинений перевод обеих частей «Фауста», сделанный молодым ученым, не имевшим в те годы ни литературного, ни научного имени. Успех перевода Холодковского вполне оправдал выбор Гербеля. Конечно перевод этот сделан не поэтом, и та поэтическая техника, в которой был воспитан Холодковский как переводчик, выступивший в 70-х—80-х годах XIX в., по своим методам не адекватна художественному стилю Гете. Но серьезное отношение к тексту подлинника, долготелая работа над переводом от издания к изданию, известный высокий средний уровень поэтического языка, при большой свежести, простоте и доступности, сделали из этого перевода, вполне заслуженно, наиболее известную и распространенную, так сказать стандартную, форму русского «Фауста» конца XIX и начала XX века. Ср.:



А. А. Фет читает 4 января 1884 г. у С. А. Толстой свой перевод 5-го акта второй части „Фауста“
Зарисовка карандашом А. А. Селивачевой
Собрание С. Н. Дурылина, Москва

О ясный месяц! Если б ныне,
 В ночной печальной тишине,
 В последний раз сиял ты мне
 В моей тоске, в моей кручине.
 О если б мог бродить я там
 В твоём сияньи по горам,
 Меж духов реять над вершиной,
 В тумане плавать над долиной,
 Науки праздный чад забыть,
 Себя росой твоей омыть...

В противоположность Холодковскому Фет переводит «Фауста», как поэт, но как поэт, не всегда созвучный оригиналу. Перевод Фета встретил в русской печати своего времени почти единодушно враждебную оценку¹⁹¹. Правда, в значительной степени это враждебное отношение объясняется борьбой передовой русской печати против Фета как поэта «чистого искусства» и как политического консерватора. В этом смысле характерен отзыв «Дела», объединяющего в одной отрицательной рецензии «Вечерние Огни» и перевод «Фауста»: «Ничего не может быть проще, что трубадуру весенних роз и разных томных чувств и ощущений не может быть ни вполне понятно, ни вполне симпатично такое произведение, как «Фауст», произведение великого и протестующего человеческого духа. Результаты этого неестественного общения нашего крошечного и кротчайшего г. Фета с таким могучим умом и мятежным духом, как Фауст, получились курьезные» (стр. 71). Большинство рецензентов обвиняет Фета в чрезмерной формально-педаггической близости к подлиннику, благодаря которой русский текст теряет самостоятельный смысл. «Он близок подлиннику,—пишет рецензент «Русской Мысли» (1889, № 3, стр. 92—93),—местами даже так близок, что, не имея в руках подлинника, совсем нельзя ничего понять». И отсюда делается характерный вывод: «Желая перевести «Фауста» рифмованными стихами, г. Фет взялся за почти неразрешимую задачу. Дело выиграло бы очень много, если бы перевод был сделан белыми стихами». Автор некролога в «Русской Мысли» говорит о странном правиле, которому Фет «неизменно и педанггически следовал—сохранять в своих работах число строк оригинала. Этим пределом он ставил самого себя в чрезвычайно трудные условия и, стремясь переводить стих в стих, слово в слово, нередко впадал в тяжелый и неудобопонятный буквализм» («Русская Мысль» 1894, № 2, стр. 35).

В последнем наблюдении есть доля истины. В противоположность большинству переводчиков этой эпохи, Фет как поэт, и при том поэт музыкального склада, с большим вниманием относился к метрической структуре перевода, предваряя в этом вопросе теорию и практику символистов. Он не только сохраняет в «Фаусте» все размеры подлинника, в том числе и необычные в русской поэзии того времени дольники (Knittelverse), но следует чередованию рифм оригинала, в вольных ямбах старается воспроизвести, хотя бы приблизительно, последовательность более длинных и более коротких стихов, сохраняет, где возможно, синтаксическое членение фразы в стихе и т. д. Поэтому у него впервые и приведенный нами уже неоднократно отрывок приобретает точно соответствующую немецкому оригиналу метрическую структуру (четырёхстопные ямбы с парными мужскими рифмами, в конце отрывка—два двустопия женских):

О месяц! Если б в этот час
 Ты озарял в последний раз
 Конторку комнаты моей,
 Где столько я не спал ночей!
 Тогда над книгами горой,
 Печальный друг, ты был со мной.
 О если б на вершинах гор
 Я светом мог насытить взор,
 Средь духов вкруг пещер носиться,
 В лугах, в лучах твоих томиться,
 От чада знания облегченный,
 В твоей росе возобновленный!

Но это внимание к «музыке стиха» сочетается у Фета как романтика-импрессиониста с невниманием к логически-смысловой стихии слова. Вернее, будучи по характеру своего дарования не мастером слова, а музыкальным импровизатором, Фет только там умеет дать адекватный подлиннику перевод, где оригинал содержит поэтические элементы, родственные его собственной поэзии. Поэтому философические монологи первой части выходят у него иногда, при формальной точности, чрезвычайно неуклюже; например начало I монолога:

Ах, и философов-то всех,
 И медицину, и права,
 И богословие на грех,
 Моя изучила вполне голова,
 И вот стою я, бедный глупец!
 Каким и был не умней под конец;
 Магистром, доктором всякий зовет,
 И за нос таскать мне десятый уже год
 И вверх и вниз, и вкривь и вкось
 Учеников своих далось.
 И вижу, что знать ничего мы не в силах!

Зато многие музыкально-лирические места, в особенности II части, которая в общем переведена гораздо лучше первой, могут служить примером необыкновенных поэтических достижений. Ср. например из хора эльфов (ч. II, акт I):

...Ночь в долинах глубочайших.
 Звезды вечные взошли,
 Крупных искр среди искр мельчайших
 Ближний блеск и свет вдали,
 Прыщет в озере мигая,
 Светит с тверди голубой,
 И, покой наш завершая,
 Правит месяц золотой...

Или из эпилога II части, *Pater profundus*:

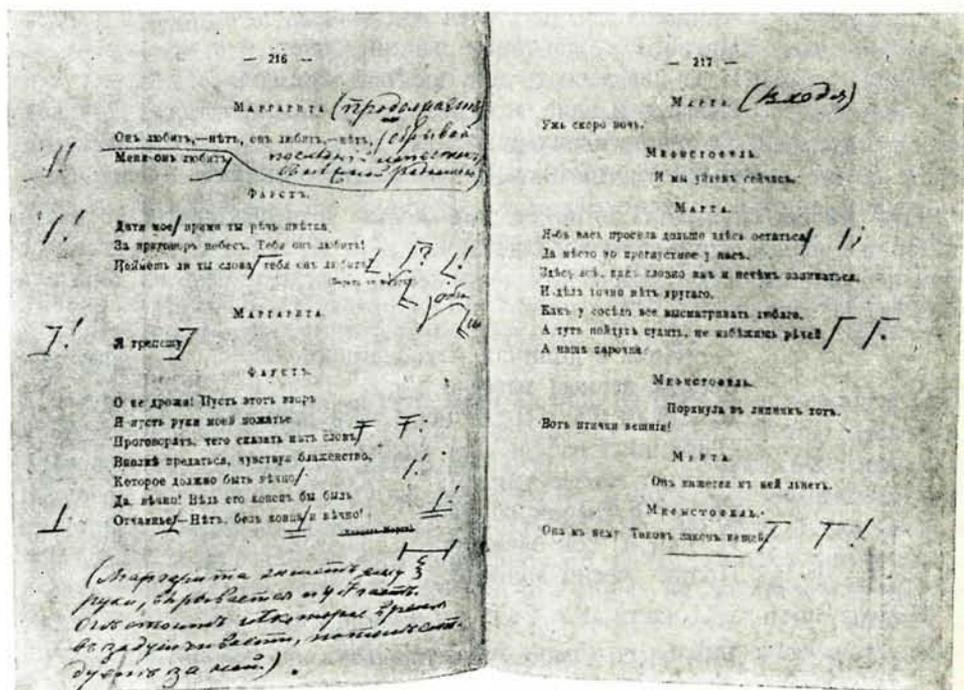
Как здесь у ног моих ущелье
 В глубокой пропасти лежит;
 Как тысяча ручьев в весельи
 И в пене в бездну пасть спешит;
 Как силой, вверх его несущей,

Древесный ствол в эфир влечет,—
Так и любовью всемогущей
Все создается, все живет.

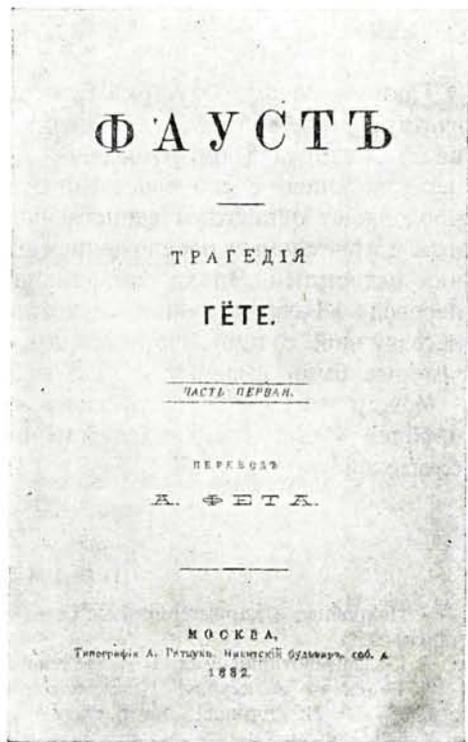
В этих местах II части Фет является предшественником поэтического метода эпохи символизма.

6

В эпоху символизма над переводом «Фауста» работали Бальмонт и Брюсов. Молодой Бальмонт переводит в 90-х годах целый ряд отрывков из «Фауста». Как видно из его предисловия к переводу «Фауста» Марло¹⁹², немецкая легенда пленяет его чертами индивидуалистического аморализма и «демонизма», которые кажутся родственными поклоннику Ницше и Бодлера. Бальмонт видит основную мысль легенды «в желании мятежной человеческой натуры перейти за пределы возможного,—силою соприкосновения с духом зла». «Человек, утомленный нищенской бледностью и повседневностью жизни, человек, возжаждавший сверхчеловеческого, старается достичь необыкновенной власти и необыкновенного проникновения» и потому он и «посвящает на границы чисто человеческого и, предаваясь магии, вступает в договор с дьяволом» (стр. 171). Гете ослабил и рационализировал «трагический характер старинной легенды», который так отчетливо выступает например в драме Марло. Характерно, что Бальмонт переводит трагические сцены «Фауста», развязку судьбы Гретхен, которая, «начав свою жизнь среди цветов, кончает в тюрьме и на лобном месте» (стр. 173): сцены «Собор», «Пасмурный день», «Ночь», «Тюрьма». Эти переводы можно считать наи-



Титульный лист издания первой части „Фауста“
Гете в переводе А. Фета (М., 1882)
Библиотека I Московского университета



более удачными. Напротив, с философическими монологами Фауста Бальмонт не умеет справиться: это та интеллектуалистическая, критическая сторона в гетевской обработке легенды, которая встретила наиболее живой отклик у передовых писателей 40-х годов и которая оставляет равнодушным поэта эпохи упадка буржуазной культуры.

«Фауст» Брюсова относится к концу литературной деятельности родоначальника русского символизма (1919—1920). Брюсов перевел обе части трагедии: до сих пор напечатана только первая (ГИЗ, 1928). Перевод сделан с тщательностью, характеризующей Брюсова как филолога, и с тем вниманием к особенностям метрической формы оригинала, которые отличают Брюсова как поэта эпохи символизма. Тем не менее в целом нельзя считать перевод удачным: как и в других переводах из Гете, единству и цельности впечатления мешает противоречие между стилем Гете и его своеобразным осложнением в стиле русского поэта-символиста, в его абстрактной и многопланной образности. Ср. стр. 85:

О месяц! если б свет свой ты
В последний раз лил с высоты
На грусть мою, что ряд ночей
Влачу я в комнате моей.
Над грудями бумаг и книг,
Печальный друг, ты вновь возник!
Ах, если б мне бродить в горах
В твоих пленительных лучах,
Скользить меж духов по вершинам,
В сияньи реять по луговинам,

И чад наук причтя к отравам,
В твоей росе купаться здоровым.

Таким образом «Фаустом» Брюсова проблему русского «Фауста» нельзя считать решенной. Как и «Фауст» Фета,—это опыт большого поэта, но поэта лишь частично нашедшего в своем объекте такие аспекты, которые перекликались с его собственным творчеством. Перевод Холодковского продолжает оставаться единственным, хотя и скромным, но добросовестным и приемлемым переложением подлинника для того, кому этот подлинник недоступен. Эпоха символизма не создала адекватного поэтического перевода «Фауста»: она и не могла этого сделать, будучи идеологически несозвучной с теми поэтическими образами и жизненными проблемами, которые были выдвинуты Гете в эпоху подъема буржуазной культуры.

Между тем проблема русского «Фауста»—одна из важнейших в ряду проблем культурного наследия: она должна и может быть разрешена советской литературой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее о характеристике Гете, данной Энгельсом, см. выше в статье Луначарского.

² О взаимоотношениях Козодавлева и Гете см. выше в статье Дурьлина.

³ Рецензия на перевод Козодавлева появилась в «СПБ. Вестнике» 1780, ч. VI, стр. 58—60; Б. Пуришев, автор статьи о Гете в «Литературной Энциклопедии», т. II, стр. 523, считает «Вертера» первой вещью, переведенной на русский язык в 1781 г.

⁴ Ср. *Waldensperger*, «Goethe en France», P., 1904. Около 1828 г. «автор Вертера» становится во французских журналах «автором Фауста».

⁵ В. В. Сиповский, Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899, прил. 50.

⁶ Там же, прил., стр. 50—51.

⁷ В сборнике кн. Шаликова «Плод свободных чувствований», М., 1798, ч. I, стр. 26.

⁸ Архив братьев Тургеневых, вып. 2. Письма и дневники Алекс. Ив. Тургенева. СПб., 1911, стр. 82.

⁹ А. Веселовский, В. А. Жуковский. 1904, стр. 58.

¹⁰ Этот экземпляр находится в Институте Русской Литературы Академии Наук СССР.

¹¹ Архив братьев Тургеневых, вып. 2-й, стр. 81.

¹² Сочинения К. Н. Батюшкова, изд. Л. Майкова, т. III, стр. 245.

¹³ Там же, стр. 240.

¹⁴ Дневник В. К. Кюхельбекера, изд. В. Орловым и С. Хмельницким, 1929, стр. 210—211.

¹⁵ Ср. В. В. Сиповский, Из истории русского романа и повести, ч. I. СПб., 1903, № 1717.

¹⁶ Библиография переводов «Вертера» очень запутана. В Публичной Библиотеке имеется 4 издания: 1781—1794—1796—1816 гг.; все анонимные. Кроме того библиографы упоминают издания 1798 и 1817 гг. Ср. Сопиков, №№ 11575—11576 и 13227 и в особенности примечание № 11576. Сиповский («Из истории русского романа и повести», ч. I, № 561, 1931) предполагает, что Галченков переиздавался три раза (1781—1794—1796), в последний раз—с приложением «Писем Шарлотты» (1796). Я полагаю однако в виду совпадения изданий 1796 и 1816 гг. как по тексту, так и по наличию приложения «Писем Шарлотты», что переводы Галченкова—1781 и 1794, а Виноградова—1796 и 1816; издания 1798 и 1817 гг., отсутствующие в Публичной Библиотеке, являются вероятно перепечатками. К сожалению они мне были недоступны.

¹⁷ Галченков, стр. 223; Виноградов, стр. 217.

¹⁸ Галчейков, стр. 45; Виноградов, стр. 44.

¹⁹ См. *Arpel*, *Werther und seine Zeit*, Oldenburg, 1896, стр. 18—21.

²⁰ Там же, стр. 355—356. Автор—*Joseph-Antoine de Gurbillon*.

²¹ В собрании Эрмитажа имеются гравюры Ридинга (1785) и Макарда по рисунку Бенуэля (1785).

²² Колупанов, «Биография Кошелева», т. I, кн. I, стр. 89.

- ²³ Стихотворение это указано мне П. Н. Берковым.
- ²⁴ В. В. Сиповский, Очерки из истории русского романа, т. I, вып. 2-й, гл. VII, стр. 512—618.
- ²⁵ Там же, стр. 519.
- ²⁶ Перепечатано еще раз в «Журнале для милых» (1804, №№ 6, 8 и 9) со странной пометкой: «сообщил Баранов, перев. Е. П. Люценко» (?).
- ²⁷ София Ларош (Laroche), автор романа «История девицы ф. Штернгейм» («Geschichte des Fräuleins von Sternheim», 1771).
- ²⁸ См. «Письма Карамзина к И. И. Дмитриеву», изд. Я. Гротом и Пекарским, стр. 25.
- ²⁹ Там же, стр. 37.
- ³⁰ «Память брату» или «Собрание сочинений и переводов Михаила Сушкова, найденных после смерти его». М., 1803.
- ³¹ Ср. В. В. Сиповский, Из истории русского романа и повести, т. I, 1903, стр. 248, 257, 262, 288.
- ³² Колупанов, Биография Кошелева, ч. I, кн. I, стр. 194.
- ³³ О Рожалине см. подробнее выше в статье Дурылина.
- ³⁴ Соч. А. И. Герцена, 1905, т. IV, стр. 47.
- ³⁵ Прекрасную характеристику развития лирики Гете дает А. Г. Габричевский в юбилейном Собрании сочинений 1932 г., т. I, стр. 13.
- ³⁶ Подсчет только приблизительный—на основании библиографии Б. Я. Бухштаба.
- ³⁷ Ср. Weimarer Ausgabe, Bd. I, S. 386 (1887).
- ³⁸ См. Соч. П. А. Плетнева, 1885, т. I, стр. 84.
- ³⁹ Письмо Ал. Тургенева к брату Николаю от 8/IX 1824 г.; Веселовский, В. А. Жуковский, 1904, стр. 328.
- ⁴⁰ И. Киреевский, Обзорение русской словесности за 1829 г. Полное собрание сочинений, 1911, т. II, стр. 18.
- ⁴¹ Соч. В. А. Жуковского, 1878, т. VI, стр. 439—443.
- ⁴² См. Е. Петухов, Письма В. А. Жуковского к канцлеру Фридриху ф. Мюллеру («Новый сборник статей по славяноведению», СПб, 1905, стр. 337).
- ⁴³ Goethes Unterhaltungen mit Kanzler Fr. v. Müller, 7/IV 1827, стр. 119—120.
- ⁴⁴ Веселовский, Жуковский, стр. 329.
- ⁴⁵ Там же, стр. 329.
- ⁴⁶ Ср. В. Каплинский, Жуковский как переводчик баллад.—«Журнал Министерства Народного Просвещения» 1915, № 1, стр. 18.
- ⁴⁷ Соч. Жуковского, т. IX, стр. 73 («О басне и баснях Крылова»).
- ⁴⁸ Ср. Н. О. Лернер, «Записки Одесского Общества Истории и Древностей», 1902, т. XXIV, стр. 70—71 и В. Туманский, Стихотворения и письма, ред. Браиловского, 1912, стр. 380.
- ⁴⁹ Указаны мне Г. А. Гуковским.
- ⁵⁰ См. В. И. Срезневский, Заметки А. Х. Востокова о его жизни (Сб. Отд. Русск. Яз. Слов. Акад. Н., т. 70, 1901, стр. 102).
- ⁵¹ Ср. Соч. Пушкина, изд. Венгерова, т. V, стр. 419.—Дневник Кюхельбекера, стр. 151.
- ⁵² О сочинениях Катенина, 1833 (Акад. изд., т. IX, ч. I, стр. 167). О борьбе Катенина с Жуковским в балладном жанре ср. Ю. Тынянов, Архаисты и новаторы, Л., 1929 г., стр. 107 сл.
- ⁵³ См. ниже статью С. А. Рейсера.
- ⁵⁴ В. А. Розов, Пушкин и Гете. Киев, 1908.
- ⁵⁵ Алексей Веселовский, А. С. Пушкин и европейская поэзия.—«Жизнь», 1899, № 5, стр. 125.
- ⁵⁶ Б. Л. Модзалевский, Библиотека Пушкина. СПб, 1910 («Пушк. и его совр.», вып. IX—X).
- ⁵⁷ № 560. *Austin Sarah*, Characteristics of Goethe. From the german... 3 vols. Lond. 1833 (не разрезано).—№ 1135. *Margier X.*, Etudes sur Goethe. Paris, 1835 (разрезано).
- ⁵⁸ *Théâtre de Goethe*, trad. par Albert Stapfer 1825 (*Waldensperger*, Goethe en France, 1904).
- ⁵⁹ Б. Томашевский, «Пушкин и Буало» (сб. Пушкин в мировой литературе, 1926, стр. 352).
- ⁶⁰ Соч. Пушкина, Акад. изд., т. IX, кн. I, стр. 130.
- ⁶¹ Там же, стр. 34.
- ⁶² Там же, стр. 403.
- ⁶³ Там же, стр. 167.
- ⁶⁴ Там же, стр. 43. Характерно, что Байрон зачеркнут.
- ⁶⁵ Там же, стр. 210.

⁶⁶ H o n e g g e r, Russische Literatur und Kultur, 1880, S. 189.—W e d d i n g e n, Geschichte der Einwirkungen der deutschen Literatur auf die Literatur der übrigen Völker, 1882, стр. 166. Еще раньше—Фарнгаген фон Энзе (русс. перев. «Сына Отечества» 1839, т. VII, стр. 17).

⁶⁷ Соч. Пушкина, Акад. изд., стр. 68.

⁶⁸ Т а м ж е, стр. 122.

⁶⁹ «Пушкин и Гете», стр. 106.

⁷⁰ Переписка Пушкина, изд. Саитова, т. I, 1906, стр. 248.

⁷¹ «Мысли на дороге» (1833—1835). Акад. изд., стр. 190.

⁷² Переписка, т. I, стр. 103.

⁷³ Т а м ж е, т. II, стр. 66—67.

⁷⁴ Соч. Пушкина, Акад. изд., т. II, стр. 382 и 447.

⁷⁵ Т а м ж е, т. IV, стр. 194 и примеч., стр. 276—280.

⁷⁶ Ср. В. Ж и р м у н с к и й, Байрон и Пушкин, 1924, стр. 166.

⁷⁷ Ср. Дневник Кюхельбекера, ред. В. Орлова и С. Хмельницкого, 1929, стр. 127.

⁷⁸ Соч. К. Н. Б а т ю ш к о в а, изд. Л. Н. Майкова, т. III, «Письма», стр. 245.

⁷⁹ Соч. Пушкина, Акад. изд., т. IX, стр. 136, «Дельвиг» (1831). Гельти—ученик Клопштока, сентиментально-элегический поэт. Прежние издатели неправильно читали: «Гете». Пушкин не называет имени сосланного Кюхельбекера по цензурным условиям.

⁸⁰ Хранится в Рукописном отделении Института Русской Литературы Академии Наук.

⁸¹ Языковский Архив, вып. I. Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829), изд. Е. В. Петуховым, 1913, стр. 367.

⁸² Т а м ж е, стр. 207.

⁸³ Т а м ж е, стр. 153.

⁸⁴ Т а м ж е, стр. 158.

⁸⁵ Подробнее о гегелянстве Кюхельбекера см. в статье Дурылина «Русские писатели у Гете в Веймаре».

⁸⁶ Ср. Л и д и я Г и н з б у р г, Опыт философской лирики («Поэтика», вып. 5-й, 1929, стр. 72 сл.).

⁸⁷ Сочинения Д. В. Веневитинова, изд. Смирдина, 1855, стр. 161.

⁸⁸ Т а м ж е, стр. 142.

⁸⁹ Т а м ж е, стр. 143.

⁹⁰ Т а м ж е, стр. 139.

⁹¹ П. С а к у л и н, Из истории русского идеализма. Кн. В. Одоевский, т. I, ч. I. М., 1913, стр. 139 (по рукописи).

⁹² Полное собрание сочинений И. П. Киреевского, ред. М. О. Гершензона, 1911, т. II, стр. 14—39.

⁹³ Т а м ж е, стр. 27.

⁹⁴ Соч. Пушкина, Акад. изд., т. IX, ч. I, стр. 174.

⁹⁵ Т а м ж е.

⁹⁶ Указано Н. Лернером.—«Русский Библиофил» 1912, № 5, стр. 9.

⁹⁷ См. Г. Ч у л к о в, Переводы Тютчева из Гете.—«Искусство» 1927, кн. II—III, изд. ГАХН, стр. 164—170.

⁹⁸ См. К. П и г а р е в, Тютчев—переводчик Гете.—«Уралия. Тютчевский альманах», 1928, стр. 95.

⁹⁹ Подчеркнуто Белинским.

¹⁰⁰ Б е л и н с к и й, Письма, изд. Е. Ляцкого, 1914, т. I, стр. 341, к Станкевичу (29/IX 1839). К тому же стихотворению он возвращается вторично, ср. стр. 350.

¹⁰¹ «Мурановский Сборник», вып. 1-й, 1928, стр. 67.

¹⁰² Г. И. Ч у л к о в, Переводы Тютчева из Гете.—«Искусство» 1927, кн. II—III, стр. 164—170.

¹⁰³ Ср. Л. Г и н з б у р г, Опыт философской лирики.

¹⁰⁴ Ср. Ю. Т ы н я н о в, Вопрос о Тютчеве («Архаисты и новаторы», стр. 367 сл.).

¹⁰⁵ «Русский Архив» 1879, кн. V., стр. 122—123 (оригинал писан по-французски).

¹⁰⁶ Н. С т а н к е в и ч, Стихотворения. Трагедия. Проза. М., 1890, стр. 27 и 36.

¹⁰⁷ Ср. А. К о р н и л о в, Молодые годы М. Бакунина. М., 1916, стр. 94—96.

¹⁰⁸ Переписка Н. В. Станкевича, М., 1914, стр. 249—250 (15/IX 1833).

¹⁰⁹ Т а м ж е, стр. 218.

¹¹⁰ Т а м ж е, стр. 226.

¹¹¹ Т а м ж е.

¹¹² Т а м ж е, стр. 229—230 (11/VI 1833).

¹¹³ Подробно об отношении Белинского к Гете см. ниже в статье И. Сергиевского.

¹¹⁴ «Русское Обозрение» 1890, № 2, стр. 487, «Из воспоминаний Фета».

- ¹¹⁵ Белинский, «Письма», ред. Е. Ляцкого, 1914.
- ¹¹⁶ Там же, т. II, стр. 106.
- ¹¹⁷ Там же.
- ¹¹⁸ Ср. о переводах Аксакова—I, 317, 341, 349: II—69; о Струговщикове—I, 213, 313, 314; II—105, 212, 312; об Огареве—II, 282.
- ¹¹⁹ Сочинения К. Аксакова, ред. Е. Ляцкого, 1915, т. I, стр. 129.
- ¹²⁰ Отрывки №№ 4 и 5 по счету Ляцкого (стр. 141) образуют одно целое.
- ¹²¹ Перевод Петрова.—«Московский Наблюдатель» 1838, ч. XVI, перевод Аксакова—1838 г.
- ¹²² Белинский «Письма», т. I, стр. 316, 341, 350.
- ¹²³ Там же, т. II, стр. 69.
- ¹²⁴ Ср. «Русская Мысль» 1889, кн. IV. Из переписки недавних деятелей, стр. 6, Герцену (1840): «Все это Schutt und Staub umnebelnd Himmelsgluth» (не совсем точная, очевидно по памяти, цитата из «Фауста»).
- ¹²⁵ «Письма», т. II, стр. 282.
- ¹²⁶ В письме Бакунину (8/10/IX 1840), см. «Русские Пропилеи», ред. М. О. Гершензона, т. III, стр. 78.
- ¹²⁷ Ап. Григорьев, Материалы для биографии. Ред. В. Княжнина, 1917, стр. 124.
- ¹²⁸ Там же, стр. 122.
- ¹²⁹ См. указание В. Спиридонова (Собр. соч. Ап. Григорьева, т. I, 1918, стр. 347).
- ¹³⁰ Н. Чернышевская-Быстрова, Каталог рукописей Н. Г. Чернышевского. Дневник Чернышевского, ч. II, 1932, изд. Всесоюз. о-ва политкаторжан, стр. 371.
- ¹³¹ «Н. Г. Чернышевский».—«Литературное наследие» 1928, т. I, стр. 294, 303, 322 (октябрь—ноябрь 1848).
- ¹³² Там же, т. I, стр. 318.
- ¹³³ Там же, т. I, стр. 593, Дневник 2/III 1852.
- ¹³⁴ Полн. собр. соч. 1906 г., т. VI, стр. 274.
- ¹³⁵ Там же, т. VIII, стр. 168.
- ¹³⁶ «Сирена», Воронеж, 30 янв. 1919, № 4—5.
- ¹³⁷ Н. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 126.
- ¹³⁸ Ср. Я. Полонский, Мои студенческие воспоминания.—«Нива», Литер. Приложения 1898, № 12.
- ¹³⁹ В. Л-ий, А. А. Фет как поэт, переводчик и мыслитель.—«Русская Мысль» 1894, № 2.
- ¹⁴⁰ А. А. Фет, Ранние годы моей жизни. М., 1893, стр. 209.
- ¹⁴¹ А. Толстой, Сочинения, ред. С. Венгерова, т. IV, стр. 128—129.
- ¹⁴² Там же, т. IV, стр. 137.
- ¹⁴³ И. С. Тургенев, Сочинения, изд. А. Ф. Маркса, т. XII, стр. 219—224.
- ¹⁴⁴ С. Ф. Либрович, «На книжном посту» 1916, стр. 198—209: «Переводчик-мания» (заключает ряд литературных анекдотов о Струговщикове).
- ¹⁴⁵ «Письма», т. I, стр. 213.
- ¹⁴⁶ Там же, т. I, стр. 313.
- ¹⁴⁷ Там же, т. I, стр. 315.
- ¹⁴⁸ «Москвитянин», т. III, стр. 511—512.
- ¹⁴⁹ Ср. в его рецензии: «молодой поэт», «любовь первой юности» и т. д.
- ¹⁵⁰ «Жизнь Гете и зимняя его поездка на Гарц» («Русская Беседа», СПб, 1841, т. II, стр. 8).
- ¹⁵¹ Кроме Белинского («Отечественные Записки» 1841, т. XVII, отд. 5, № 8, стр. 24—28) ср. еще «Библиотека для чтения» 1840, т. 39, отд. 6, стр. 1314; «Современнику» 1840, т. XIX, стр. 151—162; «Литературная Газета» 1840, № 42, стр. 980—982.
- ¹⁵² Собрание сочинений Гете, изд. Н. Гербеля, 1879, т. IX, стр. 72.
- ¹⁵³ «История западных литератур XIX в.», ред. Ф. Батюшкова, т. I, 1912.
- ¹⁵⁴ По цензурным данным, собранным С. А. Рейсером, разрешения на постановку «Клавиго» давались в 1816, 1835, 1842, 1862 гг.
- ¹⁵⁵ «Записки» (Архив братьев Тургеневых, вып. 2-й: Письма и дневники Александра Тургенева, 1911, стр. 82).
- ¹⁵⁶ Колупанов, Биография Кошелева, т. I, кн. II, стр. 218.
- ¹⁵⁷ Уткинский сборник под ред. А. Грузинского. М., 1904, стр. 46.
- ¹⁵⁸ Указания по цензурному архиву см. ниже в статье С. А. Рейсера.
- ¹⁵⁹ См. И. А. Шляпкин, Из неизданных бумаг Пушкина, 1903, стр. 93 сл.—П. Щеголев, Заметки о Пушкине («Известия отделения русского языка и словесности» 1903, т. VIII, кн. IV, стр. 380).

- ¹⁶⁰ «Письма», т. II, стр. 350.
- ¹⁶¹ Там же, т. II, стр. 351.
- ¹⁶² Сочинения, т. I, стр. 154.
- ¹⁶³ «Уткинский сборник» 1904, стр. 61.
- ¹⁶⁴ «Письма», т. II, стр. 106.
- ¹⁶⁵ «Отечественные Записки» 1842, т. XXII, отд. 6, стр. 33—35; «Москвитянин» 1842, ч. IV, стр. 395—396; «Сев. Пчела» 1842, № 172; В. М е ж е в и ч, «Литературная Газета» 1844, № 30.
- ¹⁶⁶ «Остафьевский Архив», т. IV, стр. 20.
- ¹⁶⁷ «Письма», т. II, стр. 210—211.
- ¹⁶⁸ Сочинения Герцена, т. VII, стр. 487.
- ¹⁶⁹ Сочинения Тургенева, т. XII, стр. 225.
- ¹⁷⁰ См. Сочинения, т. II, стр. 129.
- ¹⁷¹ Переписка Пушкина, изд. Саитова, т. III, стр. 177.
- ¹⁷² «Письма», т. I, стр. 333.
- ¹⁷³ Там же, т. II, стр. 210.
- ¹⁷⁴ Рассказ Губера—в «Литературных Прибавлениях» к «Русскому Инвалиду» 1837, № 34, стр. 335: «Литературное объяснение». Биографический очерк Тихменева—см. Соч. Э. И. Губера, 1859, т. III, стр. 267 сл.
- ¹⁷⁵ Экземпляр этот предоставил мне И. С. Зильберштейн.
- ¹⁷⁶ «Библ. для чтения» 1838, т. XXXI, отд. 6, стр. 41.—«Русский Инвалид» 1838, № 309.—«Сын Отечества» 1838, т. VI, отд. 4, стр. 60.—«Северная Пчела» 1838, № 272—274.—«Современник» 1839, т. XIII, стр. 73.—«Отечественные Записки» 1839, т. I, отд. 6, стр. 1.—«Московский Наблюдатель» 1839, т. II, отд. 5, стр. 18.
- ¹⁷⁷ Соч. Герцена, т. VII, стр. 487.
- ¹⁷⁸ «Письма», т. I, стр. 213 (10/VIII 1838).
- ¹⁷⁹ Там же, т. I, стр. 313 (22/II 1839).
- ¹⁸⁰ Там же, т. I, стр. 315 (25/II 1839).
- ¹⁸¹ «Библиотека для чтения» 1844, т. 67, отд. 6, стр. 35—42.—«Современник» 1844, т. 36, стр. 360—363.—«Отечественные Записки» 1845, т. 38, № 1, отд. 5, стр. 1—66 и отд. 6, стр. 1—2 (И. Тургенев).—«Москвитянин» 1845, ч. I, № 1, стр. 10—14 (И. Киреевский).—«Русский Инвалид» 1844, № 264.—«Маяк» 1845, т. 19, кн. 37, стр. 26—28.—«Финский Вестник» 1845, т. I, отд. 5, стр. 60—68.
- ¹⁸² Сочинения, т. XII, стр. 239.
- ¹⁸³ На существование этого экземпляра указал мне И. С. Зильберштейн.
- ¹⁸⁴ О замечаниях Тургенева на полях перевода Вронченко см. ниже публикацию Клемана.
- ¹⁸⁵ «Письма», т. II, стр. 212.
- ¹⁸⁶ С. Ф. Л и б р о в и ч, «На книжном посту» 1916 («Переводчик-маниак», стр. 198—209).
- ¹⁸⁷ У Гете: «Du bist's, der das frischeste Leben erhält. E s c h o: Du bist's, dem das frischeste Leben entquell't». («Ты тот, кто поддерживает самую свежую жизнь».—«Ты тот, от кого истекает самая свежая жизнь»). О «каплях с крыш» у Гете ничего не говорится.
- ¹⁸⁸ «Москвитянин» 1851, кн. II, № 22, стр. 331—343.—«Отечественные Записки» 1851, т. 79, № 11, отд. 6, стр. 37—40.—«Современник» 1851, т. 30, отд. 5, стр. 13—23.—«Сын Отечества» 1852, кн. I, отд. 7, стр. 78—86.
- ¹⁸⁹ «Фауст», трагедия Гете, в перев. и объяснениях А. Л. Соколовского, 1902. От переводчика.
- ¹⁹⁰ Библиографию русских переводов «Фауста» дает Н. Арский в своем переводе книги «Г. Бойезен, «Фауст» Гете. Комментарий к поэме». СПб, 1899. Обзор прежних переводов дает рецензия «Русской Мысли» (1882, кн. XII, стр. 50—62) по поводу «Фауста» Трунина и «Неделя» (1889, № 41) по поводу перевода Голованова.
- ¹⁹¹ «Заграничный Вестник» 1882, т. III, № 6, стр. 121—139, Ив. Казанский; «Русская Мысль» 1882, № 6 и 1889, № 3; «Дело» 1883, № 7; некролог в «Русской Мысли» 1894, № 2, стр. 28—40; «А. А. Фет как поэт, переводчик и мыслитель» (В. Л-ий).
- ¹⁹² «Несколько слов о типе «Фауста» («Жизнь» 1899, т. VII, стр. 171—177).