Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи

Волков Иван Олегович

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И.С. ТУРГЕНЕВА («ГАМЛЕТ» и «КОРОЛЬ ЛИР»)

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
Жилякова Эмма Михайловна

Томск – 2019

Оглавление

Введение 4

1 И.С. Тургенев и У. Шекспир: чтение, осмысление и перевод 16

1.1 «Ярый шекспирианец»: У. Шекспир в восприятии И.С. Тургенева 16

1.2 «Со страхом… и верою приступите…»: И.С. Тургенев и «шекспировский дар» Т.Н. Грановского (по материалам библиотеки писателя) 24

1.3 И.С. Тургенев – переводчик У. Шекспира 56

1.4 И.С. Тургенев и романтическая концепция У. Шекспира (по материалам библиотеки писателя) 76

1.4.1 Братья Август и Фридрих Шлегели 77

1.4.2 «Shakespeares Vorschule» Людвига Тика 81

1.4.3 «Vie de Shakespeare» Франсуа Гизо 96

1.4.4 «Русский шекспиризм» 108

2 И.С. Тургенев и трагедия У. Шекспира «Гамлет» 122

2.1 Гамлет в творчестве И.С. Тургенева (1830-е – 1840-е гг.) 122

2.1.1 От «Сте́но» к «Петру Петровичу Каратаеву» 124

2.1.2 Концепция страдающей личности 133

2.1.3 Трагедия «степного Гамлета» (по материалам чернового автографа) ... 139

2.1.4 «Дневник лишнего человека» 169

2.2 Поэтика образа Гамлета в романах И.С. Тургенева 174

3 И.С. Тургенев и трагедия У. Шекспира «Король Лир» 215

3.1 И.С. Тургенев и О. Бальзак: на пути к Шекспиру 215

3.2 Иван Грозный и «степной король» И.С. Тургенева 231

3.3 «Провинциальный Лир» и идеи русского масонства 254

3.4 Эпическое и драматическое в повести «Степной король Лир» (по материалам рукописного наследия) 265

3.5 Шекспировские образы 303

3.6 Поэтика шекспировской степи 324

Заключение 335

Список условных обозначений 341

Список использованных источников и литературы 342

Введение

– А что, – говорит, например, Тургенев, – если бы дверь отворилась, и вместо Афанасия вошёл бы Шекспир? Что бы вы сделали?

– Я старался бы рассмотреть и запомнить его черты.

– А я, – восклицает Тургенев, – упал бы ничком да так бы на полу и лежал[1].

А.А. Фет

В известной речи на открытии памятника А.С. Пушкину в Москве (1880) Ф.М. Достоевский одним из пунктов определил гений «солнца русской поэзии» феноменом «всемирной отзывчивости»[2]. Эта характеристика неизбежно вступает в смысловое сопоставление с добролюбовскими словами: «Пушкин откликнулся на всё, в чём проявлялась русская жизнь»[3]. Ученик своего учителя («мой идол, мой учитель, мой недосягаемый образец»[4]), Иван Сергеевич Тургенев, чей двухсотлетний юбилей совсем недавно праздновал весь просвещённый мир, с не меньшим правом может быть назван художником всеотзывчивого свойства. Его творчество, справедливо и индивидуально соответствуя определению В.Г. Белинского, заслуживает названия «энциклопедии», в которой запечатлена русская жизнь.

Чрезвычайная творческая восприимчивость Тургенева к грандиозным открытиям и едва наметившимся явлениям мировой художественной словесности,

---

[1] Фет А. А. Мои воспоминания. 1848–1889 : в 2 ч. М., 1890. Ч. 1. С. 266.

[2] Достоевский Ф. М. Пушкин (Очерк) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 145.

[3] Добролюбов Н. А. Александр Сергеевич Пушкин // Добролюбов Н. А. Собр. соч. : в 9 т. М. ; Л., 1961. Т. 1. С. 296.

[4] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М., 2002. Т. 13. С. 39.

рефлексивная чуткость к «чужому» слову определили красочное многообразие и одновременно индивидуальность и своеобразие его собственного метода. Будучи погружённым в большое литературное пространство и находясь в самом центре живых процессов искусства, Тургенев вбирал в себя опыт прошлого и настоящего, что ярко проявилось в обнаружении его многочисленных и разнохарактерных творческих связей с предшественниками и современниками. Именно в гармоничном синтезе и жёсткой полемике формировалась неповторимая эстетика тургеневского творчества.

Одним из важнейших источников такого формирования и благотворного развития стало наследие Уильяма Шекспира. Диалог Тургенева с «величайшим поэтом нового мира»[5] происходил на всём протяжении его жизненного пути. Имя Шекспира русский писатель называл в ряду гениев мировой словесности – Гомера и И.-В. Гёте, его произведения он призывал непрестанно изучать и учиться на них постижению закономерностей самой жизни. Для Тургенева английский драматург был неизменным эстетическим ориентиром в актуальных, часто спорных и противоречивых вопросах художественного искусства, необходимой константой современного литературного процесса.

Особенно близка Тургеневу была гуманистическая природа шекспировского творчества, его «всечеловеческая» позиция. А «вечные» художественные типы принца Гамлета, короля Лира, мавра Отелло и др. являли русскому писателю пример масштабного осмысления природы человеческого существования, грандиозного соположения отдельной личности и целого мира.

Актуальность настоящего исследования, с одной стороны, определяется положительной динамикой интереса современной филологической науки к жизни и творчеству Тургенева, к проблемам включённости его художественного опыта в парадигму отечественного и мирового литературного пространства. С другой стороны, она обусловлена тем, что изучение диалога русского писателя с Шекспиром позволяет выявить значимую специфику как в развитии творческого

[5] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М., 1986. Т. 12. С. 327.

метода и эстетической системы самого Тургенева, так и в масштабных процессах эволюции русской литературы XIX в. (1840-е – 1880-е гг.). Определение сущности взаимодействия двух национальных авторов вносит вклад в общую картину русско-европейских литературных связей.

История вопроса. Постановка вопроса о характере творческого взаимодействия Тургенева с художественной традицией Шекспира принадлежит современникам писателя, которые уверенно признавали в нём первого знатока английского поэта и драматурга. Так, П.Л. Лавров говорил, что Тургенев знал Шекспира «чуть ли не наизусть»[6]. В подобном же ключе звучат отзывы Генри Джеймса («превосходно знал», «избороздил английскую литературу вдоль и поперёк»)[7] и Людвига Пича (знал «точнейшим образом», «проник до последних его глубин»)[8]. Вильям Рольстон вписывает чрезвычайное увлечение Шекспиром в тургеневский контекст «искреннего восхищения и преклонения перед многими великими английскими писателями»[9]. Проспер Мериме прямо сравнивал эстетику Тургенева с шекспировской («Он находит возвышенные черты даже в самых низменных натурах. Он часто напоминает мне Шекспира»[10]).

В литературоведении XX в. проблему «Тургенев и Шекспир»[11] серьёзно поставил Д.С. Гутман[12]. Учёный впервые попытался обобщить и систематизировать тургеневское восприятие Шекспира (на материале его письменных высказываний), а также прокомментировать конкретную интерпретацию шекспировских образов («Гамлет и Дон-Кихот»). Положения

---

[6] Лавров П. Л. Из статьи «И.С. Тургенев и развитие русского общества» // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников : в 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 361.

[7] Джеймс Г. Иван Тургенев // Джеймс Г. Женский портрет. М., 1982. С. 512.

[8] Pietsch L. Iwan Turgenjew // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1885. Bd. XX. S. 306.

[9] Рольстон В. Из «Воспоминаний» // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников : в 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 307–308.

[10] Мериме П. Иван Тургенев // Мериме П. Собр. соч. : в 6 т. М., 1963. Т. 5. С. 277.

[11] В 1909 г. немецкий исследователь Ричард Гебхардт попытался объяснить природу тургеневского увлечение Шекспиром (в частности, образом Гамлета) политическими причинами – конфронтацией между писателем и «тёмными силами» монархии (Gebhard R. Iwan Turgenjew in seinen Beziehungen zu Shakespeare // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 1909. Bd. XLV. S. 171–184)

[12] Гутман Д. С. И.С Тургенев о Шекспире // О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве : сб. ст. Уфа, 1964. С. 139–154.

статьи Д.С. Гутмана были почти одновременно развиты и продолжены в трудах Л.М. Лотман[13] и Ю.Д. Левина[14].

В комментарии к академическому изданию повести «Степной король Лир» Л.М. Лотман очертила особенности восприятия Тургеневым шекспировской трагедии. Впервые, на основе изучения автографов, было установлено, что авторская работа над произведением шла в русле прояснения аналогии с «Королём Лиром», а сам главный образ повести получил существенное драматическое соотношение с шекспировским типом.

Ю.Д. Левин обрисовал обширную картину писательского интереса к Шекспиру и обозначил связь творческого метода Тургенева с художественным мастерством английского драматурга. Более подробно исследователь остановился на типах Гамлета и Лира[15]. В анализе, построенном на материале нескольких произведений писателя и включающем также западноевропейский и отечественный контекст культуры, Ю.Д. Левин отдал преимущество социальной обусловленности шекспировских образов при их функционировании в художественном мире Тургенева.

Последующие многочисленные обращения к эстетике Шекспира у Тургенева были в большинстве случаев неразвёрнутыми, что естественно, поскольку чаще всего они происходили – в качестве дополнения или вспомогательного материала – в общем аналитическом контексте решения проблем жанра, метода, героя, стиля и пр. Таковы, например, работы А.Б. Муратова, П. Ваддингтона, Е.Г. Новиковой, В.М. Марковича и др.[16]

---

[13] Лотман Л. М. Комментарий <к повести «Степной король Лир»> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Соч. : в 15 т. М. ; Л., 1965. Т. 10. С. 482–500.

[14] Левин Ю. Д. Шестидесятые годы // Шекспир и русская культура. М. ; Л., 1965. С. 407–543; Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 112–195; Левин Ю. Д. Русский гамлетизм // От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 189–236.

[15] Шекспировской теме была посвящена также работа Э.Н. Неверовой: Шекспировская тема в интерпретации И.С. Тургенева (повесть «Степной король Лир») // Русская литература : сб. науч. тр. Алма-Ата, 1972. Вып. 3. С. 24–31.

[16] Муратов А. Б. Повести и рассказы И.С. Тургенева 1867–1871 годов. Л., 1980. С. 58–97; Waddington P. Turgenev and England. London, 1980. P. 8–9, 91; Новикова Е. Г. Жанровая динамика малой прозы И.С. Тургенева 1860-х годов : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. Томск, 1983. С. 164–170; Маркович В. М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы // Русская литература. 1984. № 3. С. 102; Топоров В. Н. Странный

Центральными в этом отношении произведениями закономерно становились рассказ «Гамлет Щигровского уезда», повести «Довольно» и «Степной король Лир».

Отдельное внимание было уделено программной статье «Гамлет и Дон-Кихот». Черты двух грандиозных художественных типов в тургеневском понимании интерпретировались как категории общественно-исторические и политические. Такая тенденция наметилась в трудах Г.А. Бялого, Г.Б. Курляндской, Е.М. Ефимовой, И.А. Винниковой, Ю.Д. Левина и др.[17] Обозначенная Тургеневым антитеза сыграла важную смыслообразующую роль при выявлении идейного содержания его романов, а также анализа их центральных образов, о чём явно свидетельствуют книги и статьи Л.А. Герасименко, В.М. Марковича, Ю.В. Манна, К. Кроо и ряда других исследователей[18].

Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 94–95; Генералова Н. П. И.С. Тургенев: Россия и Европа. СПб., 2003. С. 277–285; Скокова Л. И. И.С. Тургенев о правах человека в «Записках охотника». М., 2005. С. 98–99.

[17] Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990. С. 145–172; Курляндская Г. Б. Романы И.С. Тургенева 50-х – начала 60-х годов // Учён. зап. Казанск. гос. ун-та. 1956. Т. 116. Кн. 8. С. 81–83; Ефимова Е. М. К вопросу об идейном содержании романа «Новь» // Межвуз. тург. сб. Орёл, 1963. С. 150–179; Винникова И. А. И.С. Тургенев в шестидесятые годы. Саратов, 1965. С. 6–30; Левин Ю. Д. Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (К вопросу о полемике Добролюбова и Тургенева) // Н. А. Добролюбов : ст. и материалы. Горький, 1965. С. 122–163; Буданова Н. Ф. Роман «Новь» в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота // Русская литература. 1969. № 2. С. 180–190; Прокшин В. Г. Концепция человека в статье «Гамлет и Дон-Кихот» и её развитие в художественном творчестве Тургенева И.С. // Традиции и новаторство. Уфа, 1975. Вып. 3. С. 166–181; Ильин В. В. О статье Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» // И.С. Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 183–190;

[18] Герасименко Л. А. К концепции личности в эстетике Тургенева // Учён. зап. Курск. гос. пед. ун-та (Второй межвуз. Тург. сб.). Орёл, 1968. С. 35–49; Маркович В. М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975. С. 131–151; Манн Ю. В. Эпизод из истории вечных образов // Манн Ю. В. Тургенев и другие. М., 2008. С. 28–45; Кроо К. Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин». СПб., 2008. С. 201–216; Беляева И. А. Мировые художественные типы (Гамлет, Дон Кихот, Фауст) и тургеневская концепция человека // Художественная антропология : Теоретические и историко-литературные аспекты. М., 2011. С. 61–69; Ефимчик С. М. «Гамлет» и «Дон Кихот» как смыслопорождающие структуры в творчестве И.С. Тургенева // Встречи и диалоги в смысловом поле культуры. Омск, 2011. С. 193–201; Тиме Г.А. Россия и Германия : философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. СПб., 2011. С. 99–121; Швецова Т. В. Эстетическое воплощение Гамлета в художественном сознании И.С. Тургенева // Филология и человек. 2013. № 1. С. 7–18.

В последние десятилетия разработка проблемы «Тургенев и Шекспир» носит также более фрагментарный, чем целостный характер. При этом «шекспировский фонд» эстетики Тургенева, с одной стороны, был заметно расширен и дополнен новыми (или по-новому проведёнными) параллелями тем и образов – это, например, исследования Н.С. Никитиной, В.А. Недзвецкого, И.И. Чекалова, Л.В. Миндыбаевой и др.[19] С другой стороны, он пополнился качественным осмыслением отдельных принципов шекспировского искусства сквозь призму тургеневского видения, и здесь, в частности, можно назвать статью Н.П. Генераловой[20].

Особое место в исследованиях постсоветского времени занимает диссертационная работа Т.В. Швецовой[21], где подробно и во многом с иных позиций был проанализирован образ Гамлета и вообще проблематика шекспировской трагедии в художественно-эстетическом восприятии Тургенева. Важным достижением учёного можно считать разработку нравственно-философского аспекта (мотив смерти) в структуре произведений русского писателя, ориентированных на традицию Шекспира.

---

[19] Никитина Н. С. Шекспировские темы и образы в романе Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. 1994. № 4. С. 16–32; Недзвецкий В. А. Типы Гамлета и Дон Кихота в романе «Отцы и дети» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58, № 1. С. 20–32; Миндыбаева Л. В. Тургенев и Шекспир. (К проблеме комментария «Стихотворений в прозе») // Тургениана : сб. ст. и материалов. Орел, 1999. С. 110–117; Улыбина О. Б. Сюжет о «дочерней неблагодарности» в контексте произведений Пушкина и Тургенева // И.С. Тургенев и Ф.И. Тютчев в контексте мировой культуры : материалы междунар. конф. Орёл, 2003. С. 71–73; Авдеева Н. Г. И.С. Тургенев и Н.С. Лесков в диалоге с Шекспиром // Там же. С. 100–103; Трофимова Т. Б. Шекспир. Пушкин. Тургенев. Творческие переклички (Повесть «Ася») // Спасский вестник. 2003. № 14. С. 66–71; Grob T. «One Cannot Act Hamlet, One Must Be Hamlet»: The Acculturation of Hamlet in Russia // Shakespeare and Space Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm. Basel, 2016. P. 204–206; Петраш Е. Г. Рецепция образов Шекспира в произведениях И.С. Тургенева // Тургеневские чтения : сб. ст. М., 2017. Вып. 8. С. 120–137; Чекалов И. И. Гамлет, Дон Кихот и Нежданов в романе И.С. Тургенева «Новь» // Атлантика. Записки по исторической поэтике. М., 2017. Вып. 14. С. 4–28; Рыбко И. А. Франко-немецкий музыкальный театр И.С. Тургенева и У. Шекспира : «Последний колдун» // Тургенев в межкультурной коммуникации : материалы Междунар. науч. конф. М., 2018. С. 49–50.

[20] Генералова Н. П. Об одной шекспировской цитате у И.С. Тургенева // Тургеневский ежегодник 2008–2009 года. Орёл, 2010. С. 31–59.

[21] Швецова Т. В. «Гамлет» в контексте творчества И.С. Тургенева : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. Архангельск, 2002. 194 с.

Цель диссертационной работы заключается в аналитическом осмыслении особенностей художественно-эстетического восприятия Тургеневым творчества Шекспира (преимущественно на примере образов Гамлета и короля Лира).

В соответствии с целью исследования ставятся следующие **задачи**:

1. Определить характер восприятия Тургеневым драматического наследия Шекспира, природу его глубокого интереса к шекспировским принципам миромоделирования и конструирования образа.

2. Выявить индивидуальность читательской и переводческой рефлексии Тургенева по отношению к творчеству Шекспира.

3. Рассмотреть контекст романтической критики Шекспира, непосредственно вошедший в поле тургеневского видения.

4. Проанализировать конкретное воплощение шекспировского образа (Гамлет) на материале отдельных произведений И.С. Тургенева 1830-х – 1840-х гг., а также в рамках романного творчества.

5. Изучить способы освоения и усвоения Тургеневым образа короля Лира, учитывая динамику его рецепции от раннего творчества (комедия «Нахлебник») к более позднему периоду (повесть «Степной король Лир»).

Методологической и теоретической основой диссертации послужил комплекс литературоведческих принципов, который был разработан в трудах крупнейших отечественных литературоведов (Б.М. Эйхенбаум, Д.С. Лихачев, М.П. Алексеев, Ю.М. Лотман, Л.Я. Гинзбург, Ю.В. Манн, М.В. Урнов, Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич и др.)[22].

В качестве теоретической базы использовались работы по изучению эстетики и поэтики творчества У. Шекспира (Н.И. Стороженко, А.А. Аникст, А.А. Смирнов, М.М. Морозов, Л.Е. Пинский, Ю.Д. Левин и др.) и И.С. Тургенева

[22] Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. 544 с.; Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. М., 2017. 320 с.; Алексеев М. П. Русская литература и её мировое значение. Л., 1989. 410 с.; Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. 383 с.; Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. 464 с.; Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988. 412 с.; Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе. М., 1986. 380 с.; Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск, 1967. 187 с.; Янушкевич А. С. История русской литературы первой трети XIX века : учебное пособие. М., 2015. 752 с.

(М.П. Алексеев, Л.М. Лотман, Г.А. Бялый, Д.С. Гутман, М.Г. Ладария, Г.М. Ребель, В.М. Маркович, Э.М. Жилякова, П. Тирген, Н.П. Генералова, Н.Г. Жекулин, В.А. Недзвецкий, Л.А. Балыкова и др.).

Рассмотрение специфики шекспировского творчества в парадигме литературной наследственности и принципов её функционирования в художественном мире Тургенева требует применения историко-литературного и культурно-исторического методов исследования. Изучение диалога двух национальных авторов обуславливает использование сравнительно-типологического метода.

Объектом настоящего исследования являются русско-европейские (русско-английские) литературные связи, а именно творческий диалог двух авторов – Тургенева и Шекспира. **Предметом** исследования стал характер эстетического восприятия и художественной интерпретации Тургеневым шекспировского искусства, его метода, тем и образов.

Материалом послужили драматическое наследие Шекспира (в центре – трагедии «Гамлет», «Король Лир») и творчество Тургенева (определяющие тексты – рассказ «Гамлет Щигровского уезда», повесть «Степной король Лир»).

Научная новизна исследования обусловлена тем, что впервые:

– вводится в научный оборот материал личной (родовой) библиотеки Тургенева, связанный с именем Шекспира;

– произведён анализ фрагментарного опыта Тургенева по переводу шекспировских текстов;

– в изучение проблемы «Тургенев и Шекспир» включается контекст елизаветинской драмы, нагруженный читательской рефлексией самого писателя.

Впервые проблема восприятия Тургеневым открытий Шекспира решается с помощью активного привлечения рукописного материала и обнаружения в масштабном диалоге двух авторов благотворных «посредников» (О. де Бальзак), эстетической традиции (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин) и творческой преемственности, предвосхищения (А.П. Чехов).

В ходе сопоставительного изучения существенно расширена область анализа, включившая в себя как проблему героя, так и тесно связанные с ней категории пространства, пейзажа, жанрового синтеза (драматизация эпического, принцип хроникальности). Тема исследования раскрывается на большом историко-культурном и собственно литературном материале. Шекспировская образность в творчестве Тургенева рассмотрена с позиции эволюционного (поступательного) развития.

Теоретическая значимость работы заключается в создании обновлённой и дополненной картины творческого взаимодействия Тургенева с традицией Шекспира. Диалог двух авторов представлен как целостная система, которая определила своеобразие творческого метода русского писателя. В диалектичном отношении Тургенева к шекспировской типологии раскрывается его концепция эстетического синтеза, основанного на гармоничном и необходимом присутствии в преимущественно реалистическом изображении значимых сентиментально-романтических черт. Это открытие важно также и для теоретического осмысления закономерностей (смены эстетических парадигм) литературного процесса XIX в.

Выявленные принципы сближения двух творческих систем вносят вклад в развитие области русско-европейских (русско-английских) литературных связей и могут служить необходимым подспорьем при изучении преемственности между русской и зарубежной словесностью.

Научно-практическая значимость диссертационного исследования определяется возможностью использования материалов диссертации в разных сферах научной и педагогической деятельности: для изучения творчества Тургенева и Шекспира, при подготовке основных курсов по истории русской литературы XIX в., в работе спецсеминаров по русско-европейским литературным связям, а также в эдиционной практике (например, в материалах «Тургеневской энциклопедии»).

Положения, выносимые на защиту.

1. Творчество Шекспира имело для Тургенева огромное художественно-эстетическое значение. Выработанная русским писателем концепция

шекспировского искусства, включающая в себя категории эстетического синтеза, амбивалентности, объективности, хроникальности, народности, во многом определила развитие его собственного писательского метода.

2. Полнота тургеневского представления о сущности театра Шекспира была обусловлена тщательным изучением елизаветинской драмы. Основополагающее значение в освоении английской драматургии XVI–XVII вв. для Тургенева имели собрания пьес, изданные под редакцией Р. Додсли, Л. Тика.

3. Одними из ключевых моментов тургеневского освоения шекспировского искусства явились читательская рефлексия и переводческая рецепция.

4. Освоение творческого мира Шекспира включало у Тургенева сложившийся контекст европейской романтической критики: братья А. и Ф. Шлегели, Л. Тик, Ф. Гизо, П. де Барант. Рядом с представителями западной традиции стоят имена деятелей отечественной словесной культуры: Н.В. Станкевич, В.Г. Белинский, М.А. Бакунин, Т.Н. Грановский.

5. Центральными образами в стихии шекспировского творчества для Тургенева стали принц Гамлет и король Лир. Их художественное осмысление происходит на огромном материале русского национального мира и служит разработке проблемы современного героя в тесной связи с актуальными вопросами общественно-исторического развития.

6. Отношение Тургенева к образу Гамлета было диалектически сложным, поскольку в процессе его понимания и интерпретации, протянувшемся от юношеских проб до конца романного творчества, акцентировались как положительные, так и отрицательные моменты. Через художественное моделирование героя такого склада писатель шёл к социально-психологическому и нравственно-философскому изучению типа мыслящей и страдающей личности, поставленной перед необходимостью выбора в обстановке глубокого кризиса.

7. Обращение Тургенева к образу иного свойства, ориентированному на тип короля Лира, обусловлено эволюцией мировосприятия в условиях социально-исторической изменчивости. В 1870-е гг. на первый план выходит обыкновенная личность, исполненная глубинных нравственно-психологических противоречий.

Путь к осмыслению такого героя был намечен писателем ещё в период драматических опытов благодаря творчеству О. де Бальзака, однако тогда он получил развитие в соответствии с общей тенденцией изображения «маленького человека».

Степень достоверности результатов проведённого исследования определяется качественным характером осуществленного анализа с опорой на фундаментальные исследования отечественных литературоведов и обуславливается актуальностью привлекаемого для изучения эмпирического материала, а также применением комплексного подхода в решении проблемы.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования были изложены в докладах на девятнадцати конференциях: Международная научно-исследовательская конференция «И. С. Тургенев и русский мир» (Санкт-Петербург, 2018), Всероссийская научная конференция «И.С. Тургенев и время» (Томск, 2018), I Международная конференция «Культурный трансфер: история, общество, слово» (Томск, 2018), Международная научно-практическая конференция «Филология в XXI веке: слово, текст, коммуникация» (Томск, 2017), XXVI Международная конференция «Шекспировские чтения – 2016» (Москва, 2016), V Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Литература – театр – кино: проблемы диалога» (Самара, 2014), Международная научно-практическая конференция молодых учёных «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018), Международная конференция «Ломоносовские чтения на Алтае: фундаментальные проблемы науки и образования» (Барнаул, 2014, 2015, 2017), Международная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Наука и образование» (Томск, 2016, 2017), Всероссийская научная конференция молодых учёных с международным участием Филологические чтения «Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении» (Новосибирск, 2016, 2017), XXIII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, 2016).

Публикации. По теме диссертации опубликовано 12 работ, среди них 8 статей в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

Структура диссертационной работы обусловлена её целью и задачами и включает в себя введение, три главы, заключение, список условных обозначений и список использованных источников и литературы (315 наименований). Общий объём диссертации 369 с.

Во введении обосновываются выбор темы исследования, её актуальность и научная новизна, освещается история вопроса, определяются объект и предмет анализа, устанавливаются цель и задачи исследования, описывается его методологическая и теоретическая база, определяется теоретическое значение и практическая значимость диссертационной работы, формулируются положения, выносимые на защиту.

Первая глава, состоящая из четырех параграфов, посвящена проблемам восприятия Тургеневым эстетики Шекспира, читательской рефлексии и переводческой рецепции его творчества, а также романтическому контексту, которым был ознаменован диалог двух авторов в самом его начале.

Вторая глава включает в себя два параграфа, в которых разрабатывается вопрос художественной интерпретации Тургеневым типа Гамлета в 1830-е – 1840-е гг. и в период романного творчества.

Третья глава состоит из шести параграфов, на протяжении которых происходит изучение образа «русского короля Лира». Анализ строится на материале драматического опыта Тургенева и повествовательного жанра.

В заключении поводятся итоги проведённого исследования и намечаются перспективы дальнейшего изучения темы.

1 И.С. Тургенев и У. Шекспир: чтение, осмысление и перевод

Опять Шекспир? – спросите вы. Да,
опять Шекспир, и всегда Шекспир…[1]
И.С. Тургенев

1.1 «Ярый шекспирианец»: У. Шекспир в восприятии И.С. Тургенева

В 1864 г. И.С. Тургенев в письме к Фридриху Боденштедту, уверяя своего друга в искреннем сочувствии к «Немецкому шекспировскому обществу», назвался «ярым шекспирианцем»[2] (eifriger Shakespearianer). Указав – по аналогии с «заклятым гётеанством» – на свою принадлежность к самым горячим и восторженным поклонникам шекспировского искусства, писатель также обозначил этим определением эстетическое сродство с принципами художественного творчества У. Шекспира.

Тургенев не оставил специального теоретического труда, который бы полно освещал специфику собственного отношения к «сладостному лебедю Эйвона»[3]. Однако его письма, критические статьи и художественные произведения, испещрённые именем Шекспира и созданными им образами, дают богатый материал, из которого можно с большой достоверностью вывести картину восприятия шекспировского гения.

Первое знакомство Тургенева с Шекспиром произошло очень рано. Вероятно, он вошёл в круг его чтения в общем контексте учебных занятий – сначала во время домашнего обучения (чему способствовала и богатая Спасская библиотека), а затем в период пребывания в московских пансионах. Уже в

---

[1] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М., 1978. Т. 1. С. 276.

[2] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М., 1989. Т. 6. С. 192.

[3] «Сладостным лебедем Эйвона» назвал Шекспира его современник – английский поэт, драматург и актёр Бен Джонсон (1572–1637). В начале первого собрания пьес Шекспира (Первое фолио) помещена его поэма-посвящение, в которой и содержатся эти слова: «Sweet swan of Auon!»

возрасте двенадцати лет в журналах «Московский телеграф» и «Телескоп» писатель читает рецензии на перевод А.Г. Ротчева (1830)[4] шиллеровской переделки «Макбета»[5], но он не просто знакомится с ними, а пытается сравнить между собой.

В шестнадцать лет Тургенев пишет своё первое произведение – драму в стихах «Сте́но» (1834), которой даёт эпиграф из трагедии «Тимон Афинский», причём делает он это на языке оригинала: «...fly; while thou'rt bless'd and free...»[6] (…беги; пока ты благословен и свободен...). Спустя два года писатель, как известно, сам пробует свои силы в переводческом деле, а затем создаёт (недошедшую до нас) поэму «Фантасмагория в летнюю ночь», навеянную, очевидно, комедией «Сон в летнюю ночь».

Использование имени Шекспира как универсального критерия художественности далее становится для Тургенева обязательным при оценке явлений изящной словесности своего времени. Уже в его первых критических статьях английский драматург оказывается своеобразным эстетическим проводником. Представляя английского поэта в качестве мастера художественной формы, образца в историко-драматическом жанре, Тургенев строго оговаривает, что возможность абсолютного подражания, слепого копирования недопустима. Свою позицию он обозначает в 1847 г. в письме к П. Виардо (от 8 декабря), когда оценивает современную ему литературную ситуацию: «Тень Шекспира тяготеет над всеми этими драматическими авторами, они не могут отделаться от воспоминаний; слишком много эти несчастные читали и слишком мало жили!»[7]

1840-е гг., ставшие для русской культуры новым этапом в «завоевании» Шекспира, ознаменовали и для Тургенева важный момент формирования основ его художественно-эстетического отношения к «великому барду» Англии. В 1843

---

[4] Здесь и далее указывается дата первой прижизненной публикации, в случае посмертных изданий даётся год написания.

[5] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 122–123.

[6] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 333.

[7] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 373.

г. он пишет первую серьёзную рецензию – на «Вильгельма Телля» Фр. Шиллера в переводе Ф.Б. Миллера. Затрагивая вопрос об истинности искусства, когда оно «торжествует свою высшую победу»[8], писатель утверждает два принципа: объективность и жизненная правда. На этом основании Тургенев закономерно сравнивает Шиллера с Шекспиром и отдаёт последнему право первенства по «полноте и сосредоточенности»[9] его созданий.

Объективность Шекспира Тургенев объяснял способностью поэта воспроизвести жизнь по законам самой жизни, не избегая даже её самых неприглядных сторон и не отдавая при этом чему-либо своего авторского предпочтения: «ни за белое не стоял, ни за черное»[10]. В шекспировском изображении писатель находил совершение естественных законов, и в этой логике объективной действительности читатель (или зритель) получал полное право на самостоятельный выбор, возможность самому расставить необходимые приоритеты.

Жизненная правда, по Тургеневу, не отделима в искусстве от сознания художником его современного значения, от проникновения в явные или скрытые процессы человеческого существования в данный момент. Сочувствие своей эпохе, созвучие её настроению – «давлению времени» писатель мыслил в тесной связи с категорией народности. Шекспира с его «Генрихами» и «Ричардами», в которых «живёт и дышит» Old England[11], он, например, противопоставил «ложному патриотизму» С.А. Гедеонова (драма «Смерть Ляпунова», 1846). Тургенев утверждает необходимость «родного смысла, понимания народного быта»[12]. А в другой рецензии самобытность и народность поэзии Шекспира оказались прямо противоположны «ложной натуральности» драмы Н.В. Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» (1846). Выявляя несостоятельность этого сочинения (отсутствие «чувства меры», искусственность характеров,

---

[8] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 188.

[9] Там же.

[10] Там же. Т. 11. С. 106.

[11] Там же. Т. 1. С. 249.

[12] Там же.

искажение исторических образов и т.д.), писатель делает вывод, что «жи́ла» драматической литературы России заключается именно «в почве нашей народности»[13]. Через Шекспира Тургенев пытается направить поиски современных драматических авторов в единственно верное и плодотворное, как ему думается, русло.

Народность шекспировской поэзии, её национальная и одновременно всемирная «прописка» означали для Тургенева высшее выражение искусства: «звучащая, человеческая, мыслящая душа, и душа неумирающая, ибо может пережить физическое существование своего тела, своего народа»[14]. Не случайно он говорит об этом в речи, произнесённой на открытии памятника А.С. Пушкину в Москве (1880). Пушкин, «близко стоящий к самому средоточию русской жизни» и обладающий особенной «объективностью дарования»[15], был для Тургенева единственным русским автором, которого он приравнивал к позиции Шекспира. Это хорошо видно из его личной переписки, хотя публично этот вопрос для писателя оставался открытым: таким образом самому времени предоставлялась возможность дать утвердительный ответ о поэте национального масштаба.

В особенности шекспировского изображения человека Тургенев выявляет закон амбивалентности: план высокого неизменно соседствует с планом низкого, что позволяет верно передать «физиономию жизни». Воссоздание противоречий действительного мира, по мысли писателя, проходит у Шекспира через сочетание контрастных же категорий. В качестве таких значимых противопоставлений он выделяет, с одной стороны, синтез комического и трагического, а с другой – глубокое взаимодействие эпоса и драмы (трагедии). О первом Тургенев говорит в письме к П. Виардо от 13 февраля 1859 г., восхищаясь способностью актёра (А.Е. Мартынов) счастливо сочетать в себе два разных свойства исполнительского

[13] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 276.

[14] Там же. Т. 12. С. 342.

[15] Там же. С. 345.

искусства. Он видит в этом истину воспроизведения жизни, «где комическое и трагическое переплетены ещё более, чем в драмах Шекспира»[16].

Теорию эстетического синтеза Шекспира Тургенев выводит в статье о «Записках ружейного охотника…» С.Т. Аксакова (1853). Писатель даёт высокую оценку «стройной и широкой картине» автора, которая по своей обыкновенности и «добродушию» близка самой природе[17]. Органику присутствия эпического в драматическом он демонстрирует на примере трагедии «Король Лир», приводя в собственном прозаическом переводе отрывок из 6-й сцены IV акта: описание отвесного морского берега. Показательно, что драматический гений здесь непосредственно соседствует с именем Гомера.

В противоречивой сущности человеческой жизни, осмысляемой по законам шекспировского жанра, Тургенев обнаруживает особое понимание философской составляющей творчества английского драматурга. Писатель развивает проблему несвободы и одиночества личности вследствие её противопоставленности большому миру. Амбивалентность положения отдельного человека осмысляется Тургеневым через формулу короля Лира: «нет в мире виноватых», которую он дополнил собственными словами: «но нет и правых»[18]. «Никто не виноват» – это значит, что все поступки и действия человека уже предопределены, индивидуальность судьбы подчинена общему непрерывному ходу истории: «строго и безучастно ведет каждого из нас судьба»[19]. Шекспир показал это в своих хрониках, где утверждается принцип «целесообразности»[20], естественной и постоянной сменяемости процессов действительности (лейтмотивом его исторических пьес может служить фраза: «Король умер. Да здравствует король!»).

---

[16] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 4. С. 406.

[17] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 4. С. 519.

[18] Там же. Т. 7. С. 228.

[19] Там же. С. 226.

[20] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 181.

«Никто не прав» – так утверждается недоступность высшей истины, изначальная непостижимость бытия. В стихотворении «Молитва» (1881) Тургенев на философский вопрос об объективности мира по-философски же отвечает словами Гамлета: «Есть многое на свете, друг Горацио...»[21]. Этой же шекспировской неопределённостью пользуется Евгений Базаров, когда в ответе на вопрос Аркадия о правде («Да правда-то где, на какой стороне?»), отвечает: «Где? Я тебе отвечу, как эхо: где?»[22]

Антиномия безвинность / неправость закономерно связана с дихотомией жизнь / смерть. Быстротечность жизни неизменно и неизбежно приводит к трагической развязке. Эту драму Тургенев (в письмах) вербализует через «шекспировский текст», передавая собственное острое ощущение увядания жизни и мистическое предчувствие смерти. Так, 5 марта 1873 г. он пишет Я.П. Полонскому: «Холод старости с каждым днём глубже проникает в мою душу – сильнее охватывает её; равнодушие ко всему, которое я в себе замечаю, меня самого пугает! Вот уж точно могу я сказать с Гамлетом: «How stale, flat and unprofitable / Seems to me that life!»[23] Через год в письме к Генри Джеймсу Тургенев выражается словами Макбета: «Я вступаю в пору “засухи жёлтого листа”…»[24]. В 1875 г., философски осмысляя смерть В.П. Боткина в письме к Ю.П. Вревской, писатель по-гамлетовски заключает: «Он отстрадал... последнее время жизнь его была продолжительным мученьем... но всё жалко человека, уходящего “в ту страну, откуда не воротился ни один путешественник” – жалко и оставшихся...»[25] Эту фразу Гамлета почти дословно он повторит в «Воспоминаниях о Белинском» (1869).

Однако, пытаясь сгладить остроту резкой антитезы человека и окружающего его мира, Тургенев через Шекспира же указывает на обнаружение

---

[21] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 10. С. 172.

[22] Там же. Т. 7. С. 120.

[23] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 12. С. 112.

[24] Там же. Т. 13. С. 317.

[25] Там же. Т. 14. С. 212.

потенциальной природы личности, на «начала гуманности, человечности, свободы»[26]. Он говорит об этом в стихотворном письме к А.А. Фету, где по-шекспировски развивает образ «смерти-мясника». Тургенев предостерегает поэта от излишнего пессимизма и ощущения безысходности:

Скучливый человек, Вы на стезю
Опасную ступили... не свалитесь
В болото злой, зевающей хандры,
Слезливого, тупого равнодушья![27]

Унынию Фета, исходящему от недостижимости гармонического идеала, он противопоставляет обыкновенность человеческой жизни: «А на земле…»[28], которая самоценна в индивидуальности своего выражения. Далее в его наставлении перифрастически начинают звучать жизнеутверждающие пушкинские строки:

Доволен будь – "большого" не желай,
Не бейся, не томись, не злись, не кисни,
Не унывай, не охай, не канючь,
Не требуй ничего – и не скули...[29]

С Фетом же Тургенев вёл непрестанные споры о назначении искусства и принципах его связи с действительностью. Поэт «чистого искусства» отстаивал позицию иррациональности творческого процесса, воспринимаемого им как проникновение в истину (красоту) через высокое откровение. Такому подходу Тургенев отчаянно сопротивлялся и противополагал ему «*сосредоточенное отражение* (курсив автора. – *И.В.*) жизни»[30]. Одним из ключевых моментов в этой полемике была разность суждений по поводу природы шекспировского дара. Тургенев не принимал фетовского взгляда на Шекспира как художника

[26] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 12. С. 325.
[27] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 4. С. 67.
[28] Там же.
[29] Там же.
[30] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 9. С. 396.

стихийного, бессознательного: «пора перестать хвалить Шекспира за то, что он – мол, дурак; это такой же вздор, как утверждать, что российский крестьянин между двумя рыготинами сказал, как бы во сне, последнее слово, цивилизации; Das ist eitel Larifari!»[31]

Утверждая Шекспира в качестве автора в высшей степени сознательного, Тургенев по свойственной ему чуткости избегал и другой крайности – восприятия искусства как «суррогата действительности, жизни»[32]. Он говорит об этом в 1855 г. в связи с диссертацией Н.Г. Чернышевского. Тургенев отстаивает самоценность искусства, его способность быть первичным по отношению к миру внешнему, реальному. Бесспорным доказательством этого для него явился Гамлет, которого «в действительности нет <…>, да Шекспир открыл его – и сделал достоянием общим»[33].

Жизнь как исключительный материал словесного творчества, по мысли Тургенева, ставит перед художником сложную задачу внимательного наблюдения и усердного мастерового труда. Поощряя Льва Толстого в его «знакомстве с Шекспиром», он пишет: «мне бы хотелось видеть Вас за станком, с засученными рукавами и с рабочим фартуком»[34]. «Наряду с “творческой фантазией” необходимым условием писательства для него являлись кропотливая работа ремесленника и сознательно культивируемое мастерство»[35] – мастерство художника, который творит по естественным законам самой жизни, при этом поэтизируя её, «возводя в идеал»[36].

Усвоив своеобразие эстетики английского драматурга, внимательно изучив принципы его художественного творчества, Тургенев, однако, не создал драмы «в духе Шекспира». Хотя его собственный, достаточно ранний драматический опыт,

---

[31] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 6. С. 165.

[32] Там же. Т. 3. С. 49.

[33] Там же.

[34] Там же. С. 291.

[35] Thiergen P. Roman und Drama. Theorie und Praxis am Beispiel von Turgenevs frühen Romanen // Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Gießen, 1978. S. 339.

[36] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 12. С. 343.

конечно, не мог не избежать благотворного влияния со стороны «стратфордского гения». Концепция шекспировского искусства нашла у Тургенева своё образное выражение именно в прозаической форме, сделав её гибкой и чрезвычайно восприимчивой.

1.2 «Со страхом… и верою приступите…»: И.С. Тургенев и «шекспировский дар» Т.Н. Грановского (по материалам библиотеки писателя)

Материалы писем, произведений, а также родовой библиотеки И.С. Тургенева совершенно отчётливо свидетельствуют о том, что к концу 1840-х гг. писатель освоил бóльшую часть наследия английского драматурга и сформировал собственную концепцию его творчества.

Активное погружение в атмосферу шекспировского искусства произошло у Тургенева во время его первого осознанного пребывания за границей. В 1836 г. писатель окончил философский факультет Петербургского университета и, выдержав через год экзамен на получение степени кандидата, решил продолжить своё обучение в Германии. Пережив «морское приключение» на пароходе «Николай I», он в 1838 г. поселяется в Берлине, где ещё царил «культ Шекспира, созданный немецкими романтиками»[37]. С этого времени Тургенев с головой погружается в «романтический энтузиазм, разлитый в берлинском воздухе»[38].

В Берлине Тургенев формирует круг своего чтения и активно пополняет его книгами о Шекспире. В конце 1838 – начале 1839 гг. писатель приобрёл исторический роман Роберта Уильямса[39] «Шекспир и его друзья» (Shakespeare and his friends, 1838)[40]. В верхней части его титульной страницы он поставил своё

---

[37] Левин Ю. Д. Шестидесятые годы // Шекспир и русская культура. М. ; Л., 1965. С. 450.

[38] Горбачева В. Н. Молодые годы Тургенева (по неизданным материалам). Казань, 1926. С. 5.

[39] Роберт Уильямс (Robert Folkestone Williams, 1809–1870) – английский писатель-беллетрист, журналист. С 1835 по 1865 гг. создал десять исторических романов, большинство из которых посвящены жизни Шекспира, гражданской войне в Англии и началу XVIII в. Некоторое время был профессором Древней и Новой истории в колледже Ричмонда.

[40] Williams R. Shakespeare and his friends. Paris, 1838. 484 p. // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1882.

имя: «von Тургенев» и адрес: «Charlottenstr. 27». Дом № 27 по Шарлоттенштрассе – это место его первоначальной остановки в Берлине[41], вероятно, с осени 1838 по весну 1839 гг. Вскоре Тургенев покупает ещё одно произведение этого автора в подобном жанре: «Юность Шекспира» (The youth of Shakespeare, 1839)[42].

Эти книги дополняются критическим сочинением Френсиса Дуса[43] «Объяснения Шекспира и старой манеры» (Illustrations of Shakespeare, and of Ancient Manners, 1839)[44] и трактатом Германа Ульрици[45] «О драматическом искусстве Шекспира и его соотношении с Кальдероном и Гёте» (Über Shakespeares dramatische Kunst und sein Verhältnis zu Calderon und Goethe, 1839)[46]. Перед самым возвращением в Спасское Тургенев приобрёл немецкое издание пьес Шекспира (Shakespeares dramatische Werke, 1830–1836) в переводе Филиппа Кауфмана. Оно состояло из четырёх томов и включало в себя пьесы: 1 – «Король Лир», «Макбет»; 2 – «Отелло», «Цимбелин»; 3 – «Два веронца», «Виндзорские насмешницы», «Много шума из ничего»; 4 – «Бесплодные усилия любви», «Всё хорошо, что хорошо кончается», «Комедия ошибок». Однако в дошедшем до нас составе библиотеки писателя сохранился только первый том, на котором поставлена подпись владельца: «И. Тургенев, Берлин, 1841»[47]. В этом экземпляре авторских помет практически нет, лишь на полях страницы 161 (трагедия «Король Лир») поставлена небольшая карандашная черта с наклоном влево: напротив слов Кента об убийстве герцога Корнуэльского (акт IV, сцена 7).

---

[41] Полянская М., Шварц М. «Слова, слова, слова…». Берлин И. С. Тургенева // Зеркало загадок. 1998. № 7. С. 24

[42] Williams R. The youth of Shakespeare. Paris, 1839. 320 p. // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1918.

[43] Фрэнсис Дус (Francis Douce, 1757–1834) – английский антиквар и коллекционер, некоторое время занимал должность хранителя рукописей в Британском музее. Один из ранних комментаторов Шекспира.

[44] Douce F. Illustrations of Shakespeare, and of Ancient Manners. London, 1839. 662 S. // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1916.

[45] Герман Ульрици (Hermann Ulrici, 1806–1884) – немецкий философ, профессор Берлинского и Галльского университетов. В противовес материалистическим теориям отстаивал позицию теизма. Занимался изучением творчества Кальдерона, Шекспира и Гёте.

[46] Ulrici H. Über Shakespeares dramatische Kunst und sein Verhältnis zu Calderon und Goethe. Halle, 1839. 595 S. // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1635.

[47] Shakespeares dramatische Werke : in 4 Bd. / Übs. von P. Kaufmann. Berlin ; Stettin, 1830. Bd. 1. 318 S. // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1559.

Вероятно, в это же время в личном собрании писателя оказывается двухтомная «Подготовительная школа Шекспира» (Shakespeares Vorschule, 1823-1829)[48], изданная Людвигом Тиком. Помимо всех названных книг, библиотека Тургенева также хранит в своём составе знаковые издания произведений Шекспира на французском и немецком языках. Это первый том «Собрания сочинений Шекспира» (Oeuvres completes de Shakespeare, 1821)[49] в исправленной редакции Франсуа Гизо и Амадея Пишо, девятый том «Сочинений Шекспира» (Oeuvres de Shakespeare, 1822)[50] в переводе Пьера Летурнера с комментариями Вольтера и Лагарпа, «Драматические произведения Шекспира» (Shakespeares dramatische Werke, 1825-1833)[51] в девяти томах в немецком переводе Августа Шлегеля и под редакцией Тика. В третьем томе последнего издания на полях ногтём сделана помета в виде двух вертикальных черт, перекрещенных одной горизонтальной: ╫. Этот знак поставлен на странице хроники «Король Генрих VIII» (акт III, сцена 2).

Начало активному, целостному и последовательному освоению Тургеневым художественной системы Шекспира было положено Т.Н. Грановским. В тот момент, когда писатель прибыл в Берлин, историк заканчивал своё заграничное обучение и готовился занять кафедру в Московском университете. Знаменательно, что Тургенев по приезде сам искал встречи с Грановским, о чём ярко свидетельствует неопубликованное письмо Я.М. Неверова (от 2 июля 1838 г.): «Один из первых вопросов был о тебе – это Тургенев, бывший с тобой в одно время в Петербургском университете, очень милый и умный малый… Тургенев проведёт зиму в Берлине, где ему хочется поучиться. Поздравляю, кажется, в нём ты найдёшь милого и хорошего товарища»[52]. Вероятно, именно с этой встречи

---

[48] Shakespeares Vorschule : in 2 Bd. / L. Tieck (Hrsg.). Leipzig, 1823–1829 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1623, 1624.

[49] Oeuvres completes de Shakespeare : en 13 vols. / ed. par F. Guizot. Paris, 1821. Vol. 1. 557 p. // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 2014.

[50] Oeuvres de Shakespeare : en 12 vols. / trad. par P. Letourneur. Paris, 1822. Vol. 9. 598 p. // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 3973.

[51] Shakespeares dramatische Werke : in 9 Bd. / Übs. von A. Schlegel. Berlin, 1825–1833 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1554–1558.

[52] РГБ Ф. 84. К. 3. Ед. хр. 24. Л. 23 об.

ведёт отсчёт глубокая личная привязанность писателя к Грановскому. Хотя Тургенев в своих воспоминаниях и говорит о том, что в Берлине виделся с ним редко и не сошелся тогда окончательно. Очевидно, он здесь всё же умалчивает о довольно тесном общении с историком.

В это время в центре немецкого просвещения будущий профессор всеобщей истории посвятил Тургенева в «ярые шекспирианцы», подарив объёмный том «The plays and poems of William Shakespeare» (Пьесы и поэмы Уильяма Шекспира) в лейпцигском издании 1833 г.[53] Свой дар Грановский сопроводил многозначительным посланием – на половине листа, вклеенного перед титульной страницей, тёмными чернилами сделана запись: «Со страхом… и верою приступите…». На том же листе, но немного ниже напутствия Грановского под горизонтальной чертой Тургенев по своему обыкновению ставит дату и место обретения книги: «В 1838-ом году, в Берлине получен от Т. Грановского». На следующей, уже собственно книжной странице он дублирует: «Берлин. 1838. И. Тургенев».

Слова, ставшие посвящением, взяты Грановским из литургии, а именно из того момента, когда совершается причастие мирян. Священник или дьякон произносит: «Со страхом Божиим и верою приступите». Хорошо знакомый по годам детства с церковным церемониалом, Тургенев не мог не разгадать заключенную в послании метафору. Описание одной из служб в Спасском имении даёт в своих воспоминаниях В.Н. Житова: «6 августа, после слов “Со страхом Божиим и верою приступите”, раздался торжественный колокольный звон, священник вышел из церкви с дарами и направился к дому, где в просторной моленной ожидала его Варвара Петровна»[54].

Совершая над Тургеневым своеобразное «эстетическое таинство», историк не только старался сообщить ему подобный своему настрой чувства и мысли, но также через этот дар он во многом определил вектор развития его образования и литературной деятельности. Безусловно, с некоторыми произведениями

[53] The plays and poems of William Shakespeare. Leipzig, 1833. 1064 p. // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1917.

[54] Житова В. Н. Воспоминания о семье И.С. Тургенева. Красноярск, 1986. С. 130.

английского поэта писатель познакомился уже в петербургский период своего обучения (1834–1837). Однако «дар Грановского» в атмосфере немецкой культуры сообщил Тургеневу новый импульс в постижении законов художественного творчества в целом и открытий Шекспира в частности.

То, что проводником в мир британского гения для писателя стал именно Грановский, не случайно. Историк сам активно занимался изучением творчества Шекспира. Уже из первых его писем очевидно, что к концу 1830-х г. он не только хорошо знал большинство произведений английского драматурга, но также усвоил доступный опыт их критического осмысления (братья Шлегели и Л. Тик).

Во время собственного пребывания за границей и учёбы в Берлинском университете Грановский совмещал изучение немецкой философии и исторической науки с глубоким интересом к Шекспиру. Часто посещая театр, он охотно бывал на представлении шекспировских пьес (в этой связи в его письмах упоминаются «Генрих IV» и «Макбет»).

За год до примечательной встречи с Тургеневым Грановский писал Неверову, что исторические сочинения К. Тацита по силе эстетического впечатления сопоставимы с произведениями Шекспира. Напряжённый драматизм и психологическая точность, с которыми древнеримский историк подходит к изображению событий прошлого, кажутся ему родственными именно шекспировской манере. Он подчеркивает, что читает Тацита не как историка, а «как поэта»[55], «как художника»[56] и находит у него более всего «истинно человеческой, грустной поэзии, чем у всех римских поэтов вместе»[57]. Здесь наглядно проявлено стремление Грановского соединить две формы – художественное и историческое, о чём он развернуто скажет много позже в речи «О современном состоянии и значении всеобщей истории» (1852).

В ноябре 1839 г. в Москве Грановский присутствовал на постановке «Гамлета» в Большом театре – главную роль исполнял П.С. Мочалов. В письме к невесте (от 16 июня 1841 г.) историк цитирует знаменитые слова этой трагедии:

---

[55] Т.Н. Грановский и его переписка / сост. А. В. Станкевич. М., 1897. Т. 2. С. 395.
[56] Там же. С. 400.
[57] Там же. С. 395.

«To be, or not to be»[58]. А как свидетельствует беллетрист и этнограф С.В. Максимов, Грановский по просьбе М.С. Щепкина прочитал московским актерам лекцию «о комментаторах “Гамлета”»[59].

Таким образом, в деле постижения Шекспира личность историка имела для писателя особое значение. Некоторое время спустя после встречи в Берлине Тургенев в письме к Грановскому (от 30 мая 1840 г.) цитирует строки из комедии «Мера за меру»: «in cold obstruction» (в холодной неподвижности) и, откликаясь на послание-посвящение, непринужденно называет английского драматурга «отцом Шекспиром»[60]. Это выражение, явно коррелируя с известной формулой А.С. Пушкина «по системе Отца нашего Шекспира»[61], в шутливой форме указывает на серьезность того значения, которое «великий бард» приобрел для Тургенева. Много позже, словно повторяя слова Грановского, он в свою очередь посвятит в мир Шекспира А.А. Фета. В письме к нему (от 9 января 1858 г.) Тургенев пишет: «благословляю Вас на борьбу гораздо труднейшую – а именно с Шекспиром»[62]. Как известно, писатель будет принимать живое участие в переводческой деятельности Фета, помогая ему осваивать форму и содержание шекспировского стиха.

Собрание «The plays and poems…» представляет собой исправленное и дополненное издание всех драматических и поэтических произведений Шекспира. Оно было подготовлено и выпущено на основе предшествующих редакций авторитетных авторов-шекспироведов: С. Джонсона, Дж. Стивенса, А. Рида и Э. Мэлона. Для своего времени эта книга вполне могла претендовать на статус научного издания, поскольку помимо самих текстов содержала обширный

---

[58] Т.Н. Грановский и его переписка / сост. А. В. Станкевич. М., 1897. Т. 2. С. 236.

[59] Максимов С. В. Александр Николаевич Островский (Из воспоминаний) // Русская мысль. 1898. Кн. 4. С. 11.

[60] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 154.

[61] Пушкин А. С. Письмо к издателю «Московского вестника» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 7. М., 1964. С. 72.

[62] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 287.

справочный аппарат: вступительную заметку, биографический очерк, хронологические таблицы, примечания и глоссарий.

По всей видимости, первым, кто указал на этот важный экземпляр в Спасской библиотеке писателя и привёл дарственную надпись Грановского, был М.В. Португалов – историк литературы, учёный-подвижник, устроитель и первый директор музея Тургенева в г. Орле. В статье «Тургенев и его предки в качестве читателей» (1922) он дал краткое описание книжной коллекции и охарактеризовал особенности читательских предпочтений её собирателей[63]. Далее о примечательном издании Шекспира упомянут в своих работах А.И. Батюто[64], Б.В. Богданов[65], Л.А. Балыкова[66]. Однако описание помет и маргиналий, оставленных на книге, до сегодняшнего момента не было осуществлено[67].

Следы внимательного чтения и осмысления, присутствующие как в пределах печатного текста, так и на полях «Пьес и поэм...», имеют очень разнообразный характер. По способу нанесения их можно разделить на три группы: чернила, карандаш и отпечаток от надавливания ногтём. Форма помет также различна, но в качестве основных, то есть наиболее частотных определяются горизонтальное подчёркивание, вертикальное отчёркивание, знаки «+», «?» и «NB». Кроме того, на страницах издания встречаются короткие записи в одно-два слова на английском и немецком языках.

При первоначальном обращении к означенным пометам и маргиналиям возникает закономерный вопрос их атрибуции. На корешке книги внизу стоит тиснение в виде первых букв имени и фамилии Грановского: «Т.Г.». Изначальная принадлежность тома историку позволила, например, Л.А. Балыковой

---

[63] Португалов М. В. Тургенев и его предки в качестве читателей // Тургениана : статьи, очерки, библиография. Орел, 1922. С. 24.

[64] Батюто А. И. Комментарий <к письму И.С. Тургенева Т.Н. Грановскому от 30 мая 1840 г.> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Письма : в 13 т. М., 1961. Т. 1. С. 529–530.

[65] Богданов Б. В. Учёба И.С. Тургенева в Берлинском университете // Тургеневский сборник. Вып. 2. М., 2004. С. 80.

[66] Балыкова Л. А. Мемориальная библиотека И.С. Тургенева как источник для изучения биографии и творчества писателя : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. СПб., 2003. С. 55.

[67] Волков И. О. “Со страхом… и верою приступите…”: И.С. Тургенев – читатель Шекспира (по материалам библиотеки писателя) // Филологический класс. 2018. № 3 (53). С. 33–40.

утверждать, что пометы на нем были сделаны рукой как Тургенева, так и Грановского[68].

Истину, однако, помогают установить два важных источника. Во-первых, материалы личной библиотеки московского профессора. Анализ читательской манеры Грановского позволяет с большой уверенностью утверждать, что его примечаний на шекспировском томе нет. Преимущественно карандашные пометки на экземплярах тех книг, что он читал в период 1830–1840-х гг., заметно отличаются от оставленных на полях шекспировского собрания. Основной «инструментарий» историка – это длинные, хорошо различимые вертикальные линии, а также знак плюса чёткого начертания (с соединительной петлёй), который чаще всего стоит рядом. Нередко им используется знак «NB», отличающийся в написании большой схематичностью, то есть две буквы полностью сливаются и образуют одну. В качестве наглядного подтверждения можно указать на обильные читательские знаки, оставленные в первом томе сочинений К. Тацита (1831)[69], а также в книге Г. Лео о законах в городах Ломбардии (1824)[70].

Во-вторых, специфика чтения самого Тургенева во время пребывания в Берлинском университете. Яркое отражение она нашла на страницах книг Г. Гегеля: идентичные читательские знаки содержатся в его знаменитой «Энциклопедии» (1830). Кроме того, все надписи на полях произведений Шекспира полностью совпадают с почерком писателя. А цвет чернил, которыми Тургенев поставил дату и подпись на титульной странице, подобен тому, что использован в случае с соответствующими пометами.

Первые читательские знаки, встречающиеся на страницах тома, содержатся в его оглавлении и списке пьес. Эти пометы говорят о предполагаемом плане чтения и изучения Шекспира. В первом случае Тургенев коротким ногтевым отчёркиванием выделяет десять драм – наиболее известные комедии и трагедии: «Буря», «Двенадцатая ночь», «Укрощение строптивой», «Комедия ошибок»,

[68] Балыкова Л. А. Мемориальная библиотека И.С. Тургенева ... С. 55.
[69] ОРКиР НБ МГУ Ф. 20. Инв. № 293.
[70] Там же. Инв. № 988.

«Макбет», «Юлий Цезарь», «Король Лир», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло». Из исторических хроник отмечены только две: первая и вторая части «Генриха IV» и «Ричард III».

Эти же тексты писатель выделяет на странице со списком пьес, добавляя к ним только комедию «Много шума из ничего» – все пометы сделаны в виде коротких вертикальных черт (чернила) с наклоном вправо. Обращение к списку было неоднократным, поскольку помимо чернил здесь также оставлены знаки ногтём. Тургенев дополняет свой план чтения ещё тремя произведениями: «Виндзорские насмешницы», «Венецианский купец», «Зимняя сказка».

Вторым этапом изучения стала хронология шекспировского творчества (Chronological order). В списке, выстроенном на основе трёх вариантов (А. Чалмерс, Э. Мэлоун и Н. Дрейк), Тургенев ставит чернильные черточки и точки напротив пьес: «Комедия ошибок», первая часть «Генриха IV», «Много шума из ничего», «Как вам это нравится», «Король Лир», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан».

Хотя пометы в оглавлении и хронологической таблице не могут дать полного представления о характере изучения Тургеневым творчества Шекспира, всё же они пунктирно вырисовывают ту картину первоначального интереса, которая сложилась у него после получения книги. То, что он отметил для себя больше половины драматических произведений, содержащихся в этом томе, красноречиво свидетельствует о глубокой заинтересованности и серьезном намерении изучить основу драматического искусства Шекспира, его эволюцию.

Наибольшее количество помет сосредоточено на страницах комедии **«Двенадцатая ночь, или Что угодно»**. Эта пьеса завершает ряд «веселых комедий» и являет собой своеобразное прощание с чисто комической формой[71]. Далее Шекспир будет идти по пути сложного жанрового синтеза, соединения комического и трагического начал, одним из результатов которого окажутся «мрачные комедии». Главный комический приём в «Двенадцатой ночи» основан

[71] Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 302.

на переодевании женщины в мужчину и, как следствие, ошибочности любовного чувства.

Тургенев при чтении комедии (акт I, сцена 1–3) подчёркивает карандашом несколько слов и дает на полях их немецкий перевод: season (сушить, пропитывать) – *zu balsamieren* (бальзамировать), mellow (зрелый; созревать) – *reif* (зрелый), except (возражать) – *klagen* (жаловаться). Такая особенность – при чтении книги на иностранном языке переводить незнакомые слова на немецкий – в 1840-е гг. являлась для него привычной манерой, это отличительная черта именно «берлинского периода»[72]. Всецело погружённый в культуру Германии, увлечённый трудами Гегеля, писатель мыслит и усваивает материал во многом через язык немецкой идеалистической философии.

Далее подчеркнуто слово lived (живший), а напротив карандашом поставлен вопросительный знак. Указанное слово принадлежит речи капитана, рассказывающего Виоле о кораблекрушении и попытках её брата спастись. Вероятно, из-за глагола *lived*, имеющего совершенно определенное значение, писателю показался неясным общий смысл фразы «mast that lived upon the sea», переводимой дословно как «мачта, которая жила на море». Нужно сказать, что знак вопроса в общей системе тургеневских помет часто указывает именно на проблему с пониманием содержания.

С установкой на достоверность смысла, передаваемого словом, во многом связан сосредоточенный интерес Тургенева к образному свойству поэтического языка Шекспира. В тексте комедии он обращает особое внимание на лексику, которая обладает вариативностью значения или имеет ярко выраженный экспрессивный оттенок. Так, писатель подчеркивает имя сэра Тоби Белча – одного из главных персонажей, и ставит напротив него знак вопроса: фамилия Belch в английском языке имеет значение *отрыжка*.

[72] Подобным образом Тургенев работает над произведениями Ч. Диккенса и П. Кальдерона. Пропуская отдельные слова оригинального текста через призму немецкого смыслообразования, он ищет дополнительные оттенки значения и стремится к полному пониманию.

В другом случае Тургенев отмечает знаками «+» и «?» слово *natural* в реплике Марии: «He hath, indeed, – almost natural» (Да, правда, порядочно одурён). Эта лексема также обладает многозначностью, и среди её семантических вариантов можно выделить два прямо противоположных: *идиот, дурачок* и *одарённый, самородок*.

Речь героев в 3-й сцене I акта – Марии, сэра Тоби и сэра Эндрю оказывается насыщена двусмысленностями и словесной игрой. Поэтому писатель закономерно останавливается на отдельных фразах. Например, он ставит вертикальную черту и знак «NB» напротив обращения служанки к сэру Тоби:

Maria	Мария
By my troth, Sir Toby, you must come in earlier o' nights. Your cousin, my lady, takes great exceptions to your ill hours.	Честное слово, сэр Тоби, Вам бы нужно приходить раньше по вечерам; Ваша кузина, моя леди, относится с большим неодобрением к Вашим дурным часам[73].

Вероятно, здесь Тургенев обратил внимание на последнее словосочетание – *ill hours*, которое имеет переносный смысл: неприлично позднее время. Для сравнения, А.И. Кронеберг в своём переводе (1841) даёт вариант «неуместные визиты»[74].

Кроме названного выше слова *natural*, писатель карандашом или чернилами также выделил: *accost, board, by the hand, bring*. Почти каждое из этих слов он подчеркнул, а напротив поставил на полях знак вопроса или точку.

Выделением лексемы *parish-top* акцентируется специфическая для шекспировского времени реалия – приходской волчок, который запускали деревенские жители, чтобы согреться зимой в ожидании церковной службы[75]. Тургеневу, вероятно, показалась неясной одна из частей слова – *top*, поскольку он выписывает её на полях и ставит рядом вопросительный знак. Объяснение смысла

---

[73] Перевод мой. – *И.В.*

[74] Шекспир В. Двенадцатая ночь, или что угодно / пер. с англ. А. И. Кронеберга // Отечественные записки. 1841. Т. 17, № 7. Отд. III. С. 3.

[75] Шекспир У. Двенадцатая ночь, или что угодно / пер. с англ. М. Л. Лозинского // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. М., 1937. Т. 1. С. 371.

этого сочетания дано также в примечании к пьесе, к которому писатель вполне мог обратиться.

Слово *board* со значением «идти на абордаж» используется сэром Тоби, чтобы подтолкнуть Эндрю Эгчика к ухаживанию за Марией. Этому эпизоду предшествует комическая сценка, раскрывающая глупость сэра Эндрю, который принимает повелительный призыв *accost* («наступай») за фамилию камеристки: «Good mistress Mary Accost…» (Добрейшая мистрис Мария Наступай). А выражение *by the hand,* относящееся к словесной игре между Марией и сэром Эндрю, в своём употреблении принимает идиоматический характер: попасть(ся) в руки.

С последним случаем тесно связано и очерчивание Тургеневым короткой горизонтальной чертой реплики Марии:

Maria	Мария
I pray you, bring your hand to the buttery-bar, and let it drink.	Я прошу Вас, отнесите Вашу руку в погреб и дайте ей напиться[76].

Писатель отмечает остроумный выпад служанки в сторону неудачливого ловеласа. Смысл совета Марии заключается в том, что сэр Эндрю в своем ухаживании не проявляет ни малейшей чувственности, а во времена Шекспира одним из признаков неравнодушия к даме считалась влажная ладонь[77].

Комичность образа Эндрю Эгчика, ярко проявленную через его речь, Тургенев выделяет особо. Несколькими чертами на полях он отмечает диалог сэра Тоби и сэра Эндрю (акт I, сцена 3), в котором последний выказывает свою глупость. Он пытается описать себя наиболее выгодно, но ему не удается избежать сравнения с «тем, кто лучше». Другой момент связан с двусмысленностью слова *caper* (прыжок и каперсы), употребленного героем. Поэтому столь комичен ответ сэра Тоби: «отхвачу к нему ломоть баранины».

[76] Перевод мой. – *И.В.*
[77] Морозов М. М. Театр Шекспира. М., 1984. С. 226.

Следующая помета сделана в сцене первой встречи Оливии с переодетой в пажа Виолой. Горизонтальной чертой (чернила) Тургенев выделяет небольшую часть их диалога:

Olivia	Оливия
Give us the place alone. We will hear this divinity.	Оставьте нас одних. Мы хотим услышать это божественное Слово.
Exeunt Maria and attendants	*Уходят Мария и придворные.*
Now, sir, what is your text?	Итак, сэр, что гласит Ваше Писание?
Viola	Виола
Most sweet lady –	Милейшая леди...
Olivia	Оливия
A comfortable doctrine and much may be said of it. Where lies your text?	Приятное Учение, и многое может быть сказано относительно него. Где же лежит Ваше Писание?[78]

Очевидно, что здесь проявлен интерес к использованию Шекспиром лексики особого стиля (*divinity, doctrine, text*) в обстоятельствах прямо противоположного характера. Высокую номинацию получает любовное послание от герцога Орсино, оглашённое через посредника, который в свою очередь скрывает ото всех свой истинный облик.

Последние пометы на страницах пьесы имеют единый тип оформления – это точка или короткий штрих, сделанные чернилами. Описывать конкретное значение каждого такого знака оказывается нецелесообразным. Эти неслучайные помарки по отдельности не представляют собой цельности смысла, однако в своей совокупности они указывают на значимость для Тургенева двух фрагментов пьесы.

Во-первых, писатель останавливает внимание на лирическом диалоге Орсино и Виолы – акт II, сцена 4. В разговоре со своим пажом герцог пытается выразить всю силу чувства к Оливии. Говоря о личном переживании, он в то же время приходит к его обобщению и вырисовывает со своей позиции особенность мужского и женского чувствования. Орсино выстраивает своеобразную

[78] Перевод мой. – *И.В.*

«философию любви»[79]. Эти признания приходится выслушивать Виоле, которая в безличной (для герцога) форме стремится противопоставить ему собственную страсть. То есть Шекспир создает напряженную лирико-драматическую ситуацию, в которой мучительно ищут отклика два разнонаправленных чувства, – и этот момент был прочитан Тургеневым.

Во-вторых, особым вниманием писателя отмечена одна из центральных комических сцен, а именно одурачивание Мальволио (акт I, сцена 5). Писатель выделил по несколько реплик у каждого героя, участвующего в шутливой затее. Сэр Тоби, сэр Эндрю и Фабиан с нарастающим азартом наблюдают за тем, как чопорный дворецкий строит планы своей будущей женитьбы на графине. Подстроенная Марией уловка с письмом вызывает их на острословия и ругательства по отношению к размечтавшемуся Мальволио. Свои эмоции они выражают в отрывистых и ёмких фразах-выкриках: *Сэр Тоби*: «Каково заносится бездельник!»; *Сэр Эндрю*: «Клянусь, я мог бы так отвалять бездельника»; *Сэр Тоби*: «На первый сук тебя, барсук!»; *Фабиан*: «Вот, кулик-то и перед самым силком уж» и т.д.

Явный интерес к языку комического у Шекспира проявлен Тургеневым также во время чтения комедии **«Много шума из ничего»**, где драматург «предвосхищает тот мрачный взгляд на жизнь, то ощущение неотвратимости катастроф, которое вскоре станет господствующим в его творчестве»[80]. Тематически произведение разделяется на два плана: сёрьезный, драматический (история Геро и Клавдио) и лирико-комический (взаимоотношения Бенедикта и Беатриче). Оба эти плана, соединяясь, «оттеняют один другой силой контраста, придавая друг другу выразительность и приводя целое к конечному единству»[81].

Первая помета в тексте комедии – это вертикальная карандашная черта на полях, отмечающая первую часть реплики Клавдио (акт II, сцена 1):

---

[79] Горнфельд А. Г. Двенадцатая ночь, или Как вам угодно // Библиотека великих писателей : Шекспир / под ред. С.А. Венгерова. СПб., 1902. Т. 2. С. 504.

[80] Смирнов А. А. Послесловие к «Много шума из ничего» // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. М., 1959. Т. 4. С. 644.

[81] Там же. С. 645.

Claudio	Клавдио
Silence is the perfectest herald of joy: I were but little happy, if I could say how much.	Молчание – лучший герольд радости; мало был бы я счастлив, если бы мог сказать сколько![82]

Слова героя афористичны: они описывают невыразимость чувств, переполняющих сердце влюблённого. Молчание (тишина) оказывается единственно верным средством в передаче безмерного и бесконечного свойства человеческой любви. Очевидно, Тургенева здесь привлекла именно метафорическая точность и емкость шекспировского слога.

Острословие и нелепость в речи персонажей отмечены особым вниманием писателя. Так, вертикальной чертой (чернила) он выделяет диалог Кизила и Булавы:

Dogberry	Кизил
Are you good men and true?	Вы люди честные и верные?
Verges	Булава
Yea, or else it were pity but they should suffer salvation, body and soul.	Ещё бы! А то не стоили бы они того, чтобы претерпеть спасение души и тела.
Dogberry	Кизил
Nay, that were a punishment too good for them, if they should have any allegiance in them, being chosen for the prince's watch.	Нет, мало было бы с них такого наказания, будь у них хоть капля верноподданничества, – раз они выбраны в охрану самого принца[83].

Означенный отрывок оказывается репрезентативным в характеристике комических героев. Булава в ответе на вопрос пристава употребляет слово со значением, противоположным необходимому, вследствие чего смысл всей фразы деформируется: *suffer* (претерпеть) вместо *by awarded* (удостоиться). Подобный приём Шекспир использует и в реплике Кизила, вся речь которого в комедии строится на сознательном смешении лексики разного стиля. Здесь герой для «точного» выражения своей мысли прибегает к слову *punishment* (наказание) вместо *reward* (награда).

---

[82] Перевод А. И. Кронеберга.

[83] Здесь и далее перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Далее Тургенев отмечает вертикальной линией (чернила) реплику Беатриче. Она принадлежит её диалогу с Маргаритой в момент подготовки свадьбы Геро и Клавдио:

Beatrice	Беатриче
Yea, Light o' love, with your heels! – then if your husband have stables enough, you'll see he shall lack no barns.	Да, «Свет любви» – это как раз тебе подходит. Найдись только для тебя муж – о приплоде уж ты позаботишься.

Речь Беатриче, изобилующая явными остротами и насмешками, приобретает несколько иной характер после того, как героиня узнаёт о «тайной любви» к ней Бенедикта (акт III, сцена 1). Её раздражение при ответе Маргарите обусловлено ранее ненавистным и отрицаемым сердечным чувством и потому отражает процесс внутренней трансформации – происходит принятие того факта, что сама она стала предметом обожания. Одновременно девушка невольно сознает появление уже в себе самой нежности и симпатии к Бенедикту. Название же популярной во времена Шекспира песни «Свет любви», которую служанка предлагает спеть Беатриче, стало нарицательным обозначением легкомыслия в вопросах сердечной привязанности[84].

С любовной темой связана и последующая помета Тургенева – чернильное подчёркивание сочетания he eats (он ест). Эти слова принадлежат витиеватому оправданию Маргариты, которая посоветовала «больной» девушке приложить к сердцу carduus benedictus, то есть целебный (благословенный) чертополох. Объясняясь, служанка рассказывает о разительной перемене, неожиданно случившейся с Бенедиктом (he eats – «кушает свою порцию»), и намекает на возможное преображение чувств в самой Беатриче.

На комедии **«Сон в летнюю ночь»** содержится всего одна помета. Короткой вертикальной линией (чернила) Тургенев выделяет два стиха в реплике Тезея:

Theseus	Тезей

[84] A glossary; or, Collection of words, phrases, names, and allusions to customs, proverbs, etc., which have been thought to require illustration in the works of English authors, particularly Shakespeare and his contemporaries / ed. by Nares R. London, 1822. P. 286.

That, if it would but apprehend some joy,	…ждет ли радости она –
It comprehends some bringer of that joy;	Ей чудится той радости предвестник[85].

Герой размышляет о природе человеческого воображения, его способности создавать картины ирреального и увлекать ими своего хозяина. Отмеченные стихи и речь Тезея в целом, вероятно, были восприняты Тургеневым в качестве яркого примера того особого поэтического тона, в котором исполнена вся драма.

Последняя в собрании комедия, на которой Тургенев оставил следы чтения, – это **«Венецианский купец»** – пьеса, умещающая веселье и радость вместе с глубоким драматизмом[86]. Здесь писатель делает две карандашные пометы: косой чертой отчерчивает реплику Грациано, завершающую 2-ю сцену II акта:

Gratiano	Грациано
And I must to Lorenzo, and the rest;	А я иду к Лоренцо и к другим,
But we will visit you at supper-time.	Но к ужину мы будем все у вас.

и далее вертикальной линией на полях выделяет окончание 8-й сцены того же акта:

Solanio	Саланио
I think he only loves the world for him.	Он любит жизнь из-за Бассанио только,
I pray thee, let us go, and find him out,	Мне кажется! Прошу, пойдем к нему,
And quicken his embraced heaviness	Чтоб разогнать хоть чем-нибудь весёлым
With some delight or other.	Привычную тоску его[87].

Место, означенное Тургеневым в первом случае, нельзя назвать показательным, поскольку оно не относится к поворотным моментам сюжета и не влияет на серьёзное изменение характеров. Однако сцена, следующая сразу после отмеченного отрывка, содержит одно из ключевых событий комедии. Дочь ростовщика Джессика признается, что стыдится своего кровного родства с Шейлоком. Она выказывает готовность навсегда покинуть ненавистный дом, став женой Лоренцо.

---

[85] Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.
[86] Аникст А. А. Творчество Шекспира ... С. 235.
[87] Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Во втором фрагменте Тургенев, вероятно, отмечает характеристику, которую дают Антонио его друзья. Они указывают на нравственное достоинство героя, подчёркивая особую преданность по отношению к Бассанио.

Следующий корпус помет на книге «Пьес и поэм…» связан с историческими хрониками. В первой части **«Генриха IV»** Тургенев выделяет отрывки, дающие яркую характеристику двух образов: авантюрист, неудачливый плут Фальстаф и жестокий, самонадеянный Хотспер.

В случае с Фальстафом акцент ставится на бранной речи героя (акт II, сцена 2), задумавшего ограбить путешественников. Рядом с ней писатель чернилами рисует вертикальную линию и дополняет её знаком «NB»:

Falstaff	Фальстаф
Hang ye, gorbellied knaves; Are ye un done? No, ye fat chuffs; I would, your store were here! On, bacons, on? What, ye knaves? young men must live: You are grand-jurors; are ye? We'll jure ye, i'faith.	Бей! Вали их! Режь глотку поганцам! Ах вы, ублюдки окаянные! Обжоры проклятые! Молодежь тоже хочет жить! Вали их! Обдирай их![88]

В монологе Хотспера (акт II, сцена 3), ставшего главой заговора против короля, чернильной линией на полях выделен момент негодования героя. Это происходит во время чтения письма от союзника, решившего не участвовать в злом замысле:

Hotspur	Хотспер
O, I could divide myself, and go to buffets, for moving such a dish of skimmed milk with so honour able an action! Hang him! Let him tell the king: We are prepared: I will set forward to-night.	О, я готов лопнуть от злости и надавать себе затрещин за то, что привлек эту простоквашу к такому почетному делу! Ну, да черт с ним! Пускай себе докладывает королю, у нас уже всё готово. Я еду сегодня ночью.

Очевидно, помета Тургенева связана со спецификой «бранной» метафоры *skimmed milk* (обезжиренное молоко), используемой автором в качестве обозначения трусости и предательства. Много позже по примеру Шекспира это выражение с прямым указанием на Хотспера употребит Вальтер Скотт в романе

[88] Здесь и далее перевод Е. Н. Бируковой.

«Айвенго» (1819), который был прочитан Тургеневым на языке оригинала в 1840-е гг.

Ещё одна помета в этой части хроники сделана на полях, напротив реплики принца Генриха (акт II, сцена 4). Короткой чернильной чертой и знаком вопроса выделен отрывок:

Prince Henry	Принц Генрих
Didst thou never see Titan kiss a dish of butter? pitiful-hearted Titan, that melted at the sweet tale of the son? If thou didst, then behold that compound.	Видел ли ты, как Титан лобзает тарелку с маслом («сей благостный Титан!»), и оно тает от ласковых речей солнца? Если не видел, то взгляни на этот брусок масла.

Метафора с Титаном и куском масла, которую принц употребляет по отношению к Фальстафу, по-видимому, вызвала у Тургенева некоторое недоумение. Её смысл действительно оказывается не совсем ясным. Комментаторы Шекспира предлагают несколько интерпретаций этого места: намёк на пристрастие Фальстафа к спиртному и / или его потливость (так как он только вернулся с «побоища» у Гедсхила)[89]. У Тургенева дополнительное затруднение могло вызвать слово «son» (son’s) – сын, которое английские ученые считают растиражированной после кварто 1598 г. опечаткой. В современных изданиях (в соответствии с фолио 1623 г.) принято использовать исключительно «sun» (sun’s) – солнце.

Во второй части **«Генриха IV»** Тургенев чернилами отмечает небольшую реплику принца Генриха, ставя рядом с ней вертикальную черту:

Prince Henry	Принц Генрих
Well, thus we play the fools with the time; and the spirits of the wise sit in the clouds and mock us. – Is your master here in London?	Однако мы, как дураки, теряем время даром, а души мудрецов, витая в облаках, смеются над нами. – Твой хозяин здесь, в Лондоне?[90]

Мысль принца, выраженная в этой фразе, афористична. По всей видимости, под «мудрецами» он имел в виду Фальстафа, чьё шутливо-насмешливое письмо

[89] West G. Titan, onyers and other difficulties in the Text of 1 «Henry IV» // Shakespeare Quarterly. 1983. Vol. 34, № 3. P. 331–332; The first part of «King Henry IV» / ed. by Weil H., Weil J. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. P. 114.

[90] Здесь и далее перевод Е. Н. Бируковой.

услышал перед этим. Однако выражение приобрело обобщённый и более отвлеченный смысл. Для Тургенева это был ещё один наглядный пример поэтической лёгкости и оригинальности языка Шекспира. Сам он постоянно использовал цитаты из произведений драматурга для точной и емко-образной передачи настроения, мысли или отношения к чему-либо.

Далее Тургенев останавливается на фрагменте королевского монолога (акт III, сцена 1), выделяя его на полях чернильной чертой:

King Henry	Король Генрих
O thou dull god, why liest thou with the vile,	Божок ленивый, ты приходишь к черни
In loathsome beds; and leav'st the kingly couch,	На грязный одр, а с царственного ложа
A watch-case, or a common ’larum-bell?	Бежишь, как если б сторож колотушкой
Wilt thou upon the high and giddy mast	Иль колокол набатный гнал тебя.
Seal up the ship-boy's eyes, and rock his brains	Зачем над бездной на вершине мачты
In cradle of the rude imperious surge;	Глаза смыкаешь незаметно юнге,
	Укачивая в колыбели моря…

Измученный монарх размышляет о сущности человеческого сна. Вся речь Генриха – это обращение к нему (т.е. ко сну) с вопросом: почему «отказываешь королю в покое?». Вероятно, Тургенева заинтересовала здесь контрастная параллель между мирно спящим простолюдином и не знающим отдыха монархом, в результате которой герой приходит к выводу, что бессонные ночи – это удел короля, необходимое следствие при обладании силой и властью.

Последняя помета в тексте хроники – это исправление опечатки в речи Генриха (акт IV, сцена 3):

King Henry	Король Генрих
And all thy friends, which thou must make thy friends,	Мои друзья, что стать должны твоими,
Have but their stings and teeth newly ta’en out;	Зубов и жал лишились лишь недавно.

Писатель зачеркивает первое слово «thy» (~~твои~~ друзья) и напротив надписывает на полях «my» (мои). Манера исправлять прямо в тексте неверно написанное слово, а также вписывать пропущенное была вполне привычна для Тургенева. Очень внимательный и педантичный читатель, он делает подобные правки, например, в «Энциклопедии» Гегеля и в «Сочинениях» Байрона.

К исторической трагедии «Генрих IV» Тургенев обращался не раз. Именно эту хронику в числе других произведений поэта он советовал прочитать Л.Н. Толстому, который в конце 1850-х гг. «приблизился к Шекспиру»[91]. Среди героев пьесы особенно выразительным для писателя оказался Джон Фальстаф, которого (не без юмора) он позже назвал любимым персонажем.

Ещё одна хроника, на страницах которой содержатся пометы Тургенева – чернильные, карандашные и ногтевые следы, – это **«Ричард III».** Она явилась новым этапом в творчестве Шекспира, который с использованием исторического сюжета теперь строит драматическое действие вокруг центральной фигуры[92]. Эту перемену в шекспировской поэтике при чтении отметил и Тургенев.

Трагедия открывается содержательным монологом Глостера, и писатель выделяет его небольшой чертой, проведённой ногтем, а также знаком плюса (карандаш). Речь главного героя, идущего по улице Лондона, обращена к нему самому – это внутренний монолог, звучащий вслух. В нём Глостер раскрывает перед читателями (зрителями) состояние своего ума и души, что в то же время становится и объяснением сути конфликта. Приёмом, подобным Шекспиру, Тургенев не раз воспользуется и в своём творчестве. Монологическая исповедь у него нередко становится центром художественного построения, в котором выражается непримиримое столкновение противоречий.

Далее Тургенев обращается к образу леди Анны, отмечая карандашным крестиком ещё один объёмный монолог – её плач над гробом Генриха VI (акт I, сцена 2). Скорбная речь героини, соединяющая в себе жалобные стенания и проклятья, выражает как личную трагедию (смерть тестя и мужа), так и ужасную трансформацию самого времени (гибель королевского рода). После этого последует объяснение леди Анны с Глостером, которое получит неожиданный итог: убийца покоряет вдову лестью и уговорами. Писатель, вероятно, отметил именно ключевое значение сцены в общей структуре плотной трагической атмосферы.

---

[91] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 181.

[92] Аникст А. А. Творчество Шекспира ... С. 134–142.

Отдельный интерес писатель проявляет к фигуре герцога Кларенса, заключённого в Тауэрскую тюрьму: карандашными крестиками он отмечает три ключевых эпизода, что составляют практически всю четвёртую сцену I акта. Это одна из тех узловых точек действия, которая организует необходимое трагическое единство пьесы. Во-первых, выделен рассказ герцога о страшных ночных видениях, явившихся предвестниками его скорой гибели. Во-вторых, отмечен момент появления убийц и их перебранка между собой. В-третьих, поставлен акцент на разговоре между Кларенсом и убийцами, которые отказываются внять его мольбам.

В течение небольшого времени герцогу приходится пережить раскаяние, страх и крушение иллюзий. Он признается в совершённых преступлениях, узнаёт, что именно брат Глостер отдал тайный приказ о его убийстве. Таким образом, Тургенев отмечает отрывок, показывающий процесс нравственно-психологического кризиса, из которого, однако, человеку нет выхода.

Одновременно Шекспир кратко показывает трансформацию душевного мира и другого персонажа – второго убийцы. Этот второстепенный герой без имени с самого начала чувствует свою неспособность к убийству и уже готов пощадить герцога. В итоге, подавленный и раскаивающийся, он отказывается от платы за злодеяние и уходит.

С исторической трагедией «Ричард III» Тургенев был знаком также в переводе А.В. Дружинина. В январе 1860 г. он (по поручению Литературного фонда) организовал чтения, на которых Б.М. Маркевичем были прочитаны два отрывка из дружининского перевода хроники (сам Тургенев произнес речь «Гамлет и Дон-Кихот»).

Короля Ричарда, «окружённого призраками погубленных им людей»[93], писатель вспоминает в повести «Довольно» (1865). А ставшая крылатой фраза «Полцарства за коня!» (не совсем точный перевод Я.Г. Брянского) органично вошла в текст поэмы «Помещик» (1846) и рассказа «Конец Чертопханова» (1872).

[93] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 226.

В последнем шекспировский мотив потери коня является особенно значимым в характеристике образа главного героя.

Единичная помета оставлена на странице трагедии **«Король Иоанн».** Карандашом Тургенев не совсем разборчиво записывает на полях английское слово со знаком вопроса. По более четким очертаниям последних букв можно различить «ret», однако точно определить, какое именно слово зафиксировал писатель, не удаётся.

Заключительный корпус помет и маргиналий Тургенева представлен на произведениях Шекспира собственно трагического жанра. На двух пьесах – **«Кориолан»** и **«Юлий Цезарь»** – пометы единичны. В первом случае речь идет о чернильной надписи «all me?» (все мне / меня?) напротив слов Марция (акт I, сцена 6):

Martius	Марций
O me, alone! Make you a sword of me?	Прочь! Я – не меч; хватать меня не надо.
If these shows be not outward, which of you	Коль вы не хвастуны, то стоит каждый
But is four Voices? None of you, but is	Меж вами четырех врагов и может
Able to bear against the great Aufidius	Сойтись с самим Авфидием могучим
A shield as hard as his. A certain number,	Щитом к щиту. Хоть всех благодарю,
Though thanks to all, must I select: the rest	Но выберу немногих я, а прочим
Shall bear the business in some other fight,	Найдется дело и в других сраженьях,
As cause will be obey'd.	Когда судьба захочет[94].

По всей видимости, заметка Тургенева имеет формальный характер и касается только лексического плана трагедии. Возможно, писатель предположил наличие опечатки в тексте и дал свой вариант её исправления. Наиболее подходящее место для замены – это первая фраза: «O me, alone!», которая в исправленном виде звучала бы как «All me, alone!» (Оставьте все меня!).

Несмотря на то, что текст «Кориолана» отмечен лишь одним читательским знаком, далее эта трагедия обрела для Тургенева особое значение. Писатель не только включил её в упомянутый выше список «обязательного чтения» для Толстого, но также словами героя очерка «Человек в серых очках» (1879)

[94] Перевод Ю. Б. Корнеева.

называет лучшей из пьес Шекспира. Для Тургенева и его современников сюжет «Кориолана» в середине 1850-х гг. был особенно злободневен[95]. Узнав, что Дружинин принялся за перевод трагедии, писатель не случайно называет его «милейшим из консерваторов», полагая, что ему «придется по вкусу» эта пьеса[96].

Трагедия **«Юлий Цезарь»** в основном отмечена лишь чернильными помарками, однако на одной странице (акт II, сцена 1) можно обнаружить карандашный рисунок распустившегося цветка с длинным стеблем и небольшими листьями. Появление этого изображения не объясняется содержанием текста, в пространство которого он помещён. Здесь Шекспир даёт сцену прямо противоположную – готовящийся заговор против Цезаря, а именно совещание в доме Брута. Наличие рисунка в книге лишний раз указывает на то, что процесс чтения для Тургенева был не только способом познания (в т.ч. эстетического), но также и актом творчества. Текст трагедии активно вошёл в «цитатный корпус» писателя, к слову, очень интересовавшегося личностью древнеримского полководца.

На полях трагедии **«Макбет»** Тургенев выделяет две реплики главного героя. В первой из них, отмеченной знаком вопроса, Макбет в разговоре с Банко выражает свое притворное сожаление по поводу того, что не удалось оказать достойный приём королю:

Macbeth	Макбет
Being unprepar’d,	Прибыл он нежданно.
Our will became the servant to defect;	Поэтому связала скудость руки
Which else should free have wrought.	Гостеприимству[97].

Мысль героя здесь выражена через развернутую метафору, форма которой, по-видимому, стала для писателя препятствием на пути к значению. Показательно, что в комментарии к пьесе слова Макбета также признаются

---

[95] Левин Ю. Д. Шестидесятые годы ... С. 487.

[96] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 139.

[97] Здесь и далее перевод Ю. Б. Корнеева.

неясными («This is obscurely expressed») и рядом даже предлагается возможный вариант их понимания[98].

Следующей пометой – знак «NB» на полях – Тургенев обращает внимание на желание Макбета поговорить с Банко о пророчестве трёх ведьм:

Macbeth	Макбет
I think not of them	Я
Yet, when we can entreat an hour to serve,	Забыл о них. Но, если ты не против,
Would spend it in some words upon that business,	Нам стоит, улучив свободный час,
If you would grant the time.	Потолковать об этом.

Эту помету, думается, можно объяснить ролью означенного отрывка в последующем драматическом действии. Писатель делает акцент на возникновении в герое мучительной тревоги по поводу основателя новой королевской династии. А далее читателю предстоит наблюдать, как она разрастается до предела и в итоге побуждает к кровавому устранению соперника. В этом плане символична тургеневская параллель с призраком Банко в рассказе «Сон» (1877) – метафора угрызений совести и ужасного прошлого, которая словно эксплицирует второй этап читательской рефлексии над трансформацией душевного мира Макбета.

Последняя помета в пьесе не связана прямо с трагическим тоном произведения, но, напротив, подчеркивает наличие в ней элементов комического. Во фразе привратника, повествующего о своём жестоком «поединке» с хмелем (акт II, сцена 3), Тургенев выделяет чернилами итоговые слова: «I made a shift to cast him» (Я изловчился, чтобы сбросить его). Шутливый рассказ привратника может служить своеобразной параллелью к истории Макбета: в обоих случаях борьба с врагом разрушающе действует на «победителя».

Трагедия **«Антоний и Клеопатра»** отмечена ногтевыми и карандашными знаками. Тургенев выделил те моменты, в которых главный герой воспевает в любви «величье жизни». Характер выделенных эпизодов тем более примечателен,

---

[98] «Being unprepared, our entertainment was necessarily defective, and we only had it in our power to show the king our willingness to serve him. Had we received sufficient notice of bis coming, our zeal should have been more clearly manifested by our acts».

что пьеса содержит не так много сцен, где дано изображение чувственных отношений между Антонием и Клеопатрой. В грандиозной исторической драме Тургенев обходит вниманием описание сложных военно-политических событий.

Интересно и то, что отмеченные моменты действия словно обрамляют историю любви главных героев, поскольку они практически точно соответствуют началу трагедии и концу жизни триумвира. Писатель ставит знак вопроса напротив слов:

Antony	Антоний
(Embracing)	*(Обнимая ее)*
And such a twain can do't, in which, I bind,	И такая пара может сделать это, в чём, клянусь
On pain of punishment, the world to weet,	Болью наказания, мир узнает,
We stand up peerless.	Мы выступаем непревзойденными[99].

По всей видимости, здесь у Тургенева возникли трудности с переводом английского текста. Его понимание действительно непрозрачно, и связано это с особой стилистикой Шекспира – сложный синтаксис, инверсия, устаревшие слова. Например, в разделе «Notes» в конце тома даётся синоним к сочетанию «to weet», объясняющий его смысл: «to know» (знать, узнать).

Чуть ниже короткой горизонтальной чертой отмечены строки:

Antony	Антоний
But stirr'd by Cleopatra.	...Покорённый Клеопатрой.
Now, for the love of Love, and her soft hours,	Но умоляю: из любви к любви
Let's not confound the time with conference harsh.	И сладостным часам её не будем
	На горестные споры тратить время[100].

В конце 12-й сцены IV акта Тургенев ногтем отчёркивает беседу Антония со своим приближённым, во время которой полководец приказывает Эросу умертвить его. Проиграв сражение, он решается на этот шаг после ложного известия о смерти Клеопатры. Но так как слуга оказывается неспособен к

[99] Перевод мой. – *И.В.*
[100] Перевод М. А. Донского.

совершению высшей жестокости, Антоний закалывает себя сам. Его смерть – это «апофеоз очищения»[101].

Важный в художественной структуре трагедии мотив любви, утверждающей вечность и «величье жизни», был чутко усвоен Тургеневым и живо отозвался в его творчестве. Непревзойденный мастер в тонкой передаче процесса зарождения и первого развития сердечного чувства, писатель, как и Шекспир, придавал ему мирозиждительное значение. Безусловно, особенное развитие «философия любви» получила в его эстетике после встречи с П. Виардо. Он писал ей 14 сентября 1850 г.: «когда я перестану нежно и глубоко любить вас, я перестану и существовать»[102]. Подобные же мысли звучат у него и в поздний период творчества: «Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь»[103].

Пометы на страницах **«Отелло»** немногочисленны. Тургенев косой чертой на полях выделяет фрагмент диалога Отелло и Яго (акт III, сцена 3):

Othello	Отелло
Thou dost conspire against thy friend, Iago,	Ты губишь друга, если сознаешь,
If thou but think’st him wrong’d, and mak’st his ear	Что он в беде, и не предупреждаешь.
A stranger to thy thoughts.	Яго
Iago.	Оставьте. У меня несчастный нрав.
I do beseech you, –	Повсюду в жизни чудятся мне козни.
Though I, perchance, am vicious in my guess,	Для вас спокойней будет и верней
As, I confess, it is my nature's plague	Мои слова оставить без вниманья.
To spy into abuses; and, oft, my jealousy	Несовместимо с совестью, умом,
Shapes faults that are not, – I entreat you then,	Неосторожно, неблагоразумно
From one that so imperfectly conjects,	Вас посвящать во все, чем полон я
You'd take no notice; nor build yourself a trouble	Из мнительности[104].
Out of his scattering and unsure observance:	
It were not for your quiet, nor your good,	

[101] Аникст А. А. Творчество Шекспира ... С. 513.

[102] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 2. С. 358.

[103] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 10. С. 142.

[104] Перевод Б. Л. Пастернака.

Nor for my manhood, honesty, or wisdom,

To let you know my thoughts.

Это один из тех моментов, когда Яго под маской друга заставляет Отелло сомневаться в верности Дездемоны и честности Кассио. Он делает всё, чтобы нарушить в нём гармонию разума и чувства, сообщить ему ненависть, которой сжигаем сам. Обманывая Отелло, Яго покушается на его «веру в человека»[105], потеря которой отзывается катастрофой. Внимание писателя, вероятно, здесь привлекла искусная речь героя, выстроенная в форме ложного доказательства от противного («не верь мне, но я прав»).

Другие пометы в трагедии – это короткие чернильные подчёркивания, которые выделяют в диалоге Яго и Родриго (акт IV, сцена 2) пять слов: doff’st (валять дурака, забавляться), votarist (монахиня), acquittance (знакомство), fobbed (надуть, обмануть), mettle (характер, темперамент). В первых трёх лексемах Тургенев отметил опечатку, поскольку правильное их написание выглядит так: *daff*, *votaress*, *acquaintance*. В остальных двух случаях у писателя, вероятно, возникли вопросы относительно точного значения.

Сравнение с «ревнивым, готовым на убийство Отелло» писатель позже использует в повести «Первая любовь» (1860). Прибегая же к поэтической афористике Шекспира, он даёт в письме к графине Е.Е. Ламберт (от 22 декабря 1861) яркую цитату из реплики Отелло (допуская неточность): «This sorrow’s sacred, it strikes where it does love»[106]. Тургенев был также хорошо знаком с одноимённой оперой Дж. Россини и не случайно включил несколько её стихов в повесть «Вешние воды» (1871).

В трагедии **«Ромео и Джульетта»** Тургенев выделяет исключительно речь Меркуцио – акт I, сцена 4. Напротив текста он ставит чернилами жирную точку и подчёркивает слова: spokes (спицы), traces (постромки), spider’s web (паутина), cricket (сверчок), film (плёнка, оболочка), gnat (комар), lazy (ленивый), grub

[105] Аникст А. А. Творчество Шекспира ... С. 456.

[106] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 4. С. 387.

Ср. у Шекспира: «This sorrow's heavenly, it strikes where it doth love» (Жестокая печаль – печаль богов, / Карающих своих любимцев).

(червь), courtier (придворный), blister (волдырь), tithe (десятина), parson (пастор), health (состояние), plat (заплетать), bake (спекать), sluttish (распущенный), hag (ведьма).

Этот монолог представляет собой своеобразный лирический этюд о королеве Меб – фее грёз, которая дарует людям сновидения. Предваряя собой сцену первой встречи Ромео и Джульетты на балу в доме Капулетти, он вносит в трагедию сказочно-фантастический элемент. Содержание речи Меркуцио особенно заинтересовало Тургенева своей образностью, о чём говорит густота подчёркивания в малых пределах текста. Поскольку все чернильные знаки сосредоточены исключительно на одном отрывке, можно предположить, что писатель готовил его перевод на русский язык. Также интересно и небезосновательно сравнить этот этюд с поздним неоконченным рассказом «Степовик» (1883) – здесь важны исключительные подробность и красочность в описании облика фантастического существа.

История веронских влюблённых, своим трагическим исходом утверждающая гуманистический пафос жизни, была особенно дорога Тургеневу. Примечательно, что Джульетту он называет своей любимой героиней. Писатель не только цитирует отрывки из трагедии, но также проводит прямое сравнение с героями Шекспира («Клара Милич», 1883). Интересовался Тургенев и сценическим исполнением пьесы, ожидая, например, в 1867 г. постановку одноимённой оперы Ш. Гуно.

Последними пометами в книге «Пьес и поэм Уильяма Шекспира» оказываются читательские знаки на ключевых для Тургенева произведениях: **«Король Лир»** и **«Гамлет»**. Главные образы этих трагедий приобретают в его творчестве концептуальное значение, наиболее ярко воплотившееся в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» (1848), речи «Гамлет и Дон Кихот» (1860) и повести «Степной король Лир» (1870).

Пометы на **«Гамлете»** выполнены чернилами в виде коротких черт, то есть Тургенев аккуратно подчёркивает отдельные слова в тексте трагедии. Эти обозначения сосредоточены в пределах I (сцена 2-4) и II (сцена 2) актов:

– p. 833: dole (горе, скорбь); pester (докучать, надоедать); gait (походка, поступь); scope (объем); articles (изделия); vail (опускать, склонять); trapping (путы, ловушка); commendable (похвальный, достойный); stale (пресный, пошлый, избитый);

– p. 834: truant (лентяй, бездельник); thrift (бережливость, расчет); jelly (состояние нерешительности, страха);

– p. 835: convoy (сопровождение, конвоир); assistant (помощник, подручный); thews (мускулы); bulk (масса, объем);

– p. 836: mole (пятно); complexion (характер); pales (изгородь); o'er-leaven (наполнять с избытком); dram (капля, частица);

– p. 843: whiff (порыв ветра); rack (облака); hush (утихать); spokes (спицы); fellies (обод); bowl (рессоры); nave (ступица, втулка).

По всей видимости, все слова, выделенные Тургеневым, относятся к вопросам эквивалентного перевода с английского языка. Во время чтения трагедии (и Шекспира вообще) писатель пользовался двуязычными (англо-русским и англо-немецким) словарями. Короткое подчеркивание отражает именно кропотливую работу по поиску значения для незнакомого слова. То есть здесь проявлена та же манера чтения-перевода, что и в случае с комедией «Двенадцатая ночь». Вполне вероятно, что Тургенев готовил собственное переложение на русский язык некоторых фрагментов из «Гамлета».

В тексте **«Короля Лира»** Тургенев подчёркивает ногтём сочетание i'the heat (жар, тепло). Оно принадлежит речи Гонерильи, которая сговаривается со своей сестрой о том, чтобы сообща действовать против отца (акт I, сцена 1):

Regan	Регана
We shall further think of it.	Да мы ещё об этом подумаем.
Goneril	Гонерилья
We must do something, and i'the heat.	Надо придумать что-нибудь, пока ещё не поздно[107].

[107] Перевод А. В. Дружинина.

Это подчёркивание сделано не случайно – в книге к выделенным словам дано специальное примечание, которое объясняет их непрямой смысл: «i' the heat – i.e. we must strike while the irons hot» (i' the heat – то есть мы должны ударить, пока железо горячо). Вероятно, трудность перевода побудила и писателя обратиться за пояснением к заметкам в конце тома.

В другом месте Тургенев пытается внести одно исправление в монолог Эдмунда (акт I, сцена 2), дописывая чернилами букву или пунктуационный знак в конце слова «take» (брать, хватать). Однако затем он отказывается от своей правки и зачёркивает её.

Последней пометой в трагедии стала длинная вертикальная линия (чернила) на полях, выделяющая фрагмент 2-й сцены III акта:

Fool	Шут
He that has a house to put his head in has a good head-piece.	У кого есть дом, куда сунуть голову, тот бесспорно с головой на плечах.
The cod-piece that will house, Before the head hat any, The head and he shall louse; – So beggars marry many. The man that makes hit toe What he hit heart should make, Shall of a corn cry woe, And turn his sleep to wake.	Кто в брак вступает второпях, Не позаботившись о доме, Тот скоро будет весь во вшах, Как оборванец на соломе. Вниманье надо посвящать Душе, а не большому пальцу, А то мозоль не даст вам спать, Пустяк вас превратит в страдальца.
– for there was never yet fair woman, but she made mouths in a glass.	Не нравится? А была ли на свете красавица, которая бы не дулась на свое зеркало?
Enter Kent.	
Lear	Лир
No, I will be the pattern of all patience, I will say nothing.	О нет, я буду образцом терпенья, Ни слова больше не скажу.
	Входит Кент.
Kent	Кент
Who's there?	Кто здесь?
Fool	Шут
Marry, here's grace, and a cod-piece; that's a wise man, and a fool.	Всё, что надо. Голова и хвост, рассудительный и дурак.

Kent	Кент
Alas, sir, are you here? things that love night,	Вы вот где, сэр? Ночную тварь, и ту бы
Love not such nights as these;	Такая ночь спугнула[108].

Этот отрывок принадлежит к одному из самых трагических моментов действия – скитание по голой степи во время бури. Песня шутовского персонажа, вероятно, показалась писателю важной с точки зрения её влияния на эмоционально-психологическое состояние Лира. Именно шут своим взглядом, перенесением высокой драмы в плоскость простого и обыденного («скоро будет весь во вшах», «оборванец на соломе»), заставляет короля позже перейти от стенаний и проклятий к философскому осмыслению своей трагедии, её принятию. Не случайно сам он замечает: ««No, I will be the pattern of all patience, I will say nothing»» (Нет, я буду образцом терпения, я ничего не скажу). К подобному же способу изображения человеческих страданий Тургенев прибегнет в поздней повести «Степной король Лир»: через поэтику обыкновенного (провинциальное, народное) писатель примиряет драматизм личной судьбы с вопросами общечеловеческого характера.

Таким образом, следы тургеневского чтения на томе «The plays and poems of William Shakespeare» ясно свидетельствуют о процессе внимательного и сосредоточенного постижения писателем художественного мира британского гения на рубеже 1830–1840-х гг. Пометы и маргиналии Тургенева ценны в первую очередь тем, что пунктирно обозначают траекторию развития его собственной эстетико-поэтической парадигмы, точно доказывая исключительность в этом процессе роли Шекспира.

Обобщая читательскую работу Тургенева, приводя её к общему смысловому знаменателю, можно представить сущность его интереса к каждой жанровой модели шекспировского творчества следующим образом: комедия – игра слов за счет асимметрии формы и содержания, идиоматичность, контраст стилей; хроника – насыщенность образа, противоречие характера, напряженный драматизм; трагедия – масштаб конфликта, психологическая точность,

[108] Перевод Б. Л. Пастернака.

многоплановость, тонкий лиризм. Эти выводы в значительной мере подтверждаются тем, в каком направлении в дальнейшем будет развиваться содержательная специфика собственного метода Тургенева.

1.3 И.С. Тургенев – переводчик У. Шекспира

Опыт художественного перевода составил особую грань активной творческой деятельности И.С. Тургенева. Писатель переводил как на русский язык произведения западноевропейской словесности (Дж. Байрон, И.-В. Гёте, А. Мюссе, Г. Флобер и др.), так и сочинения российских авторов (А.С. Пушкин[109], Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов) делал доступными для зарубежного читателя в собственном переложении. Эта последняя категория переводов наиболее объёмна и наименее изучена (как и вообще проблема «Тургенев – переводчик»)[110].

Первое известное обращение Тургенева к искусству художественного переложения произошло в годы пребывания в университете Санкт-Петербурга (1833–1836 гг.). Особенно знаменательны имена, избранные для перевода. В известном письме к А.В. Никитенко (от 7 апреля 1837 г.) писатель сообщает, что прошлый год «был посвящен переводу – Шекспирова “Отелло” (который я не кончил – только до половины 2-го акта), “Короля Лира” (с большими пропусками) и “Манфреда”»[111]. Здесь же Тургенев признаётся, что эти опыты были им уничтожены, поскольку «казались слишком дурны»[112] в сравнении с предшествующими вариантами (М.П. Вронченко, И.И. Панаев). Важно, что о своих переводах писатель говорит не обособленно, а в общем контексте

---

[109] Измайлов Н. В. И.С. Тургенев – переводчик Пушкина на французский язык // Пушкин. Исслед. и материалы. Т. 7. Пушкин и мировая литература. Л., 1974. С. 185–203.

[110] Жекулин Н. Г. Тургенев – переводчик : вопросы теории и практики // И.С. Тургенев. Новые исслед. и материалы. М. ; СПб., 2009. Вып. 1. С. 48–94; Лукина В.А. Тургенев – редактор и переводчик : Об участии писателя в редактировании переводов собственных произведений (На примере митавского собрания сочинений) // И.С. Тургенев. Новые исслед. и материалы. М. ; СПб., 2016. Вып. 4. С. 166–202.

[111] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 133.

[112] Там же.

художественного творчества, перечисляя также поэму «Повесть старика» и отдельные стихотворения.

Спустя десять лет Тургенев вновь обращается к творчеству Байрона, переводя его стихотворение «Darkness» («Тьма»)[113]. Цельных же и самостоятельных (для журнальной публикации или отдельного издания) переводов из Шекспира он никогда не создавал. Факт такой сознательной установки «неперевода», касающейся автора, чьё творчество Тургенев признавал вершиной драматического искусства, более чем примечателен. Это «исключение» Шекспира из парадигмы авторского перевода выделяется также и на фоне активного обращения писателя, например, к поэзии Гёте («Эгмонт», «Фауст», «Римские элегии»).

Однако отказаться совсем от стремления и возможности дать свою интерпретацию английского стиха знаменитого поэта Англии Тургенев, безусловно, не мог. Поэтому он делает перевод нескольких небольших отрывков из произведений Шекспира, но не обособленно, а в рамках собственного художественно-критического (и эпистолярного) творчества.

В 1840-е – 1850-е гг. эстетика и поэтика художественного перевода у Тургенева во многом базируются на принципах, выработанных В.А. Жуковским. Прямо свои взгляды он излагает в двух статья о переводах Ф.Б. Мюллера (1843) и М.П. Вронченко (1845). Писатель дважды упоминает имя знаменитого русского поэта в качестве эталонного переводчика и здесь же говорит о способности «поэтически воспроизводить впечатления», производимые оригиналом и его автором[114]. Такая точка зрения точно согласуется с установкой Жуковского на «целостную поэтическую реконструкцию» первоисточника[115]. В своих

---

[113] Тургеневский перевод стихотворения «Darkness» был опубликован в «Петербургском сборнике» в 1846 г. под названием «Тьма (Из Байрона)». Историю переводческой рецепции байроновского стихотворения исследовал С.Л. Сухарев в работе: Стихотворение Байрона «Darkness» в русских переводах // Великий романтик. Байрон и мировая литература. М., 1991. С. 221–236.

[114] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 228.

[115] Киселёв В. С., Янушкевич А. С. Эстетические принципы и поэтика перевода «Одиссеи» В.А. Жуковского // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2010. № 2 (10). С. 73.

критических разборах Тургенев нередко делает упор на необходимость гармонического соответствия между лексическим эквивалентом и конкретным наполнением художественного образа (то есть характером).

Особенно показательна редакторская работа писателя над переводами «Антония и Клеопатры» и «Юлия Цезаря» А.А. Фета[116]. Не случайно имя Шекспира и далее не единожды возникает в его посланиях к поэту, причём происходит это в непосредственной связи с особенностями взгляда последнего на природу творческого дара великого англичанина (параграф 1.1).

Сложно говорить об объёме того влияния, которому подвергся фетовский перевод Шекспира под рукой Тургенева, однако из писем последнего ясно, что производимая писателем правка была связана с самой поэтической формой: «чудовищные стихи мы постарались выкурить; труд был немалый – однако, кажется, он увенчался успехом»[117]. Перевод Фета в итоге оказался предельно близок к оригиналу и отразил стремление его автора к точной передаче ритмико-интонационного рисунка драматического произведения. Вероятно, такая установка на близость первоисточнику была обретена не без значительного участия Тургенева. По словам М.П. Алексеева, писатель создал целую школу «переводчиков с русского языка во французской литературе», чем «обеспечил появление в печати переводов тонких, удачных, максимально приближенных к оригиналу»[118].

Именно чрезвычайной близостью к английскому тексту отмечены те переводы из Шекспира, которые были созданы самим Тургеневым. Первый из них представляет фрагмент шестой сцены IV акта трагедии «Король Лир». В 1853 г. в журнале «Современник» (№ 1) писатель поместил рецензию на книгу С.Т. Аксакова «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» (1852). Статья, которой предполагалось стать критическим обзором, оказывается эстетическим этюдом, где автор во многом излагает некоторые принципы своей

[116] О Фете – переводчике Шекспира подробно говорится в работе А.В. Ачкасова: Шекспир в переводах А.А. Фета // Русская литература. 2003. № 3. С. 97–114.

[117] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 334.

[118] Алексеев М. П. Русская литература и её мировое значение. Л., 1989. С. 290.

художественной системы. В пространство этого текста также входят многочисленные имена поэтов, писателей, философов, исторических деятелей, а также пейзажные зарисовки, которые в своей совокупности размывают узкие границы жанра рецензии.

Характеризуя талант Аксакова, Тургенев выделяет два типа творческих натур по способу описания природы: склонность к частностям (детализация) и предпочтение больших линий (объёмность). Для иллюстрации последнего типа (к которому был отнесён и автор «Записок…») писатель приводит в пример «знаменитое место в “Короле Лире”, где Эдгар описывает слепому Глостеру крутой морской берег, который будто падает отвесно у самых его ног»[119].

Come on, sir; here's the place; stand still. How fearful
And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low!
The crows, and choughs, that wing the midway air,
Show scarce so gross as beetles: Half way down
Hangs one that gathers samphire: dreadful trade!
Methinks, he seems no bigger than his head:
The fishermen, that walk upon the beach,
Appear like mice; and yond tall anchoring bark,
Diminish'd to her cock; her cock, a buoy
Almost too small for sight: the murmuring surge,
That on the unnumber'd idle pebbles chafes,
Cannot be heard so high: I'll look no more;[120]

Подойдите, сэр... Вот то место. Остановитесь. Как страшно!
Как кружится голова! так низко ронять свои взоры...
Галки и вороны, которые вьются там в воздухе на средине расстояния,
Кажутся едва ли так велики, как мухи. На полпути вниз
Висит человек, собирающий морские травы... ужасное ремесло!
Он мне кажется не больше своей головы.

[119] Тургенев И. С. «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии». С. А–ва. Москва. 1852. (Письмо к одному из издателей «Современника») // Современник. 1853. Т. 37, № 1. Отд. III. С. 42.

[120] Здесь и далее английский текст сочинений Шекспира приводится по изданию из библиотеки Тургенева: The plays and poems of William Shakespeare (Leipzig, 1833).

Рыбаки, которые ходят по прибережью,
Точно мыши; а тот высокий корабль на якоре
Уменьшился до размера своей лодки; его лодка — плавающая точка,
Как бы слишком малая для зрения... Шумный прибой,
Который кипит и ропщет на бесчисленных каменьях, –
Здесь его не слышно... слишком высоко. Я больше глядеть не стану[121].

С одной стороны, появление шекспировского текста в статье обеспечено логикой всего рассуждения, которая делает его неотъемлемой частью общего целого. С другой – это самостоятельный отрывок, сознательно выбранный автором и целенаправленно переведённый им на русский язык именно в таком объёме.

Своим переводом из Шекспира Тургенев воспроизводит «ощущение высоты», заключённое в эпическую манеру изображения. Рядом с описанием Эдгара писатель не случайно упоминает Гомера и Пушкина: первый символизирует свежесть и силу впечатления («в их [древних греков] счастливых устах поэзия впервые заговорила звучным и сладким языком о человеке и природе»)[122], а последний – совершенство в простоте и естественности («…отношения этого, по духу своему действительно древнего, поэта к природе так же просты, естественны, как у древних, и, при всей смелости поэтических образов, совершенно здравы»)[123].

По мнению Е.Г. Новиковой, выбор «чисто описательного отрывка» из драматического произведения подчинён способу собственно тургеневского восприятия трагедии Шекспира «сквозь призму эпического»[124]. Однако такая трактовка отзывается некоторой односторонностью, поскольку уместней было бы говорить об эстетическом синтезе Шекспира, который чутко уловил и усвоил Тургенев.

---

[121] Тургенев И. С. «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии». С. А–ва ... С. 42.
[122] Там же.
[123] Там же. С. 42–43.
[124] Новикова Е. Г. Жанровая динамика малой прозы И. С. Тургенева ... С. 171–172.

Фрагмент сцены с Эдгаром и Глостером в поле близ Дувра является прямым продолжением и развитием обстоятельств, изложенных в начале IV акта. Ослеплённый Корнуэлом Глостер вместе с физическими муками испытал и сокрушительное душевное страдание: он узнал о том, что Эдмунд на самом деле его предал, и одновременно понял, что обвинённый в неверности Эдгар всегда был ему честным сыном. Семейная драма, нечеловеческая жестокость Корнуэла, злоключения Лира – всё это обозначает катастрофу индивидуального существования, которая для героя должна завершиться смертью, так как он решает сброситься с крутого утёса (скалы). Провожатым Глостера по дороге к его гибели Шекспир делает именно Эдгара, который переодет в нищего безумца Тома. И это становится ещё одним остродраматическим моментом глубокого страдания, но уже для сына. Эдгар решает спасти отца, имитируя страшное падение. Картина, открывающаяся его глазам с высоты утёса, ирреальна, однако её воссоздание подробно, объёмно и достоверно.

Во время написания статьи писатель, по собственному признанию, находился в родовом имении Спасское. Вероятно, для перевода в качестве оригинального текста Шекспира Тургенев использовал то примечательное однотомное собрание «The plays and poems of William Shakespeare», бывшее в его библиотеке. Автографы рецензии неизвестны[125], вследствие чего невозможно восстановить планомерность работы писателя над переводом. В то же время окончательная форма отрывка чрезвычайно содержательна.

Трагедия «Король Лир» исполнена в стихотворной форме и ритмически организована (в большей своей части) по схеме пятистопного ямба. Рифма в тексте явление достаточно редкое, что вообще характерно для поэтики Шекспира: в его драмах «рифмованное двустишие» обычно используется в завершении сцены[126]. В выбранном Тургеневым отрывке интенсивная динамика стихотворного ритма, определённая качественным (но не всегда регулярным)

[125] Сохранились лишь два фрагмента, исключённые цензурой, которые Тургенев приложил в письме к С.Т. Аксакову от 17, 21 февраля 1853 г.: РО ИРЛИ Ф. 3. Оп. 13. № 70. Л. 9–10.

[126] Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 187.

чередованием разных слогов, служит ярким средством художественной выразительности. Это оказывается важным экспрессивным средством при «воображаемой передаче» (воссоздании) эмоционального напряжения, которое должен испытывать смотрящий в пропасть герой.

Начинается фрагмент с парцеллированной конструкции, призванной передать именно чрезвычайное волнение человека, которому открывается вид с крутого берега. Использование анжамбемана уже в первом стихе придаёт изначальную порывистость речи Эдгара и одновременно сообщает ей протяжённость. Интонационный слитный переход с одного стиха на другой нарушает ритм, но выделяет «пугающее и головокружительное» впечатление героя («How fearful / And dizzy 'tis…»). Этот приём Шекспир повторяет при переходе с четвёртого на пятый стих, акцентируя внимание на человеке, собирающем самфир («one that gathers samphire»). Усиливает этот акцент и завершающее строку восклицание (как и в предыдущем случае).

Взгляд Эдгара продвигается постепенно от ближних предметов (птицы) к дальним (галька и море). В своём перечислении он часто использует сравнение («as beetles»), которое во второй части фрагмента нагружено обратной градацией (стих 8-9). Перечислительный характер описания поддерживается синтаксисом: с середины и до самого конца отрывка речь героя ни разу не прерывается, ни один стих не заканчивается точкой. Это позволяет создать эпическую картину, напоминающую список кораблей, принявших участие в походе на Трою (поэма Гомера «Илиада»).

Тургенев переводит сцену на «крутом морском берегу» прозой, сохраняя графическое оформление в виде стихотворного столбца. Прозаическое переложение, вероятно, обусловлено стремлением писателя во всей полноте и достоверности передать описываемую (воображаемую) словами Эдгара картину. Однако, несмотря на то, что содержательная сторона текста в этом случае оказалась для Тургенева в существенном преимуществе, не менее тщательно он работает и над внешней структурой отрывка.

Жертвуя ритмико-интонационным рисунком, писатель соблюдает точность в передаче количества шекспировских строк. Он не сокращает и не увеличивает их, но строит русский текст в практически точной лексической и синтаксической параллели с английским. Так, в первых стихах отрывка писатель не только сохраняет парцеллированную структуру, но усиливает её, заменяя срединные знаки пунктуации на конечные, и продляет до конца второго стиха. Это позволяет передать динамику вступления-обращения в речи Эдгара.

Важно, что динамичное движение всего описания часто наталкивается у Тургенева на паузы, которые обозначены через многоточие, хотя у Шекспира этот знак не встречается ни разу. В первых трёх случаях пауза следует за восклицанием или же предшествует ему – таким образом автор передаёт волнующее впечатление от взгляда в пропасть. В двух других отражена задумчивость героя, его речь останавливается с мыслью о том, какая метаморфоза происходит на высоте: большое становится мизерным, шумное – беззвучным. Панорама скалистого обрыва в переводе Тургенева через деление целого на ряд отрывков получает усиление драматического акцента, в эпическую природу шекспировского описания встраивается свойственный эстетике писателя лирико-философский компонент.

Работая при переводе над собственно лексической стороной отрывка, Тургенев очень внимательно подбирает русский эквивалент английскому первоисточнику. Показательна его рефлексия над переводом, оформленная в виде примечания. Писатель помечает звёздочкой конец третьего стиха («…в воздухе на середине расстояния») и объясняет в постраничной сноске: «*...that wing the midway air... Непереводимо»[127]. Это указание подтверждает сознательную установку на достаточно точное переложение отрывка. Обозначенное им в качестве «непереводимого» сочетание слов можно передать как «…что рассекают крыльями воздух на полпути». Шекспир здесь намекает на чрезвычайную высоту утёса, где стоят Эдгар и Глостер, которая превосходит даже расстояние птичьего

[127] Тургенев И. С. «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии». С. А–ва. ... С. 42.

полёта. Возникшую сложность Тургенев легко и верно разрешает, распространяя сочетание поэтическим глаголом «виться».

Перевод Тургенева вообще исполнен поэтичности, которая ощущается даже несмотря на отсутствие внешней и внутренней стихотворной формы. Точно следуя за шекспировским текстом, писатель в то же время допускает несколько замен, которые придают лиризм русскому звучанию. Так, «cast one's eyes» он переводит как «ронять взоры», «bark» – «корабль», «chafes» – «кипит и ропщет». Примечательно в этом ключе также использование парафразы: «samphire» – «морские травы»; «buy» – «плавающая точка»). Во всей этой стилистической работе ясно угадывается след раннего поэтического творчества Тургенева.

При переложении отрывка из «Короля Лира» писатель старается не только достоверно передать первоисточник, но также сделать свой перевод понятным и доступным. Одним из способов ясного отображения шекспировского текста становится внесение в его русский вариант явных примет литературной традиции. Речь здесь не только о подборе поэтизмов в качестве эквивалентных слов (например, сочетание «кипит и ропщет», относящееся к морской стихии, очевидным образом связано с поэтикой творчества В.А. Жуковского («Море», 1828) и А.С. Пушкина («К морю», 1825). Важными маркёрами русской (шире – мировой) словесной культуры Тургенев делает детали в системе шекспировских сравнений.

В описании Эдгара все обозримые с высоты существа уподобляются предметам малого порядка, среди таковых герой называет птиц, которые напоминают ему насекомых: «The crows, and choughs <…> as beetles». Если приводить дословное соответствие, то это будут «вороны и клушицы», кажущиеся маленькими, как «жуки». В этом ряду Тургенев эквивалентно переводит только слово «crows» – «вороны», а остальные два в его переложении получают отличную номинацию. Птица клушица, одним из характерных ареалов обитания которой является и Британия (морские скалы и обрывы)[128], заменяется

[128] Точное значение слова «chough» Тургенев получил из словаря Н. Уэбстера, двухтомное издание которого имел в своей библиотеке. Вместе с толкованием там было

писателем на родственную, но всё же более привычную для русского ландшафта галку, а общее обозначение «жуки» уточняется более конкретным и знакомым «мухи».

В первом случае замена неизвестного русскому читателю названия служит достижению смысловой ясности. Вероятно, к такому переводу писателя подтолкнуло определение, предлагаемое в современных ему двуязычных словарях[129]. Однако интересно, что птица галка в сознании писателя имела свою характеристику. Так, много позже, в романе «Отцы и дети» (1862), Тургенев устами Базарова назовёт её «самой почтенной, семейной птицей» и сравнит с ней обретшего счастье Аркадия[130].

Во втором же случае изменение получает более сложный и распространённый характер, поскольку ведёт за собой текст гомеровских сравнений и гоголевских описаний. Муха в литературном пространстве получила широкое образное воплощение, связанное как с метафорой малости и назойливости, так и с совершенно индивидуальным (самостоятельным) и нередко символичным обозначением[131].

Использование Тургеневым именно этого названия объясняется не только желанием сделать шекспировский текст более близким для русского читателя. Здесь также высвечивается специфика собственно авторского восприятия творчества английского драматурга. Присутствие «мух», а также и «галок» в тургеневском переводе тесно связано с включением эстетики Шекспира в пространство национального мира[132], в котором одной из главных категорий для

указано и на то, что клушица «обитает на западе Англии» (Webster N. A Dictionary of the English Language : in 2 vols. London, 1832. Vol. 1. P. 289 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1928).

[129] К примеру, в англо-немецком словаре Якоба Кальтшмидта, которым пользовался Тургенев при чтении и переводе сочинений Ч. Диккенса, слово «chough» определено как «die gemeine oder graue Dohle», то есть «обыкновенная или серая галка» (A New and complete Dictionary of the English and German Languages / ed. by J. Kaltschmidt. Leipzig, 1837. P. 109).

[130] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 170, 178.

[131] Толстогузов П. Н. Муха в гоголевском тексте // Вестник ПГУ им. Шолом-Алейхема. 2017. № 1 (26). С. 121–125.

[132] В этом ключе интересны, например, сравнения людей с мухами в поэтике И.А. Гончарова (Жилякова Э. М., Павлович К. К. Сравнения в книге путевых очерков «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2018. № 51. С. 140).

Тургенева является обыкновенное[133]. Кроме того, в системе шекспировских сравнений этот акцент[134] не случайно соединяется с героическим смыслом поэмы Гомера[135].

Спустя почти два года после появления критической статьи Тургенева с отрывком из Шекспира А.В. Дружинин принимается за целостный перевод «Короля Лира». В декабре 1855 г. он прочитал близкому кругу людей первые сцены из трагедии. Среди слушателей дружининской работы был и Тургенев, за которым уже тогда вполне утвердилась слава первого знатока английской драмы XVI–XVII вв. В какой мере писатель повлиял на ход и способ этого перевода, без достоверных сведений утверждать сложно. Но в начале пути мнение именно Тургенева – «человека, хорошо знакомого с Шакеспером»[136], было решающим, причём по признанию самого Дружинина. После полученного от Тургенева при личной встрече положительного отзыва он решил для себя окончательно: «…перевод “Лира” будет продолжаться с усердием»[137].

Новый текст трагедии был опубликован в журнале «Современник» (№ 12) в 1856 г. и представил собой наиболее полный и точный на тот момент русский текст «Короля Лира» [138]. Появление трагедии Тургенев принял с большим воодушевлением и выразил в письме к переводчику своё одобрение, особенно

---

[133] Проскурина Ю. М. Концепция обыкновенного в прозе натуральной школы // Проблемы реализма в русской литературе (метод и позиция писателя). Свердловск, 1963. С. 3–19.

[134] Интересно в этом контексте размышление Н.В. Гоголя в статье «Несколько слов о Пушкине» (1835): «…чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина» (Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 54).

[135] «Словно как мух неисчётных рои собираясь густые
В сельской пастушеской куще, по ней беспрестанно кружатся
В вешние дни, как млеко изобильно струится в сосуды, –
Так неисчётны противу троян браноносцы данаи
В поле стояли и, боем дыша, истребить их горели» (Гомер Илиада / пер. с др.-греч. Н. И. Гнедича. Л., 1990. С. 29).

[136] Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 365.

[137] Там же.

[138] Историю русского перевода трагедии «Король Лир» проследила Е.В. Первушина в работе: «Король Лир» Шекспира в России : основные переводческие стратегии XIX–XX веков // Intercultural Communication Studies. 2014. Vol. XXIII. No. 1. P. 82–96.

отметив вступительную статью и обрисованный в ней образ Кента – «великого верноподданного»[139].

В предисловии к переводу Дружинин дважды обратился к сцене с Глостером и Эдмундом на «доверском утёсе». Говоря об особом «поэтическом величии»[140] в описании этого эпизода, он не случайно вспоминает имя Гомера. Вероятно, не без влияния Тургенева Дружинин приходит к пониманию синтеза драмы и эпоса у Шекспира, находя в конкретном изображении судьбы Глостера, переходящего «все ступени человеческих бедствий»[141], момент эпического осмысления.

Сам перевод отрывка, как и всей трагедии, выполнен Дружининым в соответствии с последовательной установкой на упрощение «эвфуистичности», то есть на сглаживание «образного метафорического стиля Шекспира»[142]. Он передаёт его нерифмованным шестистопным ямбом с усечением последней стопы и пиррихием. Кроме того, переводчик удлинил реплику Эдгара на один стих. Встраивая шекспировский слог в русскую метрическую систему, Дружинин облегчает инверсию и, соответственно, упрощает синтаксис. Однако он не устраняет парцелляции в начале стиха, делая её, как и Тургенев, более явной, а также сохраняет и анжамбеман. С лексической стороны характерно стремление заменить определения субстантивами, в результате чего в тексте появляются отсутствующие в оригинале слова: «утёс», «бездна», «обрыв», «дно». Они усиливают акцент на эмоциональность впечатления от пугающей высоты. А «crows and choughs», возможно, по примеру Тургенева переведены как «вороны» и «галки». В то же время Дружинин точно передаёт значение тех существительных, что Тургенев поэтически преобразил: «жук», «барка».

---

[139] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 187.

[140] Шекспир В. Король Лир. Трагедия в пяти действиях / пер. с англ. А. В. Дружинина. СПб., 1857. С. 45.

[141] Там же.

[142] Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 154.

В итоге отрывок из трагедии «Король Лир» был переведён Тургеневым в соответствии с его ориентацией на предельную (смысловую и образную) близость оригиналу. Прозаичность перевода не лишила шекспировский текст поэтичности, которая была передана писателем собственными средствами. Тургенев осмыслял этот фрагмент в тесной связи с общей идеей статьи-рецензии на охотничьи очерки, поэтому столь большое место в переложении получила категория эпического (в том числе и как национального своеобразия). Однако он не был лишён и понимания того, что сцена между Глостером и его сыном помещена Шекспиром в один из центров чрезвычайного драматического напряжения.

Другой перевод из Шекспира, выполненный Тургеневым и заслуживающий отдельного внимания, связан с трагедией «Гамлет». В статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860), посвящённой обоснованию двух типов человеческой личности, писатель очень часто прибегает к цитированию текстов соответствующих произведений. Трагедию Шекспира он в большинстве случаев приводит по харьковскому изданию 1844 г., автором которого был А.И. Кронеберг. Тургенев сам указывает на свой источник, когда на одной из страниц статьи приводит точную сноску: «*Гамлет – перевод А. Кронеберга. Харьков, 1844, стр. 107» [143].

Исключение писатель делает только один раз, цитируя на английском языке два стиха из реплики Гамлета (акт III, сцена 1 – концовка монолога «Быть или не быть), а также помещая следом в скобках их русский эквивалент:

> And thus the native hue of resolution
> Is sicklied o’er by the pale cast of thought.
>
> (Прирожденный румянец воли
> Блекнет и болеет, покрываясь бледностью мысли)[144].

Этим примером Тургенев иллюстрирует «трагическую сторону человеческой жизни» – разъединение воли и мысли[145]. В его переводе видно влияние текста Кронеберга: «…румянец воли / Блекнет» и «…блекнет в нас

[143] Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот // Современник. 1860. Т. 79, № 1. Отд. I. С. 250.
[144] Там же.
[145] Там же.

румянец сильной воли»[146]. Но Тургенева, вероятно, не всё устроило в чужом варианте, и он отходит от него. Например, писатель отказывается от выраженной у Кронеберга обобщённо-личной формы («в нас», «мы») и передаёт слова Гамлета в безличном употреблении, то есть в полном соответствии с оригиналом. Таким образом, Тургеневу было важно выразить масштабность мысли, что заключена в монологе героя. Это выход к универсальному, перенесение личной трагедии в пространство целого мира. В подобных же категориях писатель осмысляет образы Гамлета и Дон Кихота в своей статье.

Так же, как и в случае с отрывком из трагедии «Король Лир», Тургенев переводит здесь Шекспира прозой, сохраняя графическое расположение стихотворных строк. Соблюдая точность, он одновременно выражает в этом небольшом фрагменте свою авторскую позицию. Писатель вставляет в шекспировский стих слово «болеет» и использует деепричастный оборот. Эти два элемента субъективности тесным образом связаны с тургеневской концепцией образа Гамлета.

Признак болезни, вводимый Тургеневым в шекспировский текст (в пределах всего лишь двух строк), отражает авторский взгляд на трагическую природу принца Датского. Называя в качестве основополагающей черты характера Гамлета эгоизм («центростремительность»), писатель одновременно указывает на его дуальную природу. Сосредоточенность героя на своём «Я», по Тургеневу, имеет сложное содержание, но именно заключённое в эгоизме противоречие обнаруживает глубину страданий Гамлета. «Болезненность души», то есть тягостная печаль от самосознания и сознания несовершенства человеческого мира, становится сущностным определением грандиозного шекспировского образа. Именно на этом делает акцент писатель, когда по-своему осмысляет один стих из того знаменитого монолога, что явился предельным выразителем идеи сомнения.

В начале 1860-х гг. Тургенев работает над лирико-философской повестью «Довольно». Это произведение, глубоко проникнутое пессимистическим

[146] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А. И. Кронеберга. М., 1861. С. 104.

настроением, в XIII, XIV и XVIII главах значительно пронизано ссылками и аллюзиями на произведения шекспировского творчества. Писателем использованы здесь главные образы четырёх трагедий: «Макбет», «Король Лир», «Ричард III» и «Гамлет». Их привлечение служит одинаковой цели – ярко и ёмко проиллюстрировать авторскую мысль, единую в своём философском содержании и психологическом рисунке: «…о мгновенности, краткости человеческой жизни, обусловленной неизменным и слепым законом природы»[147]. Однако характер использования текста Шекспира в каждом случае различен: Тургенев либо цитирует английский оригинал («Гамлет»), либо близко перефразирует его («Король Лир») и передаёт через описание («Ричард III»), либо приводит почти дословный перевод на русский язык («Макбет»). В последнем случае явлен яркий пример ещё одной работы писателя по переложению Шекспира.

Тургенев прозой переводит пятую сцену последнего акта, в которой Макбет со своим войском готовится оборонять замок от англичан и восставших шотландцев. Пресытившийся собственными злодействами и ободрённый пророчествами ведьм, он твёрдо уверен в своей победе. Когда Макбету сообщают о смерти жены, его размышления принимают мрачно философский характер, герой пускается в рассуждения о жизни и смерти. В этот момент он произносит известные слова, которые и привлекли внимание Тургенева:

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Наша жизнь – одна бродячая тень; жалкий актер, который рисуется и кичится какой-нибудь час на сцене, а там пропадает без вести; сказка, рассказанная безумцем, полная звуков и ярости и не имеющая никакого смысла[148].

В двух сохранившихся черновых автографах «Довольно» перевода этого отрывка нет. Первый рукописный вариант повести небольшой, он занимает всего

[147] Муратов А. Б. И.С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). Л., 1972. С. 32.
[148] Тургенев И. С. Довольно // Сочинения И.С. Тургенева. Карлсруэ, 1865. С. 344–345.

три листа и обрывается на начале седьмой главы. Второй, полный черновой текст, содержит все имеющиеся в окончательной редакции ссылки на Шекспира, автором введена даже последняя фраза из уст умирающего Гамлета: «The rest is silence»[149] (Дальнейшее – молчанье). Однако то место, где должны быть слова Макбета, ещё не освоено Тургеневым, хотя на полях он делает две заметки, одна из которых представляет вольное цитирование Б. Паскаля (сравнение с тростником)[150]. Вероятно, вставка была сделана на этапе белового автографа.

Перевод Тургенева можно охарактеризовать как очень близкий к первоисточнику с точки зрения лексического эквивалента и образного наполнения. В оригинале трагедии слова Макбета оформлены по законам шекспировского слога: пятистопный ямб (с ритмической инверсией и пиррихиями), нерифмованный стих. Тургенев на этот раз не сохраняет строфику английского текста и плотно встраивает отрывок в структуру собственной прозы, заключив его в кавычки. На источник своего цитирования писатель дважды указывает читателю: оговаривает его в тексте («Я привёл стихи из Макбета…») и даёт постраничную сноску с подробным описанием: «*Макбет*. Акт V-й, сцена 5-ая» [151].

Передавая содержание шекспировского отрывка, Тургенев делает несколько смысловых вставок. Так, одиночное у Шекспира слово «life» (жизнь) он с помощью местоимения «наша» нагружает семантикой принадлежности, придавая целому фрагменту обобщённо-личный характер. Такая правка соответствует всей специфике размышлений лирического героя повести. Художник, чьи записки (вернее, отрывок из записок) представляет автор, строит свою исповедь в виде совокупности универсальных заключений (нравственно-философских выводов), объединённых одной темой. Показательно в этом смысле начало XIII главы: «Строго и безучастно ведёт каждого из нас судьба…»[152] – это форма личного обобщения (все и каждый в частности), которая устоялась с самого

[149] BnF. Dép. des Mss. Slave 94. F. 11v.
[150] Ibid. F. 7v.
[151] Тургенев И. С. Довольно ... С. 345.
[152] Там же. С. 344.

возникновения авторского замысла. Именно к этой особенности и подстраивается переведённая Тургеневым реплика Макбета[153].

Интересно употребление писателем глаголов «рисуется и кичится» с конкретным оценочным значением (неодобрение), которое присутствует и в оригинале, – «struts and frets» (ходит с важным видом / красуется и раздражается / волнуется). В шекспировской метафоре Тургенев усиливает акцент на явление (на сцене) чего-то внешне яркого, бросающегося в глаза, но внутренне ненастоящего, неестественного. Негативную оценочность получает и сочетание «пропадает без вести» («is heard no more» – не слышен больше), которая реализуется в паре с двумя предшествующими глаголами. Наконец, значителен перевод слов «tale» (вымышленная история) и «idiot» (идиот) как «сказка» и «безумец» соответственно. Тургенев воспроизводит шекспировское впечатление абсурда, которым наполнена человеческая жизнь: в высшей степени нереальный рассказ (включая элемент сознательного фантазирования), переданный устами человека, абсолютно оторванного от мира действительности.

При сравнении тургеневского перевода с предшествовавшими ему вариантами Н.Х. Кетчера (1842) и А.И. Кронеберга (1846) становится очевидно, что в словах Макбета писателем усилено их лирико-философское звучание. Так, Кетчер в своём прозаическом переводе использует слова, имеющие переносное значение и принадлежащие к разговорному и книжному стилям («комедиант», «пробеснуется», «провеличается», «неистовства»)[154]. Смешение разнородной лексики производит ярко экспрессивный эффект, в результате которого метафорическая мысль Макбета в своём афористическом выражении несколько теряется. Кетчер снижает её трагическое содержание, которое было определено у Шекспира как самой ситуацией, так и умонастроением главного героя.

---

[153] По мнению Н. П. Генераловой, присутствие макбетовского текста в повести гораздо шире, чем рамки переведённого фрагмента: в сознании Тургенева присутствовала и первая часть реплики, сконцентрировавшей «размышления о бренности жизни» (Генералова Н. П. И.С. Тургенев : Россия и Европа. СПб., 2003. С. 278).

[154] Шекспир У. Макбет / пер. с англ. Н. Х. Кетчера // Драматические сочинения Шекспира. М., 1864. Ч. 3. С. 374.

Наглядным примером того, как поэтическая сила подлинника и его образная структура теряется в прозаическом переложении Кетчера, может служить фрагмент внутренней речи Макбета (акт II, сцена 3):

> Я тан Кавдора. Если добро – зачем же поддаюсь я внушению, страшный образ которого становит волосы дыбом, заставляет твердо-прикрепленное сердце мое стучать так неестественно в рёбры? Действительные ужасы не так ещё страшны, как ужасы воображения. Мысль, в которой убийство ещё только фантазия, овладевает моей слабой человеческой природой до того, что все способности мои поглощаются предположениями, и для меня существует только то, что не существует еще[155].

Словно откликаясь на яркое своеобразие кетчеровского перевода вообще и Шекспира в частности, Тургенев в начале 1850-х гг. пишет эпиграмму:

Вот ещё светило мира!
И знаток шампанских вин, –
Перепёр он нам Шекспира
На язык родных осин[156].

Подобное, но на другом уровне можно обнаружить и в стихотворном переводе Кронеберга, который во многом перефразирует английский текст. Он делает его ритмическую структуру средством передачи резкого несогласия героя, недовольства и презрения к жизни. Служит этому и ироничный образ «фигляра на помосте», а также усиленная яркими определениями антитеза: «…богатая словами / И звоном фраз, но нищая значеньем!»[157]

В результате тургеневский перевод небольших, но значимых слов Макбета оказывается исполнен в той задумчиво-меланхолической тональности, которой пронизана повесть «Довольно». Писатель через Шекспира усиливает впечатление пугающей бессмыслицы, необъятность которой ощущает главный герой. Способ воспроизведения Тургеневым этого отрывка даёт дополнительное объяснение

---

[155] Шекспир У. Макбет / пер. с англ. Н. Х. Кетчера ... С. 310–311.

[156] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 12. С. 308.

[157] Шекспир В. Макбет / пер. с англ. А. И. Кронеберга // Петербургский сборник. СПб., 1846. С. 368.

тому, почему он воспользовался именно макбетовским образом[158] (причём на стадии завершения повести).

Помимо трёх перечисленных отрывков к переводческой (из Шекспира) деятельности Тургенева справедливо можно отнести и несколько коротких словосочетаний, небольших фраз, которые встречаются как в других его произведениях, так и в обширном эпистолярии (причём не только на русском языке[159]). Их отдельное подробное рассмотрение не вносит существенных корректив в выстроенную картину переводческой рефлексии автора. Цитируемый Тургеневым текст Шекспира (как в переводе, так и в подлиннике) во всех случаях неизменно становится достоянием его мировоззрения, органично входит в формальное и эмоционально-психологическое содержание собственного слова.

Кроме того, в конце 1869 – начале 1870 гг. Тургенев, возможно, перевёл стихотворные фрагменты из двух пьес Шекспира – «Гамлет» и «Двенадцатая ночь». С просьбой об их переводе к писателю обратился Кетчер, который в это время готовил новое (перевыпуск и продолжение) издание шекспировских произведений на русском языке («Драматические сочинения Шекспира», 1862–1879). Интересно, что на рубеже 1860-х – 1870-х гг. именно Кетчер держал корректуру издания тургеневских сочинений, в связи с чем писатель, вероятно, мог считать себя обязанным оказать взаимную дружескую услугу.

Так, в «Гамлете» стихами переведены песни героев (Офелия, 1-й могильщик) и некоторые случаи декламации (представление «Мышеловки»). Практически во всех указанных моментах стихотворный текст оказывается трудночитаем, поскольку имеет сбивчивый слог и изобилует архаичной лексикой. Однако есть и небольшие исключения, к которым, например, можно отнести

---

[158] С помощью слов Макбета (параграф 1.1) Тургенев в письме к Г. Джеймсу (от 7 августа 1874 г.) передаёт тягостные ощущения от приближающейся старости: «I am falling in the “sere, the yellow leaf”…», то есть «Я вступаю в пору “засухи, жёлтого листа”…» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. Т. 13. С. 145).

[159] Интересно, например, неточное цитирование слов Юлия Цезаря из одноимённой трагедии: «Le danger et moi, nous sommes deux lions nés le même jour et dans la même litière: mais moi je suis l’aîné et le plus terrible des deux», то есть «Опасность и я, – мы два льва, рожденные в одни день и в одном логове; но я старший и сильнейший из нас двоих» (Там же. Т. 4. С. 34).

вполне ясное и стройное послание Гамлета к Офелии (в письме, что читает Полоний):

Сомневайся, что блестит огонь в звездах,
Сомневайся в том, что ходит солнце в небесах,
Сомневайся в правде истины самой,
Не сомневайся в том лишь, что любима мной[160].

Небезынтересно сравнить эти строки с одной шекспировской цитатой из письма Тургенева к М.А. Милютиной (от 2 марта 1868 г.): «Сомневайся в солнце, в боге, но в любви моей не сомневайся!»[161] Это те же слова Гамлета (II акт, сцена 2), только переданы они прозой и в значительном сокращении. Необходимо отметить явное лексическое пересечение между двумя переводами: в обоих фрагментах шекспировская антитеза воплощена одним и тем же словом – «(не) сомневайся». Примечательно, что такой вариант не избирает ни М.П. Вронченко, ни А.И. Кронеберг: английское «doubt» они передают обратным сочетанием «не верь»[162]. Лишь Н.А. Полевой (1837) использует более близкую форму «сомневайся – отбрось сомненье»[163]. Важно указать и на то, что ритмическая интенция тургеневских слов в некотором смысле оказывается родственна стихотворному переводу Кетчера.

Цитата из «Гамлета» в письме к Милютиной возникла у Тургенева спонтанно. Он приводит эквивалент шекспировскому тексту по памяти и при этом считает, что заимствует его из реплики Ромео («Кажется, Ромео говорит у Шекспира...»[164]). Однако даже эта случайность отзывается закономерностью и, можно предположить, находит своё вероятное продолжение в издательском предприятии Кетчера. Интересно, что эти же слова Тургенев в изменённой, но

---

[160] Шекспир У. Гамлет / пер. с англ. Н. Х. Кетчера // Драматические сочинения Шекспира. М., 1873. Ч. 7. С. 133.

[161] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 8. С. 132.

[162] Шекспир У. Гамлет / пер. с англ. М. П. Вронченко. СПб., 1828. С. 55; Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А. И. Кронеберга ... С. 74

[163] Шекспир У. Гамлет / пер. с англ. Н.А. Полевого. М., 1837. С. 68.

[164] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 8. С. 132.

близкой форме включил ещё в текст поэмы «Андрей» (1846) и дал в скобках прямое указание на Шекспира:

> Нужно ль объясненье
> Того, что несомненней и ясней
> (Смотри Шекспира) солнечных лучей?[165]

В результате анализ небольших фрагментов из реплик центральных трагических фигур Шекспира, которые Тургенев перевёл лирической прозой, вносит значимый вклад в раскрытие его собственного восприятия открытий британского драматурга. В первую очередь это касается эстетики жанрового синтеза, лирико-философского и нравственно-психологического обобщения. Явное отличие тургеневской манеры от подходов современных ему переводчиков говорит об исключительном своеобразии писателя в способе восприятия эстетики Шекспира. В то же время, можно утверждать и о некотором влиянии Тургенева на метод художественной интерпретации своих современников (А.В. Дружинин, А.А. Фет).

1.4 И.С. Тургенев и романтическая концепция У. Шекспира (по материалам библиотеки писателя)

С конца 1830-х и в течение 1840-х гг. постижение Шекспира для Тургенева идёт от выявления общих закономерностей его творческого метода к акцентированию проблемы личности – преимущественно на примере образа Гамлета. Последовательное формирование собственной концепции шекспировского искусства закономерно обозначило для писателя в качестве важного эстетико-критического источника достижения йенских романтиков и французских историографов.

Для европейской культуры рубежная эпоха, переход от века XVIII к веку XIX ознаменовались проявлением наивысшего интереса к личности и творчеству

[165] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 131.

английского драматурга, это была «героическая пора европейского шекспиризма»[166]. Создание нового перевода и исправление прежнего, живая театральная интерпретация, эстетическая, философская и историческая критика – всё это явилось результатом активного завоевания великого поэта Англии. Вместе с тем в «борьбе за Шекспира» происходило осознание и выявление особенностей национального развития, обновление собственной художественно-эстетической системы. Самым актуальным и современным героем Шекспира оказался Гамлет, чей образ ассоциировался с действительными «философско-историческими и нравственными проблемами»[167].

Основой романтического культа Шекспира в Германии стала деятельность братьев Шлегелей и Людвига Тика. Они были «зачинателями немецкого научного шекспироведения»[168]. Для французского романтизма 1820-х – 1830-х гг. творчество Шекспира было не только «знаменем в борьбе с классицизмом»[169], но также являлось важной основой формирования принципов искусства нового времени. Среди значимых для Тургенева имён здесь выделяются Франсуа Гизо и Поль де Барант.

1.4.1 Братья Август и Фридрих Шлегели

Немецкий перевод произведений Шекспира Тургенев ценил очень высоко. В своём распоряжении он имел девятитомное собрание его сочинений в переложении Августа Шлегеля, которого он в 1843 г. назвал одним из лучших переводчиков[170]. Хотя писателю были также известны и предшествующие шлегелевскому переводу первые добросовестные попытки познакомить Германию с Шекспиром, то есть издание в прозаическом переложении (вторая

[166] Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 365.
[167] Там же. С. 363.
[168] Копелев Л. З. Театр в Германии и Австрии // История европейского искусствознания. Первая половина XIX века / отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова М., 1965. С. 122.
[169] Реизов Б. Г. Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) // Шекспир в мировой литературе : сб. ст. М. ; Л., 1964. С. 157.
[170] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 228.

половина XVIII в.) всех его сочинений под редакцией сначала К. Виланда, а затем И. Эшенбурга. Эти имена Тургенев называет в рецензии на перевод «Фауста» М.П. Вронченко (1845).

О том, в какой мере писатель был знаком с собственно критической мыслью старшего Шлегеля, можно только предполагать, однако ему не могла не импонировать принципиальная позиция романтика относительно способа перевода Шекспира. А. Шлегель настаивал на поэтическом переложении как единственно верном, поскольку признавал за поэзией совершенно «особенную форму изображения»[171]. Главным же ориентиром для переводчика шекспировских произведений, по его мнению, должна быть «драматическая истина»[172].

Более явное выражение в эстетике Тургенева нашла романтическая критика Шекспира, разработанная Фридрихом Шлегелем. Особенно ярко она отразилась в двух тезисах писателя, воплощающих сущность собственного восприятия эстетики английского драматурга. Первый из них связан с диадой «Шекспир – Кальдерон». В письмах к П. Виардо (от 19 и 25 декабря 1847 г.) Тургенев выстраивает значимую параллель между английским и испанским драматургами. Точки сближения он находит в «проявлении торжества человеческого разума»[173]. Восхищение Кальдероном вызвано особым пониманием триумфа веры в человеке на примере драмы «Поклонение кресту» (1634). По Тургеневу, «провозглашение [героем] своего собственного ничтожества» оказывается для человека актом проявления его силы: он «становится наравне с этим фантастическим божеством»[174]. Однако, восхищаясь «величайшим драматическим поэтом-католиком», Тургенев в то же время отдаёт полное преимущество «образцу возмущения и индивидуализма»[175], то есть тому типу героя, что изображает

[171] Schlegel A. Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters // Die Horen : eine Monatshrift / Fr. Schiller (Hrsg.). Tübingen, 1796. Bd. 6. S. 82.

[172] Ibid. S. 112.

[173] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 377.

[174] Там же.

[175] Там же.

Шекспир. Не случайно он упоминает здесь имена Прометея и Сатаны, ставшие олицетворением романтического борения и мятежности.

Позиция русского писателя, таким образом, противоположна трактовке младшего Шлегеля. В оценке немецкого романтика Кальдерон оказывается выше Шекспира, и объясняется это тем, что через веру испанский драматург показывает духовное просветление человека. Религиозное преображение, по мысли Ф. Шлегеля, выражало стремление автора «хотя бы на мгновение перенести нас в идеальное состояние человечества»[176]. У Шекспира же человек показан «в его глубоком падении», резкое расстройство пронизывает «все его действия, мысли и стремления»[177]. В то же время Ф. Шлегель отмечает, что Шекспир сохраняет «воспоминание и мысль об изначальном величии и возвышенности человека», а изображаемые им «низость и порочность являются лишь расстройством этих качеств и отпадением от них» [178].

Сопоставление двух национальных драматургов Тургенев углубляет через параллель образов Гамлета и Сехизмундо. В обоих он отмечает грандиозность и масштаб изображения, а также смелость мысли. Герой Кальдерона действует, но его свобода ограничена «католическим фатализмом», и вся жизнь в итоге оказывается «не более, нежели сон»[179]. Бездействующий же Гамлет не имеет внешних препятствий, а причины, останавливающие его, сосредоточены исключительно в пределах собственной личности. Такое объяснение драматического положения принца Датского несколько напоминает интерпретацию старшего Шлегеля, согласно которой в Гамлете «знание намного превосходит силу его воли»[180]. Однако Тургенев расширяет понимание внутренней драмы героя, связывая её также с нравственно-психологической сферой.

---

[176] Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 320.
[177] Там же.
[178] Там же. С. 324.
[179] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 379.
[180] Schlegel A. Etwas über William Shakespeare ... S. 69.

Второй тезис выражен тождеством «Шекспир – Природа», который генетически восходит к шлегелевской теории творческого универсализма по отношению к британскому драматургу. Продолжая идею старшего брата о принципе живописности, Ф. Шлегель пишет: «Как природа с равной щедростью порождает без разбора прекрасное и безобразное, так и Шекспир. Ни одна из его драм не прекрасна во всей своей массе, никогда красота не определяет устроения целого»[181]. Однако этот «содержательный и всеохватывающий» взгляд Шекспира Ф. Шлегель находит односторонним, подчинённым индивидуальной манере и отдаляющим от изображения идеального. Когда Шекспир «словно анатомическим ножом вскрывает отвратительные нравственные трупы»[182], он таким образом нарушает гармонию прекрасного. Именно «нарушением прекрасного» объясняет Ф. Шлегель «угловатость и неотшлифованность» шекспировской картины действительности[183].

Выведенную романтиками формулу «Шекспир – Природа» Тургенев дополняет собственным содержанием, внося в неё иной философский аспект. В известном письме к Л.Н. Толстому (от 15 января 1857 г.) он пишет: «[Шекспир] как Природа; иногда ведь какую она имеет мерзкую физиономию (вспомните хоть какой-нибудь наш степной октябрьский, слезливый, слизистый день) – но даже и тогда в ней есть необходимость, правда – и (приготовьтесь: у Вас волоса встанут дыбом) – целесообразность»[184]. Последнее замечание утверждает художественный принцип изображения множественности человеческих проявлений и признания их естественной закономерности. Логику своего рассуждения писатель продолжает далее в «Речи о Шекспире» (1864): «Как она, он и прост и многосложен – весь, как говорится, на ладони и бездонно глубок, свободен до разрушения всяких оков и постоянно исполнен внутренней гармонии

---

[181] Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика ... Т. 1. С. 114.
[182] Там же.
[183] Там же.
[184] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 181.

и той неуклонной законности, логической необходимости, которая лежит в основании всего живого»[185].

Гармония, в которой Ф. Шлегель отказывает Шекспиру, по Тургеневу, выражена именно в естественном присутствии и тесном сочетании крайностей и противоположностей. Метафорическое сравнение с природой в его письме и речи не только отражает установку на объективность и универсализм творческого метода Шекспира, но также выявляет собственно авторский принцип в осмыслении человеческого существования.

1.4.2 «Shakespeares Vorschule» Людвига Тика[186]

Формирование концепции Шекспира происходило у Тургенева не только на основе собственно творчества английского поэта, но также через внимательное изучение дошекспировского и шекспировского театра. Писатель прекрасно усвоил особенности елизаветинской драмы, а для своих современников стал авторитетным специалистом в её истории. Не случайно П.В. Анненков в 1851 г. именно к Тургеневу обращается за помощью в своей работе над изданием сочинений А.С. Пушкина. Пытаясь отыскать загадочного английского драматурга по имени Ченстон (вымышленный источник «Скупого рыцаря»), он просит своего друга: «Напишите мне: 1) *К какому изданию* (здесь и далее курсив автора. – *И.В.*) приложен список предшественников Шекспира и *сколько их* числом (о современниках его я знаю), 2) Между Шекспиром и классическим направлением английской литературы были ли трагики его школы и *сколько их*»[187].

О глубине своих познаний писатель (прямо или косвенно) свидетельствует сам. Так, в рецензии на перевод трагедии «Фауст» М.П. Вронченко (1845) он говорит о возможности дать критическое осмысление «Трагической истории

---

[185] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 12. С. 327–328.

[186] Материал этого подпараграфа составил содержание специальной статьи: Волков И. О. И.С. Тургенев – читатель «Подготовительной школы Шекспира» Л. Тика (по материалам родовой библиотеки писателя) // Вестн. Том. гос. ун-та. 2018. № 436. С. 5–12.

[187] Анненков П.В. Письма к И.С. Тургеневу. СПб., 2005. Кн. 1. С. 9.

доктора Фауста» Кристофера Марло[188]. А в разборе пьесы Н.В. Кукольника «Генерал-поручик Паткуль» (1846) Тургенев делает очень примечательную сноску. Рассматривая начало третьего акта, он сравнивает Паткуля с шекспировским Пистолем и цитирует слова Фальстафа из первой части хроники «Генрих IV» – акт II, сцена 4: «In King Cambyses' vein»[189] (на манер короля Камбиза). К этой выдержке писатель далее даёт комментарий: «"Король Камбиз" – одна из английских трагедий до Шекспира. Там один из героев говорит, между прочим, что: "Я затоплю все планеты волнами моей крови..."»[190].

В названной хронике Шекспира Фальстаф намекает на драму Томаса Престона «Жизнь Камбиса, короля Персии» (The life of Cambyses, King of Persia, 1569) и пародирует её высокопарный слог. Объяснение этой аллюзии Тургенев первоначально мог получить из небольшого примечания к «Генриху IV» в однотомном собрании пьес Шекспира (подарок Т.Н. Грановского). Вероятно, писатель был знаком и с полным содержанием трагедии Престона, хотя в ней не удаётся найти точное соответствие той цитате, что приводится им в сноске. Однако нужно заметить, что это извлечение ярко характеризует трагическую сторону пьесы, сочетающей в себе кровавые сцены и комические эпизоды[191].

Очевидно, что в качестве ценных источников по истории театра Англии для Тургенева послужили издания староанглийских пьес и специальные историко-литературные труды. В качестве таковых точно можно назвать сохранившиеся в его Спасской библиотеке «Избранную коллекцию старых пьес»[192] (A select collections of old plays, 1825–1827) Роберта Додсли[193], «Подготовительную

---

[188] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 205.

[189] Там же. С. 269.

[190] Там же.

[191] Стороженко Н. И. Предшественники Шекспира. Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елизаветы. СПб., 1872. С. 90.

[192] A select collection of old plays : in 12 vols. / ed. by R. Dodsley. London, 1825–1827 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1843–1853

[193] Роберт Додсли (Robert Dodsley, 1703–1764) – лондонский книготорговец, издатель и драматург. Опубликовал работы С. Джонсона, А. Поупа, Т. Грэя, О. Голдсмита. В 1744 г. выпустил многотомную коллекцию староанглийских пьес. Тургенев в своём распоряжении имел второе издание этого собрания (в личной библиотеке писателя оно сохранилось почти в полном составе – за исключением шестого тома).

школу Шекспира»[194] (Shakespeares Vorschule, 1823–1829) Людвига Тика, а также трёхтомную «Историю английской драматической поэзии»[195] (The History of English Dramatic Poetry, 1831) Джона Кольера. Автор последнего имел для Тургенева определённый авторитет: в ответе на приведённое выше письмо Анненкова он характеризует его как «первого знатока» шекспировской манеры[196]. Хотя достижения Кольера в качестве интерпретатора Шекспира признаны глубоко несостоятельными и даже ложными[197], ему всё же отдают должное в серьёзном критическом изучении истории ранней английской драмы[198].

Особый интерес Тургенев проявил к изданию Тика, сосредоточив пристальное внимание на предисловии первого тома – своеобразном эстетическом манифесте немецкой культуры. На его страницах он оставил карандашные пометы разного характера.

Тик занимался изучением творчества английского драматурга до конца жизни[199], а в качестве закономерного итога своих изысканий он планировал выпустить отдельный объёмный труд. Однако лишь в 1920 г. его записи были собраны и изданы под общим заглавием «Книга о Шекспире» (Das Buch über Shakespeare).

Сильное влияние эстетической системы Шекспира сказалось и на собственном творчестве немецкого романтика. Об этом свидетельствуют уже

---

[194] Shakespeares Vorschule : in 2 Bd. / L. Tieck (Hrsg.). Leipzig, 1823–1829 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1623–1624.

[195] Collier J. The History of English Dramatic Poetry : in 3 vols. London, 1831 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1840–1841.

[196] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 2. С. 199.

[197] Английский книгоиздатель и критик Джон Пейн Кольер (John Payne Collier, 1789–1883) вошёл в историю шекспироведения главным образом как исследователь, который создавал и публиковал ложные и недостоверные сведения о жизни и творчестве Шекспира. Его «новые открытия» имели своё негативное влияние и на русские переводы шекспировских произведений: переводчики второй половины XIX в., принимая на веру исправления Кольера, использовали их в своей работе (Комарова В. П. Пейн Кольер и русские переводчики Шекспира // Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748–1962. М., 1964. С. 566–576).

[198] Oxford companion to English Literature / ed. by M. Drabble. NY: Oxford University Press, 2000. P. 219.

[199] Краткий обзор работ Тика по истории английской драмы и о Шекспире дан в книге английского исследователя Р. Паулина: Ludwig Tieck. Stuttgart, 1987. S. 96–105.

первые «драматические опыты Тика, созданные между 1788 и 1790 годами»[200]: в пьесах «Король Браддек» (1790), «Роксана» (1790), «Сивард» (1789) ощущается «колорит великих трагедий»[201].

Продолжая дело А. Шлегеля по переводу и целостному изданию «немецкого Шекспира», Тик одновременно занимался собиранием и печатанием драматических сочинений его предшественников и современников. Интерес к дошекспировской драме для поэта был закономерен: он хорошо понимал, что формирование великого поэта Англии происходило именно в период становления национального театра, когда закладывались «основы ренессансной трагедии и комедии нового типа», а на сцену выходил «титанический герой, мужественный, дерзкий человек нового склада»[202].

Результатом изучения английской драмы елизаветинской эпохи и непосредственного знакомства с его первоисточниками стали два важных издания: «Староанглийский театр, или дополнения к Шекспиру» (Alt-Englisches Theater, oder Supplemente zum Shakespeare, 1811) и «Подготовительная школа Шекспира». Последнее, как уже было сказано выше, вошло в круг чтения Тургенева. Каждый том этого издания Тик сопроводил специальным предисловием, где попытался просто и доступно представить ранний этап развития английской драмы. Вступительная статья первого тома обладает исключительной значимостью: в своё время она имела «большое научное значение не только для немецкого театроведения»[203].

На русский язык программное предисловие Тика никогда не переводилось и в отечественной печати не появлялось. Однако оно было известно образованной части российского общества XIX в., в особенности тем, кто интересовался западноевропейской критикой Шекспира. В научной же литературе чаще всего упоминается мимоходом только общее название двухтомного труда Тика. Например, Н.И. Стороженко называет «*Приготовительную* школу к Шекспиру»

---

[200] Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Н. Новгород, 2001. С. 78.

[201] Там же.

[202] Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения : Италия, Испания, Англия. Л., 1973. С. 313.

[203] Копелев Л. З. Театр в Германии и Австрии ... С. 123.

«знаменитой»[204], а Е.А. Ткачёва включает её в ряд значимых для немецкого романтика достижений по изучению английского театра[205].

Составлению «Подготовительной школы Шекспира» предшествовала поездка поэта в Лондон в 1817 г. В британских архивах и библиотеках Тик занимался поиском редких образцов ранней драмы эпохи Елизаветы, которых он «не мог отыскать в Германии и которых также в Англии нет ни в книжных лавках, ни у антиквара»[206]. Основываясь на своих архивных изысканиях, Тик выделяет множество авторов, которым принадлежала важная роль в становлении национального английского театра. Однако центром этой созидательной деятельности он, безусловно, видит Шекспира.

Отмечая высокий подъём драматического искусства в Англии, Тик в первую очередь обосновывает его преемственным развитием: ориентация авторов на площадной театр и активное усвоение опыта народных представлений. Он обнаруживает в этом явную закономерность, так как все публичные зрелища имели более или менее драматический характер: «Даже религиозные действа, если они претендовали на жизнеподобие, не могли избежать этой формы»[207].

Ещё в ранней статье «Изображение чудесного у Шекспира» (Shakespeares Behandlung des Wunderbaren, 1793) Тик прямо выводил шекспировскую концепцию фантастического из народного характера английской поэзии: «как поэт народный он снизошёл до традиций своего народа»[208]. Но в отличие от многих своих предшественников, Шекспир, по мнению романтика, не искал способа угодить публике, но предъявлял ей собственные требования: настаивал на «изяществе и утончённости чувства», обыкновенному суеверию придавал форму «прекрасного поэтического вымысла»[209]. По словам Тика, поэт, ведая

---

[204] Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 26.

[205] Ткачёва Е. А. Театр Людвига Иоанна Тика : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.01. СПб., 2009. С. 68.

[206] Shakespeares Vorschule : in 2 Bd. / L. Tieck (Hrsg.). Leipzig, 1823. Bd. 1. S. V // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1623.

[207] Ibid. S. XI.

[208] Tieck L. Shakespeares Behandlung des Wunderbaren // Kritische Schriften von Ludwig Tieck. Leipzig, 1848. Bd. 1. S. 39.

[209] Ibid.

«тончайшими движениями человеческой души»[210], искусно погружает зрителя в мир фантазии, очаровывает его, заставляет переживать и сочувствовать.

Делая в предисловии акцент на тесную связь драмы с народными традициями, Тик в то же время подчёркивает значимость произошедших во времена Елизаветы социокультурных и религиозных изменений. Так, Реформация упразднила «множество публичных церемоний и популярных удовольствий», что привело к необходимости «найти замену тому, что могло бы снова собрать народную массу»[211]. Особую роль он отводит строительству театров («Глобус», «Лебедь», «Роза», «Фортуна») и формированию сцены. Всё это в свою очередь способствовало дальнейшей профессионализации актёров: «в то время Лондон обладал большим количеством как трагических, так и комических актёров, таких превосходных, что с ними вряд ли могли соперничать самые знаменитые из более позднего времени»[212].

Наряду с Шекспиром в качестве одного из «основателей английского театра»[213] (der Gründer des englischen Theaters) Тик особенно выделяет его старшего современника Роберта Грина (1558–1592), чьё творчество характеризуют «счастливый талант, ясный ум, живое воображение»[214]. Грин, по мнению Тика, был «плодовитым автором, который обращался к разным предметам»[215]. Его самой знаменитой и популярной пьесой он определяет драму «Монах Бэкон и монах Банги» (Friar Bacon and Friar Bungay, 1594): «настолько весёлая, пёстрая, остроумная пьеса, исполненная в столь благородном духе, что её можно назвать превосходной»[216].

Используя старое народное поверье о средневековом учёном Роджере Бэконе, Грин создаёт многосюжетную драму, в основе которой лежит история женитьбы деревенской девушки Маргариты. Тик видит в этой пьесе «прекрасную

---

[210] Tieck L. Shakespeares Behandlung des Wunderbaren ... S. 43.
[211] Shakespeares Vorschule ... S. IX.
[212] Ibid. S. XXXII.
[213] Ibid. S. XV.
[214] Ibid.
[215] Ibid.
[216] Ibid. S. XVIII.

гармонию» прошлого, «когда искусство достигло своего наивысшего расцвета»[217]. Но он также отмечает в комических и серьёзных сценах недостаток «смелого и грандиозного развития деталей <…>, которым так славятся картины Шекспира»[218]. По словам Тика, «очень рано Шекспир формулирует многое из того, что лежало за пределами области его современников»[219].

Другим произведением, которому также уделяется много внимания, оказывается анонимная пьеса «Арден из Фавершама» (Arden of Faversham, 1592). Она представляется Тику «подлинным образцом буржуазной трагедии», которая «глубоко потрясает правдой»[220] и в которой характеры «исполнены большого драматического понимания»[221]. Тональность и особенность языка позволяют поэту предположить, что пьеса «вряд ли могла бы выйти из какого-либо другого пера, нежели Шекспира»[222]. Главным же аргументом в определении авторства для него становится «глубокое нравственное чувство, которое сильно и серьёзно освещает всё действие»[223].

Высоко оценивая ту «подготовительную школу», что пришлось пройти Шекспиру, Тик признаёт, что английский поэт, имея «перед собой такие счастливые образцы»[224], не упускал возможности подражать и что-то заимствовать. Но он настаивает на том, что драматург всё же очень рано «проявил себя по-своему»[225], заявил о собственной оригинальности. Поэтому его не только признали одним из лучших современных поэтов, но благодаря ему публика перестала смотреть на театр «как на незначительную игру» [226].

---

[217] Shakespeares Vorschule ... S. XIX.
[218] Ibid.
[219] Ibid. S. XX.
[220] Ibid. S. XXII.
[221] Ibid. S. XXIV.
[222] Ibid. S. XXVI. Современные английские и американские исследователи признают за авторством Шекспира несколько сцен «Ардена из Фавершама», считая, что эта пьеса писалась им совместно с другим неизвестным драматургом (William Shakespeare and Others : Collaborative Plays. London, 2013. 752 p.; The New Oxford Shakespeare : Modern Critical Edition : The Complete Works. Oxford, 2016. 3382 p.).
[223] Shakespeares Vorschule ... S. XXVII.
[224] Ibid. S. XVIII.
[225] Ibid. S. XXIX.
[226] Ibid. S. XXXI.

Безусловно, некоторые выводы Тика с позиции современного шекспироведения и театроведения можно назвать наивными и даже ошибочными. Однако в целом вступительная статья немецкого романтика, всегда державшегося далеко от «философского конструирования и систематизации»[227], всё же не лишена достоинств. Его современники благодарно оценили оригинальность и глубину исследования, внимательное отношение к знаковым явлениям староанглийской драмы. В 1824 г. во «Всеобщей литературной газете» (Allgemeine Literatur-Zeitung) вышел специальный обзор на публикацию первого тома «Shakespeares Vorschule». Труд Тика в нём был воспринят с большим воодушевлением, а сам «гениальный издатель» характеризовался как давно заслуживший уважение «знанием и оценкой Шекспира»[228].

Второй том «Подготовительной школы Шекспира» также содержит предисловие, однако оно уже не имело такого программного значения. В нём Тик в основном сосредотачивается на трёх пьесах – «Прекрасная Эм» (Fair Em, the Miller's Daughter of Manchester, ок. 1590), «Трагедия второй девы» (The Second Maiden's Tragedy, 1611), «Рождение Мерлина» (The Birth of Merlin, 1662). Он говорит об их точном или предполагаемом авторстве, пересказывает сюжет, сравнивает с другими драмами. Несложно заметить, что личность Шекспира здесь также находится в центре: поэта волнуют такие вопросы, как его юношеские опыты, первый приезд в Лондон, обретение известности и популярности.

Маргиналии Тургенева на шести страницах первого предисловия Тика позволяют с достаточной точностью охарактеризовать особенность интереса писателя к театру Англии конца XVI – начала XVII вв. Немногочисленные пометы писателя разнообразны по форме и представляют собой надписи (предложение, слово, буквенное сокращение), пунктуационные знаки (?, !), символы (+, |, ∨), отчёркивания на полях и подчёркивания в тексте. Так же, как и в случае с «даром Грановского», здесь необходимо отдельно сказать о важной

[227] Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1980. С. 61.
[228] Schöne Künste // Allgemeine Literatur-Zeitung. 1824. №. 19. Januar. S.145.

особенности читательской манеры Тургенева: большу́ю часть своих замечаний писатель формулирует на немецком языке.

Содержание маргиналий Тургенева на полях и в тексте предисловия можно проиллюстрировать следующим образом:

1. *Страница X.* На полях запись карандашом на немецком и частично на английском языках, которая содержательно разделяется на три отрезка: **«NB. Viele Stücke waren so eingerichtet, daß sie von 3, 4 Personen gespielt werden könnten» – «s. Dodsley v. 1. s. 266» – «NB. – obschon 10 bis 12 Personen im Drama selbst vorkamen».**

Перевод: **«NB. Многие пьесы были устроены так, что они могли бы исполняться 3, 4 людьми» – «см. Додсли, том 1, стр. 266» – «хотя от 10 до 12 лиц имели в драме своё место».**

Запись сделана вдоль текста (в пределах одного абзаца) о «поэтическом пристрастии» англичан к прошлому, воспитании народа во времена Елизаветы на шутках и о пуританской революции, развившей «педантизм жизни» и превратившей «в сухое однообразие всё индивидуальное»[229]. Очевидно, помета Тургенева связана с размышлением Тика по поводу народного характера драматических представлений. Вставляя заметку о персонажном составе пьесы, писатель имеет в виду жанр интерлюдии, широко распространённый в Англии XV–XVI вв.

Здесь же он отсылает к анонимной интермедии «Новый обычай» (New custome), которая помещена в «Избранную коллекцию старых пьес» Р. Додсли. На указанной 266-й странице (том I) представлен список действующих лиц. Эта развёрнутая ремарка состоит из двух частей: в первой с подзаголовком «Пролог» (The prologue) перечислены имена персонажей и кратко заданы их амплуа, во второй – с примечанием: «Эту интерлюдию могут сыграть четверо» (Fower may play this enterlude) – лица разделены на четыре неравные группы.

Тургенева интересует важный этап в формировании английского театра. Его внимание сосредоточено на специфике интерлюдии как формы театрального

[229] Shakespeares Vorschule ... S. X.

представления и особенностях её сценического воплощения – возможности исполнять несколько ролей одним актёром.

2. *Страница XIII.* На полях проведена вертикальная черта, вдоль которой сделана надпись на немецком языке: **«Tieck ist hier selbst verwirrt und verwirrend».**

Перевод: **«Тик здесь сам неясен и запутан».**

Черта и запись поставлены напротив рассуждения Тика о форме и генезисе английской сцены времён Шекспира. Немецкий романтик возводит её к греческому образцу, который допускал множественность, эпизодичность, соположение комического и трагического и был «естественен и историчен в своём нравственном основании»[230]. При этом поэт отмечает произошедшие со временем изменения и порицает современную форму сцены, далёкую от своей предшественницы. Он называет её искусственной и связывает такую «подмену» с ложной ориентацией на французский образец.

Тургенев спорит с Тиком, вероятно, считая несправедливыми некоторые его выводы. Возможно, несогласие вызвало такое тесное сближение английской сцены XVI в. с античными образцами. Также нужно заметить, что речь романтика в указанном фрагменте отличается особой метафоричностью и смысловой нагромождённостью, в результате чего уловить ход мысли удаётся не сразу (что создаёт контраст со вполне ясным построением статьи в целом). Поэтому замечание Тургенева о том, что Тик здесь «сам запутался», не лишено объективных оснований.

3. *Страница XIV.* На полях вертикальная черта, выделяющая большой фрагмент текста, рядом поставлены знаки **«?!».**

Черта проведена вдоль текста, в котором идёт речь о сущности современного драматического искусства и устройстве сцены. Тик говорит, что «притворное заблуждение» теперь ошибочно принимают за задачу поэзии (die Aufgabe der Poesie). По мнению романтика, преемственность между театральным искусством античности и устройством драмы нового времени была несправедливо

[230] Shakespeares Vorschule ... S. XIII.

нарушена. Поэт не видит целостного хода драматического действия, находя лишь сменяемость сцен и явлений, которая «незначительна, кратковременна и призвана только рассеивать внимание»[231]. Тик противопоставляет театр XIX в. шекспировскому и сетует на то, что избалованный зритель, у которого отсутствует «внутреннее видение произведения искусства», часто приходит к «непониманию и порицанию Шекспира»[232].

Тургенев очерчивает этот фрагмент и ставит знак вопроса, усиленный восклицанием, в связи с резко критическим отношением Тика к современной драме. Вероятно, таким образом проявлено несогласие с выводом поэта о полном отсутствии наследственной связи между старым и новым театром, хотя сам писатель жёстко порицал ложную установку на сценические украшения и яркие декоративные элементы.

4. *Страница XV.* В тексте знаки **«+», «|», «∨»**, которые также вынесены на поля и рядом с которыми сделаны две записи на английском: **«Groats worth of wit»** и **«Farewell to Folly».**

Перевод: **«На грош ума»** и **«Прощание с безумствами»**.

Внизу страницы в тексте подчёркнуто слово **«scheint» (казаться)**, напротив которого на полях сделана запись на английском языке: **«∨ Dodsley 8. 165»**.

Перевод: **«∨ Додсли, том 8, стр. 165».**

Знаки **«+», «|»** и **«∨»**, поставленные в тексте, принадлежат к описанию жизни и творчества Роберта Грина. Первые два обозначения относятся к фразе: «с одной стороны, он описывает свою собственную жизнь и её заблуждения», второе – «с другой стороны, он ясно и трогательно выражает свои раскаяние и подавленность»[233]. С содержанием этого текста непосредственно соотносятся пометы, вынесенные на поля. Тургенев записывает названия двух памфлетов Грина «На грош ума, купленного за миллион раскаяний» (1592) и «Прощание с безумствами» (1591), которые иллюстрируют тезис Тика о двух типах произведений драматурга – «о заблуждении» и «о раскаянии».

---

[231] Shakespeares Vorschule ... S. XIV.
[232] Ibid.
[233] Ibid. S. XV.

Помета внизу страницы (подчёркивание) связана с моментом биографии Грина: он «некоторое время управлял приходом в графстве Эссекс»[234]. С этим материалом прямо связана и запись на полях – ссылка на 8-й том издания Додсли. На указанной Тургеневым странице 165 содержится краткое изложение жизненного пути Грина, где сказано и о его пастырстве в Эссексе. После биографической справки в этом томе следует драма «Монах Бэкон и монах Банги».

5. *Страница XX.* Внизу страницы карандашом подчёркнуто имя **Грина**, напротив (слева) на полях – запись на английском и русском языках: **«˅ Dodsley 3. стр. 1»**.

Перевод: **«˅ Додсли, том 3, стр. 1»**.

В том месте, где Тургенев сделал подчёркивание, Тик рассуждает о сходстве между двумя пьесами – «Монах Бэкон» и «Векфильдский полевой сторож» (The Pinner of Wakefield, 1599). В последней он отмечает «композицию, настроение, язык, манеру, мифологические образы, объяснения в любви, описания»[235]. По мнению поэта, эту небольшую комедию также написал Грин. Интересно, что ещё в 1811 г. Тик в своём издании «Староанглийских пьес» признаёт её авторство именно за Грином. Указанная Тургеневым страница в 3-м томе «Собрания» Додсли оказывается заглавным листом «Векфильдского полевого сторожа».

6. *Страница XXIX.* На середине листа подчёркнуто слово **«Euphues»**, напротив сделана запись на английском языке: **«Euphuism, Dodsley»**.

Перевод: **«Эвфуизм, Додсли»**.

Тургенев подчёркивает заглавие романа Джона Лили «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (Euphues: The Anatomy of Wit, 1578). Слово, которое он выносит на поля, является названием изысканного литературного стиля – эвфуизма. Именно роман Лили стал ярким образцом выразительного слога, отличающегося обилием образных средств, а имя главного героя дало название

[234] Shakespeares Vorschule ... S. XV.
[235] Ibid. S. XX.

целому направлению. В издании Додсли Лили и его роман подробно упоминаются в первых двух томах – в предисловии и биографической заметке (перед комедией «Александр и Кампаспа») соответственно.

Итак, Тургенев сопрягает чтение статьи Тика с внимательным изучением «Избранной коллекции старых пьес» (на которую поэт не раз ссылается и сам). Осваивая предисловие немецкого романтика и параллельно обращаясь к изданию Додсли, писатель стремится получить наиболее полную и достоверную картину дошекспировской и собственно шекспировской эпохи.

Знаковым оказывается интерес к происхождению английской драмы, формальным особенностям её сцены. Тургенев понимает народный характер английского театра и спорит с Тиком по поводу влияния на него античной традиции. Вероятно, он считает, что не стоит слишком преувеличивать роль греческих и римских образцов, которые «были переработаны и осмыслены английскими писателями в духе требований своего времени»[236].

Однако античная драма его также интересует в связи с эстетическим образованием современных авторов. Писатель не случайно выделяет в предисловии Тика момент, связанный с критикой новой сцены и её эстетических ориентиров. В 1847 г. он в письме к П. Виардо даёт отрицательную оценку текущему состоянию европейской литературы вообще и драматургии в частности. Открыто выражая своё раздражение, Тургенев одновременно указывает и на выход из кризиса: «Чтоб отыскать ещё живой и чистый источник, нужно подняться далеко вверх по течению»[237]. Это возвращение к истокам означало поиск вдохновения и свежего взгляда через обращение (исключая подражание) к образцам античного искусства.

Показательно его внимательное отношение к жанру интерлюдии в русле интереса к национальным истокам английской драмы. Это была новая форма драматического представления, зарождение которой (конец XV – начало XVI вв.)

---

[236] Аникст А. А. Английский театр // История западноевропейского театра / под ред. С. С. Москульского. М., 1956. Т. 1. С. 398–399.

[237] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 373.

связано с «возникающей культурой гуманизма»[238]. Небольшие комические пьесы были приближены к реальности, часто отражали бытовые моменты жизни и поэтому имели прямую связь с характером народной драмы.

Значимо внимание русского писателя к творчеству Грина – одного из крупнейших представителей народной драмы до Шекспира. Большая часть его произведений представляет собой галерею ярких сцен, «живьём выхваченных из английской жизни и притом написанных чистым народным языком»[239]. Памфлет «На грош ума, купленного за миллион раскаяний», который выделяет Тургенев, это нравоучительная повесть в явно автобиографическом плане.

Примечательно, как завершается эта сатирическая статья Грина – в конце звучит назидательное обращение к друзьям, где автор нелестно отзывается о молодых драматургах и делает острый выпад в сторону Шекспира: «… между ними завелась выскочка ворона, украшенная нашими перьями с сердцем тигра под кожей актёра. Этот выскочка изображает, что он может смастерить белый стих не хуже любого из вас, и, будучи настоящим Johannes Factotum, считает себя единственным человеком в Англии, способным потрясать нашей сценой (the onely Shake-scene in a country)»[240]. Здесь Грин пародирует фамилию Шекспира (*Shake-speare – потрясатель копья*) и иронически перефразирует стих из третьей части хроники «Генрих VI»: «О сердце тигра в женской оболочке» (акт I, сцена 4). Эта яркая «шекспировская» деталь в повести, безусловно, была отмечена Тургеневым.

Памфлет «Прощание с безумствами» также имеет нравоучительное содержание и представлен в форме беседы «о различных пороках и страстях, гордости, любви, пьянстве», в которую «вставлено несколько новелл, предназначенных подтверждать собою мнение того или другого собеседника»[241]. Обращаясь в нём к своим современникам, Грин хочет предостеречь их от губительных излишеств слишком беззаботной жизни.

---

[238] Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М., 2006. С. 21.
[239] Стороженко Н. И. Роберт Грин. Его жизнь и произведения. М., 1878. С. 180.
[240] Цит. по: Стороженко Н. И. Роберт Грин ... С. 184.
[241] Там же. С. 91.

Выделенная Тургеневым комедия «Векфильдский полевой сторож» обнаруживает очевидную связь с фольклорной традицией. Об этом свидетельствует не только присутствие в ней героя народных баллад Робина Гуда, но и то, что главный образ – Джордж Грин взят из английских народных песен. В центре действия часто оказываются простые люди, черты которых отражают «демократические симпатии» автора[242]. В качестве отдельного персонажа у Грина даже действует народная толпа – жители Векфильда. Автор выстраивает в драматической форме героикомическую историю обыкновенного полевого сторожа, который способен противостоять влиятельному графу-изменнику. Умом и хитростью Джордж предотвращает попытку свергнуть короля. А когда ему в награду предлагают рыцарство, он просит лишь оставить его свободным: «пусть йоменом живу я и умру. / Как жил отец, пускай живёт и сын»[243].

Наконец, неслучаен интерес Тургенева к роману Лили «Эвфуэс» и тесно связанному с ним выразительному стилю. Особая манера изложения в романе стала знаковым явлением в английской литературе эпохи Возрождения. По идее автора, личность молодого аристократа должна совмещать в себе как ум, чувствительность, так и утончённую безупречность манер. Поэтому роман стал своеобразным «руководством к действию» и дал «аристократам времён Елизаветы образцы галантности»[244]. «…мозаический преднамеренный подбор изысканных выражений, нравоучительных сентенций, антитез, аллегорий, сравнений»[245] был призван изумить читателя, произвести на него особое эстетическое впечатление.

Жанровое направление в английской литературе, название которого определил «Эвфуэс», часто сопоставляют с галантным (прециозным) романом Франции и Германии. Эвфуизм оценил и Шекспир, используя его в некоторых своих пьесах: «Комедия ошибок», «Два веронца», «Бесплодные усилия любви» и

---

[242] Аникст А. А. Английский театр ... С. 412.

[243] Грин Р. Занимательная причудливая комедия о Джордже Грине, полевом стороже Векфильда // Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения / сост. Б. И. Пуришев. М., 1962. С. 145.

[244] Аникст А. А. Указ. соч. С. 408.

[245] Стороженко Н. И. Роберт Грин ... С. 42.

др.[246] Но в хронике «Генрих IV» (часть I) он уже прибегает к прямому пародированию этого жанра в речи персонажей.

Изучение истории английского театра составило важную часть тургеневского пути к Шекспиру. Выявление закономерностей и особенностей в становлении национальной драмы Англии позволило писателю сформировать представление о тех принципах, что легли в основу искусства «эйвонского лебедя». Народные истоки и влияние античных форм, роль обыкновенного (повседневного) и героического (исторического), их взаимопроникновение, своеобразие языка и стиля, принципы драматического – эти и другие элементы, выявленные писателем в ходе чтения программной статьи Тика, далее становятся предметом глубокого осмысления уже в пределах собственно шекспировского творчества.

1.4.3 «Vie de Shakespeare» Франсуа Гизо

От теории йенской школы взгляд Тургенева постепенно переходит к интерпретации Шекспира, разработанной представителями романтической историографии Франции. Личность и деятельность Франсуа Гизо была Тургеневу хорошо известна. С его философско-исторической концепцией он знакомился непосредственно через чтение знаменитых курсов и очерков по истории цивилизации и революции. 5 февраля 1857 г. Тургенев даже присутствовал на заседании Французской Академии, где в её члены принимали физика и астронома Жана-Батиста Био. Последний по такому случаю произнёс специальную речь, с ответом на которую выступил Гизо. В письме к П.В. Анненкову (от 9 февраля 1857 г.) Тургенев кратко говорит об этом: «Был я на днях в заседании Академии и слышал речь Гизо (в ответ Биоту). Речь произвела большой эффект – и действительно была эффектна; qui a bu – boira, и Гизо, несмотря на всю свою austérité, видимо, был доволен случаем поговорить и порисоваться. Он назвал

[246] Пешков И. В. F1, или Книга доказательств : теорема Шекспира как лемма авторства. М., 2015. С. 67–68.

Наполеона “ce héros-despote” – и все нашли, что это было с его стороны ужасно смело»[247].

Отношение писателя к Гизо носит явный иронический оттенок, который, вероятно, был вызван консервативной позицией последнего и памятью о событиях 1848 г. Ирония, даже некоторое пренебрежение чувствуются и при последующих упоминаниях его имени. Например, в письме к А.И. Герцену (от 9 марта 1861 г.) он пишет: «Отвратительное зрелище представляет здесь старая парламентская партия: все они, вольтериянец Тиер, протестант Гизо, ламартинист Ламартин охают и ахают о Папе, о неаполитанском короле и т. д. Они думают этим произвести реакцию против здешнего правительства – а оно только руки себе потирает»[248].

Однако в 1830–1840-е гг. Тургенев не мог не оценить заслугу Гизо в завоевании английского драматурга для французской культуры. Нет никаких свидетельств о том, принял писатель или не принял его историософскую концепцию Шекспира. Но можно утверждать, что Тургенев был знаком с источником, в котором эта концепция изложена ярко и полно, – это критический этюд «Жизнь Шекспира» (Vie de Shakespeare, 1821), сыгравший в своё время роль эстетического манифеста[249].

Статья «Жизнь Шекспира» была напечатана в качестве предисловия в первом томе «Собрания сочинений Шекспира», одним из редакторов которого выступил Гизо. Здесь же в виде основного комментария к трагедии «Гамлет» напечатана заметка П. де Баранта. Как уже было сказано выше, именно этот первый том сохранился в родовой библиотеке Тургенева, хотя его принадлежность именно писателю не бесспорна. На страницах этюда Гизо содержатся многочисленные чернильные и карандашные знаки в виде вертикальных (реже – горизонтальных) линий на полях. Их атрибуция также довольно затруднительна, так как они заметно отличаются от привычной

---

[247] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 492.

[248] Там же. Т. 4. С. 298.

[249] Реизов Б. Г. Шекспир и эстетика французского романтизма ... С. 158.

читательской манеры Тургенева. В то же время Л.Р. Ланский сделал предположение, что обладателем первого тома сочинений Шекспира мог быть В.Г. Белинский, не раз ссылавшийся как на статью Гизо, так и на заметку Баранта[250]. Хотя исследователь тут же оговаривается: пометы, сделанные «жирными кривыми линиями»[251], мало напоминают обычную манеру критика.

Белинский не знал английского языка, поэтому с произведениями Шекспира знакомился в основном посредством французских источников. В 1853 г. Тургенев приобрёл у вдовы критика его личную библиотеку, в том числе и книги о Шекспире[252]. Уже через год писатель прибыл в Спасское имение и принялся за разбор этой коллекции. Собрание купленных книг было описано в специально составленном каталоге, который в своём распоряжении имел Тургенев, но на сегодняшний день это описание считается утраченным[253].

Манифест французского романтизма, провозглашённый Гизо, был призван дать целостную «историческую интерпретацию творчества Шекспира и характеристику его эстетической системы»[254]. Главная мысль автора сводится к тому, что английский драматург в своих произведениях утверждал закономерность исторического движения и устанавливал связь нравственного начала с историей.

Пометы, оставленные на предисловии Гизо, по совокупности своего содержания вполне согласуются с теми моментами, что выделил Тургенев ранее, во время чтения Шекспира в подлиннике и программной статьи Тика. В любом случае писатель, внимательно изучая книги своего наставника и друга, не мог обойти вниманием знаменитое французское издание Шекспира и не менее известное предисловие, с которым, безусловно, он был знаком и ранее. Если

---

[250] Ланский Л. Р. Библиотека Белинского // Литературное наследство. Т. 55. В.Г. Белинский. М., 1948. С. 565.

[251] Там же.

[252] Среди «шекспировских книг», принадлежащих Белинскому, в библиотеке Тургенева сохранились анонимный перевод «Ричарда III» (1787) и «Гамлет» в переводе Н. Полевого (1837) с дарственной надписью переводчика.

[253] Балыкова Л. А. Мемориальная библиотека И.С. Тургенева ... С. 57.

[254] Реизов Б. Г. Шекспир и эстетика французского романтизма ... С. 159.

пометы принадлежат руке Белинского, то Тургенев их изучил и осмыслил, соотнеся замечания критика со своей концепцией шекспировского творчества.

Будучи теоретиком доктрины, Гизо принципы шекспировского творчества сополагает со своими убеждениями. По его мнению, Шекспир утверждал закономерность исторического движения и устанавливал связь нравственного начала с историей. Из всех драматических жанров для Гизо эта связь особенно явно прослеживается в трагедии. По утверждению историка, она стала той формой, которая открыла поэту «пространство свободы и позволила проявить себя во всей оригинальности своей природы»[255]. Именно в трагедии Шекспир достигает полноты «драматической истины» (la vérité dramatique), которая обеспечивается особым положением человека.

Личность здесь – это «начало и конец, цель и средство велений судьбы, по желанию которой в мире, созданном для человека, всё делается руками человека, и ничего согласно его намерениям. Она использует человеческую волю для исполнения замыслов, которых у человека не было, и позволяет ему свободно идти к цели, которую он не выбирал»[256]. Но человек не остаётся пустой марионеткой, все те «чувства, идеи, желания, на которые его вдохновляют извне, исходят от него одного; в нём находится независимая стихийная сила, которая отталкивает и отрицает то властное превосходство, которому подвергается его судьба. Таким был создан мир; поэтому таким Шекспир задумал и трагедию»[257].

По словам Гизо, Шекспир в трагедии «спускается в глубины человеческой души»[258], чтобы открыть «естественную правду» (vérité naturelle). С помощью «нравственной нити» он исследует человека, которому противостоят обстоятельства: «Сила человека в борьбе с могуществом судьбы – таков спектакль, представленный драматическим гением Шекспира» [259]. Вступая в схватку с обстоятельствами, герой «на мгновение подчиняет их себе, чтобы в

[255] Guizot F. Vie de Shakespeare // Oeuvres completes de Shakespeare : en 13 vols. Paris, 1821. Vol. 1. P. LXXXIV // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 2014.
[256] Ibid. P. LXXXIX.
[257] Ibid.
[258] Ibid. P. LXXXVI.
[259] Ibid. P. XC.

ближайшее же время найти ещё более враждебными на том пути, по которому он заставил их пойти, и, наконец, терпит полное поражение в борьбе, разрушившей его судьбу и его жизнь»[260].

Но в своей сущности, говорит историк, человек всё же остаётся великим, это обеспечивается тем, что над его «страшной игрой с необходимостью возвышается жизнь нравственная – независимая, самостоятельная и свободная от случайностей борьбы»[261]. Ярким примером такого величия оказывается образ Гамлета. «Чувство долга назначило Гамлету страшный план, и он понимает, что избежать его ему не удастся»[262]. В стремлении исполнить назначенное герой жертвует любовью, гордостью, удовольствиями и даже познаниями своей юности. Всё подчиняет он одной лишь цели – «убедиться в преступлении, жертвой которого стал его отец, и наказать виновного»[263]. Сознавая свой долг, Гамлет медлит в его исполнении. Эту неспешность Гизо объясняет желанием героя быть справедливым: «он хочет достичь полной уверенности, хочет убедиться в том, что его действия законны»[264].

Гизо считает, что Гамлет с лёгкостью преодолел бы все препятствия, отнесись он к ним не так философски: «Но колебание и страх, которые они внушают – это часть их властной природы, и Гамлет вынужден пройти через них»[265]. Герой сосредоточен на своей цели и с каждым шагом медленно, но верно к ней продвигается. Однако «Провидение обозначило предел времени; события, которые подготовил Гамлет, происходят без его участия; они совершаются через него и против него; и он падает жертвой предопределений, которые сам же исполнил, и которым суждено показать, сколь мало значит человек даже в том, чего желает»[266].

---

[260] Guizot F. Vie de Shakespeare ... P. LXXXIX–XC.
[261] Ibid. P. XCII.
[262] Ibid. P. XC.
[263] Ibid.
[264] Ibid.
[265] Ibid. P. XCI.
[266] Ibid.

Пометы, оставленные на вступительной статье Гизо, имеют следующее содержание:

1. *Страница III.* Внизу на полях короткая вертикальная черта (чернила), выделяющая строки 20–22. После текста на нижнем поле – точка (расплывшиеся чернила).

Выделенный фрагмент содержит рассуждение автора о связи литературы и общества. Гизо говорит, что литература вынуждена следовать за движением человеческого сознания. Она должна «переноситься за тот горизонт, где оказывается разум, возвышаться и расширяться с идеями, которые его волнуют, наконец, рассматривать вопросы, которые её интересуют в связи с требованием нового состояния мысли и общества».

2. *Страница VIII.* Посередине на полях короткая вертикальная черта (чернила), выделяющая строки 16–19.

Отмеченный текст – о народном характере драматической поэзии. По мнению Гизо, «чтобы произвести наиболее волнующее, эффектное впечатление, чтобы сохранить, возвышаясь, свою свободу, как своё богатство», драма не должна «отделяться от народа». Она слабеет, «если отрывается от почвы, которая дала ей жизнь».

3. *Страницы IX–X*. Внизу на полях короткая вертикальная черта (чернила), выделяющая строки 31–32; вверху на полях длинная вертикальная черта (чернила), выделяющая строки 1–10.

В отмеченном фрагменте речь идёт о зависимости развития драматической поэзии от общественных условий: «…ей необходимы живые порывы и страсти, <…> она хочет, чтобы всё кружилось и вертелось вокруг неё». Гизо определяет условия, необходимые драматической поэзии, «чтобы сверкать во всём своём блеске»: «развитый и простой ум, определённая общность мысли и дела в различных социальных положениях, больше энергии, чем неподвижности, больше движения внутреннего, чем внешнего, сила нравственной деятельности, но без жёсткой обусловленности, свобода мысли и покой жизни».

4. *Страница XV*. На полях длинная вертикальная черта (карандаш), выделяющая строки 11–59.

Выделен текст о значении либерализации государства и общества для развития литературы и театра. По мнению Гизо, нет более благоприятного времени для «богатой и оригинальной работы мысли», чем то, «когда нация, не ведая свободы, обладает ею, пользуется тем, что имеет, и не замечает того, чего ей не хватает…». Это такое время, когда власть и народ, «шагая без боязни и сомнений каждый своим путём, сосуществуют, не испытывают недоверия и редко соприкасаются друг с другом». Таким образом, главной для Гизо остаётся категория свободы. Здесь же он говорит и о явлении обратном – «искусном деспотизме» и «регулируемой свободе», а в качестве яркого примера приводит эпоху Ришелье и Людовика XIV, «которая стоила нам литературы и театра».

5. *Страница XXXIX*. На полях две вертикальные черты (карандаш), выделяющие строки 4–13.

Помета касается текста о народной поэзии и принципах единения и свободы в Англии. Гизо развивает мысль о том, что в Англии поэты своим творчеством были способны объединять людей, собирать их вокруг себя (например, народные певцы-музыканты менестрели). Народная поэзия принимала характер своеобразного «общественного мнения», она сближала и давала ощущение свободы. Гизо называет это «принципом общего обсуждения общих интересов», который «лежал в основании любой свободы, был главным в институтах Англии и определял все обычаи страны».

6. *Страница XL*. На полях две вертикальные черты (карандаш), выделяющие строки 3-12.

В отмеченном отрывке идёт речь о единстве и согласии в сельской жизни. По утверждению Гизо, крестьянский быт «сближал вышестоящих с нижестоящими», объединял «в общности своих интересов и занятий». Такое положение «соединяет непринужденность с доверием», и возникает «необходимость наслаждаться этим вместе».

7. *Страница XLV*. На полях кривая вертикальная черта (карандаш), выделяющая строки 7–12.

Выделен небольшой текст о происхождении европейской драмы из мистерии. По мнению Гизо, европейская культура (Англия, Франция, Италия, Испания) обязана «церковным праздникам своими первыми драматическими представлениями». Причём в Англии они относятся к наиболее раннему времени, её мистерии восходят к XII в.

8. *Страница LXIX*. На полях три вертикальные черты (карандаш), выделяющие строки 6–18 и 19–30.

Фрагмент содержит рассуждение о глубоких противоречиях в ходе развития современного общества. В новой Европе, по утверждению Гизо, «великие интересы, великолепные идеи, возвышенные чувства смешались с грубыми страстями, непристойными потребностями, вульгарными привычками». Формирование наций происходило в условиях «смешения различных классов, всегда осложнённого борьбой и развитием». «Безудержный хаос» жизни определил основу нового искусства – неделимое изображение смешного и трагического. Всё разнообразие противоречий человека и общества стало зрелищем, явившим себя «на сцене мира».

9. *Страницы LXXVII-LXXVIII*. Внизу на полях вертикальная черта (карандаш), выделяющая строки 27–32; вверху короткая вертикальная черта (карандаш), выделяющая строки 1–6.

Помета связана с текстом о сущности комедий Шекспира. По мнению Гизо, от них не нужно требовать «ни правдивости, ни значительности, ни глубокого изучения человека и общества». Задача поэта была иной – «заинтересовать развитием ситуаций, развлечь разнообразием картин, очаровать поэтической верностью деталей». Гизо также отмечает неоднозначность характеров: «пороки, добродетели, интересы, замыслы – всё меняется и трансформируется на каждом шагу». В качестве примеров он приводит комедии «Зимняя сказка», «Цимбелин», «Мера за меру».

10. *Страница LXXXIII*. На полях короткая вертикальная черта (карандаш), выделяющая строки 11–12.

Отмечен отрывок о делении пьес Шекспира на фантастические и реальные, романические и действительные. Гизо отказывается от привычного отнесения шекспировских драм к комедиям и трагедиям, считая, что «различие лежит не между этими жанрами».

11. *Страница LXXXV*. На полях короткая вертикальная (в виде дуги) черта (карандаш), выделяющая строки 11–14.

Во фрагменте речь идёт о преимуществе трагедии над хрониками у Шекспира. Гизо считает, что сам драматург отдаёт предпочтение трагическому жанру. Подтверждение этому он видит в том, что «во главе его произведений» были поставлены именно трагедии «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Макбет», «Король Лир» и «Отелло». В то же время он справедливо замечает, что в этот ряд встраивается также хроника «Ричард III». Основное различие между этими двумя жанрами Гизо видит в том, что в хрониках действие определяется событиями, а в трагедиях оно группируется вокруг человека.

12. *Страница XC*. На полях короткая вертикальная черта (карандаш), отмечающая строки 3–5.

Помета касается конфликта в трагедиях Шекспира: борьба могущества человека с могуществом судьбы. По Гизо, Шекспир изображает «глубину разрыва между усилиями человека и непреклонностью судьбы, между безграничностью желаний и ничтожностью возможностей».

13. *Страница XCII*. На полях две вертикальные черты (карандаш), выделяющие строки 16–28 и 31–32.

Отмечены суждения о нравственном смысле в трагедиях Шекспира. Гизо говорит о том, что «над страшной игрой человека против неизбежности встаёт его духовная сущность – независимая, властная и свободная от случайности борьбы». Шекспир вооружён «нравственной нитью, которая никогда не оборвётся в его руках, он идёт твёрдым шагом через трудности обстоятельств и растерянность чувств». Поэтому, заключает Гизо, с одной стороны, «нет ничего проще

шекспировского действия», с другой стороны, «нет ничего сложней производимого им впечатления». Этот нравственный элемент трагедий Шекспира ясен и понятен зрителю, который, «лишь действие разыграно, уже знает, чего желать и чего бояться, что любить и что ненавидеть».

14. *Страница XCVI*. На полях две короткие вертикальные черты (карандаш), выделяющие строки 5–6.

Отчерчен фрагмент об избыточности у Шекспира. Гизо говорит, что английский драматург, «расточая свои богатства, не всегда делал это соразмеренно». Шекспир погружает зрителя в мир собственных мыслей, многочисленных и бурных. Эту избыточность Гизо далее объясняет «бесстрашной и странной задумчивостью изумленного духа». Поэт, «не зная, как воспроизвести все впечатления, им полученные, накапливает идеи и образы, пробуждая в нас те чувства, что ему пришлось испытать».

15. *Страница CXIX*. На полях горизонтальная черта (чернила), выделяющая строки 18–19.

В отрывке идёт речь о природе романтической драмы. Гизо называет Шекспира художником, который «очертил первые контуры» системы романтического искусства. В его творчестве он находит законы эстетики, организующие его художественный мир. К поиску таких закономерностей Гизо призывает и романтическую драму, «рассматриваемую в её применении к современному обществу».

16. *Страница CXX*. На полях горизонтальная черта (чернила), выделяющая строки 4–5.

Выделение касается текста о природе романтической драмы. Гизо говорит, что «условия и необходимость драматической поэзии» лежат в самом человеке. Театральное искусство имеет «относительные правила, которые вытекают из подвижного состояния общества».

17. *Страница CXXXIV*. На полях косая горизонтальная черта (чернила), выделяющая строки 2–3.

Помета относится к размышлениям о единстве впечатления в драме, которое создаётся благодаря особому ходу действия. Гизо говорит о том, что «одна только последовательность оставляет отпечаток в нашем сознании, это события, из которых состоит увлекающий за собой спектакль». Погружение зрителя в драматическое действие историк называет «связью мыслей».

18. *Страница CXXXVIII.* На полях косая горизонтальная черта (чернила, расплывшиеся), выделяющая строки 19–20.

Отмечен отрывок о единстве впечатления у Шекспира. Этот принцип Гизо считает организующим во всём творчестве английского драматурга: и в исторических пьесах, где он «открыто показывает невозможность сжатия времени», и в трагедиях, где «позволяет ему бежать».

19. *Страница CXLVI.* На полях короткая горизонтальная черта (чернила), выделяющая строки 5–6.

Помета касается тезиса о силе изображения человека у Шекспира. На примере трагедии «Макбет» Гизо показывает, как поэт изображает человеческую драму, которая своей подлинностью воздействует на зрителя (читателя). Шекспир выводит на сцену «всего человека, показывает его проявление во всех формах, во всех ситуациях, какие только связанны с его существованием».

20. *Страница CXLVII.* На полях косая горизонтальная черта (чернила), выделяющая строки 30–32.

Выделен фрагмент о развитии современной французской драмы. Гизо говорит о совершенстве греческой формы, отвечающей законам античной эстетики. Но он считает неправомерным переносить древние правила на современное искусство, так как окружающий мир стал намного сложней и требует большего охвата: «Франция, приняв их [правила], должна была сжаться в одном углу человеческого существования. <…> бездны человеческого сердца были измерены во всю глубину, но не во всю величину свою». Шекспира Гизо считает ярким примером того, как органично достигается связь индивидуального творчества с эстетикой своего времени. По его мнению, именно к такому

глубокому синтезу должна стремиться новая драма Франции, расширяя свои пределы.

21. *Страница CLI.* На полях косая горизонтальная черта (чернила), выделяющая строки 2–4.

На отмеченной странице речь идёт о необходимости национальной драмы во Франции. Гизо говорит о новых, более сложных условиях, в которых приходится существовать человеку. Следовательно, задача драматического искусства тоже получила иное наполнение.

Определив содержание всех отмеченных фрагментов, можно обозначить основные моменты, на которых акцентировал свой взгляд читатель предисловия Гизо. Во-первых, важным оказывается социально-исторический подход, которым пользуется французский историк в рассмотрении творчества Шекспира. Сюда относятся идея развития искусства вместе с поступательным движением общества и мысль об актуальной современности Шекспира, его особом чувстве действительности. Во-вторых, пристальное внимание сосредоточено на утверждениях о народном характере драматической поэзии. Истоки драматического искусства лежат в древних народных представлениях, следовательно, его современное развитие также должно проходить в тесном контакте с категорией народности. В-третьих, подчёркивается значимость шекспировского принципа «единства впечатления». С одной стороны, это цельность и целостность в изображении человеческого мира, с другой – способ эмоционального (нравственного) воздействия на зрителя через его погружение в достоверную иллюзию жизни.

Отдельный акцент поставлен на значении английского поэта для современной европейской, в частности – французской драмы. Здесь отмечена мысль Гизо о творчестве Шекспира как наглядном примере созвучия индивидуального и всеобщего, ориентации творческой личности на многообразие человеческой природы. Значимым оказывается обращение к современным авторам: через драматическую форму в живой действительности объять человека и общество.

Этюд Гизо со всей очевидностью исполнен в общей специфике романтического восприятия: большая роль в его концепции отдаётся сфере чувства, душевного переживания, впечатления. Однако важно, что историк строит своё рассуждение вокруг личности и меры её обусловленности законами истории, общества и обстоятельствами времени. Ярко выраженный в статье социально-исторический аспект прямо или косвенно вошёл в общую систему тургеневского осмысления положения человека в действительном мире через шекспировский образ.

Единственная помета во всём томе, которая не относится к этюду Гизо и которую можно с уверенностью отнести руке Тургенева, принадлежит трагедии «Гамлет». На странице 263 на полях карандашным крестиком отмечен известный монолог «Быть или не быть» (акт III, сцена 1). Внимание к этому моменту драматического действия знаменательно. Вопрошание Гамлета, остающееся без ответа, является предельным выражением трагедии главного героя. Дойдя до «высшей точки сомнений»[267], он в словесной форме реализует смятение своей души и мысли. Антиномия «быть или не быть» становится одной из определяющих характеристик его образа. А ситуация бездействия принца при сознании мести оказывается предметом особой критической и эстетической рефлексии Тургенева.

1.4.4 «Русский шекспиризм»

Изучение Тургеневым творчества Шекспира включалось также в общий контекст интереса деятелей русской культуры к именитому драматургу Англии. Вся первая половина XIX в. в России была ознаменована масштабным процессом обретения и завоевания Шекспира.

[267] Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет» : литературный комментарий. М., 1986. С. 102.

В 1820–1830-е гг. внимание к «эйвонскому лебедю» во многом было обусловлено личностью и творчеством А.С. Пушкина[268], его художественными открытиями в «системе Отца нашего Шекспира»[269]. Русский поэт «впервые обнаружил ту глубину и безошибочность в постижении великого английского драматурга, которых в состоянии была достигнуть русская литературная и эстетическая мысль в XIX столетии»[270].

Отдельный этап на «шекспировском пути» Тургенева составила эстетическая традиция Н.В. Станкевича и его литературно-философского кружка. В этом объединении «отборных по уму, образованности, талантам и благородству чувств молодых людей»[271] одним из главных «властителей дум» и «воспитателей истинного вкуса»[272] был Шекспир. Он «стоял превыше всего, как предмет безусловного поклонения»[273]. Формально Тургенев не был членом кружка, однако ему удалось схватить «самый дух» его[274].

Для Станкевича английский драматург был воплощением бессознательного творчества. В письме к Я.М. Неверову (от 24 июля 1833 г.) он говорит о поэзии (в широком понимании) как о «факте жизни, в чудном свете явившимся душе» поэта[275]. Станкевич выражает сомнение в том, что «Шекспир имел ясное (логически-ясное) представление о смысле своих драм: он творил “так”, потому что “так” являлась ему жизнь и возбуждала его гений»[276].

Сходные мысли обнаруживает и Белинский, в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя (“Арабески” и “Миргород”)» (1835) он пишет: «Когда поэт творит, то хочет выразить, в поэтическом символе, какую-нибудь идею,

---

[268] Левин Ю. Д. Русский романтизм // Шекспир и русская культура / под ред. М. П. Алексеева. М. ; Л., 1965. С. 202.

[269] Пушкин А. С. Письмо к издателю «Московского вестника» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Наука, 1964. Т. 7. С. 72.

[270] Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 244.

[271] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. М., 1956. Т. 11. С. 103.

[272] Там же. С. 134.

[273] Пыпин А. Н. Белинский. Его жизнь и переписка. СПб., 1908. С. 89.

[274] Манн Ю. В. В кружке Станкевича. Историко-литературный очерк. М., 1983. С. 97.

[275] Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830–1840 / ред. и изд. А. И. Станкевича. М., 1914. С. 237.

[276] Там же.

следовательно, имеет цель и действует с сознанием. Но ни выбор цели, ни её развитие не зависит от его воли, управляемой умом, следовательно, его действие бесцельно и бессознательно»[277]. Здесь очевидно влияние философии Ф. Шеллинга, утверждавшего тождество сознательной и бессознательной деятельности в искусстве. Что знаменательно, в пример последнего Белинский приводит именно Шекспира.

Активное знакомство с творчеством английского поэта происходит у Станкевича в его «московский» период, причём первоначально он знакомится с ним преимущественно по немецкому переводу А. Шлегеля. По его собственному признанию, «Гамлет» «всегда был одною из моих любимых драм: может быть, оттого, надобно признаться, что у нас много общего с героем пьесы»[278]. Он не раз цитирует трагедию в своих письмах (в переводе М.П. Вронченко), а в январе 1837 г. вместе с Белинским побывал на представлении пьесы в переводе Н.А. Полевого.

В понимании «Гамлета» Станкевич отмечает своё единодушие с Белинским («мы так хорошо понимаем друг друга, я во многом так ему сочувствую, что в иные минуты, право, бывает одна душа с ним»[279]) и особое внимание останавливает на Офелии. Вырисовывая по чертам шекспировской героини идеальный женский образ, он отмечает «сходство с одним знакомым мне лицом»[280], очевидно, подразумевая Л.А. Бакунину, к которой и пишет о своём впечатлении («я не мог удержаться, чтоб не сообщить его Вам»[281]).

Признавая слабость воли шекспировского героя, Станкевич здесь и в других письмах не говорит прямо о причинах бездействия принца. Можно предположить, что в глубоком сочувствии с Белинским заключается также и согласие с его трактовкой противоречивой сущности Гамлета, высказанной в знаменитой статье 1838 г. Важно заметить, что чтение Шекспира входит у Станкевича в очень широкий историко-литературный и философский контекст, который в том числе

---

[277] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 1. С. 288.
[278] Переписка Николая Владимировича Станкевича ... С. 509.
[279] Там же.
[280] Там же. С. 510.
[281] Там же.

составляют работы Ф. Гизо («История цивилизации во Франции», 1829–1832), А. Шлегеля («Лекции о драматическом искусстве и литературе», 1808–1811) и Л. Тика (новелла «Молодой столяр», 1836).

В конце 1830-х гг. Станкевич лично познакомился с Тиком, когда направлялся на лечение в Германию. Готовясь к поездке в Дрезден в 1838 г., он пишет домой о том, что надеется «увидеть и услышать там Тика»[282]. Встреча с романтиком для него важна и потому, что тот являлся известным исследователем Шекспира. Навестить Тика Станкевичу также посоветовал его берлинский профессор Карл Вердер, указывая на то, что немецкий поэт «отлично читает комические вещи из Шекспира»[283].

Своё пребывание у Тика в мае 1839 г. Станкевич кратко описывает в письме к Н.Г. и Е.П. Фроловым (от 13 июня): «…когда Тик представлял нас прочему обществу, то, забывши наши имена, спрашивал: “Herr Baron von…?” “Станкевич” отвечал я и Неверов тоже»[284].

Для деятелей русской литературы первой половины XIX в. посещение по приезде в Дрезден знаменитого немецкого романтика имело характер почти обязательный и даже обозначило своеобразную традицию. До Станкевича на приёме у Тика побывали В.К. Кюхельбекер и В.А. Жуковский – в 1820 и 1821 гг. соответственно[285]. Причём в последнем случае Шекспир стал предметом дружеского спора. Жуковский признавался, что не понимает смысла «Гамлета», считая пьесу настоящим «чудовищем»[286]. Он не может принять выстроенную йенскими романтиками концепцию трагического героя, относя все открытия по поводу этой пьесы их «собственному богатству мыслей и воображения»[287]. Но русского поэта привёл в восторг ответ Тика на его возмущённый ропот: «привилегия истинного гения» в том, что, «не мысля и не назначая себе дороги,

---

[282] Переписка Николая Владимировича Станкевича ... С. 175.

[283] Там же.

[284] Там же. С. 679.

[285] Данилевский Р. Ю. Людвиг Тик и русский романтизм // Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 70–75.

[286] Жуковский В. А. Путешествие по Саксонской Швейцарии // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М., 2004. Т. 13. С. 183.

[287] Там же.

по одному естественному стремлению вдруг доходит он до того, что другие открывают глубоким размышлением, идя по его следам»[288]. Вероятно, в «Гамлете» Шекспира и в его «йенской интерпретации» Жуковский видел тот дух отрицания, который он находил и осуждал у Байрона[289].

Особенную увлечённость творчеством Шекспира проявил также Белинский. Близкий друг Станкевича и деятельный участник его литературно-философского кружка не мог остаться в стороне от общего восторга и преклонения перед гениальным английским драматургом. Но его взгляд на Шекспира испытал важную эволюцию в ходе развития собственных художественно-критических принципов.

В середине 1830-х гг. Белинский находился под значительным влиянием идей романтической эстетики, был серьёзно увлечён сначала философской системой Ф. Шеллинга и И. Фихте, а затем Г. Гегеля. В первое время Шекспир был для критика воплощением искусства идеального, поэтому он прямо характеризовал его как романтика[290]. Однако в самом начале 1840-х гг. Белинский уже противопоставляет его романтической идеальности: «Шекспир – поэт нового времен, нового искусства – поэт не идеалов, а действительности»[291].

Специальных критических статей о творчестве Шекспира Белинский практически не оставил, но обращение к нему становится почти обязательным, когда заходит речь об эстетике и поэтике словесного творчества: «За отношением Белинского к Шекспиру и его высказываниями о творчестве великого драматурга неизменно стояли живые, современные вопросы русского литературного развития»[292].

Наибольший интерес у критика вызвала трагедия «Гамлет». Её эстетическому восприятию и сценическому воплощению он посвятил уже

---

[288] Жуковский В. А. Путешествие по Саксонской Швейцарии ... С. 183.

[289] Подробно об этом речь идёт в статье В.А. Жуковского «О меланхолии в жизни и поэзии».

[290] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 1. С. 69.

[291] Там же. Т. 3. С. 508.

[292] Фридлендер Г. М. Белинский и Шекспир // Белинский : ст. и материалов. Л., 1949. С. 147.

упомянутую статью «”Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838). Интерпретация, которую даёт Белинский характеру главного героя трагедии, во многом оказывается некоторой полемикой с позицией И.-В. Гёте. Критик приводит идею немецкого классика о «слабости воли при сознании долга» и частично соглашается с ней, переосмысляя её значение. Развёрнутое объяснение «коренного противоречия характера и событий»[293] Гёте представил в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796). Словами своего героя поэт словно выносит приговор принцу: «Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное создание, лишённое силы чувств, без коей не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано»[294].

Такая трактовка вызвала оживлённую полемику в кругу йенских романтиков, увидевших явное противоречие ореолу романтического пафоса, в который был погружён принц Датский. А. Шлегель, признавая, что в трагедии «от героя требуют действия, а он выдаёт только чувства и мысли»[295], всё же высказывает своё недоверие: «Думал ли поэт о Гамлете всё то, что в него вложил Вильгельм Мейстер, – это сомнение, право подтвердить которое имелось (если бы он только мог) у одного лишь Шекспира»[296]. Свою мысль он продолжает и далее, когда говорит, что не может «судить о характере Гамлета столь же благосклонно, как Гёте»[297]. По мнению А. Шлегеля, Гамлет часто принимает решение, но от его исполнения всегда отказывается – в этом «очевидна слабость его воли» (die Schwäche seines Willens)[298]. Однако этой слабости противопоставляется масштаб мысли: «знание намного превосходит силу его воли»[299].

Ф. Шлегель подхватывает размышления своего старшего брата. Тема «Гамлета», по его мнению, заключается именно в «героическом отчаянии»,

---

[293] Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 241.

[294] Гёте И.-В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Гёте И.-В. Собр. соч. : в 10 т. М., 1978. Т. 7. С. 199.

[295] Schlegel A. Etwas über William Shakespeare ... S. 63.

[296] Ibid. S. 68.

[297] Schlegel A. Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen. Heidelberg, 1817. Teil 3. S. 148.

[298] Ibid.

[299] Schlegel A. Etwas über William Shakespeare ... S. 69.

«бесконечном разладе высших способностей»[300]. Величие главного героя, грандиозность его природы становится причиной «его внутренней смерти»[301], он гибнет «в избытке бездеятельного ума, который мучительнее давит его самого, чем все, кто приближается к нему»[302]. Таким образом, драматическая нерешительность Гамлета есть следствие «бесчисленного множества отношений»[303], которые доступны только ему и определиться с которыми (выбрать единственное) он не может.

Подвергает критике гётевское понимание Гамлета и Тик, который подходит к образу героя с позиции воплощения иронии. По его мнению, ирония высвечивает конфликт разума и воли, активности и пассивности, но не лишает главного персонажа «величайшей тайны». Тик считает, что Гёте не удалось выявить иронический компонент трагедии, иначе он «не смог бы предложить такую трактовку, которая изложена в “Вильгельме Мейстере”»[304].

Именно через призму романтического понимания сначала смотрел на Гамлета Белинский, он видел в нём сильную творческую личность, которая оказалась в вынужденных и одновременно необходимых для своего развития обстоятельствах. В безволии героя критик находил проявление настоящей силы: «он велик и силён в своей слабости, потому что сильный духом человек и в самом падении выше слабого человека в самом его восстании»[305]. Гамлету суждено в результате внутренней борьбы перейти из «нравственного младенчества» и бессознательности в гармонию духа. То есть муки сомнений и нерешительности при сознании долга являются одним из этапов становления личности. Это «распадение вследствие сомнения» является способом выхода из кризиса и обретения «мужественной и сознательной гармонии и самонаслаждения духа»[306].

---

[300] Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика ... Т. 2. С. 397.
[301] Там же.
[302] Там же. Т. 1. С. 112.
[303] Там же. Т. 2. С. 397.
[304] Köpke R. Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen. Leipzig, 1855. Teil 2. S. 220.
[305] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 2. С. 293.
[306] Там же.

С таким пониманием образа Гамлета связана и критика Белинским актёрской игры П.В. Мочалова. Он не находил в его сценическом искусстве шекспировской цельности, абсолютной выдержанности образа в единой драматической линии: «целой роли не было»[307]. Главное возражение Белинского связано с субъективной манерой исполнения. Критик сетует, что актёр «придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия»[308]. Чрезвычайное внутреннее напряжение героя должно выражаться именно в «грусти и меланхолии»[309], поскольку этим отражается суть происходящих с ним изменений.

Своё рассуждение о герое Шекспира Белинский продолжает в 1841 г. в статье «Разделение поэзии на роды и виды» – и здесь уже видна произошедшая эволюция его взглядов. Критик связывает трагическую неразрешимость противоречивого положения Гамлета с «сшибкой двух враждебных сил»: долга и «личной неспособностью к мщению»[310]. Теперь Белинский ещё больше приближен к концепции Гёте, соглашаясь, что герой, изначально поставленный в безвыходное положение, неспособен исполнить свой долг, поскольку он несоразмерен его силам. Гамлет не может ни совершить необходимое действие, ни отказаться от него. А когда сам «увидел себя неспособным и бессильным»[311], то предался жестокому осуждению.

Развивая эту мысль в пятой статье «Сочинения Александра Пушкина» (1844), Белинский указывает на «величие души» шекспировского героя. Гамлет знает, «на что его вызвала судьба, и он робеет предстоящего подвига», но в страстном презрении к самому себе он показывает, что «душа его столь же велика, сколько и чиста»[312]. Критик уже не говорит о пути Гамлета к примирению с действительностью, но основное внимание уделяет внутренней борьбе принца с

---

[307] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 2. С. 332.
[308] Там же. С. 328.
[309] Там же.
[310] Там же. Т. 5. С. 20.
[311] Там же.
[312] Там же. Т. 7. С. 313.

самим собой. Белинский находит истинно человеческое преимущество именно в трагическом пафосе монологов принца: «ибо сущность содержания и развития этой трагедии заключается во внутренней борьбе её героя с самим собой»[313].

Вероятно, одновременно с Белинским или немногим ранее (1837–1838) над статьёй о сущности трагедии принца Гамлета работал М.А. Бакунин. Рукопись статьи не была опубликована автором, но, очевидно, с её содержанием были знакомы люди из его близкого окружения, в том числе и Тургенев. Осмысление шекспировского образа Бакунин производит с романтической точки зрения и под влиянием философии религии и права Гегеля, обращаясь к понятиям преступление, наказание, право и свобода.

По мысли Бакунина, на протяжении всего драматического действия Гамлет находится в поиске истины. «Злодеяние ещё не открыто», но «оно должно быть открыто», а «доказанное преступление должно быть осуждено»[314]. В Гамлете «кровь взывает к мщению», но прежде он «должен увериться в преступлении»[315], чтобы самому не стать преступником. Герой вынужденно принимает на себя роль судьи, который «должен достигнуть полной достоверности»[316], прежде чем приступать к наказанию. Сомнение – это необходимый путь к истине, к её утверждению. Встреча с призраком отца, реакция Клавдия на «Мышеловку», письмо короля – всё это является лишь поводом к предчувствию[317] Гамлета, но ещё не ведёт его к действию. Герой медлит «до тех пор, пока раненый Лаэрт не открывает ему, что король отравил шпагу»[318] и что яд предназначался принцу.

Бакунин романтизирует образ Гамлета, оправдывает его сомнения и делает героя своеобразным борцом за правду. Все поступки принца он объясняет с позиции необходимости. Гамлет велик в своём стремлении исполнить долг перед отцом, он от чувства «Детской привязанности» через «Чувство Грусти» движется

---

[313] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 5. С. 21.

[314] Бакунин М. А. Гамлет // М. А. Бакунин : pro et contra. СПб., 2015. С. 679.

[315] Там же. С. 680.

[316] Там же.

[317] «И как ни сильно и ни право чувство, побуждающее Гамлета к мщению, – убийца брат Отца его; и потому чем глубже пребывает в нём чувство права, тем менее должен он основываться только на одном Предчувствии» (Там же. С. 681).

[318] Там же. С. 682.

к «Предчувствию» и, наконец, достигает правды. Это путь познания, в котором цель оправдывает все средства. Очевидно, что в утверждении правоты и справедливости героя, его оправдании Бакунин очень близок к позиции Белинского 1838 г.

Интересно сопоставить теорию необходимости (закономерный поиск истины), выстроенную Бакуниным, с концепцией случайного, предложенной П. де Барантом, который «смотрел на “Гамлета” глазами Шлегелей»[319]. Барант называет «Гамлета» философской трагедией (tragédie philosophique), «в которой автор запечатлел широту размышлений и показал нам, какими он видит мир и природу человека»[320]. Философский характер произведения помогает «точно изобразить эпоху, которой оно обязано своим появлением»[321], а его герой становится отражением этого времени. Пребывание в университетах Виттенберга, где «уже искали метафизический смысл вещей, жили в идеальном мире»[322], духовно и интеллектуально сформировало Гамлета, а возвращение в Данию стало для него трагедией. Он испытывает негодование и презрение, которые совершенно «не продвигают его к действию»[323].

Гамлет «не жалеет о власти, не ищет славы, не проникается воинственным рвением», его мучает не боль, но тоска: «…узнавая и размышляя всё больше, он разучился управлять собой»[324], «потерял чувство добра и зла среди своих задумчивых сомнений»[325]. Вместо того, чтобы доказать силу анализа, принц раскрывает «лишь слабость и беспомощность воли». Однако герой «справедливо проявляет больше недовольства к самому себе, чем к судьбе»[326]. Барант замечает,

---

[319] Эйхенбаум Б. М. К истории «Гамлета» в России // Шекспировский сборник. 1967. М., 1968. С. 69.

[320] Barant P. Notice sur «Hamlet» // Oeuvres complètes de Shakespeare : en 13 vols. Paris, 1821. T. 1. P. 164 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 2014.

[321] Ibid. P. 164.

[322] Ibid. P. 166.

[323] Ibid. P. 165.

[324] Ibid.

[325] Ibid. P. 171.

[326] Ibid. P. 167.

что в пьесе говорит, но бездействует не только Гамлет – таков удел практически каждого персонажа, и «только женские образы освобождены от этого штампа»[327].

Причина «слабости души» героя, по мнению Баранта, исходит не столько от изъянов его собственного характера, сколько от «страданий человеческой природы» вообще. Шекспир «показывает Гамлета как благородное существо, помещённое в такие обстоятельства, которые могли бы заставить его деградировать»[328]. Но «практичные люди» (hommes pratiques) не превосходят героя-теоретика. Основной замысел трагедии, утверждает Барант, заключается в том, чтобы «вывести наружу пустоту и ничтожность человеческой природы»[329].

Трагический ход действия несёт «идею скептицизма» (idée de scepticisme). Здесь нет довлеющего рока или свободной воли человека – случай (hasard) «служит причиной всех событий»[330]. «Виновные действительно наказываются, но происходит это случайно, без какой-либо неизбежности»[331], ничто не обнаруживает божественную руку. Таким образом, Барант утверждает принцип случайного в трагедии Шекспира. Английский поэт, задаваясь вопросом о роли человека в свершении (или несвершении) событий действительности, даёт ответ не в его пользу. Под этим «печальным взглядом», по Баранту, Шекспир рассмотрел «практически всю человеческую жизнь»[332].

Собственную художественную интерпретацию образа Гамлета Тургенев дал в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» (1848). Понимание трагизма шекспировского героя на национальном материале в качестве главного компонента включала в себя диалектику романтического и актуального, действительного содержания.

В центре тургеневского изображения лежит проблема отдельной личности, драма человеческой судьбы, которая была определена противоречиями эпохи.

---

[327] Barant P. Notice sur «Hamlet» ... P. 168.
[328] Ibid. P. 169.
[329] Ibid. P. 170.
[330] Ibid.
[331] Ibid.
[332] Ibid. P. 172.

Русский Гамлет представлен Тургеневым в фигуре интеллигента, остановившегося на распутье и не решающегося сделать шаг вперёд.

Основной конфликт рассказа, с одной стороны, обозначен автором в явно романтическом ключе. Писатель показывает столкновение человека с окружающим его миром. Герой Тургенева испытывает глубокие страдания от того, что выстроенная им «теория жизни» трагически не совпадает с жизнью реальной. Действительность, не отвечая его мечтаниям, оборачивается катастрофой, преодолеть которую человек оказывается не в силах. Практические люди одерживают победу над тем, кто мыслил своё существование отвлечённо.

Но, с другой стороны, представляя вариант бунтующей личности, Тургенев видит совершенно иной, отличный от романтического понимания выход. По мысли автора, безысходность положения, определённая самой жизнью, может быть разрешима исключительно усилиями этой страдающей личности. Рефлектирующий герой Тургенева, как и Гамлет Шекспира, с первых страниц произведения провозглашает своё презрение к действительности. Однако это презрение, выражающее драму собственной нереализованности, невоплощённой оригинальности, оказывается для «степного Гамлета» препятствием на пути объективного понимания неизбежных трудностей и противоречий жизни. В то же время понимание жизни, по Тургеневу, не равнозначно примирению. Принятие неприглядных, грубых и глубоко прозаических сторон реального мира означало, прежде всего, выявление и борьбу с существующими недостатками, а также стремление внести позитивный момент в обнаруженное и осознанное несовершенство.

Самостояние личности, достоинство индивидуального человеческого существования, завоёванное романтиками, было чрезвычайно дорого Тургеневу. В своём рассказе он отстаивает именно ценность полноты и непосредственности человеческих чувства и мысли. Судьбу героя писатель строит по законам шекспировской хроники, помещая её в живой контекст эпохи. Отдельная личность осмысляется им через духовную и интеллектуальную жизнь России 1830-х – 1840-х гг.

«Степной Гамлет» в поисках оригинальности прошёл «стандартный» путь молодого русского интеллигента: от Московского университета и кружковых объединений до обучения за границей и постижения мировой (европейской) культуры. Мечтательность, абстрактное понимание потребностей жизни, предельное теоретизирование и философствование, по собственной мысли Василия Васильевича, слишком отдалили его от современной действительности. Резкий разрыв между идеалом и реальностью, сделавший невозможным индивидуальную реализацию, становится для героя трагической точкой остановки.

Перейти «серединку», им же обозначенную, он оказывается не в силах – то есть положение «щигровского Гамлета» сознательно приближено автором к концепции Гёте. Однако слабость героя объясняется Тургеневым не природным бессилием, а нежеланием подвергнуть деструкции все завоевания прошлого. Василий Васильевич, порицая и осуждая себя, в то же время искренне гордится своей образованностью, приобщённостью к достижению мировой мысли и, как важное следствие, способностью к самосознанию, анализу.

Таким образом, рефлексия, по Тургеневу, выступает в качестве достоинства и даже преимущества героя, и в таком понимании гамлетовского образа писатель предельно близок позиции Белинского периода его последних «пушкинских статей». Самоанализ – это также и своеобразный способ «поиска правды». Избранная Тургеневым по примеру Шекспира монологическая исповедальная форма основной части рассказа призвана раскрыть перед читателем чрезвычайный драматизм внутреннего мира личности. Не случайно Гизо, по свидетельству П.В. Анненкова, откликнулся на рассказ Тургенева и указал в нём на «глубокий психический анализ общечеловеческого явления»[333]. То есть французского историка привлекло именно изображение мучительной «работы сознания и страдающей мысли»[334] в непосредственном соотнесении с социально-историческим планом.

---

[333] Анненков П. В. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 542.
[334] Там же.

В результате читательская рефлексия Тургенева по отношению к творчеству Шекспира, осложнённая и обогащённая критическим взглядом западноевропейских романтиков и отечественных авторов, а также переводческая рецепция, касающаяся отдельных сюжетов и образов, стали для писателя важным и необходимым способом формирования целостной, многоаспектной и качественно индивидуальной концепции шекспировского искусства. Приступив «со страхом и верою» к изучению Шекспира в момент становления собственной эстетической системы, Тургенев, очевидно, развивался в тени его творчества (не исчерпывая им, конечно, всего масштабного контекста литературы). Но британский гений не лишал писателя самостоятельности, он давал ему образец, в достижении которого были необходимы, с одной стороны, совершенствование себя (метод и стиль, форма и содержание, синтез противоречий и выход к гармонии, поиск идеала), с другой стороны, непрерывное постижение «средоточия русской жизни»[335], мастерство которого явилось у Тургенева во всей полноте уже в 1847 г. – в книге, написанной поэтом-охотником.

[335] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 12. С. 345.

2 И.С. Тургенев и трагедия У. Шекспира «Гамлет»

> В действительности нет шекспировского Гамлета – или, пожалуй, он есть – да Шекспир открыл его – и сделал достоянием общим[1].
>
> *И.С. Тургенев*

2.1 Гамлет в творчестве И.С. Тургенева (1830-е – 1840-е гг.)

Образ Гамлета – один из центральных в художественном мире Шекспира, получил в творчестве И.С. Тургенева огромное нравственно-философское наполнение. Его осмысление, начатое в момент первого знакомства с трагедией ещё в юношеском возрасте, приобрело серьёзный и значительный характер в Берлине 1838–1841 гг. Наглядно это показывает шекспировская цитата на втором томе Hegels «Werke» из личной (родовой) библиотеки писателя. На переднем форзаце книги Тургенев чернилами выписывает слова Гамлета, сказанные им об отце (акт I, сцена 2):

> He was a man… take him for all in all…
> We shall not look upon his like again[2].

Эти шекспировские строки Тургенев осмысляет уже по-своему, сознательно заменяя запятые знаком многоточия и используя неопределённо-личную форму (*We* вместо *I*). Вероятно, это эстетический след душевной реакции писателя на известие о смерти Н.В. Станкевича в июле 1840 г. Подобным образом словами Датского принца он позже охарактеризует в своих воспоминаниях и В.Г. Белинского: «Человек он был!»[3] Фраза «He was a man», соотносящаяся также

---

[1] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 49.

[2] Hegel G. Werke : in 18 Bd. Berlin, 1832. Bd. 2. 456 S. // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1422.

[3] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 11. С. 558.

с репликой Антония из «Юлия Цезаря»: «This was a man» (Это был человек), станет для Тургенева своеобразной гуманистической формулой, указывающей на образец человеческого достоинства.

Хорошее знание оригинала шекспировской трагедии не мешало Тургеневу обращаться к двум её основным европейским переводам – немецкий (А. Шлегель) и французский (Ф. Гизо). Перевод же «Гамлета» на русский язык имел для Тургенева значение особое. Со свойственной скромностью считая себя недостойным права быть профессиональным переводчиком Шекспира, он ожидал явления того, кто, будучи одарён «глубоким и верным пониманием красоты», отзовётся «страдательностью»[4] на запечатлённый образ.

История «русского “Гамлета”», как и Шекспира вообще, неизменно находилась в центре писательского интереса. Тургенев не только хорошо знал трагедию в её «романтических переложениях» – М.П. Вронченко (1828) и Н.А. Полевой (1837), но также приветствовал и появление новых переводов, соответствующих (в разной степени) современной эпохе: А.И. Кронеберг (1844) и Н.Х. Кетчер (1873).

В эпистолярном и художественно-критическом наследии Тургенева трагедия «Гамлет» является самым обильно и часто цитируемым произведением Шекспира. В подавляющем большинстве случаев писатель обращается к репликам самого Гамлета, а именно к мыслям, поэтически воплощённым в афоризмах. Он употребляет их как на языке оригинала («He outheroded Herodes»[5], «something rotten in the state of Denmark»[6]), так и в уже устоявшихся русских формах («Есть многое на свете, друг Горацио...»[7], «Вот в чём вопрос»[8], «Слова, слова, слова»[9]).

---

[4] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 228.

[5] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 13. С. 50.

[6] Там же. Т. 15. Кн. 2. С. 98.

[7] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 10. С. 172.

[8] Там же. Т. 2. С. 102.

[9] Там же. Т. 11. С. 100.

Пройдя серьёзную критическую школу в интерпретации главного образа трагедии, Тургенев синтезировал открытия И.-В. Гёте, западноевропейских романтиков, К. Вердера[10], деятелей российской словесности и на основе собственного восприятия противопоставил пассивности Гамлета всю грандиозную сложность его характера: он «бездействует вследствие нерешительности, сомнения и размышления»[11]. Выдвигая на первый план рефлексивную природу героя («Рефлектировать значит по-русски: “размышлять о собственных чувствах”»[12]), Тургенев в её понимание вкладывает драматический масштаб неразрешимых противоречий: сила и слабость, гибель и спасение.

2.1.1 От «Сте́но» к «Петру Петровичу Каратаеву»

Первые элементы гамлетовского образа в художественном творчестве Тургенева проявились уже в драматической поэме «Сте́но» (1834), неопубликованной при жизни. В начале её III акта писатель строит явную аллюзию на знаменитую сцену на кладбище из трагедии Шекспира. Один из философствующих могильщиков, готовясь к погребению Офелии, выбрасывает из земли несколько черепов. Эти останки подталкивают присутствующего здесь же Гамлета к тому, чтобы мысленно реконструировать возможный облик когда-то существовавших людей. Строя свои рассуждения в границах жизнь – смерть, принц воссоздаёт галерею лиц с присущими им характерными чертами: политик, придворный, законовед, скупщик земель.

Особенной глубины мысль Гамлета достигает в тот момент, когда могильщик указывает ему на череп королевского шута Йорика. Воссоздавая

---

[10] Во время обучения в Берлинском университете общение Тургенева с Карлом Вердером необходимо включало в себя и обсуждение творчества Шекспира, которым немецкий философ занимался практически профессионально. Так, в вопросе гамлетовского бездействия Вердер не соглашался с трактовкой Гёте и предлагал собственное объяснение: Гамлет должен доказать «законность своего дела» (der Rechtmäßigkeit seines Verfahrens), чтобы оправдать месть перед датским обществом (Werder K. Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. Berlin, 1875. S. 33).

[11] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 378.

[12] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 224.

счастливые воспоминания детства, герой заканчивает свой монолог утверждением, что прах Александра Македонского вполне мог превратиться в глину, которой затыкают бочки или обмазывают стены. Именно этот мотив быстротечности жизни и неминуемости смерти, равной для всех, встраивает шестнадцатилетний Тургенев в образ Стено:

А! этот череп!
<…>
Под этой жёлтой костью, может быть,
Таилось много дум и много силы.
И, может быть, здесь страсти бушевали –
И это мёртвое чело огнем
Любви горело... а теперь!..
Кто знает?
И череп мой к монаху попадет,
И он его положит подле библии
У ног креста. Его возьмет другой
И то же скажет, что я говорил
Теперь...[13]

Так же, как и у Шекспира, здесь подчёркивается цикличность времени, вечная повторяемость и чередование жизни и смерти. Главный герой, являясь «сколком с байроновского Манфреда»[14], своим монологом о черепе отсылает к байроновскому же стихотворению «Надпись на кубке из черепа» (1808). Английский романтик, заимствуя из уст Гамлета философский образ смерти, противопоставляет ему мотив наслаждения жизнью, предметно выраженный в кубке с вином. Позже Тургенев будет неоднократно возвращаться к символической детали Шекспира, поэтически прочитанной как Дж. Байроном, так и русскими поэтами. Во время работы над рассказом «Гамлет Щигровского уезда» (1848) он среди многочисленных заметок на полях записывает в нескольких вариантах имя Е.А. Баратынского. Спустя десять лет в статье «Гамлет и Дон-Кихот» (1860) писатель расшифровывает свою запись, проговаривая

[13] Тургенев И. С. «Стено» // Голос минувшего. 1913. № 8. С. 243.
[14] Гершензон М. О. Послесловие <к поэме И.С. Тургенева «Стено»> // Там же. С. 260.

пушкинскую формулу «Гамлет-Баратынский», заключённую в его «Послании Дельвигу» (1827). В этом стихотворении поэт апеллирует к «Черепу» (1824) Баратынского, где им поэтически представлены размышления Датского принца у могилы Офелии. Таким образом, для Тургенева выстроилась целая цепочка индивидуального восприятия яркого символа трагедии Шекспира, объединённая одним философским стержнем.

В поэме «Стено» примечателен также и финал: в перефразированном виде её последними словами писатель делает прощальную реплику («The rest is silence») умирающего Гамлета: «Тайна свершилась. Молчанье! Молчанье!»[15]

Спустя десять лет после юношеского опыта драмы в стихах Тургенев создаёт рассказ «Андрей Колосов» (1844) – это было первое прозаическое произведение, с которым писатель вошёл в русскую литературу. Рассказ, как и художественный метод его автора, вырастал на «почве исканий русской литературы 1830-х – 1840-х годов»[16], поэтому для него особенно характерен живой синтез разных эстетик. С помощью обращения к традициям сентиментализма Тургенев создал яркий образ повествователя, в котором его особенно волновала сложность психологических переживаний. Подобно шекспировскому Гамлету, герой Тургенева пытается осмыслить и объяснить для себя происходящую в нём «борьбу разнороднейших ощущений»[17]. Причиной, взбудоражившей внутренний мир молодого человека, становится любовь к бедной девушке Варе. Всю любовную историю писатель строит в форме своеобразной драматической игры. Это вхождение в роль романтически возвышенного и благородного героя, который ценой исключительного самопожертвования должен спасти юную отвергнутую душу, становится проверкой на жизнеспособность.

---

[15] Гершензон М. О. Послесловие <к поэме И.С. Тургенева «Стено»> ... С. 254.

[16] Жилякова Э. М. Станкевич и молодой Тургенев (проблема сентиментальных традиций в творчестве И.С. Тургенева 1840-х годов) // И.С. Тургенев : мировоззрение и творчество, проблемы изучения. Орёл, 1991. С. 42.

[17] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 4. С. 19.

Примеряемую рыцарственную функцию спасителя герой Тургенева не просто себе ясно представляет («Я разыграл плохую, крикливую и растянутую комедию»[18]), но он утешается и упивается этим сознанием высокого великодушия, испытывает «дюжинный, самолюбивый восторг»[19]. Писателем изображается постоянная поверка повествователем интимного чувства перед самим собой. Он и сам признаётся в том, что принадлежит к числу людей, которые «любят рассуждать о собственных ощущениях»[20]. Крах человеческого себялюбия Тургенев совершенно по-пушкински раскрывает через столкновение долга с личной свободой (ср. слова Онегина в письме к Татьяне: «Свою постылую свободу / Я потерять не захотел»[21]). Его герой боится «так рано “закабалить” всю свою будущность»[22], страх перед выполнением данных обещаний заставляет спасовать.

Таким образом, рассказ, названный именем на самом деле не главного персонажа («необыкновенная» личность Колосова в ходе повествования заметно отступает на второй план), знаменует появление в творчестве писателя героя гамлетовского типа. Связь с Шекспиром здесь основана ещё не на исключительно трагическом осмыслении внутренних противоречий личности, а на психологическом моменте внутреннего переживания – анализе героем движения своих чувств. Практически вся художественная ткань произведения отдана под описание лирического самочувствия рассказчика. Эгоистическая жажда самоутверждения в любви изображается с помощью прямого называния эмоционального состояния («запылал благородным негодованием»[23]), качественное описание действий («взволнованный и усталый, я бросился в

---

[18] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 4. С. 33.

[19] Там же. С. 30.

[20] Там же.

[21] Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 155.

[22] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 4. С. 27.

[23] Там же. С. 24.

кресла»[24]), диалогичность сознания. Причём всё это дополнительно усилено тем, что дано в ретроспективе, то есть через далёкое воспоминание, в котором герой произносит вторичную оценку своим мыслям и поступкам.

Одним из первых читателей тургеневского рассказа был Ф.М. Достоевский, который в это время работал над романом «Бедные люди» (1846). Свой восторг он выразил в письме к брату от 16 ноября 1845 г.: «Прочти его повесть в “Отечественных записках” “Андрей Колосов”. – Это он сам, хотя и не думал себя тут выставлять»[25]. Не совсем ясно, что писатель имел в виду, когда говорил о биографичности «Андрея Колосова», однако впечатление им произведённое могло способствовать тому, что спустя три года в печати появляется «сентиментальный роман» «Белые ночи» (1848), наследующий сюжетно-психологическую канву тургеневского рассказа.

Воспроизводя фрагмент «из воспоминаний мечтателя», Достоевский обращается к романтической концепции личности. Это касается «болезненного осознания дисгармоничности, расколотости существования», а также порывания к «чему-то цельному, общему, но пока неуловимому и непостижимому»[26]. Интересно, что в качестве эпиграфа к своему произведению писатель избирает фрагмент из стихотворения Тургенева «Цветок» (1843), метафоричность которого освещает тему драмы первой любви, обусловленной эгоизмом и легкомыслием. В то же время выбранные Достоевским строки без основного контекста несут в себе романтический смысл оправдательной закономерности печального исхода и даже утверждают его позитивное значение.

Исповедь мечтателя, тревожно сознающего противоречивое сочетание в жизни «горячо-идеального» и «тускло-прозаического» и стремящегося вырваться из тягостного одиночества, разворачивается через обнажение внутреннего голоса. Избранный писателем тип рефлектирующего героя (вероятно, также не без

---

[24] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 4. С. 24.

[25] Достоевский Ф. М. <Письмо М.М. Достоевскому от 16 ноября 1845 года> // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 115.

[26] Жилякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С. 189.

участия Шекспира) позволяет ему раскрыть психологические процессы душевного мира человека[27]. Углублённость петербургского мечтателя в жизнь своей души, проговаривание её впечатлений, вызванных «бесплотными мечтаниями», в ночных беседах с Настенькой и одновременно существующий страстный порыв от индивидуального к общему не только показывают широту трагического разрыва между идеальным и реальным, но также и возвышают героя в его незлобивости и жертвенном смирении.

Тургенев и Достоевский практически одновременно обращаются к проблеме действительного человека, но решают её по-разному. Для первого важна способность сознания и признания личности своей слабости, для последнего же самосознание должно быть заключено идеей жертвенности, а затем и искупления.

В более отчётливом виде, хотя ещё и не полном выражении гамлетовский образ у Тургенева предстал в 1847 г. в рассказе «Петр Петрович Каратаев». В журнальной публикации писатель сопроводил его небольшим эпиграфом из «Гамлета» в переводе А.И. Кронеберга: «Вот благородное угасло сердце»[28]. Эти слова Горацио произносит сразу после смерти принца и даёт в них своеобразное утверждение его высшей правоты. Метафорически эпиграф из Шекспира Тургенев переносит на судьбу своего героя, провинциального помещика Петра Каратаева.

Первая часть рассказа – встреча на почтовой станции и история любви к крепостной девушке Матрёне выполнены с очевидной ориентацией на традицию Пушкина («Станционный смотритель», 1831). Сходство подчёркивается даже в отдельных деталях: старый смотритель, самовар, отсутствие лошадей, старик-отец, пришедший к дочери-беглянке и получивший «плату» в пять рублей ассигнациями. Однако в следующей части, отделённой от предыдущей временным промежутком, Тургенев меняет регистр и концентрирует внимание на

[27] В 1847 г. Ф.М. Достоевский пишет: «Наступает какая-то всеобщая исповедь. Люди рассказываются, выписываются, анализируют самих же себя перед светом, часто с болью и муками» (Достоевский Ф. М. Петербургская летопись // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 27).

[28] Тургенев И. С. Пётр Петрович Каратаев // Современник. 1847. Т. 1, № 2. Отд. I. С. 197.

быстро и бездумно погубленной судьбе молодого человека. Актуализируя смысл эпиграфа, писатель даёт изображение униженного и беспросветного положения Каратаева, растрачивающего жизнь в «оригинальной, московской кофейной»[29].

В этот момент вводится ещё один (после эпиграфа) шекспировский текст – в разном порядке даются фрагменты трёх ключевых монологов Гамлета:

Акт III, сцена 1	Акт I, сцена 2	Акт II, сцена 2
Окончить жизнь – уснуть, Не более! и знать, что этот сон Окончит грусть и тысячи ударов, Удел живых... Такой конец достоин Желаний жарких! Умереть... уснуть... Кто снес бы бич и посмеянье века, Бессилье прав, тиранов притесненье, Обиды гордого, забытую любовь, Презренных душ презрение к заслугам, Когда бы мог нас подарить покоем Один удар... О, помяни Мои грехи в твоей святой молитве!	Один короткий, быстротечный месяц! И башмаков ещё не износила, В которых шла, в слезах, За бедным прахом моего отца! О небо! Зверь без разума, без слова Грустил бы долее...	Из-за Гекубы? Что он Гекубе, что она ему, Что плачет он об ней?.. А я... презренный, малодушный раб, – Я трус! Кто назовет меня негодным? Кто скажет мне: ты лжешь? А я обиду перенес бы... Да! Я голубь мужеством: во мне нет желчи, И мне обида не горька...[30]

Эти отрывки в переводе Кронеберга декламирует сам главный герой рассказа, причём решительно вписывая их в знаменитое исполнение П.С. Мочалова (в то время как сценический текст был подготовлен на основе перевода Н.А. Полевого (1837). Тургенев сознательно использовал более точный русский текст трагедии 1844 г. и отобрал из него те места, что находят подлинное соответствие душевному состоянию Каратаева, значительно усиливают его эмоционально-психологическое выражение («…лицо Каратаева побледнело, глаза беспокойно забегали; он отвернулся; легкие судороги пробежали по его губам»[31]). Присутствие же имени Мочалова дополнительно сообщает образу героя

[29] Тургенев И. С. Пётр Петрович Каратаев ... С. 208.
[30] Там же. С. 210–211.
[31] Там же. С. 210.

романтические черты, а именно особую чувственность, которой была отмечена игра московского актёра.

Через монологи Гамлета Каратаев пытается передать ясно осознаваемый им драматизм собственного бесцельного существования. Хотя перед ним не стоит проблема выбора, но голос страдания (мотивы смерти, самоосуждения, обиды, грусти и т.д.), звучащий в произносимых им словах Шекспира, он находит созвучным собственным ощущениям. В связи с этим особенно примечателен сам выбор отрывков и занимаемое ими место в рассказе.

Во-первых, шекспировский текст следует сразу за печальным признанием героя в том, что его деревня была продана из-за долгов на аукционе, а сам он фактически стал нахлебником в чужом доме. То есть драматическая линия, изначально развиваемая на основе собственно каратаевской речи, в свой кульминационный момент необходимо находит выражение через шекспировский текст. С одной стороны, этим совершается углубление и укрупнение коллизии – столкновение противоречий во внутреннем мире героя. С другой стороны, в этом соединении проявлена амбивалентность авторского взгляда: объективность изображения сопряжена с ироничностью отношения к страданиям Каратаева. Тургенев подчёркивает неестественность, нарочитую театральность всего «сценического» момента, упоминая романтическую игру Мочалова и драматически маркируя поведение самого героя («проговорил глухим голосом», «пробормотал», «продолжал с жаром», «уронил голову на стол», «уронил рюмку и схватил себя за голову»[32]), а также замечая устами повествователя, что герой путается и искажает слова Шекспира («начинал заикаться и завираться»[33]).

Во-вторых, для декламации Каратаев использовал гамлетовские монологи с отлично друг от друга расставленными акцентами. Внешне их выбор случаен, однако с внутренней позиции он прямо мотивирован драматизмом конкретного мироощущения героя. В первом отрывке – фрагменте монолога «Быть или не быть» поставлена проблема жизнь – смерть, выражающая мятущееся состояние

[32] Тургенев И. С. Пётр Петрович Каратаев ... С. 210–211.
[33] Там же. С. 211.

душевного мира Гамлета, и выстроена оппозиция: личность / «бич и посмеянье века»; во втором отражена мысль о быстрой сменяемости времени и непостоянстве человеческих предпочтений; последний отрывок несёт идею самоосуждения, признания своей слабости. Таким образом, вычерчивается своеобразная траектория в направлении мысли и переживаний Каратаева: от сознания общей драмы мироустройства (человек и действительность) к трагедии частного характера (личная несостоятельность). Не случайно автор-повествователь сочувственно и серьёзно замечает, когда герой заканчивает гамлетовский монолог о Гекубе: «Мне показалось, что я его понял»[34].

Интересен и ещё один момент: шекспировскому тексту в речи Каратаева предшествовало имя А.И. Полежаева: «А вы лучше скажите мне, читали ли вы Полежаева?»[35] Хронологически постановка «Гамлета» в Большом театре с Мочаловым в главной роли почти совпала с трагической гибелью поэта – январь 1838 г.[36] Непостоянство характера и своеволие героя, описанные в первой части рассказа, оказываются аллюзией на гордый и горячий нрав Полежаева, сближение также происходит и в плане общности драматизма их судьбы[37].

Итак, уже в начале творческого осмысления образа Гамлета на национальном материале на первый план Тургенев отчётливо ставит страдающую личность. В рассказе «Пётр Петрович Каратаев» писатель представляет вариант романтического героя, чья драма внешне основана на столкновении человека с несправедливой действительностью, резкой несочетаемости его притязаний и положений реального мира. Однако шекспировский текст задаёт особый вектор понимания драматизма человеческой судьбы. Печальная история о порушенной внешними обстоятельствами взаимной любви, составившая первую половину рассказа, в следующей части получает продолжение, но не столько в сюжетном, сколько в эмоционально-психологическом плане. Романтическая коллизия,

---

[34] Тургенев И. С. Пётр Петрович Каратаев ... С. 211.

[35] Там же. С. 210.

[36] Ласкина М. Н. П.С. Мочалов : Летопись жизни и творчества. М., 2000. С. 285.

[37] Возможно, Тургеневу было известно, что приходившаяся писателю дальней родственницей по материнской линии Екатерина Ивановна Бибикова (1817–1900) стала предметом сердечной привязанности Полежаева за два года до его смерти.

созвучная пушкинским мотивам, но лишённая его счастливой (для любящих героев) развязки, на самом деле скрывает более серьёзные противоречия – разлаженность внутреннего мира. Для выявления этой сложной внутренней дисгармонии Тургеневу понадобился именно Шекспир. Знаменателен и тот факт, что первоначально рассказ назывался «Русак», то есть автор в номинации задавал проблему национального характера – особого и одновременно типичного (о типичности внешнего облика героя автор-повествователь говорит и в самом начале рассказа). Смена заголовка на первое место поставила категорию индивидуального[38].

2.1.2 Концепция страдающей личности

В способе изображения «русского Гамлета» у Тургенева проявлено особое понимание сущности человеческой личности, которая непременно (по закону жизни, логике объективной действительности) должна пройти через страдание. Эта идея развивается на страницах переписки Тургенева и П. Виардо 1848–1849 гг. Диапазон их размышлений в этом направлении затрагивает как сферу человеческого существования, так и стихию искусства. К примеру, в письме от 11 января 1848 г. Тургенев, характеризуя оперу В. Беллини «Норма», пишет:

> Да, великие страдания не могут сломить великие души, они делают их спокойными, более простыми, они смягчают их, нисколько не заставляя терять в своём достоинстве. «Так тяжкий млат, – говорит в одном месте Пушкин, – дробя стекло, куёт булат», булат более острый, более гибкий и более крепкий, чем железо. Те, кто прошел через это, кто умел страдать (я чуть было не сказал: те, кто имел это счастье, потому что страдание – это счастье, которое, например, эгоисту

[38] За год до публикации рассказа А.В. Никитенко дал Тургеневу и его творчеству субъективную, но примечательную характеристику: «...как художник он производит большею частию нечто неопределенное, бледное или тусклое, в котором мысль ходит иногда ровными, иногда неровными шагами, задумывается, мечтает, улыбается или вздыхает, даже отваживается на дело – и не делает дела, которое уже начала: это истинный Шекспиров Гамлет» (Никитенко А. В. Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым // Библиотека для чтения. 1846. Т. 75, № 4. Отд. V. С. 48).

> или человеку низкому неведомо), несет на себе отпечаток страдания, облагораживающий его, если он страданию не поддался[39].

Впечатление от театрального, оперного представления у писателя органично переходит в план нравственно-философский, заставляя задуматься о реальной природе тех предметов и вещей, что становятся объектом художественной (поэтической) интерпретации. Тургенев, словно следуя «Поэтике» Аристотеля, сравнивает действие воображаемое, разыгрываемое с тем, что заключает в себе действительное человеческое существование, и оценивает его с позиции правдоподобия (на примере «шекспировской» оперы Беллини «Капулетти и Монтекки»):

> Нельзя вообразить себе ничего более ужасного, чем находиться перед трупом того, кто был для тебя всем, что любишь; но охватившее вас тогда отчаяние должно быть столь ужасно, что, если оно не сдержано или не охлаждено твердою решимостью покончить с собой или каким-либо иным большим чувством – искусство уже не в состоянии передать его. Прерывистые крики, рыдания, обмороки это природа, это не искусство. Сам зритель не будет этим взволнован – тем глубоким и захватывающим волнением, которое заставляет вас с наслаждением проливать слёзы, порою весьма горькие[40].

Тургенев в своеобразном «гамлетовском» наставлении актёрам выводит принцип искусного и естественного изображения страдания на сцене. Его основу он вслед за П. Виардо находит в сдержанности, явно противопоставленной мелодраматической аффектации. «Сдержанная скорбь», то есть заключённая исключительно внутри человека и преображающая его своим чрезвычайным действием, «и есть самая прекрасная»[41]. Контекст этих размышлений составляют конкретные жизненные несчастья, происходящие в это время в окружении писателя, которые также отмечены «шекспировским» присутствием. Так, известие о неудаче предприятия Г. Гервега в революционном Париже (разгром рабочей молодёжи) заставляет писателя сравнить действительные драматичные

---

[39] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 384.

[40] Там же.

[41] Там же. С. 385.

события с трагедией «Король Лир» и даже конкретно – со сценой «между королём, Эдгаром и шутом в лесу»[42]. Очевидно, писатель имеет в виду четвёртую сцену третьего акта, а именно тот ключевой её момент, когда прозревший Лир в порыве безумия срывает с себя одежду.

Другим примером человеческого бедствия у Тургенева становится крестьянская семья, оставшаяся без средств к существованию из-за побившего весь урожай града. В начале июня 1849 г. он в письме к П. Виардо описывает эту «тягостную сцену», случайным свидетелем которой стал:

> …все они безмолвно сидели вокруг своей телеги; женщины плакали; отец, с непокрытой головой и обнаженной грудью, ничего не говорил. Я подошёл к ним, хотел было их утешить, но при первом моем слове мужик медленно повалился ничком и обеими руками натянул свою рубаху из грубого холста на голову. Это было последним движением умирающего Сократа: последний и безмолвный протест человека против бездушия себе подобных или жестокого равнодушия природы[43].

Трагедия малого, негероического мира русского крестьянства далее получает в письме нравственно-философскую оценку. Из страдания одной семьи писатель выводит бессильную и беззащитную противопоставленность человека непредсказуемому могуществу природы. В его сравнении рождается ещё одна антитеза, связанная с тем, что свои ужасы равнодушная стихия сочетает с непревзойдённой красотой.

Выстраиваемая Тургеневым концепция страдающей личности обнаруживает черты типологического сходства с эстетикой Жорж Санд. Так, в финале романа «Индиана» (1832)[44] один из главных героев – Ральф высказывает мысль о том, что «душа, никогда не страдавшая, не может постичь счастья!»[45]. Такое заключение герой делает на фоне пережитых мучительных испытаний и достигнутого в конечном итоге благополучия. В 1847 г. в связи с недавней

---

[42] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 391.

[43] Там же. С. 406.

[44] В русском переводе роман «Индиана» вышел уже в 1833 г.

[45] Санд. Ж. Индиана // Санд Ж. Собр. соч. : в 9 т. Л., 1971. Т. 1. С. 275.

кончиной автора «Обермана» журнал «Отечественные записки» впервые представил русской читающей публике отрывки из его романа. В эту публикацию также были включены выдержки из статьи Санд, специально написанной ею в 1833 г. в качестве предисловия к роману. В своём разборе образа Обермана французская писательница создаёт своеобразную типологию («роды») страдания[46]. Так, среди «главнейших» из них она выделяет «борьбу человека с внешними обстоятельствами», «сознание высших духовных сил при недостатке воли осуществить их» и «горькое сознание в своём бессилии и неспособности к деятельности»[47]. Ставя героя Сенанкура в ряд с героями Ф.-Р. Шатобриана (Рене) и И.-В. Гёте (Вертер), Санд в числе прочего сравнивает его с Гамлетом – «глубоким типом человеческой слабости, который так полон в своей неполноте, так последователен в своей непоследовательности»[48]. Эта противоречивая сравнительная характеристика героя, отмеченного «глубокой раздвоенностью возможностей духа и бессилия натуры»[49], вероятно, не прошла мимо Тургенева, который к концу 1840-х гг. успел уже лично познакомиться с прославленной романисткой.

Хорошо писатель был знаком и с «Оберманом», о чём явно говорит неслучайное его упоминание в романе «Дворянское гнездо» (1859). Произведение Сенанкура называет Паншин, который картинно принял на себя «меланхолический вид, выражался кратко, многозначительно и печально»[50]. Пытаясь воздействовать на Лизу, герой сознательно строит параллель между своей персоной и смятенным состоянием известного литературного персонажа.

Идея страдающей личности в конце 1850-х гг. получает всё более обобщённое развитие в размышлениях писателя о трагизме практически каждой человеческой судьбы: «кругом меня всё мирные, тихие существования, а как

---

[46] Перевод этой статьи-предисловия был впервые опубликован на русском языке в журнале «Отечественные записки» за 1843 г. (т. 28, № 5, отд. VII, с. 26–33).

[47] Сенанкур, автор «Обермана» // Отечественные записки. 1847. Т. 50, № 2. Отд. VIII. С. 97.

[48] Там же. С. 100.

[49] Жилякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве ... С. 209.

[50] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 88.

приглядишься – трагическое виднеется в каждом, либо своё, либо наложенное историей, развитием народа»[51].

Особый культурно-исторический контекст эпохи, в который органично встраивались мысли Тургенева о личности страдающей, но способной не только выдержать испытания судьбы, а при этом возвыситься, составляли значимые фигуры его дружеского круга. С самого начала 1840-х гг. В.Г. Белинский настойчиво утверждает идею свободной человеческой личности. Так, он писал В.П. Боткину 28 июня 1841 г.: «Во мне развилась какая-то дикая, бешеная, фанатическая любовь к свободе и независимости человеческой личности…»[52] Это утверждение совершается в процессе эволюции эстетических установок критика: постепенный переход от восторженного «примирения с действительностью» к её внимательному изучению. На фоне качественного изменения в непростом соотношении личности и действительного мира у Белинского происходит и развитие концепции Гамлета.

В 1847 г. Т.Н. Грановский, публикуя в «Современнике» обзор исторической литературы во Франции и Германии, в его заключении говорит о необходимости развития «нравственной, просвещённой, независимой от роковых определений личности»[53]. Этот тезис, сформированный не без благотворного влияния Н.В. Станкевича, он ставит в качестве основной задачи истории.

Однако в способах реализации по сути своей сходных концепций между Белинским и Грановским было серьёзное противоречие. Профессор Московского университета до конца своей жизни «остался на позициях идеализма»[54]. Он не был сторонником решительных мер действия и сохранял во многом романтический взгляд на способ преобразования действительности. В качестве «орудия» для себя он выбрал слово, произносимое с кафедры: «Мне кажется, что могу действовать при настоящих моих силах, и действовать именно словом. Что

---

[51] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 4 С. 98.

[52] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 12. С. 51.

[53] Грановский Т. Н. Историческая литература во Франции и Германии в 1847 году. Статья первая // Современник. 1847. Т. 5, № 9. Отд. III. С. 11.

[54] Каменский З. А. Тимофей Николаевич Грановский. М., 1988. С. 114.

такое дар слова? Красноречие? У меня есть оно, потому что у меня есть тёплая душа и убеждения»[55].

Белинский, сохраняя дружеское отношение к Грановскому, восстаёт против его «романтизма». Ещё в 1843 г. критик, отзываясь на курс публичных лекций, указывает на главный, по его мнению, недостаток в концепции историка – «модерацию»[56], то есть умеренность, сдержанность, нежелание пойти дальше.

Первые «Письма из Avenue Marigny» (1847) А.И. Герцена, опубликованные в одном томе с обзором Грановского, ещё более серьёзно и решительно обозначили противоречия между близкими друзьями Тургенева. Индивидуальное понимание сущности человеческого развития получило резко очерченный характер в рамках полемики о буржуа и буржуазии во Франции. В своей статье Герцен прямо выказал отрицательное отношение, утверждая, что буржуазия «не имеет великого прошедшего и никакой будущности»[57]. Эта позиция сразу выявила своих сторонников – Белинский и противников[58] – Грановский. Первый обрушивается с критикой на «век торгаш», то есть жестоко порицает отношения купли-продажи, сурово возобладавшие над человечностью («Торгаш – существо, цель жизни которого – нажива, поставить переделы этой наживы невозможно. <…> Торгаш не может иметь интересов, не относящихся к его карману. Для него деньги не средство, а цель, и люди – тоже цель …»[59]). Второй довольно кратко и ёмко высказывает своё несогласие с Герценом в письме к Н.Г Фролову (от 7

---

[55] Т.Н. Грановский и его переписка / сост. А. В. Станкевич. М., 1897. Т. 2. С. 343.

[56] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 12. С. 132.

[57] Герцен А. И. Письма из «Avenue Marigny» // Современник. 1847. Т. 5, № 10. Отд. I. С. 174.

[58] Своё впечатление от «Писем» Герцена выразил и В.П. Боткин, он писал о них П.В. Анненкову 12 октября 1847 г.: «…главный недостаток их в неопределенности точки зрения; да, мне кажется, Г<ерцен> не дал себе ясного отчета ни в значении старого дворянства, которым он так восхищается, ни в значении bourgeoisie, которую он так презирает. Что же за этим у него остается? Работник. А земледелец? Неужели Г<ерцен> думает, что уменьшение избирательного ценза изменит положение буржуазии? Я не думаю. Я не поклонник буржуазии, и меня не менее всякого другого возмущает и грубость её нравов, и её сильный прозаизм, но в настоящем случае для меня важен факт. Я скептик; видя в спорящих сторонах в каждой столько же дельного, сколько и пустого, я не в состоянии пристать ни к одной, хотя в качестве угнетенного – класс рабочий, без сомнения, имеет все мои симпатии, а вместе с тем не могу не прибавить: дай Бог, чтобы у нас была буржуазия!» (Цит. по: Анненков П. В. Литературные воспоминания ... С. 492).

[59] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 12. С. 450.

ноября 1847 г.): «“Письма из Avenue Marigny” мне не нравятся, хотя очень умны местами. В них слишком много *фривольного* (курсив автора. – *И.В.*) русского верхоглядства. Так пишут французы об России»[60].

Как отнёсся Тургенев к возникшей в кругу близких ему людей острой полемике, можно только предполагать, однако его высказывание более позднего времени (1857 г.) о Второй империи явно указывает на единомыслие с Белинским: «общий уровень нравственности понижается с каждым днем – и жажда золота томит всех и каждого – вот Вам Франция!»[61]

События во Франции, последовавшие сразу за 1847 г., Тургеневу довелось наблюдать лично. Он подробно описал их в письме к П. Виардо, которое озаглавил как «Точный отчёт о том, что я видел в понедельник 15 мая (1848)». Своё отношение к происходящему писатель ясно и развёрнуто не высказал, но к концу письма всё более проглядывает разочарование, особенно это касается последних строк: «Они как будто ожидали окончания бури. А между тем я часто обращался к рабочим в блузах… Они-то ожидали… они-то ожидали!.. Что же такое история?.. Провидение, случай, ирония или рок?..»[62]

2.1.3 Трагедия «степного Гамлета» (по материалам чернового автографа)

В бурном Париже, в атмосфере ожидания Тургенев начал работу над рассказом «Гамлет Щигровского уезда»[63]. Развитие гамлетовской темы достигло в этом произведении своего кульминационного момента. Центральная проблема человеческой личности, а также тесно связанные с ней мотивы страдания, свободы, жизни и смерти получили значимую актуализацию через

---

[60] Т.Н. Грановский и его переписка ... Т. 2. С. 425.

[61] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 172.

[62] Там же. Т. 1. С. 395.

[63] Интересные наблюдения из истории создания рассказа содержатся в работе В.А. Лукиной: Творческая история «Записок охотника» И.С. Тургенева : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. СПб., 2006. С. 86–99.

шекспировский образ именно благодаря живому контексту современной действительности, полной серьёзных противоречий.

Анализ художественного содержания рассказа во многом зависит от истории его создания и особенности авторской работы над ним. Уже одна сохранившаяся (черновая) редакция вносит важные коррективы в процесс анализа. Прежде всего, значимость автографа «Гамлета Щигровского уезда» основывается на том, что структурно он разделяется на две, казалось бы, самостоятельные части. То есть в рукописи наблюдается существенная разница между первоначальным замыслом и окончательным оформлением идеи[64]. В то же время, по точному замечанию Ю.В. Лебедева, обе части рассказа имеют «внутреннее единство, не исключающее единств иных, более широких, реализующихся за его пределами»[65].

Черновой автограф рассказа расположен на семи листах. Первые шесть имеют одинаковый формат и представляют собой три целых бумажных пространства, разделённых линией сгиба, последний – одиночный, меньшего размера. Тургенев сам нумерует листы, проставляя карандашом цифровые обозначения по краям, хотя на нескольких страницах присутствует иная пагинация чернилами. На полях последнего листа чёрной тушью он делает запись: «Семь (7) листов» и ставит свою подпись. Здесь же проставлен заголовок будущего письма: «Paris, Dimanche, 28 Mai 48» (Париж, воскресенье, 28 мая 1848 г.). Эти данные позволили исследователям предположить, что черновая редакция была окончена «не ранее последних чисел мая 1848 г.»[66].

Рукописный текст окружён множеством коротких записей на русском, французском и немецком языках, чернильными и карандашными рисунками. Этот побочный материал, с одной стороны, имеет связь с содержанием рассказа, тесно

---

[64] В полном виде расшифровка чернового автографа рассказа была предложена В.А. Громовым в издании серии «Литературные памятники»: Тургенев И. С. Записки охотника. М., 1991. С. 395–426.

[65] Лебедев Ю. В. «Записки охотника» И.С. Тургенева : пособие для учителя. М., 1977. С. 29.

[66] Макашин С. А., Оксман Ю. Г., Гришунини А. Л. Комментарий <к рассказу «Гамлет Щигровского уезда»> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. ... Т. 3. С. 498.

с ним перекликается, с другой стороны, он относится к культурно-историческому фону, в рамках которого развивалась основная идея произведения.

Первая часть рукописи с названием «Обед» занимает два листа с оборотами. Заключённый в ней отрезок действия полностью посвящён описанию приёма у богатого провинциального помещика и охотника Александра Михайлыча Г***.

Характер авторской работы над текстом, густота зачёркиваний, вставок на полях и в тексте явно обозначают фрагменты, которые с особой тщательностью оформлялись писателем[67]. Во-первых, это момент карточной игры. Тургенев вносит дополнительные качественные характеристики в изображение присутствующих здесь лиц: «человек двадцать», «эти благонамеренные люди», «этих любителей преферанса», «средних лет», «с висячими крашенными усами», «с круглыми брюшками»[68]. Стремясь к полноте и точности в описании помещичьих гостей, писатель достигает комического эффекта, который вовсе не сводится к сатире. Юмор писателя, создаваемый яркой детализацией, не обличал, но задавал разную тональность в общем повествовании, отмеченном драматизмом.

Во-вторых, сцена экзамена Войницына. Тургенев тщательно выводит манеру поведения студента: «сидел неподвижно √и прямо», «√с ног до головы обливаясь √испариной», «√но бессмысленно поводя кругом глазами», «√торопливо застегивая свой вицмундир √до верху», «пробирался √боком», «√подносит обеими руками билет к самому носу», «√медленно читает», «√и медленно опускает руки»[69].

---

[67] При работе с черновым и беловым автографами рассказа «Гамлет Щигровского уезда», повести «Степной король Лир» для маркирования и точной передачи изменений и правок, которые произвёл И.С. Тургенев, были использованы следующие условные обозначения:
√**резким** – знак вставки: автор вписывает новый текст между строк или на полях;
~~**сильным**~~ – знак зачёркивания: одной линией или сплошной штриховкой автор вычёркивает слово, целый фрагмент;
трепет(ом)ало – знак исправления части слова: внутри лексемы поверх уже написанных букв автор вписывает новые – в скобки помещён первоначальный вариант;
сильным – знак восстановления: пунктирным подчёркиванием автор восстанавливает употребление слова, прежде зачёркнутого.
<нрзб.> – не удалось разобрать.

[68] ОР РНБ Ф. 795. Ед. хр. 9. Л. 1.

[69] Там же. Л. 1. об.

Здесь же писатель особенно вырисовывает образ второго экзаменатора: «посторонний √но раздражительный старичок», «√~~внезапно обиженный~~», «√внезапно возненавидевший несчастного бакенбардиста», «√Постороннего старичка начинает дёргать», «√У постороннего старичка глаза точно выскочить ~~из головы~~ хотят…», «√Он ненавидит Войницына…»[70]. Эти две фигуры, также выполненные в комическом ключе, впервые вводят в произведение университетскую тему, которая будет полно развёрнута в монологе Гамлета. Недоучившийся студент и раздражённый профессор представляют несколько карикатурно и в то же время достоверно детали той эпохи, из которой Тургенев недавно вышел сам.

Ещё два важных образа, над которыми внимательно работает автор, – это Лупихин и Кирила Селифаныч. Первый являет своеобразный вариант байронического героя, во внешних чертах которого подчёркиваются ум и злость. Он сам себя характеризует как человека озлобленного («я зол по природе и по убежденью»[71]) и скрывающего свою сущность под маской остряка. Тщательно работая над описанием его лица, Тургенев включает в него отпечаток драматизма. Этот важный признак внутреннего мира Лупихина он стремится точно передать через ключевой оттенок улыбки, которая «беспрестанно кривила его губы»: сначала писатель вводит определение «горькая», но затем вычёркивает его и вставляет: «едкая»[72].

Настоящую драму жизни маленького человека, таящуюся под постоянной и вынужденной внешней весёлостью, Тургенев коротким штрихом отмечает и в образе Кирилы Селифаныча, которого повествователь называет «сладкий помещик» и «Сахар Мёдович». В рассказ Лупихина о неприятных сторонах семейной жизни своего приятеля, а именно в связи с его замечанием «жена с придурью» вводится реакция Кирилы Селифаныча: «~~сквозь смех покоробился~~ √немножко…отвернулся √в сторону, будто не расслыхал»[73].

---

[70] ОР РНБ Ф. 795. Ед. хр. 9. Л. 1. об.
[71] Там же. Л. 2.
[72] Там же.
[73] Там же.

По формальным признакам первая часть рукописи заканчивается авторским указанием на то, что гости перешли в гостиную и сели за карты. Однако логическое движение смысловой линии не получает здесь своего завершения. Повествование по-прежнему остаётся активным, поскольку Тургенев ещё не ввёл основного героя. По всей видимости, в процессе создания рассказа у писателя возникла некоторая заминка, которая может объясняться изменением замысла. Описание обеда у степного помещика, безусловно, не было сюжетным центром, поскольку Тургенев по всем признакам изначально оформляет его как экспозицию основного действия.

Намеченные в начале рассказа драматические точки, по мысли писателя, должны были получить в дальнейшем полную и развёрнутую реализацию. Первая часть вводит в атмосферу провинциального помещичьего быта, степной жизни, которая внешне скучна, пошла и однообразна – это показано Тургеневым в истинно гоголевской манере, однако внутреннее содержание позволяет говорить о наличии драмы в человеческой судьбе – здесь писатель предвосхищает открытие, которое будет сделано А.П. Чеховым в сущностном наполнении типа «маленького человека». Размышления над основами российской действительности далее органично сочетаются с шекспировской образностью. «Степной Гамлет» оказывается эстетическим выразителем культурных, философских, психологических и нравственных противоречий современной писателю эпохи.

Вторая часть рукописи присоединяется к первой авторской пометой «К обеду», которая поставлена в самом верху третьего листа. Судя по тому, как расположена эта надпись (слишком близко к первой строке), сделана она была уже после написания основного текста. Кроме того, ей предшествует короткая фраза «Сели за карты», являющаяся окончанием первой части. По точному замечанию исследователей[74], качество бумаги (плотная) и характер письма (более ровный и чистый почерк) здесь явно отличаются от предыдущих листов.

---

[74] Громов В. А. И.С. Тургенев и русская действительность 40–50-х годов // И.С. Тургенев (1818–1883–1958) : ст. и материалы. Орёл, 1960. С. 37; Макашин С. А., Оксман Ю. Г., Гришунини А. Л. Комментарий <к рассказу «Гамлет Щигровского уезда»> ... С. 498.

Собственно история «щигровского Гамлета» представляет собой цельный и самостоятельный художественный текст, который определяет основное содержание всего произведения. Это его функциональный центр, не теряющий, однако, своей связи с вводной частью. Правки, вносимые Тургеневым в ходе работы, оказываются не столь многочисленны, а различия между рукописью и окончательным текстом (стереотипное издание 1880 г.) не имеют кардинального значения. Всё это говорит о достаточной сформированности главной идеи и ясном представлении писателя об основных организующих моментах общего повествования.

Тургенев сознательно не ищет внешних средств для точного соответствия своего рассказа трагедии Шекспира, хотя он пунктирно всё же обозначает связь отдельных элементов. Так, основное трагическое действие происходит под знаком «безотцовщины», то есть поиск истины главный герой в обоих случаях ведёт в отсутствии отца. Однако при этом он не лишён его косвенного присутствия. У Шекспира отравленный король предстаёт перед принцем сначала в образе призрака и потустороннего голоса, а затем через портретное изображение в покоях королевы. «Степному Гамлету» об отце напоминал его портрет в спальне матушки. Интересно замечание о том, что мимо него героя водили сечь и приговаривали: «он бы ещё тебя не так»[75]. Это обытовлённый шекспировский отголосок грозного рыцарственного облика датского правителя: «…грозно хмурил он чело, / Когда на лёд в упорном поединке / Он сбросил Поляка»[76].

Так же, как и герой Шекспира, «щигровский Гамлет» терпит оскорбление от родного дяди. Узурпация королевской власти и отстранение от управления государством здесь представлены в уменьшенном, провинциальном масштабе: уездный стряпчий завладевает имением племянника и доводит его до разорения. Молодые годы шекспировского и тургеневского героев прошли за границей – в Германии и были посвящены серьёзному образованию, в случае Тургенева Берлинский университет сюжетно аналогичен Виттенбергскому.

---

[75] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 261.

[76] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А. И. Кронеберга ... С. 13.

Не случаен в рассказе русского писателя и выбор имён. Во-первых, Тургенев закольцовывает прозвание своего героя – Василий Васильевич (в черновом автографе первоначально было Сергей Сергеевич[77]). То есть, как и у Шекспира, отец и сын названы одним именем: король Гамлет и принц Гамлет. Во-вторых, для главного женского персонажа, представленного в роли возлюбленной героя, Тургенев выбирает имя Софья, которое имеет совершенно очевидное созвучие с шекспировской Офелией.

Наконец, Тургенев включает в рассказ ясно звучащий у Шекспира мотив самоубийства (существующего в мыслях, но изначально невозможного). К Гамлету размышления об этом приходят ещё до явления призрака отца. Они вызваны сокрушительным разочарованием в человеке и презрением к пошлости и ничтожности человеческого мира. Обострённое внимание со стороны героя «грех самоубийства» получит позже в его монологе «Быть или не быть». Для тургеневского Гамлета побудительная причина свести счёты с жизнью («ещё до сих пор цела балка в грунтовом моем сарае, на которой я неоднократно собирался повеситься!»[78]) внешне также заключалась в презрении ко всему окружающему и разочаровании в своём бессилии. Но ещё большим для него мотивом служило невыносимое соседство с болью чужой души (Софья), которая, словно в насмешливое противопоставление ему, была молчаливой и не проявляла себя ни в жалобах, ни в упрёках («если бы я не имел несчастия её лишиться, я бы, вероятно, не был в состоянии разговаривать сегодня с вами»[79]).

Соотношение рассказа Тургенева с трагедией Шекспира проявлено в двух художественных планах. С одной стороны, это специфика жанра – трагическая история тургеневского героя строится по жанровым законам шекспировской хроники. На широком пространстве конкретной эпохи разворачивается драматическая судьба отдельного человека. Масштабность изображения достигается писателем за счёт включения биографии степного дворянина в

---

[77] ОР РНБ Ф. 795. Ед. хр. 9. Л. 7.

[78] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 266.

[79] Там же.

событийный план русской истории 1830-х – 1840-х гг. и через соотнесение нравственно-психологических особенностей его личности с общей атмосферой этого времени (слом в интеллектуальной жизни русского общества).

С другой стороны, Тургенев в изображении глубины противоречий внутреннего мира своего персонажа идёт по пути усиления драматического звучания (установление драматической доминанты). Преимущественно монологическая речь «щигровского Гамлета», своим нравственно-психологическим и философским планом тесно соотносящаяся с содержанием объёмных высказываний шекспировского принца, строится в диапазоне от самоиронии и комизма до остро-напряжённого драматизма. Прямая градация обеспечивается сменой тональности и усложнением психологического рисунка.

Предметом непосредственной рефлексии «степного Гамлета» становятся как кружковая деятельность в целом, так и неотъемлемый её компонент – увлечение немецкой идеалистической философией. В рассказе-исповеди они представлены как национально значимые факты русской интеллектуальной и духовной жизни.

Философско-эстетические объединения молодых мыслящих людей в устах главного героя получают явно противоречивую оценку. С одной стороны, он жестоко критикует отвлечённый и практически бесцельный характер их деятельности. Герой Тургенева говорит о страданиях, которые испытал от того, что выстроенная им «теория жизни» трагически не совпала с жизнью реальной. Действительность, не отвечая его мечтаниям, обернулась катастрофой, преодолеть которую он оказался не в силах.

Но, с другой стороны, развитая рефлексия, способность к самоанализу невольно осознаётся им как важное приобретение именно кружкового периода. По мысли автора, безысходность положения, определённая для героя условиями самой жизни, может быть разрешима исключительно его собственными усилиями. Отрицательный и положительный аспекты, таким образом, оказываются неразрывно связаны в характеристике «щигровского Гамлета».

На кружок «in der Stadt Moskau» герой возлагает вину за ограничение самобытного развития и лишение черт индивидуального. Объектом серьёзного порицания оказывается уединённая близость кружковой жизни, в которой происходит неизбежная подмена понятий. Русский Гамлет выделяет несколько констант человеческого существования, получивших в атмосфере кружка кардинальное искажение своего значения: личность, дружба, любовь. По его убеждению, индивидуальность заменяется следованием шаблону и подражанием, дружеские отношения сводятся к пошлости и скуке, а любовь ограничивается лишь абстрактными представлениями.

С кружковой атмосферой 1830-х гг. Тургенев, по всей вероятности, очень близко познакомился во время личных встреч с ярчайшим её представителем – Н.В. Станкевичем. Однако центральные аспекты критического отношения, которые выражены в речи тургеневского героя, обнаруживают явное сближение с выводами другого активного участника московского кружка. По точному замечанию Н.Л. Бродского, характеристика, «вложенная автором в уста Василия Васильевича, есть не что иное, как отражение устных бесед Белинского с Тургеневым»[80].

В посланиях к М.А. Бакунину[81] и его брату Николаю, а также к В.П. Боткину и Н.В. Станкевичу русский критик анализирует кружковый этап своей жизни. Хорошо видно, что Белинскому трудно сделать какой-то определённый и окончательный вывод, вынести оправдательный или обвинительный приговор. Подход критика достаточно диалектичен, в своих рассуждениях он раскрывает противоречивое содержание философского кружка.

Главными предметами его осуждения становятся отчуждённость тесного круга молодых людей от большого мира («Мы весь божий свет видели в своём

[80] Бродский Н. Л. Белинский и Тургенев // Белинский – историк и теоретик литературы : сб. ст. М. ; Л., 1949. С. 336.

[81] В конце 1840 г. в Берлине Тургенев сблизился с М.А. Бакуниным и даже поселился с ним на одной квартире. Именно на это время пришлось охлаждение отношений последнего с Белинским, нашедшее яркое отражение в их объёмной переписке. Вполне вероятно, что содержание писем было небезызвестно и Тургеневу.

кружке»[82]; «…во всякой стене, хотя бы и не китайской, плохое убежище»[83]; «люди кружка делаются чужды для всего, что вне их кружка»[84]) и эгоизм дружеского общения («…несколько человек делали счастье друг друга и взаимно мучили друг друга»; «Мы наделали друг другу пакостей – это была дань духу нашего кружка»[85]; «мы поносили и злословили друг друга за глаза перед другими»[86]).

В то же время Белинский не скрывает испытываемое им благодарное и одновременно ностальгическое чувство к душевному и интеллектуальному опыту прошлого. Он говорит о «духовной родственности», объединившей людей разного характера. Воспоминания о кружке, по его признанию, возбуждают «много сладких и грустных ощущений»[87]. Задаваясь чередой вопросов, Белинский точно указывает на главные положительные свойства дружеского единения, которые давали опору каждому его участнику: «где сочувствие, где понимание, где человечность?»[88]

В письме к Станкевичу Белинский признаётся в том, что «мы очень плохо поняли “действительность”, а думали, что очень хорошо её поняли»[89]. Непонимание живой реальности, жизнь и любовь «по теории, по книге» за рухнувшими границами кружка отозвались глубоким страданием. Однако даже в этом болезненном отрезвлении критик в качестве особого достоинства определяет умение «скромно сознаться в своей незначительности»[90] и способность «самоотречения в пользу идеи»[91].

Подобной неоднозначностью оценок характеризуется и позиция «степного Гамлета». Явное противоречие наблюдается между тем, как стремительно он нападает на московский кружок, и тем, как настойчиво отстаивает перед

---

[82] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 11. С. 437.
[83] Там же. С. 494.
[84] Там же. Т. 12. С. 77.
[85] Там же. Т. 11. С. 486.
[86] Там же. Т. 12. С. 49.
[87] Там же. Т. 11. С. 508.
[88] Там же. С. 494
[89] Там же. С. 388.
[90] Там же. С. 580.
[91] Там же. Т. 12. С. 67.

случайным слушателем всю приобретённую в нём образованность – качественное развитие собственной личности. Василий Васильевич подчёркивает свободное владение европейскими языками – французский и немецкий (в черновике также был английский), непринуждённо цитирует Ф. Шиллера, А. Мюссе и М.Ю. Лермонтова, находя созвучие своего душевного состояния настроению их произведений. Он не без гордости заявляет, что изучил Гегеля и глубоко освоил поэзию Гёте. Наконец, значительно его восклицание: «я тоже заеден рефлексией, и непосредственного нет во мне ничего!»[92] (ср. слова Белинского в письме к Боткину от 16–21 апреля 1840 г.: «В герои решительно не гожусь, и необыкновенного во мне нет ничего»[93]).

Между тем выражение собственно авторского отношения к кружковым объединениям в первоначальном варианте рассказа было более жёстким, однако писатель смягчает его, устраняя слишком резкие высказывания из речи героя. Особенно показательна вычеркнутая им в черновом автографе фраза: «кружок – это уровень, хуже уровня ничтожества»[94]. Жестоко критикуя, Тургенев, непосредственно соприкасавшийся с живой тканью московского кружка 1830-х гг., в то же время сам не был лишён объективного понимания.

В кружке Станкевича «был вплотную поставлен вопрос о личности – явлении истории и индивидуальном психологическом единстве, о судьбах, о поведении и нравственной ответственности…»[95]. Осознание Тургеневым этого высокого значения в полной мере нашло отражение позднее в очерке «Встреча моя с Белинским» (1860). Философско-эстетическому кружку он отдаёт право формирования идеала, которому служил критик: «Вот откуда Белинский вынес те убеждения, которые не покидали его до самой смерти…»[96] Эту мысль Тургенев настойчиво повторяет и в воспоминаниях 1869 г., говоря, что «из кружка своих

---

[92] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 257.

[93] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. ... Т. 11. С. 511.

[94] ОР РНБ Ф. 795. Ед. хр. 9. Л. 4 об.

[95] Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 44.

[96] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 11. С. 37.

московских друзей» Белинский «вынес почти все свои познания, знакомство с результатами науки; он многим был им обязан, они дали ему в руки орудие»[97].

Значительность роли московского кружка, определяемая писателем в развитии критика, не может не вносить свои коррективы в интерпретацию главного образа его рассказа. Тургенев смотрит на проблему «щигровского Гамлета» изнутри, глазами недавнего идеалиста, и оттого тон повествования в отдельных местах носит самообличающий характер. Кроме того, в текст произведения не случайно входят названия московских улиц: Арбат, Труба, Сивцев Вражек. По верному замечанию В.А. Путинцева, писатель включает в воспоминания героя адреса, связанные с именами Грановского, Герцена и Огарёва[98]. То есть осмыслению подвергается и непосредственный опыт автора – участника философских споров 1840-х гг. (после возвращения из-за границы).

Тургеневскую критику множества небольших, часто подражательных кружковых объединений, возникших в середине 1840-х гг. и большей частью не имевших серьёзного нравственно-философского значения, небезынтересно сравнить с ироническими рассуждениями по этому поводу Ф.М. Достоевского. Так, в «Петербургской летописи» (1847) он пишет о большой популярности кружков в российской столице: «…весь Петербург есть не что иное, как собрание огромного числа маленьких кружков, у которых у каждого свой устав, своё приличие, свой закон, своя логика и свой оракул. Это, некоторым образом, произведение нашего национального характера…»[99] Сатирическая характеристика кружковой молодёжи, которую даёт Достоевский, во многих своих аспектах продолжается и развивается в жёстко отрицательной оценке, прозвучавшей из уст «щигровского Гамлета». Особенное сходство между ними

---

[97] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 11. С. 171.

[98] «На Арбате после возвращения из ссылки поселился именно Огарёв (на Трубной улице в начале 40-х годов жил Грановский, на Сивцевом Вражке был дом Герцена)» (Путинцев В. А. Н.П. Огарёв. Жизнь. Мировоззрение. Творчество. М., 1963. С. 32).

[99] Достоевский Ф. М. Петербургская летопись // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 12.

проявляется в стремлении развенчать формальную сторону организации кружков – бездеятельная имитация под маской активного духовно-умственного процесса:

> В кружке вам бойко ответят на вопрос – что нового? Вопрос немедленно получает частный смысл, и вам отвечают или сплетнею, или зевком, или тем, от чего вы сами цинически и патриархально зевнёте. В кружке можно самым безмятежным и сладостным образом дотянуть свою полезную жизнь, между зевком и сплетнею, до той самой эпохи, когда грипп или гнилая горячка посетит ваш домашний очаг, и вы проститесь с ним стоически, равнодушно и в счастливом неведении того, как это всё было с вами доселе и для чего так всё было? Умрёшь в потемках, в сумерки, в слезливый без просвету день, в полном недоумении о том, как же это всё так устроилось, что вот жил же (кажется, жил), достиг кой-чего, и вот теперь так почему-то непременно понадобилось оставить сей приятный и безмятежный мир и переселиться в лучший[100].

Достоевский, как и Тургенев, через иронию в сторону пустоты и бессмысленности словопрений осуждает попытку вернуться к уже прошедшему этапу романтико-идеалистических взглядов и убеждений. Однако позиция последнего более сложна и неоднозначна, поскольку словами своего героя он выражает трагизм личностного мироощущения.

Устанавливая прототип главного образа рассказа, Н.Л. Бродский уверенно указывает на И.П. Клюшникова – поэта, участника кружка Станкевича и бывшего домашнего учителя Тургенева по русской истории. Этот молодой человек, «над всеми смеявшийся (начиная с самого себя)», по мнению исследователя, был для писателя наглядным и «очень удобным материалом»[101]. Однако прямых сведений использования характерных черт именно этой личности, которые подтвердили бы правомерность такой параллели, нет. По свидетельству современников, Клюшников был очень болезненной личностью, обладал желчным характером и, вероятно, страдал душевным расстройством. Его историко-культурный облик, очень скоро затерявшийся и забытый, слабо сопоставим с монументальностью шекспировской фигуры, над осмыслением которой тщательно работал Тургенев.

---

[100] Достоевский Ф. М. Петербургская летопись // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 12.

[101] Бродский Н. Л. Белинский и Тургенев ... С. 337.

Образ Гамлета был остро актуален для писателя не только и не столько в связи с его яркой рефлексивной природой («болезнью века»), но более всего внутренней градацией смысла – от личного к всеобщему и её качественным наполнением (значимые проблемы нравственно-философского характера).

В то же время можно утверждать, что образ «русского Гамлета», создававшийся в живом контексте культуры, вобрал в себя отдельные черты нравственно-психологического облика Грановского – знаменитого историка, чьи публичные лекции стали целым явлением русской культурной жизни. Эмоционально-психологический рисунок и идейное содержание героя Шекспира были чрезвычайно близки душевному и умственному настрою Грановского. Не случайно Герцен называл своего друга романтиком[102], а сам Тургенев – идеалистом «в лучшем смысле этого слова»[103]. «Тихий, любящий, задумчивый»[104] – он был склонен к мечтательности, которая легко переходила в меланхолию[105]. Сам Грановский признавался, что имеет «глупую привычку сверлить себя», «подсматривать, что там внутри делается»: «Кажется, нет ни одного закоулка в сердце моём, в котором бы я не побывал и не посмотрел, как там всё обстоит»[106].

В 1830-х гг., в период увлечения историка Н.В. Ананьевской и несостоявшейся женитьбы на ней, им были написаны шесть небольших стихотворений, так и оставшихся неопубликованными. Эти лирические отрывки объединяет общий, печально-меланхолический настрой. Пять из них посвящены теме любви, и лишь одно – описанию природы (октябрьского дня). Неслучаен в это время и выбор фаустовского сюжета для драмы, которая была прочитана

---

[102] «“Опять романтизм”, скажешь ты, может быть, прочитав это письмо. Пусть будет по-твоему, Герцен. Я остаюсь неизлечимым романтиком» (Т.Н. Грановский и его переписка ... Т. 2. С. 445).

[103] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 326.

[104] Герцен А. И. Былое и думы. Часть IV // Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 43.

[105] Подробней об этом: Чешихин В. Е. Т.Н. Грановский и его время : исторический очерк. СПб., 1905. С. 28.

[106] Т. Н. Грановский и его переписка ... Т. 2. С. 438.

Тургеневу, особенно приметившего в ней «задумчивый, полный грустного созерцанья монолог» главного героя[107].

По замечанию В.Е. Чешихина, Грановский часто предавался «мечтательной грусти романтика – humeur noire – которая, под влиянием внешних тягостных впечатлений, нередко переходила в жестокую хандру, отравлявшую существование…»[108]. Душевные страдания Грановского, по его собственному признанию, были связаны с тягостными потерями прошлого. Так, он писал жене в 1844 г.: «Я беру с собой всякое горе на целую жизнь. Станкевич, сёстры, – они для меня ежедневно умирают снова. Но в этом нет того, что Герцен называет моим романтизмом. Это – постоянное, глубокое настроение души моей»[109].

Отношение писателя к Грановскому было основано на глубоком уважении. В глазах Тургенева историк являлся не просто талантливым учёным, но прежде всего знаковой личностью своей эпохи. Об этом он говорит в специальной статье, написанной под впечатлением от похорон Грановского, особенно подчёркивая чуждость ему едкой и безжалостной иронии. Но в атмосфере возраставшего разногласия «между московскими и петербургскими западниками»[110], особенно сблизившись с Белинским, Тургенев не мог не отметить его консервативность, несколько ограниченное существование в рамках университетского и публичного курсов истории, а также внутреннюю сосредоточенность на личных страданиях[111].

Впечатления от знакомства и близкого общения с Грановским, вошедшие в ткань гамлетовского образа у Тургенева, акцентировали, во-первых, «остановку на середине» («модерация», по Белинскому), а во-вторых, драму личного существования. Безусловный пиетет, испытываемый писателем к историку, совершенно не предполагал иронии в его адрес, однако острая актуальность

---

[107] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 326.

[108] Чешихин В. Е. Т.Н. Грановский и его время ... С. 176.

[109] Т.Н. Грановский и его переписка ... Т. 2. С. 261.

[110] Анненков П. В. Литературные воспоминания ... С. 435.

[111] Герцен, вспоминая свой спор с Грановским, возникший из обсуждения «Писем об изучении природы», приводит признание историка: «…я никогда не приму вашей сухой, холодной мысли единства тела и духа; с ней исчезает бессмертие души. Может, вам его не надобно, но я слишком много схоронил, чтоб поступиться этой верой. Личное бессмертие мне необходимо» (Герцен А. И. Былое и думы. Часть IV ... С. 208).

поставленной проблемы требовала соответствующего художественного изображения.

Своеобразное саморазоблачение «степного Гамлета», показанное вначале ненавязчивыми красками юмора, вскоре приобретает явные драматические черты, которые будут доминировать в течение всего монолога-исповеди героя, а на первый план выйдет категория страдания. Ещё в 1849 г. А.А. Григорьев точно определил сущностное противоречие в обрисовке его образа: «он лицо столько же комическое, сколько и трагическое»[112].

От рассказа о кружковом этапе своей жизни, который, по установке самого героя, призван указать на типичные («неоригинальные») черты его личности, он переходит к глубоко личным аспектам. Главными здесь оказываются темы любви, природы и смерти.

С самого начала любовь становится для «степного Гамлета» проверкой на самостояние, которую он не способен выдержать. Во-первых, это ситуация с Линхен, дочкой немецкого профессора, от которой герой сбежал за границу, а во-вторых, женитьба на Софье, не принесшая в его дом желанного счастья. На первый план выходит кажимость любви: Василий Васильевич в обоих случаях переживает мучительную неуверенность в природе испытываемого им чувства. Интересно, что в своих неудачах любовного плана он не винит абстрактность юношеского взгляда на романтические отношения между мужчиной и женщиной, воспитанную в нём кружковой атмосферой. В сущности, он вообще не ищет этому никакое объяснение, поскольку и не нуждается в нём.

Отказ «щигровского Гамлета» от внутреннего анализа по поводу своей несостоятельности в сфере любовного чувства и семейной жизни обусловлен эгоцентризмом его личности и одновременно своеобразной надличностной позицией – и в этом противоречии степняк Тургенева значительно напоминает шекспировского принца. Василия Васильевича чрезвычайно занимает проблема свободы человеческой личности, а именно её оригинальности (индивидуального

[112] Григорьев А. А. Русская литература в 1849 году // Отечественные записки. 1850. Т. 68, № 1. Отд. V. С. 18.

воплощения) и необыкновенности – не случайно слово «оригинал» и его формы повторяются в речи героя порядка двадцати раз.

Драму обыкновенного человека герой Тургенева представляет как нечто значительное не только для него самого, но в целом и для всей эпохи, к которой он принадлежит. То есть на драматическом примере собственной судьбы «щигровский Гамлет» выходит в плоскость всеобщего. И такая художественная универсализация была сделана Тургеневым с опорой на материал современной ему действительности. В этом отношении примечателен небольшой биографический очерк под названием «Из записок человека», который был опубликован в журнале «Отечественные записки» в 1847 г. В самом его начале автор – А.Д. Галахов на основе противопоставления выделяет два типа личности: «человек необыкновенный» и «человек обыкновенный». Далее с общей позиции гуманности он отстаивает исключительность последнего (к которому причисляет и себя), считая, что «в жизни обыкновенного человека являются великие законы человечества»[113]. Интересно также и то, что в качестве эпиграфа к своему очерку Галахов выбирает слова Гамлета: «Человек он был»[114], которые затем повторяет в тексте. Патетику их звучания он усиливает соседством со знаменитой цитатой из комедии Теренция «Самоистязатель»: «я человек и мне доступно всё человеческое»[115]. Таким образом, рассказ Тургенева роднит с исповедью галаховского героя стремление к поэтизации обыкновенного в типологии человеческой личности.

Любовь заслоняется тургеневским героем как предельной сосредоточенностью на драме своей личности, так и возникшей в связи с этим необходимостью решить вопросы иного – нравственно-философского характера. Всё это подобно тому, как личная трагедия заставила Гамлета Шекспира отказаться от личного же счастья (союза с Офелией) и потребовала возложить на

---

[113] Галахов А. Д. Из записок человека // Отечественные записки. 1842. Т. 55, № 12. Отд. I. С. 301.

[114] Там же. С. 300.

[115] Там же. С. 301.

себя и исполнить обязанности по восстановлению справедливости как общечеловеческой ценности.

У Шекспира колеблющийся вопрос любви Гамлета к Офелии остаётся открытым на длительном протяжении пьесы и даже в финале из уст самого героя не получает явственный положительный ответ. В статье «Гамлет и Дон Кихот» (1860) Тургенев закономерно поставил под сомнение способность Гамлета любить Офелию. Датский принц, по мнению писателя, настолько сосредоточен в пределах своей личности, что в этом всепоглощающем эгоизме он не оставляет места для чувства иного рода, которое предполагает привязанность к другому человеку.

Всё же, не исключая совсем сентиментально-романтического ореола любви, реализация этой темы в рассказе Тургенева происходит через описание свидания героя с дочерью полковницы и элегический рассказ о похоронах жены.

Словно приближая Софью к тому исключительному положению, что занимает Офелия в трагедии Шекспира, «щигровский Гамлет» самостоятельно выделяет девушку из разряда «обыкновенных уездных барышень»[116], к которым принадлежала её сестра Вера. Он влюбляется быстро и легко, как по канонам романтических историй, и проводит со своей избранницей время в духе восторженной чувствительности. Явно используя в описании стилистические приметы романтизма («дыхание сдавливало», «сердце у меня расширялось», «мечтал о ней»[117]), Тургенев целенаправленно избегает пародирования. «Бетховена, ночные прогулки, резеду, переписку с друзьями, альбомы»[118] писатель делает органичным фоном в развитии драматической коллизии своего героя. Эти «привычки старой девицы» обнажают глубокую, так и оставшуюся для «степного Гамлета» необъяснимой и загадочной душевную рану Софьи.

Кроме того, Тургенев сознательно отказывается в развитии любовной темы от неестественных и натянутых параллелей с традицией возвышенно-

[116] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 267.

[117] Там же. С. 267–368.

[118] Там же. С. 269.

мечтательных описаний, которые искажали бы драматический в своей основе сюжетный строй рассказа. Во-первых, свою установку на предельную серьёзность изображения он проговаривает словами самого героя, признающегося в неуместности своей попытки придать повествованию возвышенный тон: «в ней, как в зеркале, отражается... Да это сравнение слишком избито...»[119].

Во-вторых, об этом красноречиво свидетельствует одно небольшое исправление, которое писатель вносит в первый слой черновой рукописи. Изначально Тургенев планировал заключить рассказ своего Гамлета о смерти Софьи сопоставлением с историей известных байроновских героев: «Помните ли Вы, – продолжал он, – описанье √в “Д<он> Жуане” у Байрона первого поцелуя Жуана и Гайдеи?»[120] Но вскоре он отказывается от такого сравнения и вычёркивает этот фрагмент. Вероятно, Тургенев посчитал его слишком принуждённым и совсем не вписывающимся в общий план личной драмы героя. Однако здесь важно и то, что писатель именем английского романтика хотел дополнительно внести лирический компонент в исповедь Василия Васильевича. Поэтому он не случайно заменяет явно романтические литературные имена развёрнутым и глубоко поэтичным описанием похорон Софьи, в которое органично вкраплены элементы пейзажа.

Атрибуты природного мира в произведении Тургенева, так же, как и у Шекспира, вводит главный женский персонаж. У английского драматурга особое значение имеют цветы и травы, которые сопровождают образ Офелии в моменты высокого трагизма. Когда безумная девушка второй раз является на сцене, в руках она держит собранный ею букет различных растений. Каждый цветок в этом наборе имеет своё символичное значение, которое Офелия поначалу называет сама: «Вот розмарин. Это на память. Прошу тебя, любимый, помни. А вот – анютины глазки, это чтобы ты думал»[121]. Последующие перечисления Шекспир оставляет уже без явного обозначения признаков, но он передаёт их в игре слов или через намёк: «Вот вам укроп и водосбор. Вот вам рута. И для меня тоже. Её

---

[119] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 260.

[120] ОР РНБ Ф. 795. Ед. хр. 9. Л. 6 об.

[121] Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 409.

также называют благодатной воскресной травкой. Ах, каждый носит её по-своему, а? Вот маргаритка. Я дала бы вам фиалки, но они все увяли, когда умер мой отец»[122].

Далее косвенное присутствие Офелии на сцене в окружении флористических символов воспроизводится дважды через рассказ королевы (акт IV, сцена 7 и акт V, сцена 1). Воображению зрителя девушка сначала рисуется в украшении из «листков, крапивы, маргариток» и «длинных пурпурных цветов»[123] орхидеи – момент гибели, а в сцене на кладбище она предстаёт на убранном цветами могильном ложе.

Пейзажные зарисовки, обрамляющие описание дома Софьи, у Тургенева также несут на себе следы присутствующей в человеческом мире драмы. Они даны писателем в поэтике контраста с явной ориентацией на традицию «натуральной школы». Река едва виднелась сквозь листву «заглохшего сада и заросшего двора», клумба с розами и «переплетенными в виде винта» акациями соседствовала с «заброшенным и одичалым малинником»[124]. Продолжает этот ряд находящаяся в саду беседка: внутри раскрашенная «прехитро», но снаружи «ветхая и дряхлая»[125]. Контрастное описание природы и связанных с ней объектов не только акцентирует общую бедноту и неприглядность обстановки, но и поэтизирует её, делая мир маленького человека по-своему ценным и значимым даже в существующей неполноте.

Картина похорон Софьи предваряется рассказом о неизвестной внутренней болезни девушки – очевидная отсылка к безумию шекспировской героини: «у ней на дне души (если только есть дно у души) таилась рана, или, лучше сказать, сочилась ранка, которую ничем невозможно было излечить»[126]. Необъяснимая меланхолия Софьи, очевидно, является следствием душевной травмы её прошлого, которая только обострилась вследствие замужества. На эту мысль

---

[122] Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском ... С. 409.

[123] Там же. С. 415.

[124] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 267.

[125] Там же.

[126] Там же. С. 268.

наводит параллель с чижом, выстроенная героем (рисунок чижа Тургенев набрасывает на полях чернового автографа[127]). Он сравнивает свою жену с певчей птицей, попавшей в лапы к кошке и спасённой, но навсегда переставшей петь. Развязкой истории чижа становится смерть, на которую, по словам «щигровского Гамлета», он решился сам после того, как «в открытую клетку забралась к нему крыса и откусила ему нос»[128].

Метафора с птицей, заключённой в клетку, настойчиво повторяется автором и через упоминание о домашней канарейке двух сестёр: «немилосердно трещавшая целый день», она «внезапно утихала и только изредка чирикала»[129]. Этот образ совершенно точно проецируется на судьбу Софьи, для которой семейная жизнь с Василием Васильевичем стала именно такой клеткой, не имеющей выхода. Повторяя привычки своей девичьей поры («ко всякому другому образу жизни, особенно к жизни хозяйки дома, она никак привыкнуть не могла»[130]), Софья продолжила тосковать и чахнуть, не обретя простого человеческого счастья. Как и у Шекспира, исходом недолгих страданий становится смерть, но даже она, по замечанию героя, не принесла облегчения: «и смерть, сама смерть не освободила её, не излечила её раны»[131].

В рассказе о душевной болезни и смерти Софьи чувствуется не только скорбное сожаление. Здесь ощущается и признание героя своей косвенной причастности к именно такому трагическому развитию истории молодой хрупкой девушки. Подобным же образом и Шекспир не снимает с Гамлета вину за разрушение чистой и непорочной жизни Офелии.

«Безымённая тоска» Софьи получает предельное выражение через слова романса А.Е. Варламова «На заре ты её не буди»[132]. Основой музыкального произведения стало стихотворение А.А. Фета «На заре», опубликованное в

---

[127] ОР РНБ Ф. 795. Ед. хр. 9. Л. 6 об.

[128] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 268.

[129] Там же.

[130] Там же. С. 269.

[131] Там же.

[132] А. Е. Варламов написал также музыку для песен Офелии в постановке «Гамлета» на сцене Малого театра (Листова Н. А. Александр Варламов. М., 1968. С. 198–200).

журнале «Москвитянин» (№ 5, 1842). Через лирические интонации популярного романса Тургенев делает серьёзную отсылку к драматическому наполнению образа своей героини. Значимость этого пересечения проявлена не только в общности элегического настроения, но также и в авторском утверждении кажущейся безысходности от утраты (Фет) или необретения (Тургенев) необходимой человеку гармонии. Кроме того, стихотворение Фета закономерно вводит в тургеневский рассказ текст других произведений поэта, тематически связанных с трагедией Шекспира.

Так, в период раннего творчества Фет создал более десятка стихотворений, лирический мотив которых по разным основаниям соотносится с образом шекспировской героини. В цикле «К Офелии» (его вариациях от 1842 к 1856 гг.), стихотворениях «Сонет» (1842), «Горный ключ» (1842), «Прости» (1846) лирический герой своей грустно-меланхолической речью воссоздаёт лёгкие очертания возлюбленной. «Бледность», «печаль», «ангел», «гений» – в этих и подобных им приметах романтической поэтики Фет рисует чувственный образ девушки, истоки которого имеют также и биографический план[133]. Но если в начале 1840-х гг. этот поэтический образ связан с Офелией лишь ассоциативно, то есть связь существует исключительно в сознании лирического героя и прямо в текстах (через называние имени) не обозначена, то в конце этого периода героиня Шекспира не только называется («Я болен, Офелия, милый мой друг!»[134]), но даже сюжетно присутствует («Офелия гибла и пела, / И пела сплетая венки»[135]). В последнем случае Фет в первых двух строках перефразирует слова Гертруды об утонувшей девушке (акт IV, явление 2 – в переводе Н.А. Полевого).

Вместе с эстетическим наполнением образа необходимо отметить и усложнение тональности – минорное звучание нагружается стойким ощущением

---

[133] Речь идёт о студенческой поре жизни Фета, когда поэт был влюблён в крёстную сестру А.А. Григорьева Лизу. Подробней об этом: Кошелев В. А. Комментарий <к циклу «К Офелии»> // Фет А. А. Соч. и письма : в 20 т. СПб., 2002. Т. 1. С. 446–447; Егоров Б. Ф. Примечания // Григорьев Ап. Воспоминания / изд. подгот. Б. Ф. Егоров. М., 1988. С. 403–404.

[134] Фет А. А. Цикл «К Офелии» // Фет А. А. Соч. и письма : в 20 т. СПб., 2002. Т. 1. С. 133.

[135] Там же. С. 134.

драматизма. Тургеневу, конечно, были известны отдельные стихотворения Фета, посвящённые одному из самых знаменитых женских образов Шекспира, и он, вероятно, вступает в диалог с поэтом, когда придаёт краткой жизненной истории Софьи черты загадочно-меланхолические, но в то же время не ограничивается романтическим объяснением.

Над сценой похорон Софьи Тургенев работает особенно тщательно, вводя и уточняя некоторые детали. Так, он конкретизирует и одновременно укрупняет обстановку церкви («√стены горелые; на каждом клиросе большой старинный образ»[136]), облик священника («тоже старый, √с добреньким, слепеньким лицом √и маленькой бородой , ~~в лило~~ ветх √лиловой рясе с жёлтыми разводами ~~заменял~~ служил за себя и за дьякона» [137]). Писателя волнует не столько достоверность обрядового действия, сколько само свойство этой торжественно-печальной атмосферы. В её описание Тургенев встраивает отчётливый природный пласт. В разомкнутое с помощью открытых окон пространство церкви вторгается шелест и лепет «молодых, свежих листьев плакучих берез»[138] (это, очевидно, реминисценция к плакучей иве Шекспира, с которой, вешая венок, сорвалась в воду Офелия), запах травы (первоначально – сена[139]), свет солнца. Высшим проявлением становятся чириканье воробьёв и, под самым куполом, «звонкое восклицание влетевшей ласточки»[140]. Таким образом, бедные и невзрачные приметы похоронной службы (почернелый иконостас, гроб, царские двери, полинялый покров, бледное пламя свечей) вытесняются простотой и многообразием степной природы. Конечности человеческой жизни противопоставляется природная вечность. В этом проявлена жизнеутверждающая позиция автора. Своим естественным совершенством природа примиряет человека с неприглядной действительностью и с процессами, происходящими

[136] ОР РНБ Ф. 795. Ед. хр. 9. Л. 7 об.
[137] Там же.
[138] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 269.
[139] ОР РНБ Ф. 795. Ед. хр. 9. Л. 7 об.
[140] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 269.

глубоко внутри, она смягчает трагичность мироощущения, в том числе и трагедию смерти, хотя не снимает её совсем.

У Шекспира природа столь же всеобъемлюща, утверждение её превосходства не только над человеком, но и над всем смертным миром вообще происходит в одной из последних сцен трагедии. На кладбище устами Гамлета, рассуждающего о круговороте жизни и смерти, произносится неизменный и всё подчиняющий себе закон времени. Перед лицом вечности личная трагедия для героя словно отступает на второй план, делаясь менее значительной и уподобляясь множеству других в этом неравном сравнении.

Рассказ «щигровского Гамлета», представленный в виде протяжённой исповедальной речи, строится по драматическим законам объёмных монологов Гамлета Шекспира. Это касается его нравственно-философского содержания и экспрессивной формы выражения. Сюжетно герой Тургенева полулёжа располагается в кровати в «небольшой, зеленоватой и сыроватой комнате»[141]. Однако обыкновенное пространство в ходе исповеди обретает функцию театральных подмостков. Формально беседуя со своим соседом, устроившимся на противоположной стороне комнаты, он эмоционально и психологически присутствует на сцене и обращается к предполагаемому зрительному залу.

В тексте в виде авторских ремарок даются комментарии слушателя относительно того, как ведёт себя герой во время рассказа (жесты, мимика). Большей частью фиксируется движение головы, рук и глаз, делается акцент на прерывание / возобновление речи, изменении её качественных характеристик (тишина / громкость голоса). Именно эти замечания случайного собеседника дают возможность выстроить визуальную картину происходящего и провести параллель со сценическим исполнением.

Несмотря на то, что пространство, в котором оно реализуется, предельно сжато и ограниченно (камерно), активность главного персонажа проявляется во всей необходимой ему полноте. Минимальный жест несёт на себе значительную

---

[141] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 256.

смысловую нагрузку. Например, замечания «он приподнялся и скрестил руки»[142] и «взглянув на меня с боку»[143] отражают гордую природу «степного Гамлета». Таким образом герой отреагировал на собственное же предположение о незначительности и нелепости своей персоны для остальных: «ведь вы меня не заметили», «я должен вам казаться большим чудаком»[144]. Это показывает, что Василий Васильевич не только сохраняет чувство личного достоинства, но и готов защищать его.

Через ремарки точно высвечиваются чрезвычайные колебания эмоционально-психологического состояния героя. Оно меняется в зависимости от характера воспоминаний. Сильный отпечаток прошлого тяготеет над Василием Васильевичем и заставляет его вновь переживать ключевые моменты своей драматичной судьбы. Автор-повествователь отмечает постепенный переход от высокого возбуждения к тихой грусти. В начале герой активно жестикулирует («приподнялся и скрестил руки», «повернулся ко мне лицом и взмахнул руками», «достал из-под подушки табакерку, раскрыл её и заговорил опять, размахивая раскрытой табакеркой»[145]) и даже подпрыгивает на своей постели, затем его движения теряют резкость и заменяются более локальными, но не менее выразительными («потупился», «опустил голову и поднял руки к небу», «раскраснелись щёки и глаза потускнели»[146]).

Важной маркирующей деталью является бумажный колпак героя, который активно участвует в смене эмоционального регистра своего обладателя. Обыкновенный предмет ночного туалета становится практически единственным явным атрибутом «сценического костюма» Василия Васильевича, обозначенного повествователем. Он служит ему сопутствующим средством для выражения оскорблённого самолюбия («поправив свой колпак»[147]), негодования на

---

[142] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 258.

[143] Там же.

[144] Там же. С. 257.

[145] Там же. С. 260.

[146] Там же. С. 354, 266, 270.

[147] Там же. С. 257.

отсутствие оригинальности («сорвал колпак с головы и бросил его на постель»[148]), твёрдой убеждённости во вреде кружка («схватил свой колпак и надвинул его себе на нос»[149]) и общего сожаления по поводу прошлого («потупился и опять скинул колпак»[150]). Интересно, что на полях чернового автографа Тургенев дважды набрасывает мужской профиль с колпаком на голове[151]. Причём первый из них (чернильно-карандашного исполнения) появился уже на том листе, где содержалось окончание первой, «обеденной» части.

Причудливый предмет ночного костюма «щигровского Гамлета» закономерно наводит на мысль о шутовском колпаке как непременном атрибуте соответствующего персонажа в пьесах Шекспира. Колпак тургеневского героя, становясь элементом серьёзного сценического представления, действительно придаёт своему обладателю сходство с шутом. В рассказе это подобие закреплено также двукратным называнием Василия Васильевича разговорным синонимом «дурак» («я уверен, что вы меня принимаете за дурака», «какой там дурак вздумал ночью разговаривать?»[152]). И, следуя закону Шекспира, наделённый таким амплуа робкий герой Тургенева получает право высказать доступную его взгляду истину. Но в то же время полным шутом он не становится, сохраняя свою человеческую самостоятельность и определённость, которых лишены действующие в этой роли шекспировские персонажи. В «Гамлете» королевский шут Йорик символически явлен в нивелированной предметной форме (череп), а также через воспоминания могильщика и принца. Его неожиданное «появление» на сцене связано с нравственно-философским аспектом трагедии, подобным же образом и Тургенев соотносит в образ своего внешне скоморошного героя («То есть я вас потешаю, хотите вы сказать... Тем лучше...»[153]) с целым комплексом мировоззренческих проблем.

---

[148] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 259.

[149] Там же. С. 262.

[150] Там же. С. 264.

[151] ОР РНБ Ф. 795. Ед. хр. 9. Л. 2 об. – Л. 3.

[152] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 257, 272.

[153] Там же. С. 258.

Исповедь «степного Гамлета» формально выстроена в диалектичном сочетании актов говорения и молчания. Их чередование образует особенную мелодику монолога Василия Васильевича, которая характеризуется то резким спадом (затиханием), то возобновлением высоты тона. Активное безмолвие – это форма внутренней речи героя, которая, не будучи выражена им вербально, несёт в себе большую выразительную силу. Оно передаёт смятение чувств, отражает интенсивную работу сознания, движение мысли. Это именно процесс отбора воспоминаний и заложенных в них впечатлений, который отягощён сомнением и нерешительностью. Молчание обозначается, во-первых, ремарками собеседника, который периодически отмечает изменения в ходе исповедальной речи: «продолжал он после небольшого молчания»[154], «сосед опять помолчал»[155], «заговорил опять»[156], «прибавил он, подумав немного»[157] и т.д. Во-вторых, это повторяющийся в тексте знак многоточия, который создаёт эффект резкого обрыва речи. Герой жадно и с жаром использует предоставленную ему возможность самовыражения. Он словно захлёбывается нескончаемым потоком собственных слов, перебивая собеседника и едва давая ему вставить небольшую комментирующую реплику.

В трагедии Шекспира речь Гамлета с самого первого его большого монолога обретает устойчивую вопросно-ответную форму, поддержанную самообращением («А я! Презренный, малодушный раб»[158]) и апелляцией (часто косвенной) к стороннему лицу («Что он Гекубе, что она ему, / Что плачет он об ней?»[159]) или предмету («В ножны, мой меч!»[160]), а также усиленную восклицательной интонацией.

Напряжённой внутренней диалогичностью характеризуется и исповедь тургеневского героя. Она обеспечивает динамику речи, которая в смысловом

---

[154] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 266

[155] Там же. С. 257

[156] Там же. С. 260

[157] Там же.

[158] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А. И. Кронеберга ... С. 98.

[159] Там же.

[160] Там же. С. 138.

плане движется от личного, частного к общему. Если в начале «степной Гамлет» сосредоточен исключительно на драматизме своей судьбы, что ярко проявлено в его многократном самообращении «ты» («Что мне в том, что у тебя голова велика и уместительна и что понимаешь ты всё, много знаешь, за веком следишь, – да своего-то, особенного, собственного, у тебя ничего нету!»)[161], то далее эта местоимённая конструкция, используемая как при вопросе, так и при ответе, исчезает, уступая место более обобщённому выражению перипетий внутреннего мира.

В самом начале исповеди речь героя порывиста и обрывиста, что отражает волнение и острое желание высказаться. Далее, когда он определяет для себя основной предмет рассказа («несколько черт из моей жизни»[162]), его монолог приобретает более стройный вид, хотя и остаётся неоднородным в своём звучании. Эмоциональное напряжение Василия Васильевича, проявленное в перепадах тона, качественно и количественно меняется в зависимости именно от объекта рефлексии. Описывая период своей жизни от участия в московском кружке и до конца пребывания в Москве, он находится в сильном волнении, его переполняют чувства досады, негодования, отчаяния.

К концу повествования, когда в фокусе внимания тургеневского героя оказывается жена Софья (первые свидания, женитьба и смерть), его речь становится умеренной, плавной, более последовательной и насыщенной описательными деталями. В эти моменты образ Василия Васильевича обретает глубоко лирическую окраску. Сам он предаётся тихой грусти и усталому сожалению. Наибольшей внутренней целостности и полноты монолог достигает в моменты описания природы: в рассказе «степного Гамлета» короткие пейзажные зарисовки представлены с помощью перечислительной размеренной интонации, через лёгкую смену предельно конкретных образов.

Обрывая свою исповедь из-за «благородного» замечания Кантагрюхина на том моменте, где речь зашла уже о настоящем периоде жизни («Вот-с как я

---

[161] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 259.

[162] Там же.

поступал несколько лет сряду и как поступаю ещё до сих пор...»[163]), Гамлет Тургенева, таким образом, не ставит окончательной точки. Остаётся открытым и финал всего рассказа. Последние слова, заключающие повествование: «Он уехал до зари»[164]. Эта завершающая фраза исходит уже более не от путешествующего рассказчика, а от самого автора. Писатель так намечает перспективу дальнейшего пути героя. Символичность концовки в том, что неоднократно повторяющийся в рассказе мотив зари получает здесь предельное выражение. Первое упоминание этого явления происходит в небольшом лирическом описании природы – момент свидания с Софьей: «Я глядел тогда на зарю…»[165] Тургенев здесь запечатлевает атмосферу переходного состояния, заход солнца (вечер) и наступление ночи. Медленное угасание дня в лёгком рисунке писателя метафорически связано с последующим описанием душевной раны и смерти Софьи.

«Степной Гамлет» же уезжает до восхода солнца, то есть перед началом нового дня. Для истории «неоригинальной личности», которая «остановилась на серединке», эта концовка несёт смысл ожидания возможной перемены. На протяжении всей второй части рассказа Тургенев строит образ человека, «мучительно переживающего своё недостоинство, но только в соизмерении с открывшимся ему высоким идеалом»[166]. Движение к достижению идеала – познание и равноценное понимание действительности у Василия Васильевича затруднено именно этой остановкой на середине, на самом себе. Способность к продолжению пути автор оставляет в полной зависимости от воли и желания своего героя. Такая позиция соответствует художественной концепции Шекспира: Гамлет умирает, завещая через Горацио трон Фортинбрасу («Ему даю я голос мой предсмертный»[167]), и история «вывихнутого века» вообще и «подгнившего датского королевства» в частности получает возможность дальнейшего развития, но уже по иному пути.

---

[163] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. Т. 3. С. 272.

[164] Там же. С. 273.

[165] Там же. С. 268.

[166] Гинзбург Л. Я. О психологической прозе ... С. 83.

[167] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А. И. Кронеберга ... С. 232.

Во время работы над рассказом «Гамлет Щигровского уезда» или сразу после его завершения Тургенев создаёт графическое изображение главного персонажа[168]. Это карандашный рисунок, выполненный в сочетании жёстких и мягких линий. Схематически набрасывая очертания постели, в которой расположился Василий Васильевич (одеяло, простынь, две подушки, спинка кровати), автор полностью концентрирует своё внимание на человеческой фигуре. Тургенев изображает своего героя в полулежащем положении, одетым в широкую ночную рубашку и на половину накрытым одеялом. Одной рукой он опирается о перину, а в другой держит раскрытую табакерку. Чётко прорисован бумажный колпак с кисточкой на конце. Вся фигура выделена автором штриховкой непосредственно за её контуром, то есть им создаётся тёмный фон, который дополнительно выдвигает изображение человека на передний план.

Отсутствие внешних подробностей компенсируется сосредоточенностью на лице. Оно прорисовано автором с предельной точностью, которая говорит о его установке на передачу полноты психологических переживаний. Чёткое выделение скул, острый подбородок и нос подчёркивают худобу и вытянутость лица, что обозначает его общую измождённость. Сомкнутые и выдающиеся вперёд губы выражают разочарование и бессилие, а тонкие, чуть сдвинутые к переносице и приподнятые брови обнаруживают недоумение и потерянность. Особенно выразителен задумчивый взгляд «степного Гамлета», устремлённый вперёд, но ни на что не направленный. Он полон тоски и усталости, это отражение глубины страдания.

Графическое изображение напрямую соотносится со словесным образом. Рисунок создавался писателем с сознательной установкой на визуальную передачу психологического портрета героя. То есть это был второй – изобразительный этап в осмыслении шекспировского образа. Концентрация писательского внимания именно на лице говорит о намерении в тонких чертах запечатлеть выразительную драму внутреннего мира. Останавливаясь в своём

[168] В настоящее время рисунок находится в фондах Литературного музея ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН (Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского Дома : И.С. Тургенев. М. ; Л., 1958. С. 232).

рисунке на деталях, Тургенев нагружает их особым смыслом. Знаменательно присутствие колпака, а также табакерки. Последний предмет в опущенной руке придаёт всей фигуре застывшую процессуальность – герой забывает о намерении «понюхать табачку», так и оставаясь с открытой шкатулкой. Но его мысли движутся без остановки, наталкиваясь друг на друга.

2.1.4 «Дневник лишнего человека»

Главный образ рассказа «Гамлет Щигровского уезда» традиционно рассматривали в качестве предтечи «лишнего человека». По мнению исследователей, провинциальный Гамлет, в болезненной рефлексии заявляющий о своей неоригинальности, нёс идею «лишности», чуждости[169], которая получила своё предельное выражение в повести «Дневник лишнего человека» (1850).

Однако такое разделение и подчинение проблематики шекспировского героя часто одноаспектному признаку «лишности» видится ограниченным и не соответствующим тургеневской концепции Гамлета. Сам Тургенев, как замечает Г.А. Бялый, не называл Гамлета «лишним»[170]. Более органичным было бы воспринимать и трактовать качественную категорию, вынесенную в заглавие повести 1850 г., как часть общей характерологии героя, не исчерпывающую всего богатства образа.

Рассказ и повесть, идущие друг за другом по времени своего создания, действительно обнаруживают связь в предмете и способе изображения. «Художественный контакт» прослеживается также на собственно текстовом

---

[169] Клеман М. К. Иван Сергеевич Тургенев : очерк жизни и творчества. Л., 1936. С. 57; Антонова Г. Н. «Лишние люди» в оценке Тургенева и Герцена в 40-е годы XIX в. // Филологические науки. 1962. № 1 (17). С. 113; Габель М. О. «Дневник лишнего человека» (об авторской оценке героя) // Тургеневский сборник : Материалы к Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. М. ; Л., 1966. Вып. 2. С. 126; Громов В. А. Очерк, рассказ, повесть у Тургенева (из наблюдений над черновыми автографами «Гамлета Щигровского уезда» и «Дневника лишнего человека») // Учён. зап. Курск. гос. пед. ун-та (Второй межвуз. Тург. сб.). 1968. Т. 51. С. 157; Опришко Е. Н. Преломление взглядов И.С. Тургенева на тип «лишнего человека» в статье «Гамлет и Дон Кихот» // Русская литература XIX–XX веков и вопросы её типологии : сб. науч. работ. Днепропетровск, 1975. С. 13.

[170] Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990. С. 39.

уровне, на что указывают случаи словесного пересечения. Так, «избитая» метафора жизни-зеркала, присутствующая в речи «щигровского Гамлета», была употреблена писателем также и в рассказе Чулкатурина – на этапе чернового автографа, но затем Тургенев вычеркнул её[171]. В то же время в обоих текстах явлен родственный этой метафоре шекспировский мотив театра-зеркала как отражения правды, действительности. В трагедии Шекспира он реализован в качестве наставления Гамлета актёрам: «to hold, as 'twere, the mirror up to nature» («держать, так сказать, зеркало перед природой»[172]). Василий Васильевич и Чулкатурин всматриваются в собственное отражение и ясно видят в нём всю непривлекательную сущность своего действительного положения. Это продолжительное вглядывание оказывается актом разоблачения, снятия маски самообмана («Завеса спала с глаз моих»[173]; «всё это говорило слишком ясно»[174]). Примечательна также в обоих случаях одна деталь – усмешка (попытка улыбнуться), которой каждый из героев награждает собственную фигуру и в которой заключается горечь познания.

В повести «Дневник лишнего человека» Тургенев продолжает разработку гамлетовского образа на материале обыкновенной российской действительности. Ориентируясь на героя Шекспира, он в качестве главного действующего лица также определяет человека, наделённого глубиной самосознания, которое открывает ему несовершенство мирозданья и одновременно заостряет его чрезвычайную связь с ним.

Рассказ Чулкатурина, представленный в форме дневниковых записей, раскрывает движение души героя, которое, как и в шекспировской трагедии, происходит не линейно, а скачкообразно. По замечанию Ю.В. Манна, авторское определение «дневник» на самом деле заменяется исповедальной формой[175]. Это

---

[171] На эту параллель впервые указал В.А. Громов в работе: Очерк, рассказ, повесть у Тургенева ... С. 158.

[172] Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском ... С. 379.

[173] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 271.

[174] Там же. Т. 4. С. 186.

[175] Манн Ю. В. «Истинно лишний человек» (Заметки о типологии характера) // Манн Ю. В. Тургенев и другие. М., 2008. С. 17.

подтверждается тем, что почти всё произведение представляет собой воспоминание, а не сухую фиксацию текущих событий по датамих свершения. Но всё же совсем дневник не отменяется. Именно в этой внутренней двойственности авторского определения жанра заключается важная специфика всей повести. В основу её структуры положена крепкая связь между примечательным случаем из прошлого и скорбным положением настоящего. Герой Тургенева, повторяя неровность эмоционально-психологического рисунка Датского принца, постоянно колеблется между воспоминанием и действительностью. Это чередование для него оказывается возможностью установить для себя окончательную истину, что в свою очередь позволяет нравственно преобразиться перед смертью.

Значимую перемену к лучшему олицетворяет многоуровневый финал повести. Во-первых, это его особый «поэтический колорит»[176]. Он определяется не только жизнеутверждающими строками А.С. Пушкина, звучащими молитвой, но также и благодаря глубоко поэтическому свойству последних слов самого Чулкатурина. Образным языком, лишённым прежних штампов, он выражает своё смирение перед вечностью и примирение с ней. Последние ощущения (природы, жизни, смерти) сливаются для него в единый образ, не отягощённый горечью. Яркой двойной метафоре смерти – карета, несущаяся по мостовой, и сопровождающий её «возрастающий гром» – противопоставлено «порхание», «лёгкое дуновение». По-шекспировски завещательная фраза героя: «Живите, живые!»[177] много позже откликнется устами другого тургеневского Гамлета – Нежданова в романе «Новь» (1877).

Во-вторых, примечание издателя о том, что «г-н Чулкатурин действительно умер в ночь с 1 на 2 апреля 18.. года»[178]. Герой, прежде заметивший, что ему «как-то даже неприлично»[179] умереть первого апреля, таким образом, избегает окончательного осмеяния. Моментом смерти становится промежуточный отрезок

---

[176] Маркович В. М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы // Русская литература. 1984. № 3. С. 113.

[177] Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. М., 1980. Т. 4. С. 215.

[178] Там же. С. 216.

[179] Там же. С. 215.

времени, который избавляет его от торжества сатиры. В этой переходности заключён своеобразный смысл перерождения.

Изображаемое Тургеневым лирическое откровение человека, находящегося в положении приговорённого к смерти и, следовательно, представшего перед лицом вечности, по своему масштабу имеет некоторое сходство с двумя образами из русской литературы, также отмеченными элементом «лишности», – Онегин и Печорин. Однако такое сопоставление не будет полностью оправдано, поскольку герой Тургенева лишён романтического ореола героической личности. Писатель ставит в центр изображения внешне обыкновенную и непримечательную фигуру интеллигента-чиновника и позволяет действовать ей в обстоятельствах «презренной прозы». Сюжетно тургеневский герой более похож на того антагониста, что встречается на пути центрального персонажа в произведениях А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Например, неудача в любви (боль равнодушия и безответности), приводящая к озлобленности и жажде мести, роднит Чулкатурина со Швабриным и Грушницким. Тургенев, словно повторяя опыт Достоевского в романе «Бедные люди» (1846), даёт право высказать себя от первого лица тому, кто ранее был лишён такой возможности.

Наделяя своего героя чертами Гамлета: развитая рефлексия, аналитический ум, обострённая чувствительность, Тургенев строит конфликт повести с опорой на трактовку трагедии, предложенную И.-В. Гёте. Чулкатурин не выдерживает чрезвычайной развитости своего самосознания и разрушается под этой тяжестью. В своём ограниченном стремлении «быть как все», ставшем для него основной жизненной целью, он не смог подняться над той обыденностью, в которой существовал и которую презирал. В действительности же герой Тургенева всё-таки стал ординарной личностью, его желание влиться в «пёструю толпу» исполнилось, что неоднократно им же и подчёркивается: «Жизнь моя ничем не отличалась от жизни множества других людей»[180]. Страх из-за усиленного,

[180] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 4. С. 172.

углубленного видения мира и самого себя, а также сознание несовершенства в отношениях личность / действительность, привели к «замочку внутри».

«Внутреннее запирательство», «самоостановка» (сдерживание) и принуждение к молчанию – всё это также стало следствием того, что Чулкатурин испугался риска обнаружить себя, свою индивидуальность перед другими. Способность к нравственно-философским обобщениям, которая могла бы распространиться, как у Гамлета, на весь мир, замыкается им в недрах собственной личности. Его рефлексия получает желчное и озлобленное свойство. Вопрос «быть или не быть» он решает в сторону последнего варианта, однако ему не дано выйти из трагического противоречия «Я и весь мир».

Став «как все», герой Тургенева потребовал большего – реализации в сфере любовного чувства. С одной стороны, любовь оказывается благотворным средством самораскрытия, приближением к естественному и гармоничному. Чулкатурин понимает и отмечает происходящее с ним преображение. Но, с другой стороны, безответность чувства, со всей силой ударяющее по его эгоизму, лишает героя возможной гармонии и заставляет сосредоточиться исключительно в пределах собственного самолюбия. В результате искренность интимного чувства получает искажённую форму выражения.

Узнав о безответной природе любви (хотя периодически всё же требуя дополнительного подтверждения этому) и удостоверившись в существовании соперника, Чулкатурин несколько раз пытается примерить на себя роль спасителя, который с «трогательным великодушием» протянет руку «обманутой жертве». Но и с этой задачей – «не дать Лизе погибнуть в сетях обольстителя»[181] он не справляется, поскольку изначально закрепил себя в иной, противоположной функции ненавистного губителя. Дуэль с князем, подготовка и совершение которой сопровождались постоянным мучительным оглядыванием на себя и

[181] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 4. С. 193.

Интересно сравнить «миссию» Чулкатурина с мыслями Владимира Ленского: «Буду ей спаситель. / Не потерплю, чтоб развратитель / Огнем и вздохов и похвал / Младое сердце искушал» (Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 126).

нервным обсуждением своих невыгодных сторон, становится тем индикатором, который проявляет изначальную несостоятельность героя в его притязаниях. Чулкатурин живёт в мучительном ожидании посторонней реакции на свой жест или поступок. И если эта реакция оказывается, по его мнению, умаляющей (унижающей) или, что хуже всего, равнодушной, то это заставляет его страдать и одновременно ненавидеть.

В финале повести, непосредственно перед её лирическим заключением, Чулкатурин признаётся в том, что превратил свою жизнь в сценическое представление, которое завершается смертью главного персонажа. Герой использует для этого явно отсылающее к Пушкину определение – «маленькая комедия», которым выражает приземлённость и незначительность разыгранного спектакля. В то же время эта «комедия» своим внутренним содержанием – по законам Шекспира и в стилистике Пушкина – свидетельствует о том, что перед читателем инсценирована подлинная трагедия «маленького человека».

2.2 Поэтика образа Гамлета в романах И.С. Тургенева

В последнем прижизненном издании своих сочинений 1880 г. И.С. Тургенев открыл третий том, который начинал единственную полную и последовательную публикацию всех его романов (том 3–5), специальным предисловием. Это авторское введение должно было стать не только своеобразным объяснением с русской публикой, но также и заключением, подводящим итог художественного опыта в большом жанре. Подчёркивая с самого начала, что автор «Рудина» и «Нови» – это «один и тот же человек»[182], писатель формулирует эстетический принцип, ставший ориентиром собственных творческих поисков. Для его точного определения Тургенев прибегает к словам Шекспира, причём приводит их на языке оригинала:

> В течение всего этого времени я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то,

[182] Тургенев И. С. Сочинения. М., 1880. Т. 3. С. V.

что Шекспир называет: «the body and pressure of time», и ту быстро изменявшуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений[183].

Писатель цитирует здесь в сокращённом и изменённом виде слова Гамлета (акт III, сцена 2), которые произносятся им в форме наставления актёрам (перед представлением «Мышеловки»). Шекспир устами своего героя выводит концепцию театрального искусства: «to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure» («показывать добродетели её собственные черты, тому, что достойно презрения, – его собственный образ, и самому возрасту и телу века – его внешность и отпечаток»[184]). В предисловии Тургенева усечённый вариант фразы переведён в сноске как «самый образ и давление времени»[185]. Вероятно, это определение самого писателя, хотя в черновом автографе заметки на русском языке ещё не было.

Именно в такой сжатой форме цитата из «Гамлета» закрепилась в сознании Тургенева: она присутствует не только в черновой рукописи введения к романам, но также употреблена писателем в письме к М.М. Стасюлевичу (от 18 января 1875 г.): «…и этим бы все-таки передавалось, как говорит Шекспир: “the body and pressure of the times”»[186]. Здесь её контекст несколько иной, он относится к фельетонным очеркам А.С. Суворина, отличавшимся своей злободневностью.

Используя гамлетовскую формулу и указывая имя английского драматурга, Тургенев не просто наиболее точно и полно выразил свою эстетическую позицию, но в определённой степени задал установку на восприятие «быстро изменявшейся физиономии русских людей культурного слоя» через призму шекспировской характерологии. Основания же для такого способа интерпретации были заложены им в самом процессе создания романов, а именно произнесением (а затем и публикацией) речи «Гамлет и Дон Кихот» (1860).

---

[183] Тургенев И. С. Сочинения ... Т. 3. С. V–VI.
[184] Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском ... С. 379.
[185] Тургенев И. С. Указ соч. С. VI.
[186] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 14. С. 9.

Работа Тургенева над произведениями романного жанра (поначалу осмысляемого им как большая повесть) проходила на протяжении двадцати лет: с 1855 по 1876 гг. Появление практически каждого романа предварялось публикацией «цепи повестей интимно-лирического или лирико-философского содержания»[187]. Постепенный и закономерный переход к большой прозаической форме сопровождался размышлениями о типологическом свойстве созданных Шекспиром и Сервантесом образов. В результате этого характер главного (либо очень близкого к этой позиции) героя каждого тургеневского романа в большей или меньшей степени был наделён нравственно-психологическими чертами образов Гамлета и Дон Кихота[188].

Содержание тургеневской статьи чрезвычайно насыщено смысловыми акцентами, однако её объём (заданные «статейные» рамки) и живая стихийность мысли не позволили автору во всей полноте раскрыть каждый выдвинутый им тезис. Статья во многом несёт на себе отпечаток того плотного и логически

---

[187] Бялый Г. А. Русский реализм ... С. 175.

[188] Ефимова Е. М. К вопросу об идейном содержании романа «Новь» // Межвуз. тург сб. Орёл, 1963. С. 150–179; Винникова И. А. И.С. Тургенев в шестидесятые годы. Саратов, 1965. С. 6–30; Левин Ю. Д. Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (К вопросу о полемике Добролюбова и Тургенева) // Н. А. Добролюбов : ст. и материалы. Горький, 1965. С. 122–163; Герасименко Л. А. К концепции личности в эстетике Тургенева // Учён. зап. Курск. гос. пед. ун-та (Второй межвуз. Тург. сб.) Орёл, 1968. С. 35–49; Буданова Н. Ф. Роман «Новь» в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота // Русская литература. 1969. № 2. С. 180–190; Прокшин В. Г. Концепция человека в статье «Гамлет и Дон Кихот» и её развитие в художественном творчестве Тургенева И.С. // Традиции и новаторство. Уфа, 1975. Вып. 3. С. 166–181; Маркович В. М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975. С. 131–151; Щенников Г. К. Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001. С. 122; Манн Ю. В. Эпизод из истории вечных образов // Манн Ю. В. Тургенев и другие. М., 2008. С. 28–45; Ильин В. В. О статье Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» // И.С. Тургенев в современном мире. М., 1987. С. 183–190; Недзвецкий В. А. Типы Гамлета и Дон Кихота в романе «Отцы и дети» // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58, № 1. С. 20–32; Ребель Г. М. Между Гамлетом и Дон Кихотом: типологическая схема персонажей русской классики // Кормановские чтения : материалы Межвуз. конф. Ижевск, 2005. Вып. 5. С. 48; Кроо К. Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин». СПб., 2008. С. 201–216; Беляева И. А. Мировые художественные типы (Гамлет, Дон Кихот, Фауст) и тургеневская концепция человека // Художественная антропология : Теоретические и историко-литературные аспекты. М., 2011. С. 61–69; Ефимчик С. М. «Гамлет» и «Дон Кихот» как смыслопорождающие структуры в творчестве И.С. Тургенева // Встречи и диалоги в смысловом поле культуры. Омск, 2011. С. 193–201.

выстроенного конспекта, вид которого она имела в черновом варианте[189]. В то же время это не помешало Тургеневу ярко и актуально изложить свой художественно-эстетический замысел[190].

Образ принца Гамлета писатель относит к той обобщённой категории, которая, по его мысли, воплощает одну из главных «особенностей человеческой природы»[191]. Заявляя об условности и отвлечённости своих суждений, Тургенев одновременно сохраняет их живую связь с первоисточником и часто обращается за подтверждением к тексту трагедии, цитируя отдельные фрагменты. Важно и то, что образ Гамлета (как и выстроенная антитеза с Дон Кихотом), по словам Ю.В. Манна, не имел у Тургенева «строгой политической и исторической конкретизации»[192], но мыслился писателем в области универсального. Однако эта авторская установка на универсальность получала воплощение на сложном материале российской действительности: «проблема гамлетов и донкихотов в собственном, тургеневском её понимании, включающем и философское, и психологическое, и социальное содержание, соединяет начало и конец длинной творческой жизни»[193].

В художественно-эстетическом разборе образа Гамлета Тургенев очень неоднозначен в своей оценке, он выделяет как положительные, так и отрицательные черты. Сначала писатель высказывает резко критическое отношение, а затем столь же рьяно защищает шекспировского героя – такое амбивалентное чередование будет повторяться несколько раз на всём протяжении статьи. В этой противоречивости сказалась сложность авторской позиции,

---

[189] Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот. План-конспект и наброски текста / публ. Ю. Д. Левина // Тургеневский сборник : Материалы к Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. М. ; Л., 1966. С. 71–82.

[190] Любопытные наблюдения по поводу тургеневского контекста в художественной интерпретации типов Гамлета и Дон Кихота А.П. Чеховым изложены в работе Н.А. Муратовой: Разрешение конфликта в драмах и комедиях А.П. Чехова : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. Новосибирск, 2005. С. 98–122.

[191] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 331.

[192] Манн Ю. В. Эпизод из истории вечных образов // Манн Ю. В. Тургенев и другие. М., 2008. С. 30.

[193] Тиме Г. А. Россия и Германия : философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. СПб., 2011. С. 157.

которая обозначилась уже в середине 1840-х гг. и оставалась таковой на протяжении всего творчества.

Не умалчивая о «тёмных сторонах» Гамлета («при случае коварен и даже жесток»[194]), ярко проявленных в сюжетной структуре трагедии («Вспомните устроенную им погибель двух посланных в Англию от короля придворных, вспомните его речь об убитом им Полонии»[195]), Тургенев в большей степени именно эти «изъяны» героя подвергает критике. Так, в качестве основных отрицательных свойств гамлетовской личности он называет эгоизм и безверие, которые породили в герое крайний скептицизм, то есть предельное недоверие к окружающему миру и сомнение в разумности и логике его устройства. Эгоизм Гамлета, по мысли писателя, заключается в его упорной «центростремительности» – потребности каждое явление жизни измерить с позиции своего «я», противопоставить себя другому и выявить невыгодность (неблагоприятность) своей фигуры в этом сравнении. Однако такая поверка не способна удовлетворить героя, что неоднократно подчёркивается писателем. Постоянная занятость «своим положением» приводит лишь к мучительному сознанию собственной же слабости.

Колебание и сомнение в Гамлете Тургенев тесно связывает с аналитизмом – «разлагающим ядом анализа»[196]. Стремление разложить целое на составные части объясняется той жаждой истины, в которую герой «не может вполне поверить»[197]. Именно недоступность для него открытой и абсолютной истины (даже в самом себе) делает невозможным разрешение сомнений в процессе беспощадного анализа. Неспособность Гамлета к любви («Чувства его к Офелии, существу невинному и ясному до святости, либо циничны <…>, либо фразисты…»[198]) и одновременно сильная любовь к жизни («Любовь к жизни высказывается в самых

---

[194] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 345.

[195] Там же.

[196] Там же. С. 339.

[197] Там же. С. 340.

[198] Там же.

этих мечтах о прекращении её»[199]), которая не позволяет в колебании между «быть» и «не быть» совершить самоубийство, обрекают его на одиночество, заставляющее всё больше углубиться в рефлексию, расширить её пределы.

Одновременный акцент на наличие в характере шекспировского героя также и важных положительных качеств смягчают резкость суждений Тургенева. Способность к самосознанию, полному и ясному пониманию своего бессилия оказывается одним из главных достоинств героя («всякое самосознание есть сила»[200]). В этом он опять же обязан своему «слишком развитому» уму, который не позволяет «удовлетвориться тем, что он в себе находит»[201].

Чтобы оттенить человечность Гамлета, Тургенев вводит фигуру Мефистофеля, которая своим обратным, противоположным свойством подчёркивает неполноту гамлетовского отрицания. Здесь писатель вносит этический аспект, он оценивает героя Шекспира с позиций добра и зла: «Отрицание Гамлета сомневается в добре, но во зле оно не сомневается и вступает с ним в ожесточённый бой»[202]. Вероятно, такое заключение изначально было сделано им на основе первого монолога Датского принца, где высказывается чёткое неприятие пошлого и ничтожного мира, восстановление которого герой счёл за свой безусловный долг.

Тургенев делает упор на отсутствие в позиции Гамлета, его скептической природе безразличия: «добро и зло, истина и ложь, красота и безобразие не сливаются перед ним в одно случайное, немое, тупое нечто»[203]. Он лишён равнодушия и безучастия, что в совокупности со способностью различать прекрасное и безобразное, твёрдо отделять правду ото лжи придаёт особую нравственную значимость его существованию.

Одним из важнейших положительных свойств в характеристике шекспировского образа писатель называет способность образовывать и развивать

---

[199] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 334.

[200] Там же. С. 333.

[201] Там же.

[202] Там же. С. 340.

[203] Там же.

«людей, подобных Горацию»[204]. Оценка, которую Гамлет даёт своему ученику и другу (акт III, сцена 2), для Тургенева становится утверждением «высокого достоинства человека, его благородных стремлений»[205]. Горацио же своей привязанностью к принцу показывает наличие (или саму возможность) в нём созидательного начала.

Результатом выстроенной Тургеневым антитезы внутреннего мира Гамлета становится выявление масштабной трагедии индивидуального мироощущения, которая заставляет отнестись к страдающей личности с искренним пониманием. Герой Шекспира «лишён гармонии и светлых красок»[206], но в то же время он силён и самостоятелен в своём страдании.

Последующее после публичного чтения печатание речи «Гамлет и Дон-Кихот» вызвало многочисленные отклики со стороны российской критики, которые большей частью касались образа Дон Кихота. Ю.Д. Левин оправдывает такой перевес тем, что в отношении шекспировского героя статья «вносила мало нового», поскольку «ещё ранние рассказы Тургенева связали имя Гамлета с образом “лишнего человека”»[207]. Однако нет возможности согласиться с таким объяснением, поскольку писатель в своей статье представил Гамлета в очень ярком виде, насыщенном многими смыслами. Категория «лишности» же никогда не абсолютизировалась писателем и тем более не отождествлялась им на равных позициях с созданным Шекспиром образом. В этой связи очень показательно содержание неопубликованного письма В.П. Титова, автора повести «Уединённый домик на Васильевском» (1829), к В.Ф. Одоевскому (от 24 февраля 1860 г.).

Значительная часть названного письма посвящена изложению того впечатления, которое его автор испытал при чтении статьи Тургенева, и развитию собственных мыслей по поводу предложенной писателем антитезы. Тургеневская концепция Гамлета закономерно навела Титова на Гёте и его роман «Учёные годы

---

[204] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 346.

[205] Там же. С. 346–347.

[206] Там же. С. 342.

[207] Левин Ю. Д. Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» ... С. 153.

Вильгельма Мейстера» (1795): «Недаром сравнил он несчастливца-героя с драгоценным сосудом, куда всадили растение не под силу ему»[208]. Титов посчитал, что Тургенев забыл о том, «что весь духовный состав» Гамлета «пошатнулся от тяжести задачи, возложенной на него судьбою»[209]. В своём рассуждении он стремится оправдать героя тем, что «корень всех его зол положен суровою судьбой», олицетворённой «в погибшем отце»[210]. Отстаивая трактовку немецкого классика, Титов таким образом снимает с шекспировского принца всякую вину и представляет его в качестве несчастной жертвы высших обстоятельств.

Связывая трагизм гамлетовской судьбы с «ужасной задачей», Титов противопоставляет року «сердце врождённо нежное и способное к живой любви и дружбе»[211]. Такая идеализация Гамлета, отчасти обусловленная и романтической традицией, со всей очевидностью противостоит идее Тургенева с его более объективным подходом. Но яркая реакция Титова (в документе личного характера) интересна и важна тем, что наглядно раскрывает новизну и оригинальность писательского взгляда, его широту и многоплановость. Эта нетривиальная сложность почти не была замечена в ранних рассказах Тургенева, где образ Гамлета пунктирно включался в структуру характера главного героя, органично сочетался с его художественной индивидуальностью, но встретила удивление с появлением статьи «Гамлет и Дон-Кихот», в которой шекспировский тип предстал выпукло и объёмно.

Размышления Тургенева по поводу сущности образа «русского Гамлета» в рамках романного жанра не только находились в тесной связи с идейно-эстетическим комплексом речи «Гамлет и Дон-Кихот», но также получали закономерное развитие – увеличение в масштабе (как в сторону эпического, так и в сторону трагического) на большом социально-психологическом материале русской жизни второй половины XIX в.

---

[208] ОР РНБ Ф. 539. Ед. хр. 1063. Л. 84 – 85 об.
[209] Там же. Л. 84 об.
[210] Там же. Л. 85.
[211] Там же.

Все шесть романов Тургенева условно можно разделить на две равные группы по характеру (методу) авторского осмысления проблемы «героя времени», роли отдельной личности в решающих общественно-исторических событиях, рассмотренной сквозь призму Шекспира[212]. С одной стороны, наследуя традицию рассказа «Гамлет Щигровского уезда», роман «Рудин» представляет развитие образа молодого идеалиста с жаждой личного участия в процессах большого мира, но неуверенного и сомневающегося, а затем и пасующего в пугающей для него ситуации выбора. К «Рудину» примыкает «Накануне», где слабость натуры (постоянная или временная) либо мешает осуществлению творческих возможностей (Шубин), либо замыкает их узкой сферой (Берсенев), либо, наконец, заставляет испытать серьёзные опасения и сомнения в решительный момент (Инсаров). Через пятнадцатилетний промежуток «Новь» обозначит ещё более усложнённый вариант «русского Гамлета», с помощью которого Тургенев не только показал трагическую несостоятельность рефлектирующей личности в роли двигателя исторического процесса, но также заявил о необходимости героя иного склада: не вершителя судеб с жаждой подвига, а представителя обыкновенного, прозаического мира. Все эти варианты представляют драму человека, обусловленную резкими противоречиями личного и внешнего, мыслимого (желаемого) и реального (действительного). Не случайно в этих романах имя Гамлета или прямо называется и сопоставляется с ключевым персонажем, или подразумевается в таком сравнении.

С другой стороны, «Отцы и дети» – роман о конфликте «нового» человека, «самого себя воспитавшего», с миром естественного и непосредственного чувства (в широком понимании). Здесь же стоят «Дворянское гнездо» и «Дым», развивающие идею надломленной личности, которая мечется между утешением в малом и желанием «воскреснуть» (реабилитировать себя). Проблематика произведений в этом случае значительно смещается в область личного, то есть

[212] Знаменательно в этом смысле высказывание Жан-Поля Рихтера: «Гамлет – отец всех Вертеров и родоначальник двух генеалогических ветвей – громогласных бурных гениев и сентиментальных пересмешников» (Жан-Поль Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 231).

драма большей частью проистекает из разногласий внутри душевного и интеллектуального мира самого человека. Аналогия с трагедией Шекспира здесь усилена за счёт нарастающего звучания нравственно-философского аспекта в сложном комплексе индивидуального мироощущения, которое непосредственно соприкасается с общими вопросами и запросами актуальной действительности.

Первый роман Тургенева «Рудин» (1856), формально – по дате своего появления – стоящий вне определённой в речи 1860 г. типологии, представляет «героя времени» в пространстве «российского национального быта»[213]. Очевидная художественная связь Дмитрия Рудина с шекспировским Гамлетом, безусловно, не исчерпывает всего богатства его образа (что справедливо и по отношению к героям других романов), но очень многое в нём определяет.

Имя трагического героя Шекспира в произведении ни разу не называется, однако «ощущение» его присутствия проходит пунктиром через весь роман. Прежде всего, главный аспект сопоставления связан с категорией слова и позицией личности относительно него. Почти всё действие в пьесе Шекспира воспроизводится устами принца: «вся трагедия “Гамлет” представляет собой фактически монолог главного героя, все другие действующие лица предстают в его восприятии»[214]. У Тургенева с явлением Рудина в романе также начинает активно звучать слово[215] – произносимое вслух, оно и предназначено именно для восприятия одним или несколькими слушателями. Повествователь не случайно выделяет манеру речи героя: Рудин владел «музыкой красноречия» и говорил вдохновенно, с «жаром убеждения»[216]. Но тут же отмечается двойственность

---

[213] Недзвецкий В. А. И.С. Тургенев : логика творчества и менталитет героя. М., 2011. С. 83.

[214] Степанян К. А. Шекспир, Бахтин и Достоевский: герои и авторы в большом времени. М., 2016. С. 69.

[215] Значительно указание В. С. Баевского: «Если сделать соответствующий подсчет, то окажется, что здесь реплики, монологи, письма – словом, прямая речь героев – составляют восемьдесят процентов всего текста, чего нет ни в одном произведении Тургенева. Весь “Рудин” выглядит поэтому как один огромный диалог, а описания и небольшие клочки повествования в его ткани – как вкрапления авторской речи в прямую речь действующих лиц, или, если угодно, как разросшиеся ремарки драматурга» (Баевский В. С. «Рудин» И.С. Тургенева (к вопросу о жанре) // Вопросы литературы. 1958. № 2. С. 136).

[216] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 229.

производимого им впечатления. Он завоёвывает и приковывает к себе глубокое внимание, и в то же время его мастерская речь оказывается «не совсем ясной». Герой никогда «не искал слов», он импровизировал, однако «иной слушатель, пожалуй, и не понимал в точности, о чём шла речь»[217]. Неясность рудинской речи родственна умным и правдивым, полным смысла (часто в иносказании и причудливой форме) и эмоциональной энергии высказываниям Гамлета, которые одновременно послужили причиной признания его сумасшедшим.

Рудин «умел и любил говорить», но вести равный разговор «было не по нём», так как он привык «чувствовать себя выше других» и всегда подавлял противника «своей стремительной и страстной диалектикой»[218]. Высокомерие героя проистекало от сильно развитого самолюбия – «деятельного стремления к совершенству»[219], по определению самого Рудина. Гамлету же свойственно не столько высокомерие, сколько презрение всеобщее, которое происходило от разочарования в человеке (показательны в этом случае эпизоды: с Полонием – «об облаках» и с Розенкранцем и Гильденстерном).

Воздействуя на слушателей, заставляя их преобразиться под очаровательным влиянием своих вдохновенных слов[220], Рудин вместе с тем воодушевлялся сам, а причиной уже собственного преображения был взгляд на себя со стороны. Рудинское «оглядывание» в романе очень точно охарактеризовал Пигасов, чей образ генетически связан с образом Лупихина из рассказа «Гамлет Щигровского уезда»[221]. В начале VI главы он подводит своеобразный итог двухмесячного пребывания Рудина у Ласунской:

---

[217] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 229.

[218] Там же. С. 232.

[219] Там же. С. 227.

[220] «…больше всех были поражены Басистов и Наталья. У Басистова чуть дыханье не захватило; он сидел всё время с раскрытым ртом и выпученными глазами – и слушал, слушал, как отроду не слушал никого, а у Натальи лицо покрылось алой краской, и взор её, неподвижно устремленный на Рудина, и потемнел и заблистал» (Там же. С. 225).

[221] Это неслучайное сходство двух образов было отмечено в работе Г.А. Бялого: «…ближе всего к Пигасову по общему характеру и по роли в повествовании Лупихин из "Гамлета Щигровского уезда". Умный и злой, с беглой и едкой улыбкой на искривленных губах, с дерзкими прищуренными глазками и подвижными чертами лица, он приковывает к

> …выражается он неестественно, ни дать ни взять, лицо из русской повести; скажет: «Я», и с умилением остановится... «Я, мол, я...» Слова употребляет всё такие длинные. Ты чихнешь, он тебе сейчас станет доказывать, почему ты именно чихнул, а не кашлянул... Хвалит он тебя, точно в чин производит... Начнет самого себя бранить, с грязью себя смешает – ну, думаешь, теперь на свет божий глядеть не станет. Какое! повеселеет даже, словно горькой водкой себя попотчевал[222].

Последнее замечание Пигасова усиливает и заостряет ту двойственность, что заключена в привлекательном красноречии героя. Размышления Рудина, «направленные в будущее» и утверждающие «вечное значение временной жизни человека»[223], на самом деле оказываются слишком далеки от своего воплощения в реальность. Героя больше занимает не их действительное значение, а тот красивый эффект, который они производят и который даёт ему возможность любоваться собой со стороны. Самолюбование дополняется также преувеличенным самоунижением («Какая благородная душа не испытала жажды самоуничижения?»[224]), которое придаёт Рудину восторженность и уверенность. Точно таким же образом Тургенев характеризует и Гамлета в своей статье: «с наслаждением, преувеличенно бранит себя, постоянно наблюдая за собою, вечно глядя внутрь себя»[225].

Однако избыток «эгоизма, самолюбия» и недостаток «истины и любви», отмеченные Лежневым, ясно осознаются (и признаются) самим Рудиным. Он и упрекает себя за напрасную трату сил «на одну болтовню, пустую бесполезную болтовню, на одни слова»[226]. «Слова, слова, слова» – повторяет Гамлет в полном сознании их бессилия и бесполезности. Но, как и Рудину, они ему необходимы в качестве выражения и воплощения себя.

себе вначале внимание ядовитыми и смелыми насмешками…» (Бялый Г. А. Русский реализм ... С. 82).

[222] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 247.

[223] Там же. С. 229–230.

[224] Там же. С. 226.

[225] Там же. С. 333.

[226] Там же. С. 242.

У Шекспира главный герой произносит несколько больших монологов, в которых мысль о собственной слабости, колебании и бездействии перемежается с общими заключениями относительно природы человека и его взаимоотношения с миром. Особую возможность высказать себя даёт Рудину и Тургенев – через письмо-исповедь в форме «внутреннего монолога»[227]. Это большое письмо, создаваемое как последнее объяснение с Натальей, по своему содержанию оказывается оправданием. На всём его протяжении пятьдесят три раза повторяется местоимение «я», всецело акцентирующее внимание на личности героя и словно делающее его переживания намного важнее, чем горькое разочарование девушки. Но в то же время это кратное выражение себя означает и крик смятенной человеческой души, которая желает быть услышанной и понятой.

Характерна концовка рудинского письма, а именно обращение Дмитрия к Наталье: «Иногда вспоминайте обо мне. Надеюсь, что вы ещё услышите обо мне»[228]. Последний аккорд исповеди Рудин опять же посвящает себе, стремясь остаться в памяти несостоявшейся возлюбленной. Здесь снова обнаруживается след Шекспира, поскольку такой финал представляет реминисценцию к заключительным словам в монологе Гамлета «Быть или не быть», содержащем тот же мотив: «Офелия! О нимфа! Помяни / Мои грехи в твоей святой молитве!»[229] Как известно, далее последует объяснение героев, в ходе которого принц признается в своей нелюбви к Офелии. Именно как доказательство того, что Гамлет «не любит, но только притворяется, и то небрежно, что любит»[230], Тургенев приводит фрагмент этой сцены в статье «Гамлет и Дон-Кихот».

Таким образом, личность Рудина от начала романа и до его финала проходит страдательный путь самораскрытия, которое достигает своей кульминации в момент объяснения с Натальей возле Авдюхина пруда. В атмосфере ожидания перемен автор через гамлетовское начало показывает

---

[227] Цейтлин А. Г. Роман И.С. Тургенева «Рудин». М., 1968. С. 63.

[228] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 295.

[229] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А.И. Кронеберга ... С. 104.

[230] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 339.

неготовность молодого человека к действию, его неспособность быть активной личностью при одновременном наличии духовных сил. Постепенно обнаруживая несостоятельность героя, Тургенев, однако, не даёт возобладать его, на первый взгляд, отрицательной характеристике. Устами Лежнева автор вносит и значимый положительный момент, который связан с претворением в жизнь рудинского идеала через других, более искренних и способных к деятельности людей: «кто вправе сказать <…>, что его слова не заронили много добрых семян[231] в молодые души»[232]. Так происходит утверждение того позитивного свойства, что видел Тургенев в образе Гамлета: воспитание и развитие «лучших из людей» – таких, как Горацио. В этой роли рудинского ученика выступает Басистов, до самого конца сохранивший к нему восторженную преданность.

Кроме того, присутствие рядом с Рудиным юной девушки, чувственный выбор которой пал именно на него, преображение внутреннего мира которой произошло вблизи и под воздействием исключительно нецельности его характера, вносит аспект нравственного достоинства. Точно так же и Офелия своим предпочтением оттеняет высокое преимущество Гамлета перед всеми другими и прямо это проговаривает: «Ума и нравов образец»[233]. Весомая корректировка образа Рудина в сторону положительного, но опять же в драматическом ключе произойдёт и в двух финальных дополнениях к основному действию.

В романе «Дворянское гнездо» (1859) имя Гамлета также не появляется, однако дважды звучит имя Шекспира: сначала упоминается немецкое собрание его сочинений в переводе А. Шлегеля, которое входило в круг чтения Лемма, а затем о нём случайно заговаривает Паншин («Мы с вами поспорим о Шекспире»[234]). В то же время «Гамлет» в качестве трагического представления явлен в романе через фигуру П.С. Мочалова. Своеобразным внесценическим действием оказывается постановка шекспировской трагедии в переводе

---

[231] «…я не увижу плодов от семян своих» – говорит Рудин в письме к Наталье (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 293).

[232] Там же. С. 304.

[233] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А. И. Кронеберга ... С. 108.

[234] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 23.

Н.А. Полевого на сцене Большого театра, ставшего местом роковой встречи Лаврецкого и Варвары Павловны. Игра Мочалова в произведении практически не отмечена авторской рефлексией, лишь замечается, что артист «был в тот вечер “в ударе”»[235].

Гамлетовский образ, на первый взгляд, получил отражение в характере Паншина, который сам говорит, что «прослыл за эгоиста», а повествователь добавляет: «С чего бы ни начинал он разговор, он обыкновенно кончал тем, что говорил о самом себе…»[236] Но в действительности «шекспировский элемент» почти полностью сосредоточен на личности главного героя и являет себя через мотив скептицизма, а также трагическое внутреннее противоречие – колебание между «стремлением к личному счастью» и «требованием нравственного долга»[237].

Лаврецкий представляет собой во многом отличный от Рудина тип героя. Автор подчёркивает в его облике «чисто русскую» природу, глубокую укоренённость натуры: от него «так и веяло степным здоровьем, крепкой, долговечной силой»[238]. И лишь глаза – не то задумчивые, не то усталые могли выдать в нём «жертву рока». Мужицкая природа Лаврецкого в соединении с его аристократизмом рисуют колоритный образ новой личности – просвещенной и тесно связанной с народной стихией, которая также проходит своеобразную проверку на соответствие эпохальным социально-историческим запросам (потребностям).

Страдания молодости, мало отразившиеся во внешних чертах Лаврецкого, нашли иное воплощение, а именно в состоянии скептицизма: «Он стал очень равнодушен ко всему»[239]. Именно скептиком Тургенев настойчиво именует в

---

[235] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 45.

[236] Там же. С. 21.

[237] Курляндская Г. Б. Романы И.С. Тургенева 50-х – начала 60-х годов // Учён. зап. Казанск. гос. ун-та. 1956. Т. 116. Кн. 8. С. 57.

[238] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 26.

[239] Там же. С. 55.

своей статье Гамлета, делая упор на отсутствие веры и эгоизм. Эти же черты будут постепенно раскрыты писателем в ходе романного повествования.

Лаврецкий возвращается в своё родовое гнездо, чтобы забыть «скорбь о прошедшем» и «не спеша делать дело»[240]. Это стремление к деятельности на протяжении всего романа дважды сталкивается и чередуется с жаждой личного счастья, в результате чего путь героя рисуется неравномерным и сбивчивым. Осуществлению избранного им долга неизменно мешает мысль об индивидуальном. Очень характерен в этом плане ночной разговор с Михалевичем, во время которого Лаврецкий получает от своего университетского товарища довольно резкую и точную оценку. Михалевич называет его эгоистом, в котором нет веры и который всё время хотел жить только для себя. Он аттестует его как человека умного, но в то же время холодного: «нет теплоты сердечной; ум, всё один только копеечный ум»[241]. Особенно примечателен фрагмент их диалога, содержательно восходящий к трагедии Шекспира:

> – Положим, положим; я был тут орудием судьбы, – впрочем, что это я вру, – судьбы тут нету; старая привычка неточно выражаться. Но что ж это доказывает?
>
> – Доказывает то, что меня с детства вывихнули.
>
> – А ты себя вправь! на то ты человек, ты мужчина; энергии тебе не занимать стать![242]

Звучащий здесь мотив «вывихнутой личности», которую необходимо «вправить», соотносится со словами Гамлета о времени, вывихнувшем сустав (или вышедшем из пазов), и о задаче по его исправлению, которую герой полностью берёт на себя после встречи с призраком отца (акт I, сцена 5). Тургенев словно встраивает в диалогическую речь своих героев монологическое заключение героя Шекспира, причём использует его практически дословное значение:

> The time is out of joint. O cursed spite, Век вывихнут… О, проклятое несчастье, что

---

[240] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 65.

[241] Там же. С. 76.

[242] Там же. С. 75.

That ever I was born to set it right! я родился на свет, чтобы вправить его![243]

Лаврецкий действительно постарается «вправить» себя, то есть покориться, научиться «пахать землю и трудиться не для одного себя»[244], к этому он придёт в финале романа. Однако все попытки «отстраниться» и результат их в то же время оборачиваются для него «старостью души». Это символическая смерть, которая у Шекспира реальна: Гамлет за невольное исполнение долга платит жизнью.

Очень детально Тургенев раскрывает «элегическое самочувствие Лаврецкого»[245], используя приём внутренней речи, родственной монологам Гамлета. Таких внутренних монологов герой произносит несколько, и все они носят отпечаток гамлетовской диалектики. Так, глава XXXI открывается рассуждением Лаврецкого о любви к Лизе и счастье с ней. Но предметом рефлексии становится не столько сама девушка, сколько личность героя. Он сомневается («…опять отдать свою душу в руки женщины?»[246]), задумывается о возможных изменениях в сравнении с прошлым («она бы не потребовала от меня постыдных жертв»[247]). В любви к Лизе для Лаврецкого выражалась «жажда самоутверждения»[248], он больше озабочен тем, чтобы, с одной стороны, не повторить для себя горький опыт, и, с другой стороны, заново (по-настоящему) реализоваться в сфере интимного чувства.

Показателен и другой монолог – в начале XLI главы. Здесь Лаврецкий уже вступает в своеобразный спор с собой, обращаясь к себе на «ты» («Ты захотел вторично изведать счастья», «ты приехал волочиться на старости лет за девочками»[249]). Он осуждает себя за эгоизм, на который ему указал Михалевич, и противопоставляет ему ещё недавние, полные самоотверженности и энтузиазма

---

[243] Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском ... С. 355.

[244] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 157.

[245] Курляндская Г. Б. Романы И.С. Тургенева ... С. 60.

[246] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 96.

[247] Там же.

[248] Курляндская Г. Б. Романы И.С. Тургенева ... С. 63.

[249] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 135–136.

планы («приехал в Россию затем, чтобы пахать землю»[250]). Лаврецкий судит и порицает себя, как Гамлет Шекспира, и точно так же он покоряется нравственному долгу, отказываясь от притязаний на личное счастье.

Значимы в романе две аллюзии на «Гамлета», в которых явлен сначала безмолвный укор малодушию героя, а затем пример должного, но невозможного поведения. Первая из них связана с портретом прадеда Андрея, который «презрительно глядел с полотна на хилого своего потомка»[251]. Умерший предок становится судьёй героя в его сомнении и нерешительности: «“Эх ты! Мелко плаваешь!” – казалось, говорили его набок скрученные губы»[252]. Это отсылка, во-первых, к тени отца Гамлета, призывающей к мщению, а во-вторых, к портретам «двух родных по телу братьев»[253] в комнате королевы: в их сравнении герой обретает гневную решимость (и в этот момент «с укором к сыну» снова является призрак).

Вторая аллюзия вводит параллель со знаменитой сценой «о Гекубе» (акт II, сцена 2). Гамлет был впечатлён тем, как правдоподобно актёр воспроизвёл горе троянской царицы, и невыгодно сравнил эту страстность со своим положением. Подобным образом у Тургенева возникает сравнение между Лаврецким и мужиком, встреченным им в церкви. Крестьянин, у которого умер сын, – и это несчастье сурово отпечаталось на его лице и движениях – усердно молился, стоя на коленях. «Горькое горе» этого мужика поразило Лаврецкого и заставило задуматься: «Что для них может заменить утешения церкви?»[254], но сам оказался неспособен к молитве – «сердце его отяжелело, ожесточилось»[255].

В результате Лаврецкий при всей готовности действовать не может преодолеть глубину возникающих в нем сомнений. Сопоставление с Гамлетом вновь показывает драматическое несоответствие между требованием времени и

---

[250] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 136.

[251] Там же.

[252] Там же.

[253] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А. И. Кронеберга ... С. 143.

[254] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 147.

[255] Там же.

личностью, внутренне раздвоенной. В обновленном движении настоящего Лаврецкий сам себя оттесняет в сторону, а перспектива всё ещё остается открытой.

По верному замечанию Г.А. Бялого, поэзия тургеневского романа – это «поэзия обновления»[256], полно отвечавшая шекспировскому принципу хроникальности. Несмотря на все удары судьбы, у Лаврецкого «нет тяжести и скорби на сердце, нет горечи в его думах»[257]. Как и принц Гамлет в завещании Фортинбрасу, он, встречаясь с новым поколением в калитинском доме, словно передаёт им своё утерянное (истраченное) «право на жизнь».

В романе «Накануне» (1860) «носителем гамлетизма»[258] часто называли художника Шубина, который произносит перед Уваром Ивановичем речь о «грызунах, гамлетиках, самоедах»[259]. Но если проводить серьёзную параллель между двумя произведениями, то черты шекспировского героя (именно черты, а не насмешливую подражательность) можно обнаружить в комплексе образов Шубина и Берсенева. Также не столь однозначной в этом вопросе оказывается и фигура Инсарова, которого по традиции целиком и полностью относят к герою донкихотовского склада[260].

Роман открывается сравнительным описанием портрета двух молодых друзей, которые внешне оказываются совсем не похожи друг на друга. Однако эта разность в то же время помогает (со всей условностью) схематически объединить героев в один – гамлетовский тип.

С одной стороны стоит Шубин – это талантливый юноша-художник, который не может полностью сосредоточиться на своём призвании («что он сделал до сих пор?»[261]). Человек чувствительный и глубоко чувствующий, он ко

---

[256] Бялый Г. А. Русский реализм ... С. 113.

[257] Там же.

[258] Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 174.

[259] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 278.

[260] Винникова И. А. И.С. Тургенев в шестидесятые годы. Саратов, 1965. С. 22–26; Левин Ю. Д. Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» ... С. 149–150.

[261] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 177.

всему окружающему относится слишком поверхностно и наигранно. Эта неестественность связана, прежде всего, с предельной сосредоточенностью на самом себе, своём чувственном мире, который вынужден через слово искать и находить выражение вовне.

Рядом с Шубиным находится Берсенев – кандидат университета, человек мыслящий и часто задумчивый, но, в отличие от своего товарища, он «не грешил многоглаголанием»[262]. «Нервический» характер заставлял его по-иному строить диалог с внешним миром: впечатления окружающего он переживал исключительно внутри себя, практически не высказывая их словами. Хотя в условиях взаимного понимания, «перед другим, дорогим ему человеком», речь его «текла легко, если не совсем свободно»[263].

Эти «две контрастные точки»[264], развивая с первых страниц романа (вслед за «Дворянским гнездом») проблему счастья и долга, оформляют в своём неслучайном соседстве – «диалектическое сопоставление лиц»[265] – двойственную природу образа Гамлета. Герой Шекспира до встречи с призраком хочет уехать из опротивевшей ему страны и снова возвратиться в Виттенберг. Личное счастье для него олицетворяют, таким образом, свободное существование вдали от Дании-тюрьмы и занятия в университете. При этом существует и ещё один «счастливый» компонент – это любовь Офелии и, вероятно, уже давно решённая женитьба (из Виттенберга Гамлет писал Офелии любовные письма, одно из которых Полоний читает королю). Озвученный тенью отца долг мщения заставляет отринуть всё личное и сосредоточиться на его исполнении.

Берсенев чётко определил для себя жизненную цель – стать профессором истории и философии (символично произносимое им имя Грановского как примера высокого служения науке) и, таким образом, не претендуя на главные

---

[262] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 164.

[263] Там же. С. 177.

[264] Курляндская Г. Б. Романы И.С. Тургенева ... С. 97.

[265] Там же.

роли, «поставить себя номером вторым»[266]. Однако возникшее неравнодушие к Елене (и сдерживаемая ревность к Инсарову) заставляют его пережить «тихое умиление благородных чувств»[267] и испытать мгновение личного счастья («О, если ты чувствуешь себя счастливым, молчи, молчи!»[268]). Столкновение желаемого с необходимым побуждает его к рефлексии[269].

Шубин также имеет определённую цель – развить свой талант и стать художником (скульптором) по-настоящему («быть номером первым»[270]). Но от исполнения этого «долга» его отклоняет поэтическая слабость натуры, непостоянство и склонность легко поддаваться увлечению сиюминутным. Хорошо сознавая этот разрыв между возможным и действительным, он и порицает себя, и тешится этим порицанием («самое ваше раскаяние вас забавляет»[271]).

Не избегает Тургенев и непосредственных текстовых отсылок к трагедии Шекспира. Так, приводимое Шубиным сравнение человека с насекомыми, а именно с комаром, который «сядет на нос царю создания и станет употреблять его себе в пищу»[272], связано с размышлениями Гамлета в сцене на кладбище. Герой Шекспира также в категориях великого и ничтожного уподобляет Александра Македонского земному праху:

---

[266] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 167.

[267] Там же. С. 177.

[268] Там же. С. 168.

[269] «“Так вот как она его любит, – думал Берсенев, медленно возвращаясь домой. – Я этого не ожидал; я не ожидал, что это уже так сильно. Я добр, говорит она, – продолжал он свои размышления... – Кто скажет, в силу каких чувств и побуждений я сообщил всё это Елене? Но не по доброте, не по доброте. Всё проклятое желание убедиться, действительно ли кинжал сидит в ране? Я должен быть доволен — они любят друг друга, и я им помог... “Будущий посредник между наукой и российскою публикой”, – зовет меня Шубин; видно, мне на роду написано быть посредником. Но если я ошибся? Нет, я не ошибся...” Горько было Андрею Петровичу, и не шел ему в голову Раумер» (Там же. С. 230).

[270] Мотив первенства в деле искусства некоторым образом связывает Шубина с гоголевским Чартковым. Хотя без мистического элемента, но здесь тоже звучит тема эгоизма художника.

[271] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 196.

[272] Там же. С. 162.

> Александр умер, Александр похоронен, Александр сделался прахом; прах – земля; из земли делается замазка, и почему же бочке не быть замазанной именно прахом Александра?[273]

Интересно, что в статье «Гамлет и Дон Кихот» два этих сравнения смешиваются вместе: «комар, севший на лоб Александра Македонского, с спокойной уверенностью в своем праве, питался его кровью, как следующей ему пищей»[274].

Философские рассуждения Гамлета на тему конечности человеческой жизни отражены и в последующих беседах Берсенева и Шубина о неполноте человека в окружении непогрешимости природы, его неумолимом одиночестве перед ней:

> Сколько ты ни стучись природе в дверь, не отзовется она понятным словом, потому что она немая[275].

Наконец, Шубин дважды цитирует небольшие фразы из «Гамлета», которые принадлежат главному герою (акт I, сцена 2). Сначала он говорит, обращаясь к Берсеневу: «…мой друг Горацио?»[276] (неточная цитата: «…my good friend»), а затем в контексте разговора об Инсарове произносит: «Человек он был»[277] («He was a man»). Последнее здесь также связано с репликой из трагедии «Юлий Цезарь»: «Это был человек» («This was a man») – говорит Антоний о Бруте, а в романе именно Бруту Шубин уподобляет Инсарова.

Черты Гамлета в Дмитрии Инсарове проявлены, во-первых, через мотив мести. Герой сознаёт на себе долг мщения за убийство родителей турецким агой, но, как и Гамлет, он откладывает его исполнение. Но если у Шекспира медлительность принца внешне объясняется необходимостью удостовериться в виновности Клавдия, то Инсаров медлит ввиду «общего дела» – освобождения болгарского народа от турецкого владычества (Болгария / Дания – тюрьма). То

---

[273] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А.И. Кронеберга ... С. 204.
[274] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 341.
[275] Там же. Т. 6. С. 165.
[276] Там же. С. 204.
[277] Там же. С. 277.

есть для тургеневского героя личная месть и воздаяние народное оказываются в неравных позициях – последнее намного превосходит первое, в то время как Гамлет воспринимает злодеяние короля в качестве главного порока пошатнувшегося века.

Во-вторых, значимым оказывается мотив смерти – «главный предмет рассуждений Гамлета, центральная тема его монолога “Быть или не быть„»[278]. Этот мотив явлен в последних главах романа. Инсаров, строго и определённо посвятивший свою жизнь служению долга, в столкновении с надличностной силой признаёт свою слабость. Смерть для него сначала предстаёт в иносказательном виде – через оперу Дж. Верди «Травиата». Вместе с Еленой он наблюдает из зрительного зала за тем, как молодая девушка играет роль умирающей от чахотки куртизанки Виолетты. Оба они отмечают исключительную правдоподобность игры только в этой актрисе. Впечатление от поразительно живого исполнения Инсаров выражает словами: «смертью пахнет»[279]. В Елене же вплоть до последней сцены нарастает тревога. Метафорой неизбежной гибели Инсарова становится и чайка, «как подстреленная, с жалобным криком»[280] упавшая в тёмную даль. Герой принимает смерть со свойственными ему твёрдостью и спокойствием, без ропота и отчаяния, равно как и Гамлет, который ясно сознаёт, что «всё кончено».

Инсаров своим долгом – служением родине поставил себе задачу «быть», однако на этом чётко определённом пути вдруг возникает препятствие, которое заставляет переменить акценты, и всё теперь с неуклонной скоростью стремится к противоположному полюсу – «не быть». Эта случайная (а Гамлет, по мысли Тургенева, «убивает своего вотчима случайно»[281]) трагическая развязка вследствие невозможности «уйти от драматичных отношений с вечными

---

[278] Швецова Т. В. «Гамлет» в контексте творчества И.С. Тургенева : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. Архангельск, 2002. С. 104.

[279] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 288.

[280] Там же. С. 291.

[281] Там же. Т. 5. С. 335.

стихиями мироздания»[282] совершается в романе не без влияния Шекспира. Но значительно и утверждение Еленой в прощальном письме к родным примиряющего смысла смерти: «всё прикрывает и примиряет, – не правда ли?»[283] В этих словах, заключённых вопросом, который просит подтверждения, звучит то же шекспировское понимание смерти как избавления от страданий и сомнений. Гамлет в трагедии только сквозь череду убийств и собственную гибель освобождается от бремени долга.

В романе «Отцы и дети» (1862) гамлетовское начало обнаруживается в Евгении Базарове, герое трагического склада, по мысли самого писателя: «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная – и всё-таки обреченная на погибель…»[284] С первых страниц Базаров предстаёт человеком со строго определённой для себя жизненной программой, в которой главную роль играла мысль и воля человека («Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник»[285]).

Он представитель нового поколения, претендующего на роль главного устроителя жизни, а его позиция соответствует той «самоценной индивидуальности»[286], что утверждает шекспировский герой. Но если в сознании Гамлета уже с самого начала определён страшный антагонизм человека («квинтэссенция праха») и вечности, то Базаров к этому придёт только в конце романа под воздействием того «романтизма», который прежде отрицал.

Признавая себя «работником в мастерской», герой Тургенева свою деятельность подчиняет естественнонаучному изучению природы. Его «натуралистические» высказывания («мы с тобой те же лягушки, только что

---

[282] Недзвецкий В. А. И.С. Тургенев : логика творчества ... С. 86.

[283] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 292.

[284] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 5. С. 59.

[285] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 43.

[286] Недзвецкий В. А. Типы Гамлета и Дон Кихота ... С. 29.

ногами ходим»[287]; «достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других»[288]) являются следствием принятой им на себя равнодушной роли по отношению ко всякому проявлению живого человеческого чувства. Но в то же время они словно в перевёрнутом виде выражают заключения Гамлета об уравнивающем всех и всякого законе смерти. Принц, пройдя череду тягостных раздумий, в разговоре об убитом Полонии, а затем и в сцене на кладбище с иронией размышляет о том, как легко притязания даже самых сильных мира сего в конечном итоге «замечательно превращаются» в прах:

> Жирный король и тощий бедняк – только различные кушанья, два блюда для одного стола. Этим всё кончается[289].

Кроме того, рассуждения Базарова о человеке в естественнонаучном ключе заключают в себе также и иной философский смысл. Его сравнения и уподобления, стремящиеся к обобщению, в своём совокупном виде представляют размышления о человеческой природе вообще. Параллель с Шекспиром получает в этом направлении ещё более явный след благодаря эстетике Г. Филдинга, который вывел в первой главе романа «История Тома Джонса, найденыша» (1749) проблему типологии (разнообразия) human nature в форме кулинарной метафоры. Этот момент, тесно взаимосвязанный с шекспировской традицией, Тургенев отметил двумя карандашными точками на полях во время собственного чтения филдинговской эпопеи[290]. В результате фигура тургеневского героя нового, демократического склада в своем изображении обнаруживает связь с просветительской концепцией личности. Обыкновенные и «приземленные» черты в характеристике Базарова («обнаженная красная рука» как один из важных маркеров) родственны общей установке Филдинга на интерес к простым и непритязательным сторонам человеческой жизни, в которых автор стремится открыть богатство и значимость содержания.

---

[287] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 21–22.

[288] Там же. С. 78.

[289] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А. И. Кронеберга ... С. 159.

[290] Fielding H. The History of Tom Jones, a foundling : in 2 vols. Paris, 1831. Vol. 1. P. 12 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1854.

Своеобразное «перерождение» в Базарове начинается после встречи с Одинцовой, это изменение автор отмечает как «небывалую прежде тревогу»[291]. Новые для себя ощущения герой воспринимает двойственно: с одной стороны, он нацелен к ним враждебно («легко раздражался, говорил нехотя, глядел сердито…»[292]), а с другой стороны, в нём скрыта жадная готовность отдаться им («вдруг ему представилось, что эти руки обовьются вокруг него, эти губы ответят на его поцелуи…»[293]).

Сознание в себе чувства любви и жажда его взаимности (а всё вместе – тяга к личному счастью), побуждают героя к изменению ракурса своего взгляда и к прямому – словесному воплощению мыслей. Соображения Базарова теперь принимают отвлечённую форму, а содержание их носит явно философский характер. По канве определений Гамлета он сравнивает себя с прахом, из которого «лопух расти будет»[294]. Будущность, прежде относимую в полную зависимость от собственного ума и занятия наукой, герой уже считает подчинённой случайности: «не от нас зависит»[295].

Вместе с оживлением сферы человеческих чувств в Базарове оказывается видна и самолюбивая черта характера, его стремление к самореализации. «Великая будущность», о которой Аркадий говорит Василию Ивановичу, оказывается предметом и базаровской мысли, герой лишь скрывает это под внешне определённой для себя судьбой уездного лекаря. Признание вырывается у него при последнем разговоре с Одинцовой: «И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант!»[296]

Меланхолическое настроение, в которое Базаров впадает после объяснения с Анной Сергеевной, заставляет его задаваться практически теми же вековечными вопросами, которые тягостно довлеют над Гамлетом. Характерно его

---

[291] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 86.
[292] Там же.
[293] Там же. С. 87.
[294] Там же. С. 121.
[295] Там же. С. 97.
[296] Там же. С. 183.

размышление о бездне, что может ежеминутно разверзнуться под человеком, который «на ниточке висит»[297]. Интересно, что высказать эту мысль, полную трагизма мироощущения, по дороге в бедную деревеньку родителей его подталкивает «сидевший на козлах мужик»[298]. Этот «мудрец», как называет его сам Базаров, на вопрос Аркадия о расстоянии до имения незамысловато отвечает: «хтошь е знает – версты тутотка не меряные»[299]. Очевидно, такой прямой и простодушный ответ о «немереных вёрстах» в отвлечённых думах героя вырос до более масштабного значения – пространство человеческой жизни. Невольный «мудрец» по своей маленькой роли у Тургенева соотносим с философствующим могильщиком Шекспира, который и Гамлету даёт важную пищу для размышлений.

Рядом с высказыванием о человеке и угрожающей ему бездне в смысловом отношении стоит другое замечание героя, исполненное в «трагически-бунтарской тональности»[300]:

> Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностию, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие! Что за пустяки![301]

Сохраняя на себе след философии Б. Паскаля, установленный А.И. Батюто[302], этот отрывок соотносится и с проблематикой трагедии Шекспира. В бунтарском духе Базаров здесь не только высказывает личное несогласие, в котором отозвались гордость и самолюбие, но также в своей индивидуальности он выражает и общечеловеческий протест. Это именно то шекспировское обобщение, которое присуще словам Гамлета.

---

[297] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7.С. 104.

[298] Там же. С. 105.

[299] Там же. С. 104.

[300] Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., 1972. С. 63.

[301] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 119.

[302] Батюто А. И. Указ. соч. С. 60–76.

Базаров «обречён на душевный разлад»[303], поскольку заранее задал себе такую задачу, которую невозможно исполнить в условиях человеческого мира. Его индивидуализм, скептицизм и отрицание неизбежно становятся в противостояние со «всей природой, всем богатством простых человеческих чувств»[304]. При приближении к развязке романа душевное состояние героя испытывает всё большее напряжение: Базаров уже не может забыться в «лихорадке работы», его одолевает «тоскливая скука и глухое беспокойство»[305]. В этом плане случайная гибель героя имеет определённую закономерность (в которой исследователи видят даже мотив самоубийства[306], хотя сам роман не дает серьезных оснований для такого предположения) – неразрешимость противоречий получает истинно шекспировский исход. При этом даже такая деталь при заражении героя тифом, как порез от скальпеля, отзывается вполне гамлетовской метафорой: рана от отравленного железа, то есть меча, смазанного ядом.

В ясном сознании неотвратимости своей гибели Базаров не только отказывается противостоять болезни, что вообще противоестественно для «этого волевого и телесно могучего человека»[307], но, как и Гамлет у могилы Офелии, практически все свои мысли он нагружает семантикой смерти (даже в присутствии чувства любви):

> Со мной кончено. Попал под колесо. И выходит, что нечего было думать о будущем. Старая штука смерть, а каждому внове. До сих пор не трушу... а там придёт беспамятство, и фюить! (Он слабо махнул рукой.) Ну, что ж мне вам сказать... я любил вас! Это и прежде не имело никакого смысла, а теперь подавно. Любовь – форма, а моя собственная форма уже разлагается[308].

---

[303] Курляндская Г. Б. Романы И.С. Тургенева ... С. 130.

[304] Там же.

[305] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 171.

[306] «…не сама довременная, а лишь её неумеренная “скорость” удручает героя. <…> тургеневский герой уже решил для себя, как и датский принц Шекспира, гамлетовский вопрос в пользу его второй части» (Недзвецкий В. А. Типы Гамлета и Дон Кихота ... С. 30).

[307] Там же.

[308] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 182.

Особенным смыслом наполнены и последние слова Базарова. Во-первых, самолюбивое сожаление об уходе из жизни без серьёзного воплощения себя («Я нужен России…») – в этой связи возникает ироническое сравнение с людьми более необходимыми: «Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник...»[309]. Троекратный повтор слова «мясник» и родственной ему формы, предвещающий скорое беспамятство, проводит шекспировскую символику жестокой и безжалостной смерти. Подобным образом Тургенев выражается в стихотворном письме к А.А. Фету (от 28 июля 1859 г.):

А смерть, мясник проворный, ждёт – да режет...
Сравнение, достойное Шекспира![310]

Во-вторых, изменённое цитирование слов умирающего Гамлета. В последнее мгновение своего сознания Базаров произносит: «Теперь… темнота»[311]. У Шекспира: «The rest is silence» (Остальное – тишина / безвестность). Ещё в статье «Гамлет и Дон-Кихот» Тургенев перевёл эти слова как «Остальное… молчание»[312]. Таким образом, в устах Базарова писатель сохраняет эту фразу с той же синтаксической функцией (указание на время + предмет) и с той же пунктуацией, что и в своём переводе, но меняет её смысл. Молчание Гамлета Тургенев воспринимал не столько как навсегда уносимую им в неизвестность тайну, загадку[313], но как абсолютную невозможность для него какой-либо надежды на своё претворение в будущем: «взор Гамлета не обращается вперед»[314]. Замена молчания на темноту существенно сгущает краски и ставит на

---

[309] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 183.

[310] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 4. С. 66.

[311] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 183.

[312] Там же. Т. 5. С. 347.

[313] «Гамлет произносит загадочную фразу: “Дальнейшее – молчанье” (“The rest is silence”). Он уносит с собой некую тайну, которую зрителю не дано узнать. Загадка Гамлета, таким образом, не может быть разгадана» (Луков Вл. А. Загадка Гамлета // Шекспировские штудии: трагедия «Гамлет». М., 2005. С. 23).

[314] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 347.

первый план трагизм самоощущения героя: Базаров видит перед собой (вкруг себя) темноту – это и тихий ужас смерти, и отчаянное забвение в жизни.

Таким образом, характеристика Евгения Базарова как представителя новой генерации людей в фокусе гамлетовской характерологии получает двойную нагруженность: с одной стороны, несовершенство и неоправданное превосходство, а с другой – сложность внутреннего мира, наполненного драмой противоречий. Однако и здесь сохраняется важный положительный момент, означенный Тургеневым для Гамлета. В роли «лучшего человека», воспитанного шекспировским принцем, выступает Аркадий. Заслуга Базарова в том, что своей неестественной системой отрицания (то есть действием от противного) он подтолкнул юношу к выбору естественного, чувственно человеческого. Базаров вольно и невольно ведёт младшего товарища «навстречу семейному счастью»[315]. Его «забота» об Аркадии проявится и совершенно явно: например, когда он посоветует Одинцовой благословить брак двух влюблённых. Таков и финал романа (перед эпилогом): перекликаясь с завершением «Рудина» («бесприютные скитальцы» и «измученные и усталые» – это явная отсылка к словам короля Лира в III акте, 4-й сцены), он задаёт по-шекспировски жизнеутверждающую перспективу дальнейшего развития человеческой судьбы.

В последних двух романах Тургенев, по выражению Г.Б. Курляндской, «с наибольшей полнотой приблизился к воспроизведению внутренних непосредственных процессов сознания персонажей»[316]. Форма самосознания в них наследует метод изображения психологии внутреннего мира человека, который был ярко представлен уже в «Дворянском гнезде» (Лаврецкий). Эта рефлексивная природа главных героев подкрепляет обозначенную в них художественную параллель с образом шекспировского принца.

В текст романа «Дым» (1867) Тургенев включил несколько цитат из Шекспира, а также отдельные упоминания о нём. К таковым можно отнести неожиданное замечание Ворошилова о шекспировских современниках,

---

[315] Ребель Г. М. «Гений меры» : Тургенев в русской культуре // Вопросы литературы. 2009. № 6. С. 326.

[316] Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1973. С. 219.

«относящихся к нему, как отроги Альп к Монблану!»[317], перевод слов Гамлета (в варианте М.П. Вронченко): «Есть многое на свете, друг Гораций»[318], а также междометное восклицание безумной леди Макбет в устах Бамбаева: «о... о... о!..»[319] (ср. у Шекспира: «Oh, oh, oh!» – акт V, сцена 1)[320].

Центральная фигура романа – «дюжинный честный человек»[321] Григорий Литвинов близок герою Шекспира как в сюжетном плане, так и в своей образной характеристике. Через авторское описание он изначально предстаёт перед читателем личностью самоуверенной, с чётко определившейся судьбой. Столь же определённо выстраивается и антитеза между Литвиновым и миром «русского Бадена», ненависть к которому далее проявится в герое со всей силой. Эта ясно обозначенная чуждость одного человека большому «нечеловеческому» (то есть пошлому и ненастоящему) обществу, в котором он оказался не по своей воле и отношение к которому выражено в полном презрении, совершенно очевидно отсылают к схожей ситуации в трагедии Шекспира. Литвинов, подобно Гамлету, воспринимает немецкий город, в котором вынужден находиться, как тюрьму без выхода, – и этот акцент у Тургенева будет нарастать по мере развития драматического действия.

Поставленная героем задача по разумному усовершенствованию помещичьего хозяйства (как своего, так и целого края) воспринимается им в качестве необходимого личного долга (для этого он «отправился за границу учиться агрономии и технологии, учиться с азбуки»[322]). Постоянным

---

[317] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 267.

[318] Там же. С. 309. Весьма примечательно, что Тургенев при неоднократном упоминании в своих письмах и произведениях имени Горацио часто не «округляет» его, а использует латинизированную форму, словно уподобляя героя древнеримскому поэту.

[319] Там же. С. 257.

[320] Это же восклицание Тургенев привёл в письме к Л. Пичу (от 20 марта 1868 г.): «…ich kann nur O!O!O! sagen – aber nicht in demselben Sinne wie Lady Macbeth» («…я могу только сказать – О! О! О! – но не в том смысле, как леди Макбет» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 9. С. 178).

[321] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. ... Т. 7. С. 209.

[322] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. ... Т. 7. С. 254.

напоминанием об острой необходимости его исполнения Литвинову служат письма отца, который «с отчаянными заклинаниями и мольбами»[323] просит сына скорее возвратиться на родину. Так возникает очевидная параллель с текстом Шекспира, где являющаяся Гамлету тень отца требует совершить назначенное.

Так же, как и принц Датский, Литвинов проявит слабость, будет медлить и откладывать исполнение долга, но не вследствие возникших сомнений, а по причине борьбы его сознания «с неразумной стихийной страстью»[324]. В драме этой борьбы личный долг практического (социально-экономического) характера дополнительно отяготится нравственной проблематикой – ответственностью за порушенное счастье Татьяны. У Шекспира с Гамлета также не снимается вина за гибель (или вероятное самоубийство) Офелии.

Обращаясь вслед за повестями «Призраки» и «Довольно» к теме «враждебности человеку стихийных сил природы и любви»[325], Тургенев в изображении всей сложности душевных перипетий своего героя прибегает к «внутренним монологам в форме “внутреннего говорения”»[326]. Словно следуя примеру Шекспира, писатель существенное место отдаёт «точке зрения персонажа», расширяя его «субъектную сферу»[327]. Личной драме «обыкновенного» человека, выраженной через рефлектирующее сознание Григория Литвинова (в соединении авторской речи и голоса героя), сообщается та острота и напряжённость, которой исполнены грандиозные монологи Гамлета:

> Он начал безжалостно упрекать себя, но тотчас же сам остановил свои порывы. «Что за малодушие? – подумал он. – Не до упреков теперь; надо теперь действовать; Таня моя невеста, она поверила моей любви, моей чести, мы соединены навек и не можем, не должны разъединиться». Он живо представил себе все качества Татьяны, он мысленно перебирал и пересчитывал их; он

---

[323] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. ... Т. 7. С. 255.

[324] Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева ... С. 219.

[325] Муратов А. Б. И.С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). Л., 1972. С. 59.

[326] Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева ... С. 221.

[327] Семухина И. А. «Убитые насмерть не мечутся...»: внутреннее слово духовно расколотой личности в поздней романистике И.С. Тургенева («Дым») // Уральский филологический вестник. Серия : Русская классика : динамика художественных систем. 2014. Вып. 6. С. 101.

старался возбудить в себе и умиление и нежность. «Остается одно, – думал он опять, – бежать, бежать немедленно, не дожидаясь её прибытия, бежать ей навстречу; буду ли я страдать, буду ли мучиться с Таней, – это невероятно, – но во всяком случае рассуждать об этом, принимать это в соображение – нечего; надо долг исполнить, хоть умри потом!..[328]

Чрезвычайная расколотость сознания героя усиливается за счёт его прямого обращения к самому себе, то есть возникновению в нём «другого голоса». Литвинов в споре с собой выделяет как бы две позиции, соответствующие долгу и страсти, и к одной из них он обращается во втором лице:

Но ты не имеешь права её обманывать, – шептал ему другой голос, – ты не имеешь права скрывать от неё перемену, происшедшую в твоих чувствах; быть может, узнав, что ты полюбил другую, она не захочет стать твоей женой? – Вздор! вздор! – возражал он, – это всё софизмы, постыдное лукавство, ложная добросовестность; я не имею права не сдержать данного слова, вот это так. Ну, прекрасно... Тогда надо уехать отсюда, не видавшись с тою...[329]

Однако, по точному замечанию И.А. Семухиной, раздвоенность сознания героя у Тургенева не выливается лишь «в элементарное противопоставление высокого и низкого»[330], но перед ним возникает проблема истины. То есть он не знает, что в его случае будет считаться правильным: сдержать данное Тане слово, но при этом солгать, или открыться ей (рассказать о вспыхнувшей страсти к Ирине) и в то же время нарушить обещание. В этом отчаянном поиске правды Литвинов предельно близок позиции Гамлета: герой Шекспира также тяготится неизвестностью и пытается отделить заблуждение от достоверности.

Ещё одна шекспировская особенность сознания Литвинова – это его внутренняя диалектика, то есть движение от изначальной определённости через «холод, и мрак, и пустоту»[331] к искомой ясности. Такой же путь «среди вихря и

---

[328] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 342.

[329] Там же.

[330] Семухина И. А. «Убитые насмерть не мечутся...» ... С. 105.

[331] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 331.

мрака внутренней борьбы»[332] прошёл и Гамлет. Хотя жизненный итог (в условленном промежутке) у героев Шекспира и Тургенева различен: в последнем случае человек всё-таки получает возможность на возрождение. Английский же драматург такого варианта для своего героя не видит и ограничивается только тем, что освобождает его от забвения («…расскажи стеченье / Всех странных случаев»[333]).

Своей психологической кульминации раздвоенность сознания Литвинова достигает в момент, сразу следующий за чтением письма Ирины. Наивысшее (по глубине и масштабу) выражение получает реакция героя на сделанное ему предложение принять на себя «жалкую роль тайного любовника»[334]. Внутренняя речь Литвинова, «осложнённая несколькими приёмами диалогизации»[335], выполнена в тех же смысловых категориях, что и монолог «To be, or not to be».

Перед ним стоит необходимость последнего выбора, несколько раз обозначенная фразой «что было делать?»[336]. Ирина, признавшись в своей лжи и позвав Литвинова за собой, чётко представила ему наличие только двух взаимоисключающих вариантов. Этот выбор теперь имеет для него точное нравственное значение: принять предложение и сделаться рабом значит «не быть» (смерть), разорвать все путы и уехать в Россию – «быть» (жизнь). Сразу решиться на что-то герой Тургенева не может: «как трудный больной, металась из стороны в сторону его истерзанная мысль...»[337]. Он то в негодовании вскакивает и хватается за шляпу («я не позволю ей так безжалостно играть моею жизнию...»[338]), то бросается на диван и продолжает раздумывать («А не то послушаться ее? – мелькнуло в его голове»[339]). Однако к окончательному

---

[332] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 392.

[333] Шекспир В. Гамлет / пер. с англ. А.И. Кронеберга ... С. 232.

[334] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 376.

[335] Семухина И. А. «Убитые насмерть не мечутся...» ... С. 105.

[336] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 7. С. 391.

[337] Там же. С. 392.

[338] Там же. С. 391.

[339] Там же. С. 392.

решению он всё же приходит, делая выбор в пользу своей свободы, хотя несчастной и одинокой. Это движение в сторону «быть», вероятно, определено в нём гордостью и самолюбием, а вместе с ними и сознанием внутреннего достоинства – те же стимулы, что и Гамлета подвигают к окончательному кровавому действию.

Герой последнего романа «Новь» (1877) не только самим автором напрямую сопоставляется с Гамлетом, но уже изнутри, через его самосознание Тургенев проводит нравственно-психологическую параллель с шекспировским образом. Явное отождествление Нежданова с Гамлетом происходит дважды, в начале и середине романа, устами Паклина, который именует героя «российский Гамлет». Эту характеристику Нежданов не только не опровергает, но даже закрепляет, когда в конце своего наиболее объёмного монолога (гл. XVIII), описывающего драму души, произносит: «О Гамлет, Гамлет, датский принц, как выйти из твоей тени? Как перестать подражать тебе во всем, даже в позорном наслаждении самобичевания?»[340]

Формальное называние Нежданова именем шекспировского принца имеет у Тургенева глубокое закрепление как в изображении его драматичной судьбы, так и в передаче сложных душевных противоречий. Писатель изначально – в «Подготовительных материалах» к роману признаёт своего героя натурой трагической и определяет трагическую же развязку его жизненного пути («должен кончить самоубийством», «Надо, чтобы читатель понял, что Нежданов не удержится на земле»[341]).

С разными основаниями Тургенев вписывает Нежданова – нового героя на новой (народнической) сцене в мотивные комплексы шекспировской пьесы. Так, сам герой с иронией сознаёт свой несостоявшийся аристократизм (внебрачный сын «князя Г., богача, генерал-адъютанта»[342]) и в сложившемся двойственном положении винит умершего отца. Его тяготит не только социальная

[340] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 9. С. 233.
[341] Там же. С. 400, 419.
[342] Там же. С. 154.

неопределённость своей личности, но более всего – неоднородность характера (свою раздвоенность Нежданов закрепляет фразой «во мне сидят два человека»[343]). Отец дал сыну хорошее воспитание и образование (пустил «по эстетике»), которое, по собственному признанию героя, совершенно не согласуется с избранной им целью – служение народу. Точно так же Гамлет оказался не готов к тому, чтобы выступить в роли хладнокровного мстителя. В словах Нежданова признание себя изначально надломленной личностью оформляется гамлетовской же мыслью о «вывихнутости»: «Я был рожден вывихнутым... хотел себя вправить, да ещё хуже себя вывихнул»[344]. Противоречивый характер героя и одновременно конфликтную суть романа Тургенев выразил формулой «романтик реализма». В этом эстетическом определении запечатлено временно́е и психологическое несоответствие между человеческой индивидуальностью и большим миром национальной жизни.

С первых страниц романа, следуя логике Шекспира, произносится обличительная речь «гадкому городу» Петербургу, где нельзя не наткнуться на «какую-нибудь пошлость, глупость, на безобразную несправедливость, на чепуху!»[345]. Нежданов чувствует себя здесь в невольном заключении: «Жить здесь больше невозможно»[346], а по Гамлету – в тюрьме. Он желает не только вырваться на свободу, но обрести спокойствие и уединение – это гамлетовское стремление к одиночеству.

Меланхолия, ум, рефлексия, задумчивость, самолюбие, гордость – весь этот качественный комплекс страдающей личности сближает Нежданова с Гамлетом. Для передачи мятущейся природы героя в её «психологической непосредственности»[347] Тургенев прибегает к формам внутренней речи, которые представляют монолог и письмо. Но эти формы различны между собой. Если первая предельно насыщена размышлениями о своей личности и обязательно

---

[343] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 9. С. 370.

[344] Там же. С. 373.

[345] Там же. С. 141.

[346] Там же.

[347] Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева ... С. 227.

содержит резкую самокритику[348]: «речи его почти постоянно отзывались желчью и едкостью самобичевания»[349], то вторая несёт в себе более объективную оценку, хотя и в письмах Нежданов тоже «жаловался – искренно жаловался»[350].

Письма к Силину, по признанию героя, были для него беседой «с собственной совестью»[351], где позволялось высказываться «беззаветно». За время романного действия таких искренних посланий товарищу по гимназии (Силин для Нежданова значит то же, что Горацио для Гамлета) будет написано несколько, четыре из них непосредственно включены в текст произведения. Эти письма полны лирического признания героя в своих сомнениях и одновременно лишены внешней рисовки, любования собой. Здесь он высказывается о смутной природе чувства к Марианне, признаётся в искреннем безверии (на фоне описания своего «хождения») и пытается передать ощущаемую им тяжесть («Владимир, мне очень, очень тяжело»[352]) от неопределённости собственного положения.

Как и Гамлет Шекспира, Нежданов наделён поэтическим даром и довольно сведущ в театральном искусстве. Его тонкая артистическая натура подчёркнуто чужда народническому движению. Примеряя на себя чужую роль, Нежданов словно «садится не в свои сани» – это значимый мотив пьесы А.Н. Островского, на представлении которой он присутствует в начале романа. В этом несоответствии (несоразмерности) отдельного человека избранному им долгу ясно звучит гётевская трактовка конфликтной сути образа Гамлета[353]. Однако Тургенев, в отличие от Гёте, не ставит своего героя в строгую зависимость от надличностных сил: Нежданов самостоятельно, без постороннего вмешательства,

---

[348] Очень показателен монолог Нежданова (с органично включёнными в него словами автора), который открывает XVIII главу. Здесь герой проявил всю яростную силу самоосуждения, он беспрерывно задаёт себе вопросы (часто разоблачающего свойства) и столь же яростно (с восклицанием) на них отвечает. Очень символично заканчивается эта внутренняя речь – Нежданов произносит прямое обращение к Гамлету, жестоко уподобляя себя ему.

[349] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 9. С. 214–215.

[350] Там же. С. 215.

[351] Там же. С. 182.

[352] Там же. С. 325.

[353] По мысли И.И. Чекалова, такая аналогия объясняется романтическим пониманием Гамлета Тургеневым (Чекалов И. И. Гамлет, Дон Кихот и Нежданов в романе И.С. Тургенева «Новь» // Атлантика. Записки по исторической поэтике. М., 2017. Вып. 14. С. 15).

принимает на себя высокую задачу (равно как и Гамлет, который уверен, «что именно на него уже с самого рождения положена задача ни много ни мало, как восстановить справедливость в мире»[354]). Муки его исходят в том числе от того, что он не может утвердить и увидеть себя в роли народника, то есть гордая и самолюбивая природа не получает необходимого оправдания. Сомнения в себе, своем выборе неразрывно связаны также и с неверием в саму идею народничества, которой он вызвался самоотверженно служить.

В этом плане характерен эпизод облачения Нежданова в нанковый кафтан – «водевиль с переодеванием»[355]. Собственное преображение в мещанина стойко воспринимается им как нелепое подражание («что за актерство!»[356]). Метафора неудавшейся игры – «скверный актер в чужой роли»[357] – будет повторяться и в сценах пропаганды среди крестьян. Неестественность ощущается Неждановым не только потому, что он ясно понимает чуждость своей роли, но ещё и вследствие того, что самому себе не нравится в этой игре. Эгоистическая тяга к эстетическому самолюбованию, оглядыванию себя со стороны не позволяет ему вжиться в предложенную роль. Мещанский костюм Нежданов примеряет не с чувством долга, не с сознанием того, что это теперь его настоящий облик, но с «экзотическим» интересом, переходящим в брезгливость:

> Оставшись один, Нежданов прошелся раза два взад и вперед какой-то особенной, шмыгающей походкой (он почему-то воображал, что мещане именно так ходят), понюхал осторожно свой собственный рукав, внутренность фуражки – и поморщился; посмотрел на себя в маленькое зеркальце, прикрепленное на стене возле окна, и помотал головою: очень уж он был неказист[358].

Скептицизм и безверие Нежданова приводят его к мыслям о смерти. По замечанию автора, эти меланхолические раздумья «о неминуемом конце» были хорошо знакомы герою. Так, ещё в доме Сипягина, «то содрогаясь перед

---

[354] Степанян К. А. Шекспир, Бахтин и Достоевский ... С. 33.

[355] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 9. С. 319.

[356] Там же. С. 317.

[357] Там же. С. 325.

[358] Там же. С. 317.

вероятностью ничтожества, то приветствуя её, почти радуясь ей»[359], он в особенном волнении пишет стихотворение, где поэтически воображает свою смерть. К этому тексту его мысли обратятся снова в ходе подготовки самоубийства. Решение гамлетовского вопроса Неждановым не вполне лишено картинности. Трагическое нахождение между «быть» и «не быть» герой расценивает всё в той же стихии актёрской игры перед зеркалом. В последнем письме к Силину он вспоминает роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (1833), а именно гибель Ленского. Цитируя строки «Окна мелом забелены; хозяйки нет» и добавляя «и т.д.»[360], Нежданов вместо объяснений своего решения призывает друга обратиться к стихам поэта. Пушкинская метафора смерти – «дома опустелого», таким образом, переносится на героя Тургенева, причём здесь также возникает мотив «живого трупа», каким себя ощущает Нежданов («трупом», «существом полумёртвым»[361] он называется в третьем письме к Силину).

Однако, несмотря на объёмно звучащий в романе голос сомнения, сопряжённый с беспощадным самопорицанием, Тургенев в финале романа всё же возвращается в образе Нежданова к элементу положительного, осмысленного в том числе и через трагедию Шекспира. В своём последнем письме (оно же оказывается и предсмертной запиской), а также в словах, произнесённых после рокового выстрела, Нежданов в завещательной форме даёт Марианне и Соломину «отеческое» благословение (дважды повторяя заклинательное «дети мои»[362]). Точно умирающий Гамлет в косвенном обращении к Фортинбрасу[363], он просит их соединить свои судьбы в честном и живом стремлении и так передаёт им своё нереализованное право на деятельную и счастливую жизнь.

В результате нарастающее присутствие в творчестве Тургенева – от первого опыта пьесы в стихах до произведений большого жанра – «гамлетовского текста»

---

[359] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 9. С. 202.

[360] Там же. С. 378.

[361] Там же. С. 325.

[362] Там же. С. 378–379.

[363] Гамлет, когда встречает норвежскую армию, ведомую Фортинбрасом на Польшу (акт IV, сцена 4), удивляется непоколебимой решимости молодого полководца поднять мечи «за песчинку». Точно также и Нежданов поражается спокойной уверенности Соломина.

позволяет автору выпукло и объёмно передать драму героя, определенную «давлением времени». Как и Гамлет Шекспира, персонажи Тургенева действуют в пространстве грядущих (ожидаемых) или свершившихся изменений. Трансформация социально-исторической ситуации, её противоречивый и кризисный характер становится для личности проверкой на самостояние, а также на соответствие избранной роли деятеля эпохи.

В пределах малой прозы человеческая личность осмысляется писателем более емко, с сосредоточенным вниманием на частном бытовании (семья, кружок, новые знакомства и любовь). В начальный период творчества Тургенев изображает своего героя в мучительном поиске личного счастья, которое для него заключается в любви, сознании собственной оригинальности или подобия («быть как все»), реализации «теории жизни». Образ Гамлета выступает здесь не просто в качестве того художественно-эстетического элемента, что значимо укажет на драматическую потерянность и растерянность человека, его несостоятельность (общественную, нравственную). Шекспировская образность позволяет интерпретировать кризисность той ситуации, в которой оказывается главный персонаж, как вечную антиномию жизни, противопоставленность человека миру, а также проецировать её на проблему целого поколения, эпохи.

В эпическом изображении Тургенев представляет неординарную личность в качестве прямого и яркого выразителя масштабных противоречий русской жизни. Но человек у него не остаётся лишь в формальной роли транслятора изменений окружающей действительности. Как и Шекспир, писатель в атмосфере социальных сдвигов и переломов исследует трагедию индивидуального существования, раскрывает глубину психологического восприятия сложных процессов внешнего мира. Каждый центральный персонаж тургеневских романов явно или скрыто, прямо или косвенно задаётся вопросом места собственной личности в общем процессе большой истории. И этот вопрос либо непосредственно вырастает до масштабных пределов гамлетовской оппозиции «я и бытие», либо остаётся в рамках более конкретной жизненной обусловленности.

Грандиозная фигура шекспировского героя придаёт особый – драматический характер прозе Тургенева. С одной стороны, процесс драматизации происходит путём варьирования самой формы материала (письмо, дневник, записка и т.д.), насыщения его развёрнутой сетью диалогов, включения в повествование монологических форм с усложнённой (раздвоенной) структурой, использования логики хроникального развития сюжета. С другой стороны, Тургенев психологизирует речь и поведение героев, углубляет (делает более явной) работу сознания и чувства, не нарушая при этом «тайного» (деликатного) свойства последнего.

3 И.С. Тургенев и трагедия У. Шекспира «Король Лир»

…беспощаднейшим и, как старец
Лир, всепрощающим сердцеведцем…[1]
И.С. Тургенев

3.1 И.С. Тургенев и О. Бальзак: на пути к Шекспиру

Постижение И.С. Тургеневым творческого мира У. Шекспира происходило не только через прямое восприятие – чтение сочинений в оригинале и переводах, но также и опосредованно. Писатель вслушивался в тот художественный диалог, что звучал между английским драматургом и авторами последующих эпох. Так, Тургенев обратил внимание на присутствие Шекспира в драматических опытах А.С. Пушкина. Он выделил из трагедии «Скупой рыцарь» (1830) стихи (монолог героя о совести), которые, на его взгляд, «носят слишком резкий отпечаток нерусского происхождения» и принадлежат «шекспировской манере»:

Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть,
Незваный гость, докучный собеседник,
Заимодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают...[2]

Трагедию «Борис Годунов» писатель охарактеризовал как возвысившуюся «до формы Шекспира в его драматических хрониках»[3].

Гениального читателя Шекспира Тургенев находил в И.-В. Гёте. Вслед за В.Г. Белинским он нередко сопоставляет Гамлета с Фаустом. В сравнении двух художественных типов писатель отдавал преимущество принцу Датскому,

---

[1] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 12. С. 327.

[2] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 2. С. 199.

[3] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 10. С. 337.

поскольку находил в Фаусте гипертрофированное воплощение идеи сомнения. Оба героя, по Тургеневу, своими действиями производят разрушения в жизни близких к ним людей, яркий пример – Офелия и Гретхен. Но если Гамлет, разрушая, «разрушается сам», то «в начале второй части трагедии Гёте мы видим Фауста, спокойно отдыхающего весной на траве»[4].

Во время чтения произведений Г. Филдинга и Ч. Диккенса Тургенев на полях делает заметы, относящиеся к «шекспировским местам». Например, в романе «История Тома Джонса, найдёныша» (1749) им выделен фрагмент с подглядыванием в замочную скважину (Глава VIII)[5], отсылающий (в прямом авторском указании) к комедии «Сон в летнюю ночь». А в «Оливере Твисте» (1837) Тургенев отчёркивает полную чёрного юмора фразу о короле Ричарде III из одноимённой хроники Шекспира и записывает на полях: «Прелестно!»[6]

В этом ряду знаменитых посредников между Тургеневым и Шекспиром особое место занимает О. Бальзак, чьи произведения не только очень рано вошли в круг чтения русского писателя, но также стали предметом эстетической рефлексии.

Как известно, русский писатель относился к французскому романисту более чем сдержанно и в разное время давал ему неизменно отрицательную характеристику («Все его лица колют глаза своей типичностью, выработаны и отделаны изысканно, до мельчайших подробностей – и ни одно из них никогда не жило и жить не могло»[7]). Однако при всей однозначности своей оценки, Тургенев не только признавал в Бальзаке «великий талант»[8], но также на протяжении всей жизни несколько раз обращался как к чтению его произведений, так и к художественному осмыслению созданных им жанровых форм и образов.

---

[4] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 10. С. 215.

[5] Fielding H. The History of Tom Jones, a foundling : in 2 vols. Paris, 1831. Vol. 1. P. 34 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1854.

[6] Dickens Ch. The posthumous papers of the Pickwick club, containing a faithful record of the perambulations, perils, travels, adventures and sporting transactions of the corresponding members : in 2 vols. Paris, 1838. Vol. 1. P. 299 // ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325 / 1836.

[7] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 10. С. 347.

[8] Там же.

На случай конкретного творческого сближения Тургенева с Бальзаком впервые указал М.П. Алексеев, предположивший, что в изображении Лемма («Дворянское гнездо») писатель мог вложить впечатления от героев романа «Кузен Понс» – музыкантов Понса и Шмуке[9]. Вслед за М.П. Алексеевым несколько художественных схождений кратко обозначила М.Г. Ладария («Фауст» и «Лилия долины», «Дворянское гнездо» и «Герцогиня де Ланже» и др.)[10].

Более полное сравнение между произведениями двух авторов произвёл Л.П. Гроссман. Учёный сопоставил тургеневскую пьесу «Месяц в деревне» (1850) с драмой Бальзака «Мачеха» (1848), выявив как признаки сознательной ориентации, так и важные черты отличия[11]. Выстроенная Л.П. Гроссманом параллель (хотя и жёстко схематическая) на основании типологии героев (жених воспитанницы, муж, домашний врач), структуры конфликта (борьба двух женщин), сюжетных ходов (выпытывание сердечной тайны, смирение юной соперницы) и сценических приёмов (коленопреклонение, прощупывание пульса, азартная игра) убедительно показывает хорошее знание Тургеневым текста бальзаковской драмы. Интересно указание учёного на то, что в период сценического представления «Мачехи» в Париже (25 мая 1848 г.) русский писатель находился здесь же и был всецело погружён в театральный мир французской столицы.

Бальзак написал свою драму после возвращения из России. Насколько повлияли на возникновение и развитие этого замысла впечатления от пребывания в украинском имении Э. Ганской – неизвестно. Однако рядом с «Мачехой», по признанию самого автора, вызревала идея «обширной драмы в шекспировском духе», сюжетно основанной на русской истории: «Пётр I и Екатерина»[12]. В

---

[9] Алексеев М. П. И.С. Тургенев и музыка. Киев, 1918. С. 11.

[10] Ладария М. Г. И.С. Тургенев и писатели Франции XIX века. Тбилиси, 1987. С. 105; Евдокимова А. А. Художественный спор И.С. Тургенева с О. де Бальзаком : романы «Дворянское гнездо» и «Лилия долины» // Вестник МГОУ. Серия : Русская филология. 2018. № 2. С. 107–115.

[11] Гроссман Л. П. Театр Тургенева // Гроссман Л.П. Собр. соч. : в 5 т. М., 1928. Т. 3. С. 169–181.

[12] Цит. по: Гроссман Л. П. Бальзак в России // Литературное наследство. Т. 31–32. М., 1937. С. 280.

«Мачехе» же Бальзак планировал создать трагедию, в которой обычная семейная жизнь таила бы в себе бурю страстей. Свой замысел он описывал так:

> Мужчины благодушно играют в вист при свете свечей, приподнятых над маленькими абажурами. Женщины болтают и смеются, работая над вышивками. Пьют патриархальный чай. Словом, всё возвещает порядок и гармонию. Но там, внутри, волнуются страсти, драма тлеет, чтобы потом разразиться пламенем пожара[13].

Подобная постановка вопроса о драматическом содержании пьесы не может не напоминать известную формулу А.П. Чехова: «Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»[14]. Однако Бальзак не создал камерную драму с изображением конфликта внутри тесных человеческих взаимоотношений. В традициях своей прозы он значительно нагружает её также и социально-политической проблематикой. При этом в одну из основ драматической коллизии им положена шекспировская история двух влюблённых: в пьесе «разыгрывается трагедия Ромео и Джульетты в современных Бальзаку условиях»[15].

«Месяц в деревне» Тургенева к принципам чеховской драматургии оказывается намного ближе. Эта драма действует в узком мире семейного бытования и практически не выходит за его пределы. Писатель сосредоточенно наблюдает развитие чувства, вначале лишь едва уловимого, а затем обретающего чёткие очертания, но по-прежнему внешне остающегося в рамках индивидуального переживания. Как и Бальзак, Тургенев ставит в центр действия сильного женского персонажа, показывая на протяжении всей пьесы сложные перипетии его внутреннего мира. Сам автор признавался М.Г. Саввиной, что здесь «Всё дело в Наталье Петровне…»[16].

---

[13] Цит. по: Гербстман А. И. Театр Бальзака. Л. ; М., 1938. С. 111.

[14] Гурлянд И. Я. Из воспоминаний об А.П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. С. 521.

[15] Гербстман А. И. Указ. соч. С. 113.

[16] Саввина М. Г. Моё знакомство с И.С. Тургеневым // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников : в 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 352.

«Мачеха» Бальзака, представляя сцены буржуазной жизни, формально заключает в себе элементы разных драматических жанров: от классической трагедии и сентиментальной драмы до романтической трагикомедии[17]. Вместе с тем, следуя традиции Шекспира, французский автор стремится содержательно раскрыть в характере главной героини, Гертруды (имя заимствовано из трагедии «Гамлет»), огромность и беспредельность её страстной природы, катастрофичность безудержной любви, неуклонно ведущей к печальным последствиям. Это не «трафаретная злодейка», но «несчастная, страдающая женщина, готовая на предельное самопожертвование и отречение»[18].

Вероятно, усвоив в пьесе Бальзака с большим вниманием обрисовку главного женского характера, заключающего в себе острые противоречия, Тургенев построил психологически неоднородный образ Натальи Петровны. Но он не принял у Бальзака его насыщенной и ограниченной социальной обусловленности (измена мужу, внебрачный ребёнок и т.д.), наполнив собственный образ по-шекспировски объёмным нравственно-философским содержанием.

В 1877 г. в романе «Новь» Тургенев снова возвратился к ситуации «месяца в деревне». На протяжении довольно большой части повествования (главы V–XXVII, с перерывами) он изображает во многом подобное положение героев и даже сходное развитие действия. Но акценты здесь расставлены уже по-иному (два изначально сильных женских характера, социально-политическая мотивировка событий, элементы драматической интриги), что даёт возможность говорить о новом прочтении опыта Бальзака.

Таким образом, драма «Месяц в деревне» обозначила в творчестве Тургенева важный момент раннего взаимодействия русского писателя с традицией французского романиста, которая и дополняет общую картину авторского диалога, и уравновешивает её. Однако это не первое и не единственное для 1840-х гг. обращение Тургенева к эстетике Бальзака. Перед тем,

---

[17] Culianu-Georgescu C. Turgenev's «A Month in the Country» and Balzac's «La Marâtre». The Originality of Turgenev's Play // Russian Literature. 1984. Vol. 16, is. 4. P. 396.

[18] Гербстман А. И. Театр Бальзака ... С. 115.

как написать пьесу «Месяц в деревне», писатель создал комедию в двух действиях «Нахлебник» (1848). В этом произведении запечатлён процесс художественной полемики, предметом которой стал один из грандиозных трагических характеров Шекспира. Отцовская драма «маленького человека», исполненная в шекспировской образности, в своём обыкновенном и камерном (семейном) варианте у Тургенева сближается с проблематикой романа «Отец Горио» (1834).

Творчество Шекспира Бальзак знал достаточно хорошо, хотя знакомился с ним в переделках Ж. Дюсиса и переводе П. Летурнера. Для исправленной редакции последнего он даже печатал (в 1827 г.)[19] в своей типографии титульные листы и переплёты[20]. Английский драматург сначала привлекал Бальзака эффектностью сценических приёмов, но к периоду зрелого творчества отношение к нему становилось серьёзней, «присутствие» Шекспира в собственных произведениях писателя сказалось более явно, а частота упоминания его персонажей увеличилась[21].

Грандиозный замысел «Человеческой комедии» роднит французского романиста с Шекспиром не только своей «могучей творческой фантазией»[22], но и принципом осмысления современного человеческого мира. Подобно британскому драматургу, Бальзак «извлекает могучую и своеобразную поэзию» из действительности, утратившей «прочные понятия о добре и зле»[23]. Улавливая в «вульгарном происшествии» шекспировское звучание, он находит «пружины нового драматизма»[24].

---

[19] Очевидно, тогда же Бальзаку стал известен этюд Ф. Гизо «Жизнь Шекспира», открывавший всё издание.

[20] Резник Р. А. Об одной шекспировской ситуации у Бальзака. К проблеме «Бальзак и Шекспир» // Реализм в зарубежных литературах XIX – XX веков : межвуз. науч. сб. Саратов, 1989. С. 7.

[21] Там же.

[22] Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956. С. 261.

[23] Там же. С. 267.

[24] Реизов Б. Г. Творчество Бальзака. Л., 1939. С. 149.

«Отец Горио» явился в творчестве Бальзака первым «осуществлением нового писательского метода»[25], здесь впервые с такой отчётливостью и полнотой получило своё выражение «стремление изобразить современность во всех её разрезах, интерпретировать происходящую в ней борьбу, оценить её»[26]. В своих первых изданиях роман провозглашал ориентацию на Шекспира[27] с самой титульной страницы: в качестве эпиграфа здесь была вынесена фраза «All is true» (Всё это правда) с прямым указанием на источник – «Shakespeare»[28]. Это альтернативное название хроники «Генрих VIII», под которым она шла на сцене[29], далее было устранено, однако фраза также повторялась автором и в самом тексте.

Установка на правдивость изображения мыслилась Бальзаком в тесной связи с драматизацией эпического материала: свой роман он настойчиво называет «невыдуманной драмой»[30]. Это притязание автор пытается оправдать, в том числе и через формальный аспект, диалогизируя повествование, делая его многоголосым[31]. Чтобы достичь шекспировской достоверности, Бальзак выстраивает обыденную жизнь семейного пансиона Воке по законам исторической хроники. Разворачивающаяся здесь человеческая драма в своих многоликих вариантах не имеет ни начала, ни конца, но один из представленных моментов её течения фиксирует катастрофу, хотя и не выходящую за рамки социальной обусловленности. Одновременно жизнь пансиона в своём постоянстве соседствует с кипучим движением большого мира: «Видали мы с тобой и что приключилось с Людовиком Шестнадцатым, и как пал император, и как он вернулся, и как снова пал»[32].

---

[25] Грифцов Б. А. Как работал Бальзак. М., 1958. С. 43.

[26] Реизов Б. Г. Бальзак : сб. ст. Л., 1960. С. 85.

[27] Сопоставление романа Бальзака с трагедией Шекспира было произведено в работе Е.А. Варламовой: Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака: «Отец Горио» и «Король Лир» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Москва, 2003. 171 с.

[28] Грифцов Б. А. Указ. соч. С. 225–227.

[29] Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 13.

[30] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. М., 1952. Т. 3. С. 6.

[31] Грифцов Б. А. Указ. соч. С. 44; Бахмутский В. Я. «Отец Горио» Бальзака. М., 1970. С. 54–55, 94.

[32] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 3. С. 195.

Прочная связь истории вермишельщика Горио – сколка своей эпохи с трагедией короля Лира основана на мотиве поруганного отцовства. Однако если у Шекспира отец является в то же время и королём, а первое значительно подчинено второму, то Бальзак использует исключительно «семейный» элемент, но в многократном его увеличении. Он представляет любовь отца к дочерям в качестве всепоглощающей, гипертрофированной страсти, которая не только исчерпывает характеристику героя, но служит также и стимулом «для развития действия»[33].

Как и шекспировский Лир, Горио оказывается обманут в своих чувствах, однако прозрение у него мимолётно и прерывисто, оно наступает лишь в последние мгновения жизни. Бальзак реализует отцовскую любовь в вещной форме, которая постоянно подкрепляется перечислением тех предметов, что служат её залогом. Но несмотря на гиперболу этого чувства, автор стремится к его поэтизации, что со всей значительностью проявлено в именовании героя «Христом-отцом» (Christ de la Paternité – «Христос отцовства»). Это подобно тому, как Ф.М. Достоевский называет Мышкина в «Подготовительных материалах» к роману «Идиот» (1868) «князь-Христос»[34]. Сам Горио говорит о себе: «когда я был отцом, я понимал Бога»[35]. «Подвижничество» героя, таким образом, вступает в противоречие с его пороком буржуа, разбогатевшего на спекуляции хлебом во время голода. Одновременно любовь героя к дочерям не выдерживается во всей чистоте и искренности, являясь воплощением эгоизма: он любит детей только для себя: «Дочери были моим пороком, моей любовной страстью…»[36].

Бальзаковский способ разработки шекспировского сюжета и образа, очевидно, привлёк Тургенева, с одной стороны, обыкновенностью материала, в котором разыгралась трагедия человека, с другой – остротой социального звучания. В комедии «Нахлебник» он показывает положение обедневшего

---

[33] Реизов Б. Г. Творчество Бальзака ... С. 314.

[34] Достоевский Ф. М. Идиот. Подготовительные материалы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1974. Т. 9. С. 246, 249, 253, 277.

[35] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 3. С. 120.

[36] Там же. С. 238.

дворянина в кризисный момент, когда размеренное существование вдруг рушится, а жизнь теряет свою устойчивость. Интересно, что во время создания «Нахлебника» Тургенев посетил Тулонскую каторжную тюрьму, литературная известность которой основана творчеством Бальзака: она является местом заключения Вотрена (Жака Коллена), который играет ключевую роль в романе «Отец Горио».

Соотношение с трагедией Шекспира обозначено автором лёгкой штриховкой, но всё же на первый план явственно выступает проблема «отцов и детей», тесно связанная с противоречиями внутри «дворянского гнезда» и шире – национального уклада, современной жизни вообще. Ориентацию на «Короля Лира» в комедии Тургенева более явной делает именно наличие художественного «посредника», в роли которого выступил роман «Отец Горио», безусловно, известный русскому писателю на языке подлинника.

Тургенев избегает неестественности и чрезмерного преувеличения в изображении отцовской любви, которая намечена чётким пунктиром. Фигура отца в пространстве комедии, соответствуя бальзаковской образности, трактуется как нарушающая светские приличия. Анастази и Дельфина, подобно Регане и Гонерилье, поочерёдно отказывают отцу от дома, соблюдая негласные правила французского общества относительно невыгодного родства. Ставшая известной тайна внебрачного рождения Ольги также бросает тень на «детей», а средство избавления от позора и общественного осуждения видится только в высылке «неблагонадёжного» родственника за пределы семьи: «Оно неприлично... в порядочном доме...»[37]

Любовь Кузовкина, как и в случае с несчастным отцом Бальзака, проявляет себя в форме благоговейного обожания, которое доступно ему лишь со стороны. Горио издали любуется «туалетом своих дочек»[38], и бедный дворянин Тургенева точно так же в роли постороннего зрителя с умилением наблюдает появление Ольги в доме («А, Ваня, какова? Нет, скажи, какова? Как выросла, а? Красавица

[37] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 2. С. 149.

[38] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 3. С. 107.

какая стала?»[39]), радуется её супружескому счастью («Мужу своему меня представила. Видный мужчина! Молодец!»[40]). В горячем и робком сочувствии Кузовкина видна истинная природа его чувства – он наслаждается приездом не хозяйки дома, а своей дочери.

Вынося в заглавие пьесы категорию нахлебничества (в другом варианте – «чужой хлеб»), Тургенев ставит акцент на провозглашаемую шекспировским Лиром проблему бесприютного скитальчества. В английской трагедии король, разделивший государство между детьми, в результате своего великодушия сам остаётся изгнан. Во время скитания в степи его настигает человеческое прозрение: монарх спускается до понимания бед «нагих несчастливцев»[41]. Кузовкин Тургенева лишён высокого ореола трагического героя, хотя его судьба серьёзно исполнена драматического содержания. Это герой маленькой драмы, но его существование не столь безответно и безропотно, как в случае с другим тургеневским нахлебником – Тихоном Недопюскиным («Чертопханов и Недопюскин», 1849). В Кузовкине сохранилось сознание своего достоинства, которое спрятано глубоко внутри и которое явит себя в момент душевного кризиса: «Я столбовой дворянин... Вот кто я-с!»[42]

Нахлебник (pensionnaire) – это определяющий признак в романе Бальзака, который тягостно довлеет над каждым обитателем пансиона Воке. Однако Горио, как и Кузовкин, представляет собой высшую степень этого свойства. Оба героя доведены до предела в несамостоятельности своего повседневного существования. Пансионер Бальзака и приживальщик Тургенева практически равны по своей позиции, качественно наделённой общим презрением.

Атрибутом униженного положения оказывается «необходимость» исполнять роль шута. Оба писателя в своём изображении дают сцену всеобщего

---

[39] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 2. С. 124.

[40] Там же.

[41] Шекспир В. Король Лир. Трагедия в пяти действиях / пер. с англ. А.В. Дружинина. СПб., 1857. С. 111.

[42] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 2. С. 166.

«пира», во время которого происходит насмешливая инициация, невольное представление героя в шутовской ипостаси. Бальзак показывает это в тот момент, когда пансионеры за завтраком обсуждают характер отношений между Горио и графиней де Ресто (накануне отец ради спасения дочери отнёс на переплавку серебряное блюдо, олицетворявшее последнюю память об умершей жене). Над Горио насмехаются, подозревая его в сладострастии, а кульминацией становится выходка Вотрена, который «нахлобучил ему шляпу по самые глаза»[43]. Жест каторжника оказывается символом околпачивания[44]. Тургенев, изначально представивший своего героя «нечто вроде шута»[45], прочитывает эту сцену ещё ярче. Он высшую точку драматического напряжения венчает «огромным колпаком из сахарной бумаги»[46], который с помощью Карпачова оказывается на голове у Кузовкина.

Шутка, таким образом, оборачивается шутовством. В обоих случаях происходит отсылка к разоблачению короля у Шекспира, когда шут предлагает Лиру обменять его корону на свой колпак (акт I, сцена 4). Разгадав намёк слуги, монарх грозится его высечь, а герои произведений Бальзака и Тургенева выражают лишь бессильный протест. Горио говорит Вотрену, что тот когда-нибудь «дорого поплатится за это»[47], а Кузовкин произносит упрёк Елецкому. В то же время каждая из двух ситуаций оказывается переломной: издевательства пансионеров над вермишельщиком на этом прекращаются (и далее Эжен закрепит произошедшее изменение: «Кто станет обижать папашу Горио, тот будет иметь дело со мной»[48]), «взрыв» Кузовкина также «радикально меняет» ход всей драмы[49].

---

[43] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 3. С. 50.

[44] Е.Ф. Корш при переводе этого фрагмента делает его смысл более прозрачным, употребляя само слово «колпак».

[45] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 2. С. 128.

[46] Там же. С. 144.

[47] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 3. С. 50.

[48] Там же. С. 76.

[49] Лотман Л. М. Драматургия И.С. Тургенева и натуральная школа 1840-х гг. // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 496.

Опредмечивая страстную природу Горио, Бальзак главную причину его трагедии материально воплощает в виде яркого символа парижского общества – бумажного векселя, требующего уплаты. Именно с погашенного обязательства начинает разворачиваться истинная история взаимоотношений Горио с дочерями. Вексель оказывается единственной связью между отцом и Анастази, без которой, однако, оба они не могут существовать: для них он являет любовь – его к дочери, её к де Траю – в деформированном состоянии. Денежный же билет и венчает муки Горио («Дети мои, я умираю! В голове у меня жжет, как огнем»[50]), сознающего своё бессилие в потребности утолить отцовскую страсть.

Вексель как жестокий символ человеческого несчастья заимствован Бальзаком из трагедии «Венецианский купец». У Шекспира он материализован в откровенно «натуральной» форме, поскольку его эквивалентом сделана плоть, часть тела. Именно такую плату – «фунт прекраснейшего мяса»[51] – Шейлок назначает Антонио. Трагический элемент, осложняющий внешне комическое действие пьесы, физически реализован в мотиве чудовищной равноценности денежного долга и человеческой жизни. Недопустимость такого обмена (а Шейлок неуклонно требует его реального осуществления) ясно сознаётся героями трагедии, но изменить дикую бессмыслицу никто не в силах, так как она имеет законное право.

Значимую роль вексель играет и в драматичной судьбе Кузовкина, хотя Тургенев не заимствует вполне у Шекспира его кровожадную сущность. Писатель по примеру Бальзака оперирует им в социальном смысле, делая эту ценную бумагу виновником бесприютности героя. Кузовкин – дворянин, но дворянин без имения, и это половинчатое достоинство становится предметом осмеяния. Рассказ о затянувшейся тяжбе по поводу сельца Ветрово превращается в фарс. Уплата же по заявленному векселю (то есть такая возможность, определённая выданной Елецким и Ольгой суммой) для героя оказывается бесповоротным отказом от

[50] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 3. С. 212.
[51] Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. М., 1958. Т. 3. С. 228.

отцовского права («вы хотите купить меня... »[52]), который навсегда удаляет его от только что обретённой дочери.

Ещё один значимый момент, сближающий бальзаковский роман и комедию Тургенева, связан с шекспировским изображением скитающегося по степи короля. Лир во время своих блужданий испытывает трансформацию душевного мира и изменение внешнего облика. Открывая истину всего произошедшего несчастья в личном существовании, он одновременно постигает трагедию человеческого мира.

Для Горио моментом прозрения становится стадия его умирания, символизирующая «агонию отцовского чувства»[53]. Испытывая невероятные физические страдания («Всё нутро горит!»[54]), меняющие его внешность («искажённое болью, бледное, резко осунувшееся лицо», «седые всклокоченные волосы»[55]), он вдруг произносит: «Я обманут! Они меня не любят и не любили никогда!»[56] Однако мысли старого отца соответствуют его состоянию – они хаотичны и противоречивы, поэтому герой не останавливается только на обличительном заключении. Признания в любви и требование свидания с дочерями сменяются обвинительным приговором: «я проклинаю их, я буду по ночам вставать из гроба и повторять свои проклятья», а за ним снова следует попытка оправдать детей: «…я люблю их, обожаю!»[57]

В «Нахлебнике» Тургенева терзания души главного героя проявлены в нескольких сценах, показывающих тонкие переливы чувства. Понимая всю низость положения, в которое его поставили Елецкий и Трембинский во время «невинного» розыгрыша за столом, он сквозь горечь сожаления выражает робкий, но полный горячего самосознания протест. В этом возмущении Кузовкин совершает роковое признание, которое оборачивается новой драмой.

---

[52] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 2. С. 166.

[53] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 3. С. 207.

[54] Там же. С. 240.

[55] Там же. С. 231, 239.

[56] Там же. С. 239.

[57] Там же. С. 240.

Сцена объяснения с Ольгой, в течение которой явлена история отцовства, вновь оказывается для героя потрясением, но с иным спектром чувств. Тоска, отчаяние, робость, волнение, живость – все эти качества его состояния, ремарками сопровождающие исповедь героя, передают остроту переживания. Следующий эпизод – разговор с раздражённым Елецким резко меняет регистр. Смиренный Кузовкин вынужден защищаться от несправедливых обвинений в расчётливости и корысти. В минуту наибольшего унижения он заявляет о своём дворянском достоинстве, которое нельзя купить.

Наконец, во время последнего свидания с Ольгой на мгновение снимаются все сословные условности, и на первый план выступают отношения отца и дочери. Елецкая и Кузовкин, признавая между собой родственную связь, обращаются – первая с неуверенной лаской, второй с растроганной нежностью – друг к другу на «ты»:

> Кузовкин <…> Ах, Оля, Оля...
>
> Ольга. Не плачьте – не плачь... Мы будем видеться... Ты будешь ездить...
>
> Кузовкин. Ах, Ольга Петровна, Оля... я ли это, не во сне ли это?[58]

Однако при появлении посторонних мимолётная душевная близость тут же рассеивается. Принимая уверения дочери в том, что они будут видеться, Кузовкин одновременно понимает невозможность будущих встреч, которых он и сам не допустит.

Герой Тургенева смиряется и всю вину за произошедшее (как в прошлом, так и в настоящем) берёт на себя: «а я, конечно, сам виноват»[59]. В этом слышится отголосок лировских слов: «Нет в мире виноватых!», однако словам Кузовкина автор не придаёт шекспировского значения. Отсутствует философский смысл и в объективных признаниях Горио: «Друг мой, они не виноваты», «Виноват один я, но вся вина в моей любви»[60]. Бальзак не возвышает героя над его драмой, она полностью остаётся в пределах личности (личности отца). Тургенев также

---

[58] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 2. С. 168.

[59] Там же. С. 159.

[60] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 3. С. 239.

смирение в несчастье замыкает внутри самочувствия «маленького человека», однако позже восклицанию Лира он даст свою интерпретацию и развернёт её на примере другого сложного образа.

Разница в уровнях художественного обобщения трагедии человека между Шекспиром и Бальзаком проявлена и в других случаях. Так, английский король призывает на защиту своего попранного права силы природы, мощь стихии, Горио же ищет поддержку у «кодекса законов»: «Пошлите за ними жандармов, приведите силой! За меня правосудие…»[61] Кроме того, Лир в своём несчастье слышит отголосок пошатнувшегося мира, а парижский вермишельщик от предательства родных детей предостерегает всё французское общество: «Если отцов будут топтать ногами, отечество погибнет»[62].

Тургенев в своей драме словно соединяет эти две несоразмерные позиции. Как и Бальзак, он обращается к конфликту, имеющему остросоциальную природу, что составляло важную дань традициям «натуральной школы». Например, В.В. Виноградов «в динамическом и противоречивом раскрытии» психологии тургеневского героя находил влияние «сентиментально-натурального изображения социальных характеров» Ф.М. Достоевского[63]. Однако писатель не останавливается только на аспекте «человек и среда», он включает драму дворянского быта в сложное противоречие самой русской жизни – в этом видна логика шекспировского универсализма.

Герой французского романа, как и Лир Шекспира, действительно через «личный опыт постигает неустройство мира»[64], однако Горио (а за ним и сам автор) мыслит мир не как широту и безграничность человеческого существования – вся вселенная, а как исключительно социальную категорию. Для Бальзака конфликт человека сосредоточен внутри французского общества. Позже, в повести «Банкирский дом Нусингена» (1837), прочитанной Тургеневым во второй

---

[61] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 3. С. 238.

[62] Там же.

[63] Виноградов В. В. Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века) // Русская литература. 1959. № 2. С. 69, 71.

[64] Бахмутский В. Я. «Отец Горио» Бальзака ... С. 67.

половине 1850-х гг., французский романист скажет прямо и отчётливо: Горио – это «жертва общества»[65].

Герой «Нахлебника», в отличие от старого вермишельщика, самостоятельно не делает никаких заключений в духе шекспировского короля, но автор понимает драму Кузовкина как проблему русской действительности. И к такому способу изображения он приходит через бальзаковское осмысление искажённых человеческих отношений в буржуазном Париже. Во многом именно на примере французского романиста Тургенев раскрывает неустройство одной дворянской семьи, выходя в пространство национального существования – это же открытие затем по-своему гениально совершит А.П. Чехов в «Вишнёвом саде» (1903).

К разработке лировской проблематики на обыкновенном материале Тургенев возвращается в повести «Степной король Лир» (1870). Соотношение между своим произведением и английской трагедией писатель делает уже намного более отчётливым и значительным[66]. И в этом сопоставлении он всё же не отказывается совсем от опыта Бальзака. Вероятно, по примеру последнего Тургенев лишает своего героя третьей дочери (вариант Корделии[67]), но в то же время позволяет проявиться положительным чертам (жалость и ласка) в образе младшей из них (Дельфина у Бальзака и Евлампия у Тургенева) – в момент душевного кризиса отца, предшествующего его смерти.

В свете романа «Отец Горио» интересен также образ тургеневского рассказчика, который напоминает Растиньяка. Этот герой Бальзака с гамлетовским сложением характера не мог не привлечь внимание писателя ещё в 1840-е гг., когда им усиленно разрабатывалась проблема «русского Гамлета». Он, вероятно, отметил, что молодой провинциал в Париже поставлен перед решением

---

[65] Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. ... Т. 8. С. 351.

[66] Повесть Тургенева рядом с романом Бальзака на основании типологического сходства впервые поставила М.Г. Ладария в книге: И.С. Тургенев и писатели Франции XIX века. С. 104–105. Далее это сопоставление частично продолжила Е.А. Варламова в работе: Шекспировский миф о Короле Лире у Бальзака и Тургенева («Отец Горио» и «Степной Король Лир») // Модернизм. Постмодернизм. Антимодернизм. СПб., 2009. С. 128–134.

[67] В некотором смысле Бальзак восполняет отсутствие Корделии образом Викторины Тайфер, выстраивая, как и Шекспир, параллельный сюжет «отцов и детей», только в перевёрнутом варианте.

вопроса «to be, or not to be». «…борьба Растиньяка с самим собой представляется величайшей драмой»[68], суть которой, однако, глубоко социальна. Позднее она была выражена Бальзаком в словах: «Иметь или не иметь доход, вот в чём вопрос, как сказал Шекспир»[69]. В повести же Тургенев, возможно, заимствует хроникальную сущность Эжена, делая своего юного повествователя сочувствующим свидетелем всех несчастий провинциального помещика Мартына Харлова. Он не только исполняет роль того, кто мог бы «взвесить, оценить, осмыслить обстоятельства и события»[70] происходящей трагедии, но оказывается также и тем, кто возвысит её и поведает остальным.

Таким образом, взаимодействие Тургенева с творчеством Шекспира включалось в масштабный процесс изучения русским писателем тенденций и закономерностей мировой литературы. В пространстве большого диалога опыт Бальзака побудил Тургенева к созданию собственной концепции «лировского» характера, которая прошла важную эволюцию от 1840-х к 1870-м гг. Сосредоточенный в начале своего творчества на проблеме «русского Гамлета», писатель не разворачивает провинциальную драму отцовства во всей полноте, однако он намечает в «Нахлебнике» отдельные аспекты, которые в повести «Степной король Лир» получат объёмное, по-шекспировски трагическое звучание.

3.2 Иван Грозный и «степной король» И.С. Тургенева[71]

Творчество Тургенева второй половины 1860-х – начала 1870-х гг. выпало на время глубокого пореформенного кризиса, связанного с крушением надежд на разрешение крестьянского вопроса, разочарованием в признанных общественных

---

[68] Пузиков А. И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. М., 1981. С. 60.

[69] Фраза из романа «Кузен Понс» (1846): «Avoir ou n'avoir pas de rentes, telle était la question, a dit Shakspeare».

[70] Реизов Б. Г. Бальзак : сб. ст. ... С. 111.

[71] Материал этого параграфа составил содержание специальной статьи: Волков И. О. Образ Ивана Грозного в творчестве И.С. Тургенева 1870-х гг. : повесть «Степной король Лир» // Вестн. Том. гос. ун-та. 2017. № 419. С. 23–31.

идеалах и неясностью дальнейшего пути развития России. Об этом ярко свидетельствуют содержание вышедшего в 1867 г. романа «Дым» и письма указанного периода. В творчестве писателя происходит важная «эволюция изображения человека»[72].

В ситуации отсутствия «героя времени» Тургенев обращается к поиску позитивных сил в самом национальном типе русского человека. Представленный ранее в малых прозаических формах, теперь в жанре повести он занимает у него первое место и обретает черты глубокого драматизма, выражающего суть современной русской жизни. Чрезвычайно показательным произведением, во всей полноте раскрывающим особенности нравственно-философских исканий писателя, оказывается повесть «Степной король Лир» (1870).

Ключевыми категориями в интерпретации образа главного героя становятся, во-первых, специфика исторического моделирования личности (то есть соотнесённость с периодом эпохального прошлого), и, во-вторых, её трагическая составляющая. Теория типизации, которая оформляется у Тургенева в пореформенное десятилетие, тесно взаимосвязана со значением и содержанием шекспировских традиций в его творчестве 1870-х гг.

В письме к И.В. Авдееву от 25 января 1870 г., отвечая на критику по поводу «несовременных» образов «Странной истории», Тургенев выразил своё понимание целей искусства: «неужели каждый характер должен непременно быть чем-то вроде прописи: вот, мол, как надо или не надо поступать? Подобные лица жили, стало быть, имеют право на воспроизведение искусством. Другого бессмертия я не допускаю: а это бессмертие, бессмертие человеческой жизни – в глазах искусства и истории – лежит в осознании всей нашей деятельности»[73]. Немного ниже он замечает, что его «исключительно интересует одно:

[72] Головко В. М. Художественно-философские искания позднего Тургенева (изображение человека). Свердловск, 1989. С. 5.

[73] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 10. С. 132.

физиономия жизни и правдивая её передача»[74]. Источник эстетической установки на правдивую передачу «физиономии жизни» он находит именно в Шекспире.

Принцип выявления общечеловеческого содержания («бессмертия жизни») в обыкновенном человеке тесно и непосредственно сопряжён с шекспировской объективностью и правдивостью. В письме к П. Виардо от 20 июня 1868 г. писатель утверждает искренность и красоту правдивого искусства: «…можно, например, вызвать *сострадание* (здесь и далее курсив автора. – *И.В.*), описывая или изображая (Лаокоон) страдание; но можно достичь той же цели, *на самом деле* испуская скорбные стоны...»[75].

При характеристике художественной манеры в «Степном короле Лире» Тургенев отклоняет кажущуюся связь с Рубенсом. В письме к Людвигу Пичу от 16 апреля 1870 г. он пишет: «Я закончил повесть, которая производит на меня впечатление большого зада – но не в рубенсовском стиле с розовыми щёчками, нет, совсем обыкновенного жирного и белого русского зада»[76]. Это рассуждение интересно тем, что Тургенев указывает на эстетическую особенность объекта изображения в «Степном короле Лире», роднящую его со смелой манерой Шекспира, о которой он писал Л.Н. Толстому 15 января 1857 г. (известное письмо о Природе).

Положение писателя, живущего вне России, оторванность от реальной современности («…с каждым днём убеждаюсь, что, оторвавшись от почвы, нельзя долго писать»[77]) диктует необходимость искать проявление драматизма жизни не в столкновениях героев-идеологов с обществом, а в коренных русских национальных типах, особенностью которых была глубокая психологическая противоречивость, драма самой личности. В письме об умершем В.П. Боткине Тургенев 3 ноября 1869 г. пишет: «Человек был замечательный: несмотря на

---

[74] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 10. С. 132.

[75] Там же. Т. 9. С. 243.

[76] Там же. Т. 10. С. 325.

[77] Там же. С. 56.

многие недостатки – русский тип»[78]. При всём трагическом развороте событий Тургенев упорно искал позитивного начала в самом «русском типе». Подобным образом написан некролог на смерть А.К. Толстого, где писатель отстаивает его «глубоко гуманную натуру»[79].

Философские рассуждения Тургенева о «русском типе» строятся в диапазоне колебания понятий жизнь – смерть и распространяются на огромное поле русской жизни. Это выражено в письме к П.В. Анненкову от 27 июня 1870 г. в момент завершения работы над повестью: «…погружаюсь с головой в волны давно мною уже покинутой русской жизни. Ничего: иные грязны, а всё-таки я доволен»[80]. Ощущение огромных сил и скрытого драматизма требовало шекспировского масштаба обобщения – через историю, через «хронику королей» освоить современность и раскрыть её трагическое содержание.

«Степной король Лир» представляет собой опыт осмысления человеческой природы в категориях шекспировской образности через обращение к эпическому плану русской истории. «В глубине русской жизни», в «чертах русского национального характера»[81] писатель открывает новый тип личности – обыкновенный (провинциальный) человек, положение которого отмечено истинным драматизмом; в пределах простого и обыденного раскрывается трагедия существования.

Образ «степного Лира» включён в значимый для его интерпретации «текст» позднего русского Средневековья и прямо соотносится с центральной фигурой этого периода – царём Иваном Грозным. Интерес писателя к личности первого русского царя был вызван, во-первых, её грандиозным историческим характером, а во-вторых, крайней противоречивостью содержания. Поэтому проблема её художественного воплощения очень остро стояла перед Тургеневым. Ещё в

---

[78] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 10. С. 71.

[79] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 11. С. 185.

[80] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 10. С. 204.

[81] Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990. С. 201.

знаменитой «Речи о Шекспире» (1864) писатель провёл прямую историческую параллель между временем шекспировского творчества и периодом, когда «в Московии, в государстве Московском, царствовал ещё молодой, но уже ожесточённый сердцем Иоанн Грозный»[82].

Первоначальное знакомство писателя с эпохой Ивана Грозного произошло, вероятно, в годы юношества, во время обучения в пансионе, благодаря чтению «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. В 1846 г. в критическом разборе драмы С.А. Гедеонова «Смерть Ляпунова» Тургенев говорит, что Карамзин представил царя как «лицо фантастическое»[83]. Сравнивая карамзинский рисунок Ивана IV с ранними драматическими представлениями Ляпунова, писатель ищет и не находит в них «голос истины, ещё более трогательной и потрясающей в прошедшем, чем в настоящем...»[84]. В разговоре о «двойственной, страстной природе» Грозного и Ляпунова Тургенев приводит имя Шекспира, который «любил изображать такие лица»[85].

Определение «фантастическое», которое применяет Тургенев к описанию Карамзина, связано, прежде всего, с требованием полноты и достоверности, простоты и ясности в изображении исторического образа. Такая точка зрения на созданный Карамзиным портрет русского царя перекликается с тем взглядом, который был изложен В.Г. Белинским в 1836 г. Рецензируя третью часть «Русской истории для первоначального чтения» Н.А. Полевого, критик писал: «Карамзин представил его (то есть Ивана Грозного. – *И.В.*) каким-то двойником, в одной половине которого мы видим какого-то ангела, святого и безгрешного, а в другой чудовище, изрыгнутое природою, в минуту раздора с самой собою, для пагубы и мучения бедного человечества, и эти две половины сшиты у него, как говорится, белыми нитками»[86].

---

[82] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 12. С. 325.

[83] Там же. Т. 1. С. 239.

[84] Там же.

[85] Там же.

[86] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений и писем : в 13 т. ... Т. 2. С. 108.

Однако Тургенев не мог не признать достоинств диалектического подхода историка, его стремления не сводить всё к одноплановому (положительному или отрицательному) изображению и быть как можно объективней. Недаром в 1868 г. писатель советует А.Д. Вшивцову в качестве самообразования именно чтение «Истории государства Российского» («исторические книги – Карамзина напр. – были бы Вам полезнее»)[87]. А в 1874 г. в письме к П. Виардо он рассказывает о том, что читает «с большим трудом и множеством перерывов историю Ивана Грозного»[88]. По предположению Н.П. Генераловой и А.Я. Звигильского, «историю Ивана Грозного» Тургенев изучает в изложении Карамзина, поскольку незадолго до этого он перечитывал «Письма русского путешественника»[89]. Возможно, обращение к «Истории государства Российского»[90] в это время было обусловлено ещё и тем, что Тургенев стремился оказать помощь своему английскому другу Вильяму Рольстону в подборе материала для его лекций по древней истории России[91] в Оксфорде. После прочтения этого курса Рольстон решил издать книгу «Древняя русская история» (Early Russian history).

Безусловно, помимо грандиозного сочинения Карамзина в круг тургеневского чтения об эпохе Ивана Грозного входили труды С.М. Соловьёва,

---

[87] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 9. С. 66.

[88] Там же. Т. 13. С. 313.

[89] Генералова Н. П., Звигильский А. Я. Комментарий <к письму И.С. Тургенева П. Виардо от 21 июля 1874 г.> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 13. С. 427.

[90] В мемориальной библиотеке И.С. Тургенева (в дошедшем до нас составе) «История государства Российского» представлена третьим изданием – 1830–1831 гг. (тома II-IV, VI, IX, XI-XII). По замечанию составителей каталога библиотеки, IX том, полностью посвящённый эпохе Ивана Грозного, содержит «многочисленные чернильные помарки» (Библиотека Ивана Сергеевича Тургенева. Ч. 1. Каталог: книги на рус. яз. / сост. Л. А. Балыкова. Орел, 1994. С. 104).

[91] Тургенев писал В. Рольстону 6 февраля 1874 г.: «Я покажу Ханыкову ваше письмо – он был совершенно прав, поощряя вас продолжать ваши лекции. Имя Иван – единственно допустимое. Полагаю, вы доказали, что Иван III-й (дед Грозного) был подлинным основателем Московского государства. Нет надобности добавлять, что я буду очень счастлив предоставить себя в ваше распоряжение в отношении всего того, что будет касаться сообщения сведений, литературной помощи и т.д. и т.д.» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 13. С. 258).

Н.И. Костомарова[92], Н.Г. Устрялова. Писатель хорошо знал подходы каждого историка в вопросе трактовки «грозного царствования». Его собственная гуманистическая позиция не могла позволить принять апологетическую концепцию – Тургенев искал правды, пусть ужасной и постыдной, но всё-таки правды. Варианты царь-мучитель и царь-страдалец для него слиты воедино, что давало масштаб трагического звучания.

Одновременно с научно-историческим контекстом интерпретации личности первого русского царя Тургенев был погружён и в художественно-публицистический: от трагедии «Борис Годунов» (1825) А.С. Пушкина и «Песни про царя Ивана Васильевича…» (1837) М.Ю. Лермонтова до «Рассказов из русской истории» (1869) А.Н. Майкова. В развитии русской литературы целый период – 1860-е гг. – был отмечен пристальным интересом к царствованию Ивана IV и проблемам его неоднозначного, противоречивого облика. Особенный всплеск пришёлся на жанр исторической драмы – в это время в репертуаре Александринского театра господствовали пьесы, «рисующие Ивана Грозного»[93]. Среди популярных драматургов были Л.А. Мей («Царская невеста», 1849; «Псковитянка», 1859), И.И. Лажечников («Опричник», 1859), А.К. Толстой («Смерть Иоанна Грозного», 1866), Н.А. Чаев («Грозный царь Иван Васильевич», 1869), Д.В. Аверкиев («Слобода Неволя», 1867), А.Н. Островский («Василиса Мелентьева», 1867).

Практически с каждым из этих авторов Тургенев был знаком лично, а их драматические опыты были ему хорошо известны. Например, в письме к П. Виардо от 13 апреля 1867 г. он признаёт, что Чаев «превосходно осведомлен в истории России и в совершенстве владеет языком», но главный его недостаток – это бедность «поэтического воображения»[94]. Однако из ряда этих драматических писателей Тургенев особенно выделяет имена Островского и А.К. Толстого. За

---

[92] Симеонова С. Д. И.С. Тургенев – читатель исторических трудов Н.И. Костомарова // Спасский вестник. 2004. № 11. С. 226–233.

[93] Лотман Л. М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. М. ; Л., 1961. С. 250.

[94] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 7. С. 281.

творчеством первого он следил очень пристально, а его произведения оценивал по-разному: то восхищённо признавал в нём «замечательный драматический талант»[95], то отказывался верить в его «будущность»[96]. Характеризуя исторические драмы Островского в целом, Тургенев даёт им определение «водянистые»[97], намекая на те же недостатки, что были выявлены им при разборе хроники «Козьма Захарьич Минин-Сухорук» (1861): бессодержательность, расплывчатость характеров, отсутствие гармонии в сочетании исторического и повседневного. Под обозначение «водянистые» попала и пьеса «Василиса Мелентьева», где образ Ивана Грозного был совершенно обытовлён и снижен. В письме к Ф.М. Достоевскому от 14 марта 1862 г. Тургенев, задаваясь риторическим вопросом, чётко и определённо формулирует своё требование к исторической драме вообще и драмам Островского в частности: «жизнь, разнообразие и движение *каждого* (курсив автора. – *И.В.*) характера, где драма, где История наконец?»[98]

В 1868 г. Толстой читал Тургеневу отрывки из только что оконченной драмы «Царь Фёдор Иоаннович» (1868), на что тот в письме к Я.П. Полонскому от 12, 18 апреля того же года заметил: «довольно замечательный психологический этюд – но где же драма?»[99] Отзывы Тургенева о пьесе «Смерть Иоанна Грозного» неизвестны, однако в некрологе о Толстом он поставил её в один ряд с романом «Князь Серебряный» (1862), где в качестве одного из главных героев также выведен русский царь.

«Князя Серебряного» Тургенев назвал «историческим романом в духе Вальтера Скотта»: «читается он с большим интересом, увлекателен, хорошо построен и хорошо написан. Образ Ивана Грозного ярко выделяется на фоне, где действуют самые разнообразные персонажи...»[100] Такой хвалебный отзыв

---

[95] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 2. С. 215.

[96] Там же. Т. 3. С. 219.

[97] Там же. Т. 10. С. 83.

[98] Там же. Т. 5. С. 27.

[99] Там же. Т. 8. С. 177.

[100] Там же. С. 263.

подкреплялся во многом тем, что писатель (по просьбе А.П. Голицына) хлопотал перед Жюлем Этцелем о публикации французского перевода этого произведения в его журнале. Но «вальтер-скоттовский» дух романа Толстого был определён очень точно. У «шотландского чародея» романное действие строится как «оппозиция или прямое столкновение двух наций, культур, религий, жизненных укладов, быта и пр.»[101], и герой движется именно в этой «пограничной полосе»[102]. «Контраст в группировке образов» использует в своём романе и Толстой, этот приём «служит средством создания характеров, ибо показывает поступки героя, его внешность в столкновениях и в противопоставлении с другими персонажами»[103]. Такую «романтизированную» схему в построения сюжета и в оформлении образов героев Тургенев в 1860-е г. принять категорически не мог.

В повести «Степной король Лир» писатель по-шекспировски моделирует характер, исполненный глубоких неразрешимых противоречий. Антиномичность природы главного героя создаётся за счёт его соотнесения с образами исторического прошлого. Период позднего русского Средневековья становится временем зарождения рода Харловых. Провинциальный помещик Мартын Петрович больше всего гордился «своим званием, происхождением»[104], поэтому с особенной важностью принимался рассказывать о том, как его далёкий предок вшед (то есть швед) Харлус «в княжение Ивана Васильевича Темного (вон оно когда!) приехал в Россию; и не пожелал тот вшед Харлус быть чухонским графом – а пожелал быть российским дворянином и в золотую книгу записался»[105].

Очевидное смешение имён князя и царя[106] оказывается совершенно сознательной установкой героя: в его понимании именно этот, якобы реально

---

[101] Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х гг. СПб., 1996. С. 16.

[102] Там же.

[103] Григорьева Н. Г. Принципы характерологии в творчестве А.К. Толстого («Князь Серебряный», драматическая трилогия) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Н. Новгород, 2005. С. 14.

[104] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 160.

[105] Там же.

[106] Имена Василия Тёмного и Ивана Грозного в пределах одного текстового (художественного) пространства встречаются также в романе «Дворянское гнездо» (1859), но

существовавший представитель династии Рюриковичей, принял под своё покровительство выходца из Швеции Харлуса[107] (Карлуса, Карла). Попытка героя-рассказчика объяснить, что «Ивана Васильевича Тёмного не было вовсе, а был Иван Васильевич Грозный. Тёмным прозывался великий князь Василий Васильевич»[108], встречает жёсткий отпор со стороны Харлова. Важно заметить, что фраза «в княжение Ивана Васильевича Тёмного (вон оно когда!) приехал в Россию» присутствует без каких-либо исправлений уже в черновом автографе повести[109] и в таком виде переходит в окончательную редакцию. Это позволяет утверждать, что к моменту, когда Тургенев приступил к написанию произведения, мысль о сопоставлении главного героя с Иваном Грозным у него уже была окончательно оформлена.

Характер притязаний Мартына Петровича на значимость положения его предка и, следовательно, на исключительность собственной персоны, очень велик. Соединение в одно целое имён двух правителей средневековой Руси – это не столько проявление необразованности главного героя («и глуп тоже не был»[110]), но знак того, насколько сильна его вера в это, вероятно, семейное предание, породившее глубокую убеждённость в принадлежности к княжескому двору.

Мартын Петрович Харлов, рассказывая о своей родословной, уверяет, что его предок Харлус приехал в Россию, не захотев быть «чухонским графом». Чухонцы – это пренебрежительное, уничижительное наименование, которое использовалось по отношению к финнам. В XVI в. Финляндия (Герцогство

здесь их присутствию ещё не придаётся столь же глубоко осмысленного драматического значения. Чтобы наметить историческую перспективу, Тургенев упоминает родоначальника Лаврецких, который «выехал в княжение Василия Тёмного из Пруссии и был пожалован двумя четвертями земли в Бежецком верху» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 6. С. 28). Фигура Ивана Грозного в роман вводится с целью подчеркнуть независимый и гордый нрав героини: «Она говорила Настасье Карповне “ты”, хотя и жила с ней на ровной ноге – недаром же она была Пестова: трое Пестовых значатся в синодике Ивана Васильевича Грозного; Марфа Тимофеевна это знала» (Там же. С. 57).

[107] Исправления в черновом автографе повести дают основание предполагать, что первоначально автор хотел назвать предка Мартына Петровича именно Карлусом.

[108] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 161.

[109] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 58r.

[110] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 163.

Финляндское) была лишена самостоятельности и находилась под владычеством шведского короля. То есть «вшед» Харлус отказался от герцогства в шведской Финляндии, предпочтя его службе российскому государю.

Пренебрежение к шведско-финскому подданству, которое выражает Харлов через определение «чухонский граф», наводит на параллель личных неприязненных взаимоотношений Ивана Грозного с королём шведским и герцогом финляндским Юханом III. Конфликт двух венценосцев строился на том, что русский царь отказывался видеть в лице шведского короля равного себе по знатности и древности рода монарха. Иван Грозный обосновывал своё царское право тем, что сам является потомком Рюрика и власть получил в результате многовекового престолонаследия. За Юханом же он признавал «мужичий род, а не государский», поскольку его предки «на престоле не бывали», а сам он занял его «не по своему достоинству, а благодаря родству»[111] и в результате вооружённого переворота (свержение и казнь брата Эрика). Швецию Иван Грозный именует не иначе как «Шведской землёй» и говорит, что она уступает величию Российского царства («честью ниже»), так как «нам брат – цесарь Римский и другие великие государи»[112]. Царь считает, что по давно устоявшемуся правилу дипломатические переговоры шведский король должен вести только с новгородским наместником, а для него (то есть царя) это занятие недостойное.

Подобно Ивану Грозному, герой повести Тургенева выражает чрезвычайную гордость по поводу своего знатного происхождения, а всех остальных считает недорослями. Он не терпит никаких противоречий своему слову: «коли я говорю, стало оно так!»[113] А когда «заезжему сановнику» вздумалось «подтрунить над Мартыном Петровичем»[114], высмеять возведение его родословной до мифического лица далёких времён, то герой, нисколько в себе не сомневаясь, попросту называет шутника «дураком»: «Млад ещё больно, учить его

---

[111] Послания Ивана Грозного / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М. ; Л., 1951. С. 342.
[112] Там же. С. 377.
[113] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 161.
[114] Там же.

надо»[115]. Харлов ощущает себя так, словно сам облечён в царский сан и является потомком древних «цесарей». Пренебрежение к «чухонскому графству» и презрительное отношение к дерзкому сановнику аналогично тому, как себя ведёт Иван Грозный в разговоре со шведским королём Юханом.

Другая примечательная деталь заключается в том, что в переписке Ивана Грозного и Юхана III заходит речь о «варяжском вопросе» – происхождении Руси. Оскорблённый неуважительным к себе отношением шведский король, «доказывая равенство Швеции с Россией»[116], упомянул о том, что варяги в происхождении своём были шведами. Царь же, отвергая это притязание, назвал варягов немцами («…с великим государем самодержцем Георгием-Ярославом во многих битвах участвовали варяги, а варяги – немцы»[117]).

Вопросом о происхождении варягов интересовался и Тургенев. 30 марта 1860 г. он писал Я.П. Полонскому, что отменяет запланированный обед, поскольку желает побывать («посидеть и поболтать»[118]) на диспуте М.П. Погодина с Н.И. Костомаровым о возникновении Руси. Эти публичные прения между двумя историками состоялись на следующий день – 31 марта в Петербургском университете. Костомаров отстаивал версию происхождения варягов из литовского местечка Жмудь, основываясь на сходстве имён (напр. Игорь – Игорас) и на наличии в литовской топонимике слов с корнями -рус- / -рос-. Погодин придерживался традиции Карамзина и выводил варягов из норманнов, ссылаясь на русские летописные памятники, греческую хронику и пр.

К диспуту в Петербургском университете Тургенев, вероятно, отнёсся с большой иронией[119], поскольку он, с одной стороны, больше напоминал

---

[115] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 161.

[116] Фомин В. В. Варяги в переписке Ивана Грозного с шведским королём Юханом III // Отечественная история. 2004. № 5. С. 121.

[117] Послания Ивана Грозного ... С. 347.

[118] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 4. С. 175.

[119] Позже, в 1867 г. в Москве и Петербурге состоялся Славянский съезд, который «превратился в театрализацию и зримое свидетельство славянского единения» (Майорова О. Е. Панславизм. Славянский съезд 1867 года : метафорика торжества // Новое литературное обозрение. 2001. № 5 С. 94–95). Об этом съезде Тургенев на фоне критики романа «Дым» писал

выяснение личных амбиций, а с другой стороны, не отвечал актуальным вопросам современности. В явно ироническом ключе спор о варягах представлен и в «Степном короле Лире». Сановник, заехавший к Наталье Николаевне и решивший подшутить над Харловым, во время рассказа о «вшеде Харлусе, который выехал в Россию…»[120], перебил Мартына Петровича и спросил: «При царе Горохе?»[121] Получив от Харлова отрицательный ответ, чиновник делает насмешливое предположение, что его род «гораздо древнее и восходит даже до времен допотопных, когда водились ещё мастодонты и мегалотерии...»[122]. Шутливый фразеологизм «при царе Горохе» означает очень давние, незапамятные времена, а названия вымерших животных делают отсылку к глубокой древности[123]. В своей совокупности эти две детали применительно к харловскому предку дают указание на глубокую укоренённость рода Мартына Петровича. А переход Харлуса из шведского подданства в российское дворянство подкрепляет аллюзию на «варяжский вопрос». При этом, как верно отмечает Е.С. Фомина, указание героя «на тысячелетнюю историю рода Харловых в России имеет прямое отношение к

---

4 июня 1867 г. П.В. Анненкову: «…очень доволен появлению моего забитого Потугина, верующего единственно в цивилизацию европейскую, в самый разгар этого всеславянского фанданго с кастаньетками, в числе которого так потешно кувыркается Погодин» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 7. С. 207). Показательно также и письмо к А.И. Герцену: «…я даже радуюсь, что мой ограниченный западник Потугин появился в самое время этой всеславянской пляски с присядкой, где Погодин так лихо вывертывает па с гармоникой под осеняющей десницей Филарета» (Там же. С. 208).

[120] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 161.

[121] Там же.

[122] Там же. По всей видимости, Тургенев ошибся в написании названия древнего существа («мегалотерия»), имея в виду мегатерию – вымершее животное из рода гигантских ленивцев.

[123] Ироническое звучание «спора о варягах» между Харловым и сановником усиливается ещё и за счёт того, что этот эпизод выстраивает очевидную параллель к сцене выяснения происхождения рода Скотининых в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» (1783):

«С т а р о д у м. Это странное дело! Человек ты, как вижу, не без ума, а хочешь, чтоб я отдал мою племянницу, за кого – не знаю.

С к о т и н и н. Не знаешь, так скажу. Я Тарас Скотинин, в роде своем не последний. Род Скотининых великий и старинный. Пращура нашего ни в какой герольдии не отыщешь.

П р а в д и н (смеючись). Эдак вы нас уверите, что он старее Адама.

С к о т и н и н. А что ты думаешь? Хоть немногим...» (Фонвизин Д. И. Недоросль // Фонвизин Д. И. Собрание сочинений : в 2 т. М. ; Л., 1959. Т. 1. С. 159).

идеологическому фону 1860-х гг.»[124]. На 1862 г. пришлось торжественное празднование тысячелетней годовщины с момента образования Российского государства.

Другой аспект связи главного героя повести с исторической фигурой Ивана Грозного основывается на характере моделирования его художественного образа, в котором Тургенев опирается на традицию Шекспира. Английский драматург, обращаясь к легендарному прошлому, избирает в качестве главного действующего лица древнего британского монарха и на его примере раскрывает универсальную драму человеческой личности. Образ Харлова, как и вся повесть в целом, отвечает шекспировской эстетике изображения: обыкновенный помещик предстаёт в облике самодержавного государя. Трагедия маленького человека через парадигму национальной истории отзывается в масштабах общечеловеческого.

В повести «Степной король Лир» в виде отдельных вкраплений содержатся значимые указания на «царственную» природу главного героя. Большинство из них связаны со своеобразием поступков и действий (в том числе и речевых) Мартына Харлова, их символическим значением.

Герой Тургенева по причине своей тучности («земля его не носила») всегда ездил «на низеньких беговых дрожках и сам правил лошадью»[125], он «бодро посматривал кругом своими медвежьими глазёнками, окликал громовым голосом всех встречных мужиков, мещан, купцов…»[126], «не без удали потрясая свободной рукой над козырьком картуза»[127]. Эти лихие разъезды Мартын Петрович совершает с поистине царским достоинством, словно проводя ревизию своих владений. Встречных людей окликает так, будто грозно приветствует собственных подданных, демонстрируя силу и власть над ними, внушая страх и трепет безусловного повиновения.

---

[124] Фомина Е. С. Национальная характерология в прозе И.С. Тургенева : Dissertationes philologiae slavicae universitatis Tartuensis. Тарту, 2014. С. 52.

[125] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 162.

[126] Там же. С. 163.

[127] Там же. С. 165.

В VI главе повести Харлов устраивает настоящий «посольский приём» для сына Натальи Николаевны. С самодовольным видом приглашая его посмотреть и сад, «и дом, и гумно – и всё»[128], он сознательно, со всей восторженностью называет своё имение державой («Хочешь посмотреть мою державу»; «Вот она, моя держава!»[129]). Если король Лир у Шекспира принимает целое королевство за личное владение (что соответствует и позиции Ивана Грозного), то отношение Харлова зеркально противоположно – он небольшое поместье представляет как отдельное царство, а себя в нём ощущает подлинным государем.

Знаковым является положение усадьбы Мартына Петровича – она «находилась на вершине пологого холма»[130], а внизу «лепились» крестьянские избёнки. Такое расположение подобно тому, как в Древней Руси велось строительство городов: на возвышенности город-крепость с царским / княжеским дворцом, а за его стенами посад[131]. Примечательно, что двор у Мартына Петровича был огорожен тыном (то есть забором) – это наводит на ироничную ассоциацию с крепостной стеной.

Совершенно по-особенному Харлов именует постройки в своём дворе. Ветхий флигелёк, доставшийся ему от отца, он называет хороминкой («отцы-то наши в какой хороминке жили»[132]), а новый, построенный им самим (крышу которого он впоследствии и будет разорять), именует не иначе как палатами («вона какие палаты себе соорудил»[133]). Используемые Харловым обозначения относятся к названиям строений русской средневековой архитектуры. Это сравнение небольших помещичьих построек с княжеским и царским жильём подчёркивает стремление героя выделить себя из обыкновенного мира, придать значительность своей личности. Рассказчик также отмечает перемену в

---

[128] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 166.

[129] Там же.

[130] Там же. С. 167.

[131] Тихомиров М. Н. Древнерусские города. М., 1956. С. 43.

[132] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 167.

[133] Там же.

обращении к нему Мартына Петровича, который в своём доме стал вдруг обращаться к гостю в вежливой форме – на «Вы».

Элементами архаики наполнена и речь Харлова. Так, говоря об усердии при составлении раздельного акта, он употребляет слова «не пимши», «не емши». Герой искажает малоупотребительные деепричастия «пивши» и «евши», которые восходят к древнерусским формам краткого действительного причастия прошедшего времени. А при описании своего нового рыболовного занятия – «у пруда сидючи да рыбу удучи!»[134] – он использует слова, также восходящие к парадигме древнерусского причастия (настоящего времени). Наконец, рассказывая о «сонном мечтании», явлении вороного жеребёнка, Харлов заключает – «Предостережение! Готовься, мол, человече!»[135] «Человече» – это форма звательного падежа. Также характерно и то, что Мартын Петрович употребляет из древнерусского словаря лексемы «смерд» и «холопки», но по отношению не к крепостным крестьянам, а к своим дочерям и зятю.

Помимо особенностей устной речи героя нужно отметить и одну важную деталь в характере его письма. Когда Наталья Николаевна пригласила Харлова быть свидетелем при составлении её духовного завещания, тот «нарочно ездил домой за железными круглыми очками, без которых писать не мог»[136]. С помощью этих очков он «в течение четверти часа, пыхтя и отдуваясь, успел начертать свой чин, имя, отчество и фамилию, причём буквы ставил огромные, четырехугольные, с титлами и хвостами»[137]. Торжественно-официальная ситуация и старательность выведения необычных букв (крупной геометрической формы с титлами) позволяют отнести специфику харловского почерка к своеобразному варианту уставного каллиграфического письма, которыми написаны древнерусские рукописи XI–XIV вв.

Как «царскую» приёмную для высоких гостей представляет Харлов свой кабинет – большой и просторный. Внешне – это «неоштукатуренная и почти

---

[134] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 167.

[135] Там же.

[136] Там же. С. 163.

[137] Там же.

пустая» комната[138]. Но важно, что на её стенах хозяин поместил предметы, которые для него имеют особенное значение: «две нагайки, треугольная порыжелая шляпа, одноствольное ружьё, сабля, какой-то странный хомут с бляхами и картина, изображающая горящую свечу под ветрами»[139]. Всё это является объектом его непомерной гордости, он даже предлагает гостю лично убедиться в чудесных свойствах голландского хомута: «Самый хозяйственный! Да ты понюхай… Какова кожа!»[140] Показательно, как герои расположились в этой комнате: Харлов занял «деревянный диван, покрытый пёстрым ковром»[141], а гость присел напротив него «на стульчике». Это напоминает элементы дипломатического этикета XVI в., когда «послам ставили скамейку против престола»[142].

После «личного приёма» Харлов пригласил сына Натальи Николаевны отобедать в гостиной, где уже был для этого накрыт стол с красной скатертью: «творог, сливки, пшеничный хлеб, даже толчёный сахар с имбирём»[143]. Эта часть «пира» у Мартына Петровича вновь отсылает к посольскому обряду – «приглашением к столу оканчивалась аудиенция, и гость выходил в другую палату <…>, в которой и дожидался стола»[144]. По словам И.Е. Забелина, «за посольским столом особа государя принимает значение доброго, домовитого хозяина, который встречает и угощает дорогого заезжего гостя»[145]. Это практически полностью соответствует поведению Харлова – он старается показать себя таким же заботливым хозяином, подчеркнуть достаток и благополучие дома. Но проявляя гостеприимство («Кушай, дружок, кушай,

---

[138] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 168.

[139] Там же.

[140] Там же.

[141] Там же.

[142] Дипломатический словарь : в 2 т. / гл. ред. А. Я. Вышинский. М., 1950. Т. 2. С. 438.

[143] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 168.

[144] Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 2014. С. 900.

[145] Там же. С. 896.

голубчик, не брезгай нашей деревенской снедью»[146]), он по-прежнему сохраняет величие поистине царского достоинства.

Очевидная параллель Мартына Петровича с русским царём, закреплённая в речи и поведении героя, усиливается в момент совершения им раздела имения. Распределяя его части между дочерями, Харлов оставляет себе небольшой удел и определяет его «под именем “опричного”»[147]. Это сознательное отождествление введённой в 1565 г. политики опричнины с обыкновенным разделением поместья уже на уровне поэтики подтверждает образное соответствие между провинциальным помещиком Мартыном Харловым и царём Иваном Грозным. В обоих случаях это роковое решение приводит к тотальной катастрофе.

Перед введением опричнины Иван IV уехал из Москвы и отправился в добровольное «изгнание» в Александровскую слободу. Харловскому намерению о разделе имения также предшествовало долгое уединение («мы его более недели не видали»[148]), во время которого он предавался мучительным раздумьям. Торжественно вернувшись в Москву, царь «созвал духовенство, бояр, знатнейших чиновников»[149] для объявления им принятого решения. Важность и торжественность своих действий во всей полноте ощущал и Мартын Петрович. Для совершения «формального акта и ввода во владение»[150] герой пригласил исправника, стряпчего и станового (чиновники), священника (духовное лицо), сына Натальи Николаевны, Житкова и Бычкова («бояре»). Сам герой облачился в свой парадный костюм – «ополченский, 12-го года, казакин»[151] со всеми героическими атрибутами (медаль, сабля) и неподвижно возвышался посреди

---

[146] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 169.

[147] Там же. С. 182.

[148] Там же. С. 173.

[149] Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1821. Т. IX. С. 79.

[150] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 175.

[151] Там же. С. 178.

комнаты – будто древний грозный царь. В важности его вида чётко угадывалась «уверенность в себе, в своей неограниченной и несомненной власти»[152].

Объясняя перед присутствующими причину своего намерения («Становлюсь я стар, государи мои, немощи одолевают… Уже и предостережение мне было, сметный же час, яко тать в нощи приближается…»[153]), Мартын Петрович заключает: «Поцарствовал, будет с меня!»[154] Произнесение этой молитвенно-клятвенной формулы словно служит подтверждением того, что он слагает с себя царский сан. А во время объявления «высочайшей воли» крестьянам «Харлов не пожелал выйти вместе с дочерями на крыльцо», выразив абсолютную уверенность в том, что «мои подданные и без того моей воле покорятся!»[155]. Смысл слова «подданный» здесь соответствует определению В.И. Даля: «подчиненный, подвластный» и «подведомый правительству, государю»[156]. Именно государем ощущает себя Харлов перед крепостными. Для того чтобы продемонстрировать силу и власть над ними, он «открыл форточку, приставил к отверстию голову и закричал громовым голосом: “Повиноваться!”»[157]. Будучи уверенным, что над его волей «свыше сила действует»[158], Харлов решает после «ввода во владение» сразу же «отслужить молебен с водосвятием»[159]. Предварять или закреплять свои поступки и решения торжественным богослужением предпочитал и царь Иван Грозный. Знаково, что процедура раздела имения завершается богатым праздничным обедом – пиром.

Значительное соответствие с историческим обликом Ивана Грозного обозначено и в плане психологической характеристики Мартына Петровича. Основой для сопоставления служат два разнонаправленных свойства человеческого характера: меланхолия и раздражительность.

---

[152] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 180.

[153] Там же. С. 181.

[154] Там же.

[155] Там же. С. 184.

[156] Даль В. И. Словарь живого великорусского языка : в 4 т. СПб. ; М., 1882. Т. 3. С. 173.

[157] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 184.

[158] Там же. С. 177.

[159] Там же. С. 185.

В «Истории…» Карамзина большое внимание уделяется описанию того, как Иван Грозный томится ужасом неминуемой гибели. Монарх, который «всех превзошёл в мучительстве»[160], с огромным страхом ожидал часа грядущей расплаты за свои деяния («глас неумолимой совести тревожил мутный сон души его»[161]). Разрешение душевных терзаний он пытался отыскать в Библии, одновременно стараясь сочетать «Божественное учение с своею неслыханною жестокостию»[162]. Царь «утешался надеждою, что искреннее раскаяние будет ему спасением и что он, сложив с себя земное величие»[163], обретёт душевный покой.

В повести «Степной король Лир» Тургенев всю IV главу посвящает изображению противоречия в характере Харлова: «на этого несокрушимого, самоуверенного исполина находили минуты меланхолии и раздумья»[164]. Без какого-либо внешнего повода Мартын Петрович «вдруг начинал скучать» и запирался в своём кабинете, где «гудел, как целый пчелиный рой»[165]. Причиной этой меланхолии был неотступно преследующий Харлова страх неизбежной смерти. Герой пытается преодолеть его, обратившись к масонскому журналу «Покоящийся трудолюбец». В этой книге он найдёт «руководство к действию» – спасение души через избавление от земных благ и исправление собственной эгоистической природы. К помощи же религии Мартын Петрович почти не прибегал и «больше надеялся на свой собственный ум»[166]. Гордыня побуждала Харлова самостоятельно и большей частью тайно искать ответы на мучившие его вопросы о соотношении жизни и смерти.

Карамзин подчёркивал, что Иван Грозный легко и внезапно мог впадать в состояние бешенства, приходить в ярость из-за малейшего повода. С большой подробностью он изображает те последствия, к которым приводило «злобное

---

[160] Карамзин Н. М. История государства Российского ... С. 167.
[161] Там же.
[162] Там же.
[163] Там же. С. 24.
[164] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 164.
[165] Там же.
[166] Там же.

своенравие Тирана»[167]. Историк во всей полноте воспроизводит действие исступленной ненависти и гнева царя.

Описанию того, как «довольно легко раздражался»[168] Мартын Петрович, Тургенев также уделяет целую главу. В большинстве случаев причиной гнева Харлова был «приживальщик» Сувенир – брат его жены, который постоянно дразнил своего могучего родственника, «как будто мстил за что-то»[169]. Однако раздражение Мартына Петровича, прежде всего, тесно связано с его гордостью, ощущением и осознанием себя как человека, обладающего непреложной волей, неограниченной силой власти: «Разве мне могут что сделать? Где такой человек на свете есть»[170]. Харлов не терпит никаких противоречий, не допускает возражения своим решениям. Не сдержав обиды, герой и погибает в акте проявления отцовского гнева и мести.

Очень примечательно, что Карамзин и Тургенев, завершая своё повествование, делают значимый акцент на категорию народной памяти. Историк утверждает, что в памяти народа «добрая слава Иоаннова пережила его худую славу», люди предпочли видеть в грозном царе источник «государственной силы, нашего гражданского образования»[171]. У Тургенева же герой-рассказчик удивляется тому, как «усердно молились за душу покойника» харловские крестьяне, которые своего хозяина «при жизни особенно не любили, даже боялись»[172]. «Подданные» Мартына Петровича искренне сожалеют о его гибели и выносят строгий приговор мучительницам-дочерям, все как один произнося: «Обидели!».

После написания повести «Степной король Лир» Тургенева не оставляют размышления о личности русского царя. В 1871 г. в газете «Санкт-Петербургские ведомости» он помещает «Заметку о статуе Ивана Грозного М. Антокольского».

---

[167] Карамзин Н. М. История государства Российского ... С. 58.

[168] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 165.

[169] Там же. С. 166.

[170] Там же. С. 162.

[171] Карамзин Н. М. История государства Российского ... С. 471–472.

[172] Там же. С. 223.

Эта статья была навеяна знакомством с молодым и малоизвестным скульптором М.М. Антокольским. О своей примечательной встрече Тургенев сразу же сообщил П. Виардо. 14 февраля 1871 г. он писал, что «в этом бедном юноше, уродливом и тщедушном, несомненно, есть искра божия», что имя его «останется»[173]. С восторгом писатель рассказывает об увиденной в мастерской скульптора статуе Ивана Грозного, «сидящего с Библией на коленях, небрежно одетого, погруженного в мрачное и зловещее раздумье»[174]; он называет её «шедевром по исторической и психологической глубине – и по великолепному исполнению»[175].

Антокольский работал над созданием скульптуры русского царя на протяжении 1870–1871 гг. Изучая историческую литературу, посвящённую Ивану Грозному и его эпохе, скульптор отмечал, что «объективного, беспристрастного суждения и до сих пор нет»[176]. Постепенно он «начинал особенно остро понимать трагическую противоречивость» этой фигуры[177]. Большое влияние на формирование представлений Антокольского об историческом облике Ивана Грозного оказали идеи Н.И. Костомарова и Н.М. Карамзина[178].

---

[173] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 11. С. 312.

[174] Там же.

[175] Там же.

[176] Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи / под ред. В. В. Стасова. СПб. ; М., 1905. С. 941.

[177] Кузнецова Э. В. М.М. Антокольский. Жизнь и творчество. М., 1989. С. 60.

[178] В статье «Из автобиографии» М.М. Антокольский писал о своих впечатлениях по поводу исторической фигуры Ивана Грозного: «В нём дух могучий, сила больного человека, сила, перед которой вся русская земля трепетала. Он был грозный; от одного движения его пальца падали тысячи голов; он был похож на высохшую губку, с жадностью впивавшую кровь… и тем больше жаждал. День он проводил, смотря на пытки и казни, а по ночам, когда усталые душа и тело требовали покоя, когда всё кругом спало, у него пробуждались совесть, сознание и воображение; они терзали его, и эти терзания были страшнее пытки… Тени убитых им подступают, они наполняют весь покой – ему страшно, душно, он хватается за псалтырь, падает ниц, бьёт себя в грудь, кается и падает в изнеможении… На завтра он весь разбит, нервно потрясён, раздражителен… Он старается найти себе оправдание и находит его в поступках людей, его окружающих. Подозрения превращаются в обвинения, и сегодняшний день становится похож на вчерашний… Он мучил и сам страдал. Таков “Иван Грозный”. Но вот вопрос: почему он остался у народа таким легендарным? Почему воспевают его? Почему его лик до сих пор заманчив для нас? Почему моё изображение его так понравилось и приковало всех? Не потому ли, что мы любим сумерки?..» (Марк Матвеевич Антокольский ... С. 942–943).

Пластическому изображению Ивана Грозного Тургенев даёт высочайшую оценку, считая статую превосходной «по силе замысла, по мастерству и красоте исполнения, по глубокому проникновению в историческое значение и в саму душу лица, избранного художником…»[179]. В скульптурном исполнении фигуры царя писатель находит живой отклик на свои собственные представления. Пристально вглядываясь в каждую деталь произведения Антокольского, Тургенев в словесной форме тщательно выводит его психологический рисунок, который абсолютно точно соответствует созданному им образу Мартына Харлова. Подчёркивая противоречивость облика Ивана Грозного: «человек и царь», писатель цитирует Шекспира («царь с ног до головы»[180]) и сравнивает русского монарха с королём Лиром. Особенно поразительным в статуе Антокольского для Тургенева оказывается «счастливое сочетание домашнего, вседневного и трагического, значительного…»[181]. Именно это совмещение обыкновенного и великого стало основополагающим моментом в изображении главного героя повести «Степной король Лир».

Важно заметить, что Тургенев, заключая свою статью, настаивает на том, что скульптуру Ивана Грозного непременно нужно увидеть «исполненной из мрамора, так как мрамор гораздо способнее передать всю тонкость психологических черт и деталей»[182]. Мрамор, как материал античного искусства и искусства вообще, имел для писателя особую значимость – он символизировал само художественное творчество, полное жизни, природы, правды и глубины, вечности[183].

Сильное впечатление от произведения молодого скульптора навело Тургенева на «Костомарова, превосходную статью которого об И. Грозном в

---

[179] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 10. С. 259.

[180] Там же.

[181] Там же. С. 260.

[182] Там же. С. 261.

[183] В письме к Т.Н. Грановскому от 30 мая 1840 г. Тургенев писал: «Скажу Вам на ухо: до моего путешествия в Италию мрамор статуи был мне только что мрамор, и я никогда не мог понять всю тайную прелесть живописи» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 154).

“Вестнике Евр<опы>”» он прочел «с великим удовольствием»[184]. Кроме того, писатель несколько раз настойчиво просил П.В. Анненкова прислать ему «*хорошую* (курсив Тургенева. – *И.В.*) фотографию с “Ивана Грозного” Антокольского»[185]. Когда фотография была получена, он поместил её на стене своей спальни.

Осмысление личности Ивана Грозного и эпохи его правления было важным элементом художественной эволюции творчества Тургенева во второй половине 1860-х – начале 1870-х гг. Фигура русского царя воспринималась писателем как яркий национальный тип, заключающий в себе драму существования. Обратившись к эстетической модели Шекспира, Тургенев на материале обыкновенной российской действительности разворачивает трагедию человеческой личности. Провинциальный помещик, простой и обыкновенный – «срединный тип» русской жизни, включаясь в парадигму эпохального прошлого, становится выразителем противоречий современности.

3.3 «Провинциальный Лир» и идеи русского масонства

Другой аспект объемного изображения трагедии, развернувшейся в пространстве провинциального мира, основан на включении в чувственно-психологический комплекс главного героя идей русского масонства. Этот «феномен русской духовной культуры XVIII – начала XIX веков»[186] оказывается для Тургенева способом достижения той масштабности художественного осмысления, в которой исполнен образ шекспировского короля Лира.

Масонство сыграло особую роль в становлении и развитии как всей отечественной словесности в целом, так и отдельных её представителей. Для

---

[184] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 11. С. 145.

[185] Там же. С. 76.

[186] Сахаров В. И. Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века. М., 2000. С. 35.

молодого В.А. Жуковского, к примеру, идеи московского масонства «стали той питательной почвой, которая определила его жизнь и судьбу»[187].

Среди обширной литературы о связях творческого наследия Тургенева с философской и религиозной мыслью XVIII–XIX столетий нет сведений о том, какое место занимают в эстетико-художественном мире писателя идеи русского масонства последней трети XVIII века и личность одного из главных его идеологов – Н.И. Новикова.

Сознательное знакомство Тургенева с масонской мыслью, вероятней всего, началось в юношеские годы через чтение богато представленных в его родовой библиотеке печатных изданий Новикова[188], в которых на первый план выдвигается задача усовершенствования человеческой природы.

Предки Тургенева по материнской линии, являвшиеся представителями богатого и влиятельного дворянского рода, собиранием и чтением целого массива масонских книг обозначили свою заинтересованность развернувшейся книгоиздательской деятельностью московского мартиниста-просветителя. Безусловно, книжное наследство, доставшееся Тургеневу, вошло в круг его писательского интереса, было им по-своему осмыслено и проинтерпретировано, включая варианты его использования в качестве необходимого материала в процессе художественного творчества.

Сопряжённость с представителями масонских объединений осознавалась Тургеневым и со стороны отцовской фамилии: нередко писатель упоминал о своём отдалённом родстве с семьёй известного просветителя-масона, директора Московского университета И.П. Тургенева, хотя фактически их родовые линии не имели общего зачинателя и не пересекались между собой. С.Н. Тургенев, отец писателя, был лично знаком с братьями А.И. и Н.И. Тургеневыми, с первым даже

---

[187] Янушкевич А. С. В.А. Жуковский и масонство // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX вв. / отв. ред. В. И. Сахаров. М., 2000. С. 179.

[188] Балыкова Л. А. Периодические издания Мемориальной библиотеки И.С. Тургенева (1754–1825) // И.С. Тургенев. Новые исслед. и материалы. М. ; СПб., 2009. Вып. 1. С. 20–48.

находился в дружеской переписке[189]. А в середине 1840-х гг. с ними познакомился и сам Иван Сергеевич, особенно сблизившись с Николаем Тургеневым, смерть которого в 1871 г. он воспринял очень близко и под скорбным чувством написал обстоятельную некрологическую статью.

Рефлексия писателя по поводу знакомства и «родства» с семьёй И.П. Тургенева, впечатления от личных, чрезвычайно оживлённых бесед с Н.И. Тургеневым не могли пройти бесследно, но в разной степени повлияли на формирование круга его социально исторических и религиозно-философских взглядов. Работая над рассказом «Часы» (1875), писатель первоначально называет своего героя – дядю Егора, отправленного Павлом I в ссылку за вольнодумство, масоном. На ошибочность такого отнесения ему указал П.В. Анненков, так как именно к масонам Павел I «благоволил». Тургенев заменил «масона» на «вольтерианца», подчеркнув в письме к М.М. Стасюлевичу, что этот факт из истории русского масонства ему хорошо известен – «да выскользнуло из-под пера»[190].

В повесть «Степной король Лир» Тургенев включил две значимые цитаты из масонского журнала Новикова «Покоящийся трудолюбец» и дал к ним подробное библиографическое пояснение. Через четыре года цикл «Записки охотника» пополнился рассказом «Живые мощи», в котором образ главной героини явно отсылает к названному журнальному изданию[191]. Помимо этого, связь с взглядами русских масонов последней трети XVIII в. можно обнаружить в отдельных текстах «Стихотворений в прозе» (1877–1882).

В период работы над повестью «Степной король Лир» в круг чтения писателя активно входил историко-литературный журнал «Русский архив». С главным редактором издания – П.И. Бартеневым Тургенев вёл деловую

---

[189] Громов В. А. Секретное наблюдение за С.Н. Тургеневым и его письма к А.Н. Тургеневу // Тургеневский сборник : Материалы к Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. Л., 1967. Т. 3. С. 211–216.

[190] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 14. С. 189.

[191] Волков И. О. Идеи русского масонства в творчестве И.С. Тургенева 1870-х гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. 2017. № 415. С. 5–11.

переписку, предоставлял ему материалы из семейного архива. С 1867 по 1869 гг. в приложении к бартеневскому журналу вышло несколько документальных публикаций по истории России XVIII века, тесно связанных с эпохой Екатерины II. Среди них была обширная работа М.Н. Лонгинова «Новиков и московские мартинисты» (1867), посвящённая деятельности знаменитого масона и закономерностям развития русской общественной мысли его времени. Этот капитальный труд стал знаковым явлением своего времени, восстанавливая из забытья значительную фигуру Новикова и масштабную просветительскую работу московских масонов. Важно, что 1867 г. на вышедшую книгу отозвался из Парижа сам Н.И. Тургенев, писавший Бартеневу: «Книга г. Лонгинова, которую он мне прислал и которую я теперь читаю, есть весьма замечательное явление в нашей словесности. <…> Меня уже сильно поражает рассказ его. Он представляет нам людей самых честных, добрых, религиозных, которые как-то неожиданно воспрянули посреди общества, погружённого в глубокий мрак в нравственном и особенно в гражданском отношении»[192].

С Лонгиновым И.С. Тургенев долгое время находился в дружеских отношениях, пока их общественные взгляды кардинально не разошлись. Его работа послужила писателю дополнительным источником многих ценных сведений по истории русского масонства последней трети XVIII века, раскрывая его идейную сущность и выявляя нравственно-психологическое содержание. Этот факт обретает особую значимость в свете изучения шекспировской проблематики повести Тургенева о «русском короле Лире».

Личность Новикова в «Степном короле Лире» становится символом нравственных и религиозно-философских исканий последних трёх десятилетий XVIII века, что выражается через прямое или опосредованное включение в текст произведения материалов журнала «Покоящийся трудолюбец».

Обращение к идеям русских масонов в повести обусловлено рядом обстоятельств. Создание произведения с ориентацией на шекспировскую традицию означало усиление драматизма и укрупнение фигуры обыкновенного

[192] Декабристы. Письма и материалы / ред. Н. П. Чулкова. М., 1938. С. 341.

героя, ставшего выражением кризиса времени и поисков новых ценностей. Русское масонство Тургенев рассматривает в ряду явлений национальной культурной жизни. Автор обозначил причастность духовных и умственных исканий центрального персонажа повести – провинциального помещика Мартына Харлова, его целостного эпического облика – отдельным аспектам теоретических установок русских масонов.

Историей своей жизни герой непосредственно принадлежит к эпохе Просвещения: он родился в 1772 г., застав, таким образом, время правления императрицы Екатерины Великой (запретившей существование тайных организаций) и её сына императора Павла I (прекратившего гонения на масонские общества). Молодые годы главного персонажа пришлись именно на тот период, когда деятельность Новикова широко развернулась. Само имя Харлова – Мартын представляет собой разговорную форму православного Мартúн, которое прямо соотносится со своим французским вариантом – Мартéн[193]. Последнее явилось мотивирующей единицей в образовании названия общества мартинистов. В «минуты меланхолии и раздумья», когда главный герой без всякой причины «вдруг начинал скучать», он обращался к «единственной, забредшей к нему в дом книге, разрозненному тому новиковского “Покоящегося трудолюбца”»[194].

В журнале масонской направленности публиковался материал религиозно-философского, нравоучительного характера, обращающий особое внимание на нравственное самоусовершенствование человека и воспитание его души. Из этого журнала Тургенев цитирует два значимых отрывка и даёт к ним подробные библиографические примечания – так происходит текстовая актуализация идейного содержания издания Новикова в повести.

В момент описания меланхолического состояния Харлова (ещё до раздела имения) Тургенев через казачка Максимку, который «по странной игре случая,

---

[193] Петровский Н. А. Словарь русских личных имён. М., 2005. С. 192.

[194] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 164.

умел читать по складам»[195], приводит цитату: «“Но человек страстный выводит из сего пустого места, которое он находит в тварях, совсем противные следствия. Каждая тварь особо, сказывает он, не сильна сделать меня счастливым!” и т.д.*»[196]. К этому отрывку писатель даёт точную сноску: «*“Покоящийся трудолюбец”, периодическое издание и т.д., Москва, 1785 г. Часть 3-я. Стран. 23, строка 11 сверху»[197].

Процитированный Тургеневым фрагмент взят из статьи «Рассуждение о беспорядках, производимых страстями в человеке, и о средствах, какие в таких случаях употреблять должно»[198]. В ней содержится материал о пагубной страсти гордыни и концепции духовно-нравственного совершенствования, что непосредственно связано с образной составляющей Харлова. В статье противопоставляются два типа личности – благоразумный и страстный. По мысли автора «Рассуждения…», человеку, чтобы достичь счастья и заполнить душевную пустоту, необходимо отречься от своей эгоистической природы и устремиться в сферы высокого, божественного. Достичь этого может человек благоразумный, который говорит себе: «мои желания суть вечны; все, что не вечно, недостойно моих желаний. Страсти мои бесконечны; всё, что ограничено, есть недостойно моих страстей, один Бог может их удовлетворить»[199]. Страстный же человек, наоборот, всячески потворствует своему чувству и желанию: «Не довольно нужного, надобно иметь излишнее»[200].

Харлов, сознавая масштабы, до которых разрослась его гордыня, признавая губительность её влияния, готовится начать процесс собственного «преобразования», первым этапом которого станет отказ от имения в пользу дочерей.

Мартына Петровича волнуют вопросы философского, «вечного» характера.

---

[195] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 164.

[196] Там же. С. 165.

[197] Там же.

[198] Рассуждение о беспорядках, производимых страстями в человеке, и о средствах, какие в таких случаях употреблять должно // Покоящийся трудолюбец. 1785. Ч. 3. С. 1–55.

[199] Там же. С. 23.

[200] Там же.

Внешне представляя собой несокрушимого исполина, богатыря, перед которым благоговеет народ, чувствуя себя царём в собственном «державном» поместье, он оказывается бессилен и беззащитен перед фактом неминуемого ухода из мира: «Харлов, этот колосс, боялся смерти»[201]. Его пугает и в то же время притягивает эта таинственная и непостижимая категория. Харловские раздумья о смерти пересекаются с установками масонского журнала: «Одно только то, что мы пришельцы и странники на земле, может заменить всё»; «Но смерть, смерть всё сие уравнивает; она делает столь малое различие между одним и другим, что и узнать не можно. Таким образом, самое лучшее побуждение воздерживаться от страстей есть смерть. Самый лучший в нравоучении наставник есть гроб»[202].

На интуитивно-чувственном уровне герой пытается для себя открыть смысл смерти, приблизиться к нему. Во время чтения журнала «Мартын Петрович качал головою, упоминал о бренности, о том, что всё пойдёт прахом, увянет, яко былие; прейдёт – и не будет»[203]. Харлов принимает значение смерти как абсолютного уравнителя, перед силой которого не может устоять никто, даже такой колосс, как он. Признавая бренность и тщетность всего земного, Мартын Петрович «для предупреждения и исправления непорядков, производимых страстьми…»[204], решается следовать тем правилам, которые находит в журнале Новикова: «убегать торопливости, и останавливать своё рассуждение»[205], «восходить до самого источника воспитания нашего»[206], «убегать предметов, которые его [человека] движут и колеблют»[207]. Однако эти намерения, совершенно не согласуясь с истинностью его эгоистической природы, вступают с ней в серьёзное противоречие.

Уже после совершённого раздела имения, в момент изображения

---

[201] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. 165.

[202] Рассуждение о беспорядках ... С. 50–51.

[203] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 165.

[204] Рассуждение о беспорядках ... С. 27.

[205] Там же.

[206] Там же. С. 28.

[207] Там же. С. 34.

душевного расстройства и смятенных чувств Харлова, Тургенев снова вводит цитату из «Покоящегося трудолюбца»: «Смерть есть важная и великая работа натуры. Она не что иное, как то, что дух, понеже есть легче, тоньше и гораздо проницательнее тех стихий, коим отдан был под власть, но и самой электрической силы, то он химическим образом чистится и стремится до тех пор, пока не ощутит равно духовного себе места...»[208]. Затем писатель делает указание: «См. “Покоящийся трудолюбец”, 1785, III ч. Москва»[209].

Процитированный фрагмент – это часть статьи о смысле земного быта / небесного бытия[210]. Через неё в повести представлено противоречивое единство жизни и смерти, драма человеческого выбора. Харлов, встав на путь «преобразования» собственной эгоистической природы, внутренне не может окончательно согласиться с тем, что ему нужно смирить «уверенность в себе, в своей неограниченной и несомненной власти»[211]. Он ждал, что после раздела имения будет «себя легче чувствовать»[212] и что у него появится наконец возможность «…о душе помыслить и к смертному часу как следует приготовиться»[213].

Однако желаемого облегчения герой не получает: Мартына Петровича начинают терзать сомнения: будут ли Анна и Евлампия по-прежнему верны отцовской воле. Пугает Харлова и мысль, высказанная Сувениром: проявленное им «великодушие» обернётся тем, что «его, раба божия, голой спиной... да на снег»[214]. Причиной такого смятения явилась нисколько не уменьшившаяся гордыня Харлова. Возможность какого-либо несогласия или прекословия со стороны его дочерей, тем более жестокая неблагодарность, только распаляют его самонадеянность.

---

[208] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 191.

[209] Там же.

[210] Письмо с того света в Москву от Муимиага к сыну малыя земли Муравью, живущему в Муравейнике // Покоящийся трудолюбец. 1785. Ч. 3. С. 213–224.

[211] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 180.

[212] Там же. С. 188.

[213] Там же.

[214] Там же. С. 186.

Харлову не удаётся совершить «важную и великую работу натуры», о которой он узнаёт из масонской книги. Характер героя – вспыльчивость, раздражительность, высокомерие, пренебрежение – контрастно противостоит тем требованиям, что были выдвинуты автором «Рассуждения…». Великодушие, с которым Харлов совершил раздел имения, обернулось для него жестокой обидой, вынести и простить которую он не в состоянии. Затронутые гордость и достоинство потомка «вшеда Харлуса», служившего царю, восстают против жизненной несправедливости. «Бунт» Мартына Петровича – это не только месть дочерям («Не будет у них крова!»[215]), но и попытка вновь продемонстрировать и доказать свою силу и значимость. Одновременно это является и способом, которым Харлов пытается вырваться из несвободы – «рук вороного коня, Смерти, отменяющей все расчеты»[216].

Для дополнительного акцентирования проблематики соотношения жизни и смерти, а также наглядного изображения трагической сложности человеческого существования Тургенев вводит в описание меланхолического состояния героя важную художественную деталь – религиозно-мистический знак, находящийся в комнате Харлова: «…картинка, изображавшая горящую свечу, в которую со всех сторон, напрягши щеки, дуют ветры; внизу стояла подпись: “Такова жизнь человеческая!”»[217]. В «немеланхолическое» время Мартын Петрович «перевёртывал её лицом к стене, чтобы не смущала»[218].

На мистическую природу вещей члены масонских объединений обращали особое внимание. О возможности связи земного и небесного миров, явлении людям духов, которые предупреждают и предостерегают их, говорится во второй цитируемой Тургеневым статье «Покоящегося трудолюбца».

По утверждению В.Н. Топорова, в последних произведениях Тургенева, где

---

[215] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 212.

[216] Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 106.

[217] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 165.

[218] Там же. С. 165.

повествование проникнуто «по большей части мрачной поэзией», слышится «ужас перед неизбежностью надвигающейся смерти»[219]. Это заключение можно справедливо отнести и к повести «Степной король Лир». Значительную роль в трагическом мироощущении Харлова и драматическом повороте его судьбы сыграли сновидения и предчувствия. Объявив себя сновидцем, Мартын Петрович говорит матушке рассказчика о случившемся с ним «сонном мечтании»: «в комнату ко мне вбёг вороной жеребёнок. И стал тот жеребёнок играть и зубы скалить. Как жук вороной жеребёнок. <…> И как обернётся вдруг этот самый жеребёнок, да как лягнёт меня в левый локоть, в самый как есть поджилок! Я проснулся – ан рука не действует и нога левая тоже»[220]. Это явление герой принимает за соответствующий знак – предостережение о смерти. Поэтому оно стало одним из толчков к совершению раздела имения: «чтоб та самая смерть меня, раба божия, врасплох не застала»[221].

Но суеверные предчувствия не оставляют Харлова и после: «как начну я засыпать, кричит кто-то у меня в голове: “Берегись! берегись!”»[222]. Сомнения и страх, терзающие Харлова, не позволяют ему достичь того «преобразования», к которому он стремился. Все чувства и переживания сливаются у него воедино, распаляя главную страсть – гордыню, что впоследствии и приводит к трагическому финалу.

Если для Харлова на переломном этапе его жизненного пути идеи русских масонов о совершенствовании личности, отказе от мирской суеты и сосредоточении на сфере духовного оказываются во многом актуальны, и герой даже пытается им следовать (терпя при этом абсолютный крах), то у автора они вызывают очень неоднозначное отношение.

Тургенев, принимая нравственно-этический (совершенствование личности), философский (проблема человеческого существования) аспекты масонского учения и интересуясь его таинственной стороной, решительно не приемлет

---

[219] Топоров В. Н. Странный Тургенев : (Четыре главы). М., 1998. С. 127.

[220] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 175.

[221] Там же.

[222] Там же. С. 188.

чрезмерной религиозно-мистической и аскетической направленности масонского учения. Полный отказ от всех сфер земного существования, включая и творческую составляющую, воспринимается им как противоречащее естественной природе человека.

Такая позиция выражена в тексте, во-первых, через ироническое описание процесса чтения журнала Новикова: «Максимка, который, по странной игре случая, умел читать по складам, принимался, с обычным перерубанием слов и перестановлением ударений, выкрикивать фразы»[223], во-вторых, через отношение второстепенного героя, матушки рассказчика, к содержащимся в журнале материалам: «прочла этот пассажик раза два, воскликнула: “Тьфу!” – и бросила книгу в сторону»[224].

Таким образом, содержание статей масонского журнала Новикова послужило Тургеневу в качестве значимого материала в оформлении проблематики повести о «степном Лире», в создании образа главного героя.

Интерес писателя к таинственно-мистической стороне масонского учения был обусловлен его неоднозначным и противоречивым, но очень внимательным отношением к сфере необъяснимого, загадочного и непостижимого. Через причастность Харлова к решению вечных вопросов жизни и смерти автор раскрывает драму существования современного человека. Не принимая доктринальный характер масонского учения, писатель даёт вариант реализации этих установок на практике. С опорой на шекспировскую образность провинциальный помещик становится на уровень общенациональных типов. Биографическая сопричастность самого Тургенева значимым событиям отечественной истории и его личное соприкосновение с непосредственными участниками тайных масонских объединений формируют особый социокультурный пласт.

---

[223] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 164.

[224] Там же. С. 191.

3.4 Эпическое и драматическое в повести «Степной король Лир» (по материалам рукописного наследия)[225]

В кризисное пореформенное десятилетие, когда Тургенев приходит к проблеме глубоко драматического наполнения эпического материала, то есть изображения национальной жизни сквозь призму вечной трагедии человеческого существования, у писателя углубляется сформированное ещё в 1850-е гг. представление о повести-драме[226]. Ярким примером прозаического произведения с особой драматической проработкой оказывается именно «Степной король Лир», в котором источником трагического моделирования послужил художественный опыт Шекспира.

Перед написанием собственно повести Тургенев составил два важных текста, в которых схематически оформилась идея будущего произведения. Во-первых, это «Список действующих лиц», где были перечислены все основные герои и определена их возрастная характеристика. Во-вторых, «Формулярный список лиц нового рассказа», в котором представлено ёмкое описание всех основных персонажей, впоследствии в почти неизменённом виде вошедшее в текст повести. Тургеневские «списки» совершенно очевидно связаны с драматическим родом литературы. Они дают важную отсылку к предтекстовым элементам комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» – «Действующие лица» и «Характеры и костюмы»[227]. В драматическом жанре эта композиционная часть главным образом призвана сообщить читателю об основных особенностях действующих лиц и их отношении друг к другу, а также дать рекомендации режиссёру и актёрам при сценическом исполнении. У Тургенева же это оказывается способом

---

[225] Материал этого параграфа составил содержание специальной статьи: Волков И. О., Жилякова Э. М. Драматическая природа повести И.С. Тургенева «Степной король Лир» (по материалам рукописного наследия) // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2017. № 50. С. 149–175.

[226] Новикова Е. Г. Жанровая динамика малой прозы И. С. Тургенева 1860-х годов : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01. Томск, 1983. С. 73.

[227] Связь с «Ревизором» Гоголя обнаруживается не только в плане драматической композиции, но и в поэтике речи персонажей. К примеру, оправдание Василия Слёткина после упрёка в недолжном обращении с Мартыном Петровичем напоминает увещевания Артемия Филипповича Земляники о принятых мерах в богоугодных заведениях.

собственно авторского оформления замысла. Писатель создаёт своеобразный драматический набросок (остов) для дальнейшего повествования.

В повести обозначена только одна сюжетная линия, всецело связанная с главным героем. Автор намеренно сосредотачивает внимание именно на развитии судьбы Мартына Харлова, во всей полноте представляя его жизненную драму. Хотя второстепенные линии действия не устранены совсем. Подобно тому, как в трагедии «Король Лир» все действующие лица имеют своё лицо, обладают своей индивидуальностью, каждого персонажа повести «Степной король Лир» автор наделяет собственной историей. Индивидуальная линия героев Тургенева закономерно пересекается или даже включается в общую, «харловскую». Например, делается значимый акцент на взаимоотношения между отдельными персонажами: в частности, по сравнению с черновым вариантом, писатель усилил акцент на взаимоотношениях Евлампии и Слёткина. Но единая линия развития действия, которая из положения относительного покоя движется через катастрофу к трагической развязке, свидетельствует о наличии в повести драматической доминанты. Это подтверждается и тем, как Тургенев на первоначальном этапе творческой работы оформляет основную идею своего произведения.

Немецкий славист Петер Тирген посвятил специальную статью вопросу о синтезе драматического и эпического в ранних романах Тургенева. Изучив на материале писем и критических статей писателя характер его теоретических установок и проанализировав структуру ранних романов, он приходит к выводу, что в основе композиции «Рудина» «лежит драматическое деление на три части»[228], а «Дворянское гнездо» организовано «по структурному принципу пятиактной трагедии»[229].

Драматическое начало на уровне формальной структуры можно обнаружить и в повести «Степной король Лир». Все события развиваются очень быстро, последовательно сменяя друг друга. Динамика повествования также достигается за счёт малого размера глав – в границах небольшого текстового пространства

[228] Thiergen P. Roman und Drama. Theorie und Praxis am Beispiel von Turgenevs frühen Romanen // Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Gießen, 1978. S. 342.

[229] Ibid. S. 344.

даётся предельно насыщенная картина художественной реальности. Практически каждый отрезок представляет собой законченное целое. В структурном плане повесть разделяется на пять частей – трагических действий, в результате чего выстраивается следующее драматическое деление:

I акт: главы 1-9;

II акт: главы 10-15;

III акт: главы 16-21;

IV акт: главы 22-28;

V акт: главы 29-31.

Такое внешнее членение повести основывается на особенностях её драматического построения. *Первые девять глав* выполняют функцию экспозиции – обрисовывают расстановку действующих лиц и указывают на их ключевые характеристики. Автор вводит читателя в психологию главного героя, обозначает основные черты его личности и вносит мотивировку в решение разделить имение. Для описания других персонажей Тургенев почти в каждом случае уделяет пространство целой главы: Сувенир – V гл., Анна – VII гл., Слёткин и Евлампия – VIII гл., Житков – IX гл.

Последующие шесть глав содержат в себе завязку основного действия: здесь происходит раздел поместья Мартына Харлова. Первая и последняя главы этой части погружены в мортальную семантику (явление смерти в форме «вороного жеребёнка», журнал «Покоящийся трудолюбец»).

Следующие шесть глав представляют дальнейшее развитие действия с элементами узнавания. Герой-рассказчик постигает произошедший перелом в судьбе Харлова. В порядке нарастающего драматизма разворачивается положение униженного и оскорблённого героя.

Последующие семь глав содержат кульминацию (катастрофу) и развязку. Высший момент напряжения приходится на «бунт» Харлова – разрушение поместья. Со смертью главного героя прекращает своё развитие коллизия основного действия.

Заключительные три главы составляют эпилог – небольшой рассказ о событиях, которые произошли спустя почти два десятилетия после смерти «степного Лира». Здесь намечается развитие новой драмы, связанной с младшей дочерью Харлова.

Практически каждая из драматических частей повести Тургенева разделена между собой совершенно конкретным временным промежутком, а действие внутри актов занимает определённый отрезок времени:

– в I акте – это общее время протекания событий (описательное время), действие приближено к настоящему моменту, однако есть небольшие экскурсы в прошлое;

– действие II акта разворачивается «в июне месяце»[230] и с предыдущей частью связано посредством слова «однажды», события развиваются в течение девяти дней;

– III акт отделён от предшествующего почти тремя месяцами, поскольку его действие происходит в «конце сентября», во временном отношении оно укладывается в четыре дня;

– события IV акта происходят «в половине октября, недели три спустя»[231], и занимают пять дней;

– V акт рассказывает о встрече героя-рассказчика с Анной и Евлампией пятнадцать и девятнадцать лет спустя соответственно.

Пятиактное устройство повести Тургенева не может не отсылать к подобной же структуре трагедии Шекспира, хотя, как известно, сам автор не делил свои пьесы на акты. Безусловно, ни о каком строгом композиционном соответствии двух произведений не может быть и речи. Однако такая организация текстового пространства повести знаменательна. Трагедийная форма, использованная Тургеневым в эпическом произведении, служит остродраматическому ходу действия, напряжённому и одновременно динамическому разворачиванию истории героя. В содержательном плане элемент

[230] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 173.

[231] Там же. С. 204.

трагического оформляется в произведении через устойчивый мотив смерти, проходящий рефреном через всю повесть. Он актуализирует драму жизни главного героя.

Тургенев считал, что человек находится «под властью внеисторических, вечных стихий универсальной жизни»[232]. Во второй половине своего творчества он проявляет всё больший интерес к сферам таинственного и мистического. Одной из самых загадочных категорий для него была смерть: «этот страх пред бесконечностью и её земным обликом – смертью – никогда не оставлял Тургенева»[233]. С одной стороны, смерть понималась писателем, как неотменимая реалия повседневной жизни, а, с другой – как проявление непостижимой бытийной силы.

В период работы писателя над «Степным королём Лиром» проблематика смерти для него была особенно значима. 22 октября 1869 г. умирает В.П. Боткин, его кончина наводит Тургенева на «философские рассуждения», при которых «невольная грусть закрадывается в душу»[234]. Очень сильно писателя потрясла смерть А.И. Герцена. Тургенев задумывается о смысле человеческой жизни, активности личности, о чём пишет 22 января 1870 г. П.В. Анненкову: «что значит так называемая наша деятельность перед этой немою пропастью, которая нас поглощает?»[235] За два дня до смерти Герцена – 19 января 1870 г. – Тургенев по приглашению Максима Дюкана присутствовал в Париже при подготовке и исполнении казни Жана Тропмана. Глубоко поражённый увиденным, он посвятил этому «ненужному, бессмысленному варварству»[236] отдельную статью.

Кроме того, Тургенев тяжело переживает собственный возрастной период, ощущая себя стариком и не оставляя мысли о смерти: «Перевалившись за 50 лет, человек живёт как в крепости, которую осаждает смерть и непременно возьмёт…

---

[232] Бялый Г. А. Русский реализм ... С. 99.

[233] Гершензон М. О. Мечта и мысль И.С. Тургенева. М., 1919. С. 32.

[234] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 10. С. 68.

[235] Там же. С. 128.

[236] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 11. С. 151.

Остаётся защищаться – да и без вылазок»[237]. В философском письме от 8 ноября 1872 г. к Гюставу Флоберу, пронизанном семантикой увядания и бессилия, он характеризует свои ощущения посредством выражения «taedium vitae»[238] – «неприязнь и отвращение ко всему на свете», «грусть пятидесятилетних»[239].

Индивидуальное состояние драматизма Тургенева усиливают и впечатления внешнего мира. Середина 1860-х и начало 1870-х гг. оказались для него временем глубоких общественно-исторических и культурных разочарований и потрясений. В июле 1870 г. началась франко-прусская война, находящийся в Баден-Бадене Тургенев отказывается покидать страну: «но я остаюсь здесь – и останусь, даже если б французы пришли: что они могут мне сделать?»[240] Писатель восторженно отзывается о патриотическом подъёме немецкого народа, порицая алчность политики Наполеона III – «лживого чудовища, сидящего на французском троне»[241]. Однако позже тургеневское осуждение перейдёт и на Германию, превратившую пафос освобождения в мстительную жажду завоевания.

Мало сочувственного находил писатель в современной ему российской словесности. 24 июня 1865 г. из Спасского он писал П. Виардо о «жалком состоянии» русской литературы: «Я пролистал десятка два томов (журнальных), ничего! ничего! Плоская и грязная ругань, изрыгаемая с пеной у рта и как-то по-дурацки, болтовня, пустословие, ни тени какого-нибудь нового таланта, настоящая пустыня!»[242] Спустя три года Тургенев будет с разочарованием и одновременно негодованием говорить о новейших произведениях А.А. Фета («выдохся до последней степени»[243]), Н.А. Некрасова («жеваное папье-маше с

---

[237] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 9. С. 154.

[238] Подробней о значении выражение «taedium vitae» в творчестве И.С. Тургенева: Волков И. О. «Итальянский текст» повести И.С. Тургенева «Вешние воды» (1871) // Вестн. Том. гос. ун-та. 2017. № 418. С. 6–7.

[239] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 12. С. 276–277.

[240] Там же. Т. 10. С. 216.

[241] Там же. С. 219.

[242] Там же. Т. 6. С. 225.

[243] Там же. Т. 8. С. 99.

поливкой из острой водки»[244]), И.А. Гончарова («всё старо, старомодно, условно»[245]).

Однако в этом ощущении всеобщего кризиса Тургеневу всё же удаётся различить следы произошедших перемен: «это не обвал... ещё не обвал, но это сдвиг, всеобщее, хоть подчас и неуловимое изменение нравов, состояний, всех классов общества»[246]. Важно, что немного позже из всех современных литераторов он с большой положительностью отзовётся о Л.Н. Толстом, Ф.М. Решетникове и М.Е. Салтыкове. Главным образом Тургенев высоко оценивает их способность во всей полноте изобразить правду русской жизни и выразить подлинно народный дух.

В повести «Степной король Лир» Тургенев приходит к осмыслению категории смерти через шекспировский образ. Мортальная проблематика в трагедии Шекспира тесно взаимосвязана с философским вопросом вины и безвинности человека, который ставит сам Лир. На время лишённый чувства действительности, «причудливо убранный цветами»[247] король произносит: «Нет в мире виноватых! Нет, я знаю!»[248] В безумном состоянии он постигает закон мирозданья: человеческие страдания, как и радости, являются следствием универсальной надличностной силы. Смерть вносит изначальный трагизм в само существование человека, поэтому перед её лицом любые различия стираются, всё уравнивается, а поиск виноватых оказывается лишён смысла. Испытав на себе жестокость мира, король Лир «не может принять жизнь в том виде, в каком она предстала ему. Но он не отвергает жизни, не ищет небытия»[249]. Гордый монарх смиряется, отказываясь от мщения.

Риторическое восклицание Лира, как уже было сказано в первой главе, Тургенев превращает в антиномию, дополнив его словами «нет и правых». Он

---

[244] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 8. С. 100.

[245] Там же. Т. 9. С. 127.

[246] Там же. Т. 6. С. 224.

[247] Шекспир В. Король Лир ... С. 124.

[248] Там же. С. 144.

[249] Шестов Л. И. Шекспир и его критик Брандес // Шестов Л. И. Собр. соч. : в 6 т. СПб., 1911. Т. 1. С. 16–17.

впервые явно говорит об этом в повести «Переписка» (1854): «Да и кто, скажите на милость, кто бывает когда-нибудь в чём-нибудь виноват – один? Или, лучше сказать, все мы виноваты, да винить то нас всё-таки нельзя. Обстоятельства нас определяют; они наталкивают нас на ту или другую дорогу, и потом они же нас казнят»[250]. Здесь писатель акцентирует внимание на философском вопросе о сущности свободы человека. По мысли Тургенева, «каждый делает свою судьбу, и каждого она делает»[251]. Судьба – это стихия, которая «разрушительно или спасительно действует на нас же»[252].

Размышления о судьбе человека Тургенев продолжает в философском очерке «Довольно» (1865). Давая оценку своему времени, писатель говорит, что «если бы вновь народился Шекспир, ему не из чего было бы отказаться от своего Гамлета, от своего Лира»[253], и он «опять заставил бы Лира повторить своё жестокое: “нет виноватых” – что другими словами значит: “нет и правых”…»[254].

В письме к Ю.П. Вревской от 30 января 1877 г., где речь зашла о примирении Тургенева с тяжелобольным Некрасовым, писатель вновь использует слова короля Лира «нет виноватых», прибавляя к ним: «да нет и правых»[255]. В этом же году Тургенев пишет стихотворение в прозе «Дрозд» (II), лирический герой которого ничтожности своей меланхолии противопоставляет ужас солдатских ранений (русско-турецкая война). В рассуждении о бессмысленности кровопролития снова звучит: «ни правых тут нет, ни виноватых»[256]. Наконец, в письме к Л.Я. Стечькиной от 25 января 1879 г. он пишет: «Если бы не существовало герценовского романа – я бы назвал Ваше произведение “Кто виноват?”. К нему ещё лучше бы шло шекспировское (в “Лире”): “Ни правых, ни

---

[250] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 5. С. 26.

[251] Там же.

[252] Там же.

[253] Там же. Т. 7. С. 227.

[254] Там же. С. 228.

[255] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 15. Кн. 2. С. 28.

[256] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 10. С. 177.

виноватых”. <…> Дядя-воспитатель виноват в том, что сталось из Вареньки; но в его вине – кто виноват? Опять-таки стихия русской жизни»[257].

Противоречие, которое выстраивает Тургенев с помощью слов Лира, передаёт, прежде всего, драму положения человека и изначальную драму самой жизни. Парадоксальная в своей основе «стихия русской жизни», бросает человека из стороны в сторону, подвергая постоянным испытаниям и дезориентируя его[258].

Проблема смерти в «Степном короле Лире» получает расширенное содержание во время авторской работы над черновым и беловым вариантами повести. Впервые мортальная семантика вводится в главе IV, которая отсутствовала в черновом автографе. А в беловой тетради Тургенева вклеен дополнительный листок между страницами 6 и 7, на котором дано описание меланхолического состояния героя[259]. Меланхолия Харлова – это следствие его раздумий «о бренности, о том, что всё пойдет прахом, увянет, яко былие; прейдет – и не будет!»[260].

Характер рассуждений Мартына Петровича перекликается с определением причин меланхолии В.А. Жуковского: «грустное чувство, объемлющее душу при виде изменяемости и неверности благ житейских»[261]. Подобную неуверенность в «житейских благах» испытывает и герой Тургенева, он задумывается о преходящем свойстве всего земного и его бессмысленности перед лицом смерти. Во время повторяющихся приступов меланхолии Харлов пытается разобраться в

---

[257] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. Письма : в 13 т. М., 1967. Т. 12. Кн. 2. С. 18.

[258] В некотором смысле философские размышления Тургенева перекликаются с взглядами Л.Н. Толстого, который в конце 1870-х гг. неоднократно высказывает мысль об «отсутствии виноватых». В 1908 г. Толстой начал работать над произведением, которому дал заглавие «Нет в мире виноватых». Об этом замысле Толстой так рассказывал Н.Н. Гусеву: «Мне вот именно, если бог приведет, хотелось бы показать в моей работе, что виноватых нет. Как этот председатель суда, который подписывает приговор, как этот палач, который вешает, как они естественно были приведены к этому положению, так же естественно, как мы теперь тут сидим и пьем чай, в то время, как многие зябнут и мокнут» (Гусев Н. Н. Два года с Толстым. М., 1973. С. 152).

[259] BnF. Dép. des Mss. Slave 76. F. 67r.

[260] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 165.

[261] Жуковский В. А. О меланхолии в жизни в поэзии // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М., 2012. Т. 12. С. 383.

смысле собственного существования – это борьба между необходимостью смирить себя, свою эгоистическую природу и нежеланием отказаться от прав «гордого властителя».

Принять окончательного решения герой пока не может, но для постоянного напоминания и поиска выхода он окружил себя своеобразными меланхолическими атрибутами. Во-первых, это масонский журнал «Покоящийся трудолюбец» (первоначально вместо него была псалтырь), через который к Мартыну Петровичу приходит мысль о несовершенстве собственной души и в котором он пытается найти «программу» самосовершенствования. Во-вторых, «заунывная песенка», которую поёт своему хозяину казачок Максимка. Полный текст этой, по всей видимости, народной песни автор не приводит и лишь передаёт отдельные звуки в специфике максимкинского пения: «И... и... э... и... э... и... Ааа... ска!.. О... у... у... би... и... и... и... ла!»[262] Однако в последней череде звуковых сочетаний можно прочитать одно слово: «убила». То есть «заунывная песенка», очевидно, несёт в себе мотив убийства, что встраивает её в общий характер размышлений Харлова. В-третьих, это уже упомянутая выше картинка с горящей свечой и дующими на неё со всех сторон ветрами. Такое аллегорическое изображение имело для Харлова символ извечных тягот человеческого существования – жизнь как неизбывное давление смерти.

Однако до сих пор раздумья Мартына Петровича не несли за собой никаких серьёзных следствий, сам герой не решается что-либо предпринимать. С одной стороны, к нему ещё не пришло окончательное понимание неизбежности смерти, и он надеется на абсолют собственной природной мощи, а с другой стороны, Харлов пока не получает извне какого-либо подтверждения своей тягостной рефлексии. Поэтому меланхолический припадок он обычно прерывает самостоятельно, противопоставляя ему лихую езду – «нам, мол, теперь всё – трын-трава!»[263] Рассказчик здесь многозначительно замечает: «Русский был

[262] BnF. Dép. des Mss. Slave 76. F. 67r.

[263] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 165.

человек!»[264] Философским мыслям Мартына Петровича о значении жизни и смерти противостоит глубоко народная черта характера – удалое отрицание и пренебрежение всякой опасностью.

Коренной перелом происходит в судьбе Харлова после «сонного мечтания». Сон о «вороном жеребёнке» суеверное сознание героя принимает за явление самой смерти, непосредственный знак действия «сил свыше». Это мистический символ наделён шекспировским смыслом «фатальной неизбежности, посредством которого событиям сообщается характер значимости и величия»[265]. «Вороной жеребёнок», обозначающий установку на «неизбежность трагической развязки»[266], оказывается своеобразным отголоском мотива солнечного и лунного затмений, о котором говорит шекспировский Глостер: «Нет, эти последние солнечные затмения не пророчат ничего доброго»[267]. Сподвижник Лира видит в этих явлениях признак нарушения природных законов: день смешался с ночью, их самостоятельные границы стёрты. Он связывает хаос природы с расстройством общего миропорядка, в том числе и разрушением семейных устоев. Затмения, являясь общим символом бед и несчастий, в трагедии Шекспира усиливают масштаб звучания личной драмы героев.

В черновом варианте X главы Тургенев тщательно работает над сценой неожиданного появления Харлова в доме Натальи Николаевны и последующего объявления принятого им решения. На полях рукописи он дополняет начало этого эпизода вторичным приходом Мартына Петровича к своей «благодетельнице»: «На следующее утро…»[268], указывая на его смятенное, беспокойное состояние. Здесь же писатель делает помету: «на стр. 21» и на следующей странице на полях рядом с пометой «на стр. 20» вставляет небольшой диалог Харлова и матушки рассказчика о смерти: «вы о смерти как полагаете?»[269] В беловой редакции эта

---

[264] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 165.

[265] Минков М. Проблема трагического в творчестве Шекспира и его современников // Вильям Шекспир: к четырёхсотлетию со дня рождения: исслед. и материалы. М., 1964. С. 118.

[266] Там же. С. 120.

[267] Шекспир В. Король Лир ... С. 64.

[268] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 66v.

[269] Ibid. F. 67r.

глава пополняется фразами героя: «Готовься, мол, человече!» и «Не за горами смерть – за плечами»[270], а также завершающим замечанием Натальи Николаевны после ухода гостя (вписано между строк): «Ты заметил, он говорил, а сам будто от солнца щурился; знай – это примета дурная. ~~Плохо~~ Тяжело на сердце у того человека»[271].

Атмосфера X главы проникнута меланхолическим состоянием главного героя, которое постепенно переходит в отчаянный страх. Явление «вороного жеребёнка» становится для Харлова символом печальной неизбежности смерти. Однако масонский журнал Н.И. Новикова вносит в это понимание дополнительную интерпретацию – смерть ещё и как осознание несовершенства собственной души, греховности земного существования. В результате меланхолический настрой героя трансформируется в глубокую скорбь (по определению В.А. Жуковского, скорбь «есть состояние души, томимой внутренней болезнию, из самой души истекающею»[272]).

Своё решение разделить имение в XII главе Харлов объясняет перед собравшимися тем, что его «немощи одолевают», «смертный час» приближается[273]. Автор подчёркивает эту мотивировку, дополняя в черновом автографе слова героя (вписано между строк): «~~так как~~ уже и предостережение мне было»[274]. Приближение смерти как причина внезапного решения значима для самого героя, поэтому он делает её гласной и демонстрирует окружающим своё желание удалиться ото всех дел и начать подготовку к «смертному часу».

Герой-рассказчик фиксирует изменение выражения харловского лица после объявленного решения – «Вообще я заметил, что на Харлова, по совершении акта, нашла не то грусть, ~~не то усталость~~. Лицо его снова побледнело. Это новое, небывалое выражение ~~его~~ грусти на ~~его~~ лице М.П. так мало шло к его пространным и ~~дюжим~~ дебелым чертам, что я ~~истинно~~ ~~право~~ ~~просто~~ ~~изумился~~

---

[270] BnF. Dép. des Mss. Slave 76. F. 72v.–73r.
[271] Ibid. F. 73v.
[272] Жуковский В. А. О меланхолии в жизни в поэзии ... С. 385.
[273] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 181.
[274] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 70r.

решительно не знал, что подумать»[275]. Многочисленные исправления в черновом автографе свидетельствуют о напряжённой работе автора в стремлении с наибольшей точностью передать психологию состояния Мартына Петровича. В беловом варианте появляется последнее добавление (вписано между строк) к размышлениям повествователя: «Уж не меланхолия ли на него находит?»[276]

Тургенев усиливает мистическое предчувствие Харловым собственной смерти. В черновике в главе XV Наталья Николаевна спрашивает у своего соседа, бегают ли ещё мурашки по его руке, на что Мартын Петрович реагирует так: «…раза два сжал и разжал ладонь левой руки. – Бегают, сударыня, – промолвил он со вздохом и понурился»[277]. Этот ответ в печатном варианте повести получил продолжение: «как начну я засыпать, кричит кто-то у меня в голове: «Берегись! берегись!»[278] О дополнении харловской фразы Тургенев думал ещё во время работы над беловой рукописью: после слов «промолвил он со вздохом» писатель поставил знак «#»[279], намереваясь, по-видимому, позже вернуться к этому месту. Кроме того, на полях черновика автор вписывает признание героя в том, что «ему страшнее всего умереть без покаяния, от удара»[280]. В этой главе рассказчик также обращает особое внимание на мимику Мартына Петровича: «~~Выражение грусти снова появилось на его лице, и он~~ снова понурился»[281].

На полях белового автографа Тургенев вписывает целую сцену, во время которой погружённый в тяжёлые раздумья Харлов просит Наталью Николаевну объяснить ему смысл одного текста «о смерти»: «и ~~внезапно~~ вдруг быстрым движением достав из кармана том «Покоящ. трудолюбца, ~~вручил~~ сунул его в руки матушке». – Что такое? – спросила она. – Прочтите вот тут, – торопливо

[275] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 72r.
[276] Ibid. Slave 76. F. 76r.
[277] Ibid. Slave 85. F. 75v.
[278] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 188.
[279] BnF. Dép. des Mss. Slave 76. F. 78v.
[280] Ibid. Slave 85. F. 77r.
[281] Ibid. F. 76v.

промолвил он, – на стр. о смерти. ~~Не понятно~~ ~~Совсем~~ Сдаётся мне, что очень <~~нрзб.~~> хорошо сказано, а понять не могу – Не растолкуете мне, что и как»[282].

Таким образом, Тургенев второй раз вводит в свою повесть содержание журнала Новикова, вновь заостряя внимание на нравственно-философском понимании смерти русскими масонами. Сам отрывок из журнала писатель в беловом автографе ещё не помещает (вероятно, это будет сделано при подготовке повести к публикации), однако он специально оставляет для него на полях место после слов: «На стр., отмеченной Харловым, стояло след.:»[283]. Чуть ниже описывается уже приводимая реакция Натальи Николаевны на «этот пассажик»: «~~вскрикнула~~ воскликнула: «Тьфу!» – и бросила книгу в сторону»[284].

Совершив раздел имения, Харлов согласно масонской установке на совершенствование души должен был почувствовать себя легче и продолжать исправлять свою греховную природу. Но – «нисколько однако не √показывая выраж(авший)ением √своего лица, что ему действительно стало легче ~~этого облегчения на своём лице~~»[285] – высказанная Евлампией непокорность (недостаточная благодарность) заронила в нём сильные сомнения. В результате Мартын Петрович оказывается переполнен внутренними противоречиями: страх смерти, желание спасти свою душу, сомнения в правильности решения и неотступная гордыня.

Тщательно Тургенев разрабатывает драматическую ситуацию у пруда, диалог рассказчика с Мартыном Петровичем – глава XXI. Глазами повествователя он передаёт необычайность внешнего вида героя, который чётко оформился уже в первой рукописи: «Без шапки, взъерошенный, в прорванном по швам нанковом кафтане, поджав ~~себе~~ под себя ноги, он сидел неподвижно √на голой земле»[286]. Большие изменения Тургенев вносит в разговор героев, увеличивает количество реплик, придаёт им особое качество. Так, на полях вписывается вопрос Харлова о здоровье Натальи Николаевны: «Здравствует? – пробормотал он, погодя

[282] BnF. Dép. des Mss. Slave 76. F. 79v.
[283] Ibid.
[284] Ibid.
[285] Ibid. Slave 85. F. 75v.
[286] Ibid. F. 84v.

немного», и ответ её сына: «Матушка моя здорова»[287]. Очевидно, что Мартын Петрович спрашивает об этом, совершенно не задумываясь над смыслом собственных слов – его занимают совсем другие мысли. Поэтому на упрёк мальчика в отказе приехать в дом к «благодетельнице», он отвечает неожиданным вопросом: «√[А] был ты там?»[288]

Сидя с удою на берегу пруда, Харлов поглощён единственной думой о неблагодарности Евлампии и Анны. Делая ещё больший упор на это разъедающее состояние, писатель вводит в речь главного героя (на полях белового автографа) небольшое и единственное воспоминание о собственном отце: «…отец у меня... а я его уважал – во как! не то, что нынешние... Отхлестал отец меня арапником. И шабаш! Полно баловаться! Потому я его уважал... У! Да»[289]. Примечательно, что обрабатывая черновой вариант этой главы, писатель устраняет из реплик Харлова местоимения со значением принадлежности, которые герой использует, описывая новые порядки в усадьбе: «Там, на ~~моей~~ усадьбе?», «~~у меня~~ там теперь», «Володька ~~у меня~~ на все руки», «они тоже ~~у меня~~ хозяйки √[хорошие]»[290]. Это изъятие, вероятно, служит цели показать произошедшую отстранённость отца от дочерей, перелом в сознании Мартына Петровича.

На полях чернового автографа Тургенев делает существенное дополнение к диалогу героев. Сын Натальи Николаевны призывает Харлова «оказать презрение, да… именно презрение… и не тосковать»[291], при этом опрометчиво напоминая ему обо всех бедах и лишениях: «Я знаю, как Ваш зять с вами поступает, ~~конечно~~ √[~~и притом~~], с согласия Ваших дочерей. Я сам видел Вашу лошадь у мужика», «Конечно, Вы поступили неосторожно, что всё отдали вашим дочерям», «Но если Ваши дочери так неблагодарны»[292]. Это напоминание только растравляет рану Мартына Петровича и заставляет его всё более раздражаться. Итогом становится взрыв, ярость героя вырывается наружу, и Харлов грозит юноше смертью: «Уйди,

---

[287] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 85r.
[288] Ibid.
[289] Ibid. Slave 76. F. 84r.
[290] Ibid. Slave 85. F. 85r.–85v.
[291] Ibid. F. 85v.
[292] Ibid.

говорят... а то убью!»[293] Эту угрозу он повторяет троекратно, а затем прибавляет: «Возьму да брошу тебя в ~~пруд~~ √воду»[294].

Работая над этим отрывком, Тургенев стремится уточнить особенность внешнего проявления душевной бури героя: «√со скрежетом зубов √и глаза его, уставленные на пруд, засверкали злобно», «√Диким стоном, рёвом вырвался голос из его груди – но он не оборачивал головы ~~и продолжал~~ и с яростью смотрел ~~на пруд~~ прямо перед собою»[295]. Довершается картина контрастным изображением облика Мартына Петровича, объятого яростью и горько плачущего: «“Он с ума сошёл”, – мелькнуло у меня в голове. ~~Эта мысль тем естественней пришла мне в голову, что я~~ √тут ~~с изумлением увидал~~, √Я ~~посмотрел~~ взглянул на него, ~~что за чудо~~ и остолбенел откровенно: что М. П. пла(~~чет~~)кал!.. ~~Две~~ √Слезинка за слезинки √быстро (~~е~~)катились с его ресниц ~~на~~ а √по щекам √а лицо приняло выражение ~~лица~~ √совсем свиреп(~~ело~~)ое»[296].

«Взрыв» Харлова на берегу пруда – это первая попытка его гнева вырваться наружу, первое проявление огромной мощи оскорблённой гордости, которая стремится восстановиться своё абсолютное право. Герой-рассказчик, имея благие намерения, своим увещеванием распаляет уязвлённое самолюбие Мартына Петровича и наводит его на мысль о кровавой мести. Подобным образом уже с целью злой насмешки будет действовать Сувенир: под напором его издевательств Харлов во власти гнева и ненависти бросится разрушать кров.

В кульминационной сцене – суд и возмездие Харлова Тургенев вводит важное сравнение психологического состояния героя с самочувствием ожидающего казни Тропмана. Писатель старается точнее оформить эту внезапно и ненадолго возникшую черту сходства: «√на лице его Сколько я мог разобрать – ~~виднелась~~ √появилась странная усмешка, светлая, д~~аже~~ весёлая – √и тем самым ~~более~~ особенно страшная… недобрая усмешка. Я видел потом такую √же точно ~~улыбку~~ √усмешку на лице одного к смерти приговорённого ~~человека~~»[297]. Почти в неизменном виде это описание перешло в беловую редакцию повести. «Улыбка удовольствия»,

[293] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 85v.
[294] Ibid.
[295] Ibid.
[296] Ibid.
[297] Ibid. F. 94v.

появившаяся на лице Тропмана, вступает в противоречие с его положением. Он жестокий убийца, которого ждёт гильотинирование, однако за полчаса до собственной казни ему удаётся испытать по-детски невинное удовольствие.

В случае Харлова противоречив сам вид усмешки – она одновременно и светлая, весёлая, и страшная, недобрая. В этой «странной» улыбке герой-рассказчик словно увидел отпечаток смерти. Усмешка Мартына Петровича стала внешним проявлением внутреннего чувства превосходства и достигнутого возмездия: «Что, дочка? – отвечал он и пододвинулся к самому краю стены»[298]. Глядя сверху вниз на находящуюся в смятении, беспомощную и готовую раскаяться Евлампию, Харлов не может не испытать мимолётного удовольствия – разрушение крова сделало своё дело, и теперь он снова, хоть и ненадолго, но всё-таки получил назад отцовскую власть. Временное превосходство над всеми получил и Тропман: окружённый взволнованными и испытывающими сильное неудобство зрителями, ему удаётся держаться спокойно и непосредственно: «ничего не изобличало в нем не скажу страха, но даже волнения или тревоги. Мы все были, без сомнения, и бледней и встревоженней его»[299].

Необходимо заметить, что сам эпизод с разрушением крова ассоциативно напоминает сцену казни: главный герой находится на большом возвышении, а внизу его окружило множество людей, внимательно за ним наблюдающих и ждущих определённой развязки. Итогом всего становится смерть. Примечательно, что в черновом автографе Тургенев говорит о предрешённости печального исхода разрушительных действий Харлова: «совершилось то, ~~что~~ √чего давно следовало ожидать»[300].

Глава XXVIII посвящена изображению последних минут жизни Мартына Петровича и собственно его смерти. Тургенев подробно описывает кончину Харлова, уточняя даже мелкие детали, попавшие в поле зрения повествователя, внося многочисленные исправления в черновую редакцию. Эта сцена

[298] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 85v.

[299] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 11. С. 143.

[300] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 95v.

монументальна по своему построению и оформлена в высоком эмоционально-психологическом напряжении. Харлов умирает медленно и мучительно, пытаясь в нескольких мгновениях осознать произошедшее и подвести своеобразный итог. С безжизненным лицом («“Дух отшибло”, – ~~говорили~~ √пробормотали подошедшие мужики»)[301], наполовину обездвиженный герой, дважды словно вырываясь из окончательного забытья, произносит короткие, но ключевые для себя фразы.

Во-первых, Мартын Петрович говорит о том, что «сонное мечтание» всё-таки сбылось, а смерть скоро за ним явилась в облике пресловутого «жеребёнка»: «Ну, теперь конец √вот он, вороной жере...бёнок»[302]. Тут же он добавляет: «Теперь вла..дейте, ~~детки~~…»[303], будто предоставляя своим обидчикам полную свободу и избавляя их от бремени собственного существования.

Во-вторых, Харлов «замиравшим голосом» делает попытку окончательного объяснения с Евлампией, он произносит: «~~Прощай~~√Ну, доч…ка… √тебя… я не про…»[304]. Двойственность последних слов отца – не то прощение, не то проклятье – тяжёлой терзающей ношей ложится на душу Евлампии. Вероятно, эта гнетущая неизвестность сыграла определяющую роль в её решении покинуть родовое имение и пуститься в странствие.

Кроме того, особое значение в этой главе отдаётся внешнему виду и поведению Евлампии, пристально наблюдающей за последними мучениями «степного Лира». В своём внутреннем переживании она уподобляется отцу, точно принимая на себя его страдания, разделяя их. Тургенев в этом описании особенно концентрирует внимание на изменении внешнего облика героини, внося значительные дополнения в первую рукопись: «Евлампия √бледная, как сама смерть стала √прямо перед отцом, √неподвижно устремив на него свои огромные страшные глаза»[305] и «√но вдруг ноги Харлова как-то безобразно повело и живот тоже, √и по лицу, снизу вверх, прошла неровная,

[301] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 96r.
[302] Ibid.
[303] Ibid.
[304] Ibid. F. 96v.
[305] Ibid. F. 96r.

~~екверная~~ судорога √~~Трепетно отозвалось~~ Почти т(ем)ак же √за-трепет(ом)ало и ~~затрепетало~~ ~~екривилось~~ исказилось лицо Евлампии»[306].

Евлампия находится в состоянии высшего напряжения, всем существом отзываясь на страдания Мартына Петровича. Кончина отца оставляет на ней отпечаток смерти. Эта психологическая связь, проявленная в момент трагедии, не только указывает на особую родственность отца и младшей дочери, но и подчёркивает символическую значимость перспективы дальнейшего развития жизненной драмы героини.

В следующей, XXIX главе герой-повествователь пытается уложить в своём сознании всё, что им было увидено и испытано. Он же подводит своеобразный итог случившемуся и даёт ему заключение, основу которого составляет рассуждение о смерти: «Как я ни был молод и легкомыслен в то время, но внезапная общая (не в одних частностях) перемена, постоянно вызываемая √во всех ~~людях~~ ~~тор~~ ~~но~~ √сердцах неожиданным или ожиданным (всё равно!) появлением смерти, её ~~неизбежная~~ √~~неизменная~~ торжественность, важность и правдивость – не могли не поразить меня»[307].

Гибель Харлова производит на окружающих точно такой же эффект, как и смерть короля Лира у Шекспира. «Торжественность, важность и правдивость» – это признание правоты и величия героя, его грандиозных страданий. В случае же Тургенева это также и грозный суд над виновными. Здесь отражена специфика философского отношения автора к категории смерти – восприятие её как абсолютной силы, неизменно являющей себя и «отменяющей все расчёты».

Особое место в драматическом оформлении повести занимает изображение непогоды, предваряющее «бунт» и гибель героя. Не отличаясь большим текстовым объёмом, это описание в то же время представлено развёрнуто и подробно. Писатель обрисовывает «бурю» октябрьского дня, которая открывается герою-рассказчику из окна его комнаты. Это своеобразная картина с

[306] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 96v.
[307] Ibid.

удаляющейся перспективой (двор и дорога), но дающая возможность заглянуть за рамку своего изображения.

Каждый предмет, на котором останавливается взгляд повествователя, словно в себе самом несёт частицу общего хаоса природы: «√низкое безо всякого просвета небо из неприятного белого цвета переходило в свинцовый ещё более зловещий цвет», ветер «то глухо завывал, то свистал», дождь «лил, лил √неумолчно и не(~~бее~~)престанно, внезапно становился ещё √крупнее ещё косее ~~сильнее~~ и √скрипел? ~~визжал~~ и ~~бил~~ стучал по стёклам словно цепляясь ~~и~~ за них» (писатель пытается подобрать наиболее точный и выразительный глагол), по лужам «~~прыгали~~ вскакивали и <~~нрзб.~~> скользили √кружили волдыри; грязь по дорогам ~~была~~ √залегла невылазная»[308].

Олицетворённость природного мира здесь обладает особой выразительностью – явления стихии будто мифологизируются автором. Важно отметить динамику пейзажа, однако движение его элементов лишено гармонии. Работая над созданием этой картины, писатель сознательно сгущает краски, представляет отрицательную характеристику в явно нарастающем виде. Показательно одно дополнение, внесённое Тургеневым перед самой публикацией повести (вероятно, во второй редакции белового автографа): листья, лежащие в лужах, он называет мёртвыми: «везде стояли засоренные мёртвыми листьями лужи»[309]. Эта конкретизация становится вершинным моментом описания – автор именно драматизирует изображение природы, раскрывая бедственность её положения через призму человеческого чувствования.

Природная драма всецело распространяется на душевное состояние героя-рассказчика, наблюдающего за всем происходящим. Сам он вначале мысленно констатирует отрицательную тональность своего настроения – «уныло посматривал»[310], вызванную ненастьем за окном. Завершая описание, герой заостряет внимание на пронизывающем холоде, который «проникал в комнаты,

[308] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 86v.

[309] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 204.

[310] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 86r.

под платье, в самые кости»[311]. Для вербального выражения своего ощущения повествователь выбирает слово «дурно», подчёркивая точность его соответствия: «~~уж~~ как дурно становилось на душе… ~~даже~~ √[а] не грустно – ~~а не~~ √[именно] дурно»[312]. Перед самой публикацией Тургенев вносит важное дополнение, которое завершает всё описание и конкретизирует самочувствие рассказчика: «Казалось, уже никогда не будет на свете ни солнца, ни блеска, ни красок, а вечно будет стоять эта слякоть и слизь, и серая мокрота, и сырость кислая – и ветер будет вечно пищать и ныть!»[313]

Трагическая тональность этого пейзажа явилась своеобразным резонатором, вобравшим в себя трагедию Мартына Петровича и воспроизведшим её своими средствами в многократном усилении. Безысходность ощущаемых рассказчиком тоски и тревоги – это не только чувственное воплощение окружающего драматизма, но и предвестье трагической развязки. Эта пейзажная зарисовка изначально мыслилась писателем в тесной связи с шекспировской эстетикой, на что указывает описание всё того же «степного октябрьского, слезливого, слизистого дня»[314] в письме к Л.Н. Толстому от 15 января 1857 г., где выстроена известная параллель между Природой и Шекспиром.

Другая сторона драматического оформления произведения – это внесение трагического в собственно эпический материал. Тургенев ведёт тщательную работу (от чернового и белового автографов до самого момента журнальной публикации) по эпическому наполнению повести, включает в её содержание элементы, которые уже изначально по своей характеристике отмечены знаком жизненной драмы.

Эпизация связана, во-первых, с повествовательной структурой и способом речевой организации произведения. «Степной король Лир» обнаруживает усложнённую нарративную композицию, основанную на введении нескольких

---

[311] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 86v.

[312] Ibid.

[313] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 205.

[314] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 181.

субъектов речи. Всего в повести можно выделить пятерых повествователей. Собственно автор, который начинает и заканчивает своими словами услышанную им историю Харлова: «Нас было человек шесть, собравшихся в один зимний вечер у старинного университетского товарища»[315] и «…мы потолковали немного да и разошлись восвояси»[316]. Взрослый рассказчик – «наш хозяин, человек уже пожилой»[317], обращающийся к воспоминаниям своего прошлого. Далее он предстаёт в трёх возрастных категориях – юный («Всё мое детство, – начал он, – и первую молодость до пятнадцатилетнего возраста я провел в деревне, в имении моей матушки…»[318]), восприятию которого отдано почти всё происходящее, молодой, повстречавшийся «больше пятнадцати лет»[319] спустя с Анной, и зрелый, которому ещё четыре года после предстояло увидеть Евлампию.

Множественность повествователей расширяет и временную конфигурацию, разделяя хронологию происходящих событий на три периода: 1840-е, 1850-е и 1870-е гг. К первому – основному промежутку относится развитие всей трагедии героя, ко второму – две значимые встречи рассказчика с дочерями Харлова, третий период вбирает в себя предыдущие, оформляя рамочную структуру. Также очень характерны тургеневские обозначения временных интервалов, переходов из одного событийного отрезка в другой. Эти слова и словосочетания в большинстве своём указывают либо на неопределённость срока, один момент из многих – «однажды», «в один зимний вечер», либо на его приблизительность: «дня через три», «недели три спустя», «года четыре спустя». Такая акцентировка подчёркивает протяжённость времени, обозначает его словно замедленный ход. Необходимо заметить, что последние слова с указанием на время выполняют также связующую функцию, скрепляя между собой главы и выстраивая единую повествовательную линию (к подобным элементам также можно отнести фразы: «в назначенный день», «на следующий день», «на другой день»).

---

[315] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 159.

[316] Там же. С. 227.

[317] Там же. С. 159.

[318] Там же.

[319] Там же. С. 224.

Во-вторых, эпическое наполнение повести происходит за счёт введения в её содержание множества национально-исторического и культурного материала. Эти элементы расширяют пространство повести, углубляют проблематику образов и вносят дополнительные аспекты в интерпретацию всего произведения.

Если сосредоточиться на историческом плане, то главными здесь оказываются контекст русского Средневековья и героический пласт, связанный с Отечественной войной 1812 г. Обращаясь к эпохе средневековой Руси, Тургенев вводит в текст масштабную личность царя Ивана Грозного (параграф 3.2).

Героика 1812 г. входит в повесть через образы главного героя и его лошади. Харлов является непосредственным участником Отечественной войны – «служил в ополчении и получил бронзовую медаль, которую по праздникам носил на владимирской ленточке»[320]. О войне с Наполеоном у Мартына Петровича сложилось своё собственное представление, которое противоречит устоявшемуся ореолу доблестного ратоборства. По его словам, «никаких французов, настоящих, в Россию не приходило, а так, мародёришки с голодухи набежали», и «он много этой швали по лесам колачивал»[321].

Это взгляд обыденного, провинциального сознания, однако важно, что герой твёрдо считает себя частью той силы, которая защищала Отечество от врага. Он гордится своим участием в «поколачивании французов» и особое значение придаёт предметам, которые напоминают об этом героическом прошлом: ополченский казакин, сабля и медаль. Кроме того, воином, защищающим поруганные честь и достоинство, ощущает себя Харлов и во время разрушения крыши нового флигеля.

Другим «героем» 1812 г. является лошадь Мартына Петровича – «чахлая, тридцатилетняя кобыла, со шрамом от раны на плече»[322]. Она принимала участие в Бородинском сражении, где и получила ранение «под вахмистром

---

[320] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 164.

[321] Там же.

[322] Там же. С. 162.

кавалергардского полка»[323]. Рассказчик подчёркивает необычность её внешнего вида и поведения: «постоянно хромала как-то на все четыре ноги разом; идти шагом она не могла, а только перетрусывала рысцой, вприпрыжку; ела она чернобыльник и полынь по межам»[324]. Её физическая ущербность, безусловно, отсылает к Росинанту, неуклюжему и изнурённому коню Дон Кихота. Ярко комическое описание лошади придаёт ироническое звучание фигуре Харлова: «я всегда недоумевал, как могла эта полуживая кляча возить такую страшную тяжесть»[325].

Большое значение имеют сравнительные характеристики, которые использует Тургенев в процессе разработки образа Мартына Харлова. Автор сопоставляет или намечает перспективу для сравнения провинциального помещика с тремя значительными личностями мировой истории: Навуходоносором, Кромвелем и Наполеоном. Каждый из них представляет собой грандиозный человеческий характер, отличительной чертой которого были непомерная гордыня и жажда власти.

В третьей главе чернового автографа повести Тургенев на полях делает помету: «Кромвель». Это указание он чернильной линией относит к тому месту, где идёт описание моральных качеств героя: «√человек он был честный, √ни в ком не заискивал»[326]. Дальнейшего распространения это сравнение здесь не получает, а во второй редакции имя британского протектора уже не упоминается. Несостоявшаяся параллель с Оливером Кромвелем даёт интересный материал для интерпретации личности Мартына Петровича. С одной стороны, вождь Английской революции мог бы усилить героический ореол его образа, подчеркнуть силу и мощь характера. С другой стороны, через такое сравнение получило бы дополнительное звучание «царственная» природа главного героя: Кромвель как деспот, изменивший своим свободолюбивым принципам и

[323] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 164.
[324] Там же.
[325] Там же.
[326] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 60r.

возжаждавший абсолютной власти. Эти две противоположные характеристики обозначают противоречивую природу его личности.

Сопоставление Харлова с Наполеоном также не получило продолжения, хотя Тургенев явно обозначил план для их общей характеристики. В девятой главе чернового варианта, представляя торжественный и важный вид Харлова в момент перед разделом имения, рассказчик вводит фигуру французского императора словами: «~~ни один сам Наполеон не мог бы выразить~~»[327]. Но далее это сравнение обрывается, Тургенев вычёркивает его. Вероятно, автор хотел придать дополнительный акцент величественному облику Харлова. Однако представление героя в этом упоении собственным всевластьем через сравнение с Наполеоном приобретало некоторый иронический оттенок. Вероятно, Тургенев устраняет имя полководца, желая придать большую серьёзность образу провинциального помещика и исключить прямолинейность и однозначность его трактовки.

Ещё одна важная параллель, которая связана с личностью Навуходоносора, легендарного царя Вавилона, появляется во время работы автора над первой редакцией повести. В двадцатой главе черновой рукописи, описывающей сцену признания Харловым своей вины («√гордость погубила меня»[328]), Тургенев делает на полях надпись: «не хуже и царя Навуходоносора»[329]. Что особенно важно, эта фраза вложена именно в уста самого героя. Мартын Петрович, осмысляя полноту вины и справедливость наказания, ощущает себя «неправым тираном», подобным вавилонскому царю. Так же, как и Навуходоносор, Харлов жестоко поплатился за высокомерие. Кроме того, такая параллель подкрепляет актуализированный в повести мотив превращения возгордившегося человека в дикое животное, которое вынуждено одиноко скитаться. В шекспировскую образность здесь включается аллюзия на пророческий сон Навуходоносора: «тебя отлучат от людей, и обитание твое будет с полевыми зверями; травою будут кормить тебя, как вола, росою небесною ты будешь орошаем» (гл. 4., ст. 22).

---

[327] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 69r.
[328] Ibid. F. 88v.
[329] Ibid.

Устраняя сопоставление с Кромвелем и Наполеоном, Тургенев, с одной стороны, увеличивает план серьёзного восприятия в изображении главного героя, поскольку в первоначальном замысле большое место занимала сатирическая окраска его облика. С другой стороны, писатель избавляется от характеристик, определяющих категоричность и резкость прочтения образа Мартына Харлова. Фигура гордого помещика усложняется, соответственно, автор пытается избежать узости интерпретации. Вместе с тем личности английского и французского тиранов к тому времени уже успели вобрать в себя дополнительные культурные смыслы, которые могли не соответствовать художественному замыслу Тургенева. Введение же имени Навуходоносора, напротив, послужило акцентированию рефлексивной природы Харлова и его «лировской» сущности.

Значительную разработку в повести получает культурный план. Его актуализация в тексте произведения происходит за счёт введения жанров русского фольклора и благодаря включению масонского материала (параграф 3.3). Элементы устного народного творчества проходят своеобразной пунктирной линией от начала до конца произведения. Прежде всего, в фольклорной символике исполнен образ Мартына Харлова. Его колоссальная фигура и необычайная физическая мощь делают прямую отсылку к герою русских былин. Богатырём Харлов оказывается именно в крестьянском сознании. Он даже становится персонажем местных народных легенд: «рассказывали, что он однажды в лесу встретился с медведем и чуть не поборол его; что, застав у себя на пасеке чужого мужика-вора, он его вместе с телегой и лошадью перебросил через плетень»[330].

Другой значимой деталью является суеверная природа героя, его предрасположенность к народным приметам. Главным образом это проявилось на примере «сонного мечтания» Харлова. «Вороного жеребёнка», увиденного им во сне, он принимает за предзнаменование близящейся кончины[331]. Тургенев в

[330] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 160.

[331] Последствие «сонного мечтания» Харлова имело реальную основу в жизни самого автора. Тургенев писал П.В. Анненкову 5 июня 1869 г.: «…пять дней тому назад я, лёжа в

повести «явно играет словами „конек“ и „жеребёнок“»[332], отсылая, во-первых, к мортальному символу чёрной лошади, и, во-вторых, к народному поверью «о “коньке” или “князьке” как о “вещей” примете скорой смерти…»[333].

Важный слой фольклорного текста включается в повесть через образ Евлампии. Дважды глазами героя-рассказчика даётся изображение младшей дочери Харлова в момент пения. Первоначально это происходит лишь в форме простого упоминания, рассказчик ограничивается описанием голоса героини – «ровный, сильный, несколько резкий, прямо крестьянский»[334]. Затем, в момент встречи Евлампии и Слёткина в Еськовской роще повествователь слышит и воспроизводит «известные стихи старинной песни»[335]. В черновом и беловом автографах этот эпизод отсутствует, но в последнем Тургенев на полях делает помету: «<·> Сцену приб.», а также вставляя знак «<·>» в текст главы перед словами: «Я выбрался из рощи…»[336]

Песня, которую исполняет Евлампия, действительно принадлежит к образцам устного народного творчества. В её полном варианте идёт речь о заблудившейся в лесу девушке, которая аукает и зовёт на помощь своего возлюбленного. Тот же отвечает, что не может вывести её из леса, так как на страже стоят тесть, тёща и молодая жена. Далее юноша призывает грозовую тучу погубить тестя с тёщей, а жену он убьёт сам – именно эти последние стихи доносятся до слуха рассказчика. Тургенев, вероятно, позаимствовал текст из песни, записанной русским этнографом и фольклористом П.В. Шейном. В 1869 г. он впервые опубликовал свою запись в сборнике «Чтения в Императорском

постели, читал книжку («Войну и мир» Толстого, которую я получил сполна), почувствовал вдруг нечто вроде сильного сотрясения... и левая рука моя осталась недвижимой, как дерево. Я испугался, стал оттирать её правою, и, хотя минут через пять чувство в неё возвратилось и я ею действую теперь как следует, – однако сердце у меня сильно заныло, болело всю ночь и болит до сих пор» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 9. С. 224). Об этом писатель также сообщает и И.П. Борисову.

[332] Алексеев М. П. К “Сну Святослава” в “Слове о полку Игореве” // Слово о полку Игореве : сб. исслед. и ст. / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М. ; Л., 1950. С. 247.

[333] Там же.

[334] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 172.

[335] Там же. С. 199.

[336] BnF. Dép. des Mss. Slave 76. F. 83r.

обществе истории и древностей Российских при Московском университете», а через год в отдельном объёмном издании «Русские народные песни»[337].

Поёт в повести и сам Харлов. Разбирая крышу флигеля, он приговаривает: «Ещё разик, ещё раз! ух!»[338] Повторяемые им слова принадлежат к знаменитой песне «Эй, ухнем!». Раскачивая стропила, герой словно приравнивает свой труд к тяжёлой доле бурлаков. Бурлацкое пение Мартына Петровича автор обозначил уже в черновом автографе, постепенно увеличивая (надписывая между строк) кратность повтора слов «Ещё разик, ещё раз! ух!» до четырёх.

Наконец, значимым оказывается фольклорный мотив, в котором исполнено обращение Евлампии к отцу. Тургенев вписывает её первоначально совсем небольшую реплику на полях чернового автографа: «Полно, отец, √говорила Евлампия не поминай прошлого. Ну, поверь же мне. Ты всегда мне верил. Ну, сойди, пойди ко мне в светелку: я обсушу тебя да согрею; будешь жить у меня на всём готовом. Ну, были виноваты; √зазнались ну, прости»[339]. Во время работы над беловой рукописью автор дополняет её фразой: «на мою постель мягкую»[340]. Форма и содержание лирического обращения Евлампии позволяют говорить о том, что оно стилизовано под жанр причитания.

В-третьих, эпизация повести осуществляется за счёт моделирования автором объёмных образов героев и тщательного оформления пейзажных картин. Обращаясь к особенностям создания действующих лиц повести, прежде всего необходимо остановиться на четырёх значимых фигурах: матушка рассказчика, харловские крестьяне, стряпчий и священник.

Наталья Николаевна Б., матушка рассказчика представляет собой тип простой русской помещицы. Её образ вносит в повесть элементы обыкновенной провинциальной (степной) жизни – размеренной, рассудительной, проводимой в

---

[337] Известны два письма Тургенева к Шейну – от 6 июля 1880 г. и 8 сентября 1881 г. В них писатель рассказывает о своих хлопотах по назначению Шейну пенсионного обеспечения. Из этих писем ясно, что деятельность фольклориста была Тургеневу хорошо известна.

[338] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 219.

[339] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 94v.

[340] Ibid. Slave 76. F. 91v.

хозяйственных хлопотах и заботах. Интересно, что это единственный человек, к которому Харлов относится как к равному себе. Мартын Петрович чувствует в Наталье Николаевне родственную силу: она тоже властная и гордая, привыкшая повелевать и распоряжаться (показательна сцена её объяснения со Слёткиным), с ясным сознанием собственного достоинства. Однако её гордая природа не доведена до такого предела, как у Харлова.

Будучи предприимчивой и деловитой, Наталья Николаевна столь же практичным образом попыталась устроить семейную жизнь своего «преданного великана»: «выдала за него семнадцатилетнюю сироту, воспитанную у ней в доме», «поместила старшую дочь его в губернский пансион, потом сыскала ей мужа – и уже имела другого на примете для второй»[341]. Она же выступает по отношению к нему и в роли спасительницы – готова предоставить кров и защиту в своём доме. Именно этой «благодетельнице» «степной Лир» сначала поверяет мучительные размышления о смерти и планы по разделу имения, а затем рассказывает о захвативших его сомнениях и приходит за «спасением».

Матушка рассказчика не лишена природной чувствительности: она интуитивно понимает, что душу Харлова что-то терзает и гнетёт. Однако в силу обыденности своего сознания ей не дано постичь смысл внутренних перипетий героя. Приземлённость её мышления не допускает возможности проникновения даже в поверхностный смысл высокой программы совершенствования личности, которую избрал Мартын Петрович.

В типологию степных героев встраивается и священник, которого Харлов пригласил на раздел своего имения. Над изображением этой фигуры Тургенев работает очень внимательно от чернового автографа до самого момента публикации повести. Писатель создаёт образ человека старого, бедного и измождённого. Весь внешний вид священника говорит о тяготах каждодневного существования. Тургенев старательно подбирает слова для наиболее точной характеристики его наружности: «√старый ~~седой~~, ~~сморщенный~~ человек √с ~~жёлтыми~~

[341] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 162.

~~седыми~~ жёсткими бурыми волосами с √обветренным ~~красным~~, прямо крестьянским лицом: это √красное лицо √и унылое выражение глаз и большие √с жилками ~~<нрзб.> цвета~~»[342]. Образ священника в повести подчёркнуто драматичен. Автор использует определения с явно выраженным экспрессивным наполнением, которые выделяют бедность и истощённость его облика. Даже небольшая комическая сценка за «пиршественным» столом, когда Слёткин намекнул на необычайность его аппетита («уже стоя на ногах, но предчувствуя скорый конец трапезы, беспрестанно посылал в рот кусок за куском»[343]), оборачивается драмой положения «маленького человека» – «застарелый голод слышался в этом ответе»[344].

Священник становится своеобразным поверенным Харлова в деле толкования «сонного мечтания». Он перед всеми собравшимися подтверждает опасения Мартына Петровича по поводу приближающейся смерти. Ему же «степной Лир» доверяет провести «молебен с водосвятием», чтобы закрепить силу своего решения. В ходе развития харловской истории этот герой появится ещё дважды. Прежде всего, это сцена разорения крыши флигеля. Наблюдая за мечущимся по настилке чердака помещиком, священник, «схватив медный крест обеими руками, время от времени молча и безнадежно поднимал» его[345]. Своими жестами он словно призывает Харлова одуматься и вернуться к принятому прежде решению раскаяться и примириться. Но автор не случайно говорит о молчаливой безнадёжности его движений, поскольку вариант смирения для героя теперь оказывается невозможен.

Последнее присутствие священника связано со сценой смерти Мартына Петровича. В черновом автографе повести Тургенев рисует яркий эпизод, когда «старик подбежал, подобрал рясу и положил крест Харлову на кровавые губы»[346]. Это замечание автор вписывает на полях, поскольку в первоначальном тексте

---

[342] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 69v.

[343] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 187.

[344] Там же. С. 162.

[345] Там же. С. 216.

[346] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 96v.

появление священника было обозначено только через Квицинского, который «~~сильным~~ √резким движением руки подозвал попа»[347]. Однако в ходе дальнейшей работы этот эпизод с приложением креста был вычеркнут и заменён на фразу: «старик приблизился, неловко выступая в своей тесной рясе»[348]. Смысл этого изъятия всецело сопряжён со «степной» трактовкой проблематики образа шекспировского Лира. Приложение креста к губам умирающего отсылает к православной традиции исповеди и покаяния перед смертью, то есть отпущение земных грехов и обещание прощения. Исключая символический жест священника в момент кончины Харлова, Тургенев, таким образом, не допускает религиозного освобождения героя от терзающих его противоречий.

Знаком особой эпической проработки в повести Тургенева отмечены образы крестьян и дворовых. Изображение внешнего вида харловских «подданных» выполнено в трагикомических тонах: беспощадная бедность существования соседствует со стремлением соответствовать величественному облику своего барина. «Облечённые в ~~прорванные~~ худые армяки √и прорванные тулупы, но весьма туго подпоясанные»[349], они покорно являются на торжественную процедуру ввода во владение. Крестьяне пребывают в качестве немых свидетелей, безропотно и внимательно наблюдающих за исполнением «высочайшей воли». До конца даже не понимая, что происходит, и искренне недоумевая («Барин живехонек – вот он стоит, да ещё какой барин: Мартын Петрович! И вдруг он ими владеть не будет... Чудеса!»[350]), они выражают лишь полную покорность.

Словно в противовес крестьянам автор вводит в это действие группу дворовых, которые выказывают «большее оживление, чем крестьяне»[351]. В черновом автографе эту группу сначала составляли «две совсем старые древние старухи» и «один уже совсем ветхий, от древности даже заиндевевший √полуслепой

---

[347] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 96v.
[348] Ibid. Slave 76. F. 92v.
[349] Ibid. Slave 85. F. 71v.
[350] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 184.
[351] Там же.

человек»[352]. Затем Тургенев заменяет «старух» на «здоровенных девок» «в коротких ситцевых √~~замасленных~~ платьях»[353]. Здесь же он дополняет эту картину комическим сравнением их икр с изображением ног на фреске Микеланджело «Страшный суд». Однако комический эффект такого сопоставления не отменяет и его серьёзную смысловую нагрузку. Второе пришествие Христа и Апокалипсис, ставшие главной темой для росписи, включаются в комплекс философских размышлений героя о сущности человеческой смерти и рефлексии по поводу несовершенства собственной эгоистической природы. Грандиозная живопись Микеланджело могла быть навеяна здесь эстетикой шекспировского пейзажа в «степной» сцене «Короля Лира», где главным предметом изображения является именно «мировой катаклизм»[354].

Тема «Страшного суда» значимо отзовётся в кульминационной сцене возмездия Харлова и в момент его гибели. Не случайно именно крепостным и дворовым людям Мартына Петровича позволено выразить «бесповоротное отчуждение, осуждение»[355] харловскому семейству. Очень колоритна фигура крестьянина, который впервые произносит слова порицания: «Обидели старика, – про(~~говорил~~)молвил один ~~совсем уже древний~~ √~~старый~~ седой головастый крестьянин, опираясь, как древний некий судья, обеими руками √и бородою на палку, – на вашей душе грех!.. Обидели!»[356]

Многозначительна в повести и фигура стряпчего. Тургенев ввёл эту фигуру прежде всего для того, чтобы сделать наиболее достоверным процесс раздела имения. Писатель хотел соблюсти максимальную точность в художественном изображении в высшей степени важной для Харлова процедуры дарения. В черновом автографе Тургенев называет этого героя Сазонтом Товиевичем, а его должность обозначает как «непременный член»[357]. В беловом же варианте он

---

[352] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 72r.
[353] Ibid.
[354] Чирков Н. М. Некоторые принципы драматургии Шекспира // Шекспировские чтения, 1976 / под ред. А.А. Аникста. М., 1977. С. 27.
[355] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 223.
[356] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 97r.
[357] Ibid. F. 69v.

лишает его имени и уточняет название должности, а именно оставляет место, чтобы позже вписать: «стряпчий»[358]. Об этом свидетельствую явный промежуток между словами, а также отличный размер букв и иной цвет чернил. Кроме того, здесь же на полях, напротив описания стряпчего, сделана вставка: «Временное отделение Земского суда состоит, как известно из исправника, стряпчего и станового; но станового либо вовсе не было, либо он до того стушевался, что я его не заметил; впрочем, он у нас в уезде носил прозвище: “несуществующий”, как бывают “непомнящие”»[359].

В поиске необходимых юридических сведений Тургенев обратился за помощью к собственному управляющему Н.А. Кишинскому. В Парижских рукописях, в тетради с беловым автографом повести, хранится выписка «Правила из узаконений» (на пяти листах), включающая пункты: «Дарение», «Выдел и приданое», «Духовное завещание». Эта выписка, сделанная чётким и ровным почерком, без помарок и исправлений, явно не принадлежит руке Тургенева. Вероятно, она была составлена именно Кишинским и отправлена писателю в ответ на его письменную просьбу[360].

Однако фигура стряпчего в процессе доработки не остаётся лишь простым элементом формального соответствия своим функциям в раздельном акте. Тургенев рисует этого персонажа эмоционально сопричастным «великим делам» Мартына Харлова. Во-первых, автор указывает на «большое внимание и сочувствие», которые испытывал стряпчий во время совершения раздела имения: «всей душой √принимавший участ(~~вовал~~)ие в распоряжении М-а П-а и не спускал с него ~~взора~~ √своих ~~крупных~~ больших, ~~необычайно~~ ~~удивительно~~ серьёзных глаз», «так усердно молился, ~~и~~

[358] BnF. Dép. des Mss. Slave 76. F. 74v.

[359] Ibid.

[360] Тургенев писал Кишинскому: «Я начал повесть, в которой главное действующее лицо, старик-помещик, задумал при жизни своей передать свое родовое имение двум своим дочерям. (Дело происходит в 40-м году). Мне нужно знать ö подробности, как это делается или делалось, кому, в какое место подавалась просьба, как составлялся акт, как он приводился в исполнение, кто при этом должен был присутствовать в качестве свидетелей, какие полицейские или административные лица (исправник, дворянский предводитель? и т. д.). Всё это потрудитесь написать мне самым обстоятельным, деловым образом. Даже, если это Вас не затруднит, приложите образчики просьбы, акта (дарственной записи) и т. д.» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 9. С. 166).

так сочувственно ~~взирал при этом на~~ √вздыхал вслед за М-а П-а ~~и~~ √и так истово шептал √и жевал губами ~~что-то~~ ~~и~~ возвод(~~ил~~)я взоры горе»[361]. Во-вторых, писатель вводит в беловую рукопись двукратное указание (через речь Сувенира) на принадлежность стряпчего к масонам. Так укрепляется связь между ним и Мартыном Петровичем. Возможно, этот герой, прослышав о харловском чтении журнала Новикова, догадывается и о его мучительных размышлениях, понимает серьёзность причин, побудивших помещика к разделу имения. В-третьих, Тургенев наделяет стряпчего обличительным словом: «на пиру» он, соглашаясь с Сувениром, выражает опасения за будущее Харлова, будто предостерегая от надвигающегося несчастья.

Особое место в повести занимает зарисовка природы в состоянии тишины и спокойствия. Этот пейзаж, выполненный в лирической тональности, помещён в череду узнаваний повествователем сути произошедших с Харловым изменений. Изображение представляет собой небольшой фрагмент, состоящий всего из нескольких предложений, но малость текстового пространства разворачивается в насыщенную картину ясного осеннего дня в роще. Сжатое изображение создаёт эффект активного восприятия, развёрнутого впечатления. Герой-охотник воспроизводит конкретность собственных ощущений от нахождения в небольшом природном топосе.

Прежде всего повествователь обращает внимание на исключительность тишины, царящей вокруг, которая делает явным и особенно выразительным любой незначительный шорох: «Тишь ~~была~~ √стояла такая, что можно было за сто шагов слышать, как ~~заяц~~ √белка перепрыгивал-а по √~~сверху по<нрзб.>~~ ~~сухой лежавшей на земле~~ √~~в~~ √~~лежавшейся~~ √сухой листве»[362]. Это именно та живая тишина, которая делает для человека предельно ощутимым восприятие природного мира и которая открывает особое состояние, преисполненное спокойствием, величием, но хранящее в себе недоступную тайну. В активном безмолвии проявляется возможность гармонической связи между человеком и природой.

[361] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 69v.
[362] Ibid. F. 80v.

Рисунок Тургенева несёт явный отпечаток «зримой и вещественной в своей сюжетно-описательной основе»[363] поэзии В.А. Жуковского периода 1815–1824 гг.[364] В частности, движение героя-рассказчика по роще, сопряжённое с созерцательно-описательным действием, не может не отсылать к «элегии панорамного типа»[365] «Славянка» (1815). Родственность двух изображений заключается в характере живописания, особенностях создания объёмной по своему содержанию картины природы. Внимательный взгляд лирического героя повести Тургенева, отмечающий мельчайшие проявления природного мира и живо передающий их динамику, восходит к «вещественной пластике»[366] элегического рисунка Жуковского. В его лирике (напр., элегия «Вечер», 1807) природная тишина, далёкая от семантики увядания или угасания, сливается с безмятежностью человеческой души. Она оказывается символом духовного единения и даже объединения природного и человеческого.

В описании Тургенева образ тишины осложняется введением значимой детали. Акцентируя качественный характер наблюдаемой бесшумности, повествователь прорисовывает звуковую осязаемость падения оторвавшегося сучка: «сперва слабо цепля(ясь)лся √~~раскачивался~~ за другие сучки и падал √наконец в мягкую траву»[367]. Такое сосредоточенное внимание к нисходящему движению обыкновенной веточки восходит к подобному изображению в «Славянке», а именно к строкам:

> Лишь, сорван ветерка минутным дуновеньем,
> На сумраке листок трепещущий блестит,
> Смущая тишину паденьем…[368]

---

[363] Янушкевич А. С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 148.

[364] Волков И. О. В.А. Жуковский и И.С. Тургенев (К вопросу о творческой преемственности) // Вестн. Том. гос. ун-та. 2018. № 430. С. 5–14.

[365] Янушкевич А. С. Указ. соч. С. 148.

[366] Там же. С. 153.

[367] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 80v.

[368] Жуковский В. А. Славянка // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 21.

Шум от падения листка, запечатлённый поэтом, – это «начало новой эры в лирике»[369], Жуковский открывает значимые конкретности природного мира и прямо соотносит их с непосредственным впечатлением человека[370].

Наблюдение за падением сучка Тургенев нагружает философским смыслом. Элегическая тональность пейзажа оформляет специфику душевных переживаний его непосредственного наблюдателя. «Атмосфера таинственных предчувствий»[371], охватывающая лирического героя «Славянки», у Тургенева проявлена через яркую уточняющую деталь, внесённую в период работы над беловым автографом. Это дополнение связано с характеристикой движения сучка: «падал навсегда: √он уж не шелохнется, пока √не истлеет»[372]. Здесь интересно привести высказывание Тургенева из письма П. Виардо (от 1 мая 1848 г.), которое пунктирно намечает обозначенную в повести картину и её философское значение:

> Странное впечатление природа производит на человека, когда он один… В этом впечатлении есть *осадок горечи* (здесь и далее курсив мой. – *И.В.*), свежей, как благоухание полей, немного *меланхолии*, ясной, как бывает в пении птиц. <…> Я без волнения не могу видеть, как ветка, покрытая молодыми зеленеющими листьями, отчётливо вырисовывается на голубом небе – почему? Да, почему? По причине ли контраста между этой маленькой живой веточкой, колеблющейся от малейшего дуновения, которую я могу сломать, *которая должна умереть*, но *которую какая-то великодушная сила оживляет и окрашивает*, и этой вечной и пустой беспредельностью, этим небом, которое благодаря земле сине и лучезарно?[373]

Хотя наблюдение малой смерти в природном мире лишено трагического звучания, так как это лишь часть естественного цикла, за которым последует новое рождение, оно всё же ассоциативно наводит на осознание факта неминуемого ухода в сфере человеческого существования. Такие мысли ясно

---

[369] Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 105.

[370] Образ падающего листка из «Славянки» Жуковского Тургенев использует уже в думе «Вечер»: «листа неслышное паденье» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 1. С. 9).

[371] Янушкевич А. С. В мире Жуковского ... С. 153.

[372] BnF. Dép. des Mss. Slave 76. F. 81r.

[373] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 1. С. 392.

прослеживаются и в «Славянке» Жуковского, в частности, поэт замечает: «Всё здесь свидетель нам, сколь блага наших дней, / Сколь все величия мгновенны»[374]. Однако тягостные раздумья лирического героя в элегии сменяются вновь открывающейся картиной природы, словно примиряющей человека с неотменяемыми законами жизни.

Очень внимательно Тургенев работает над описанием воздуха, особенного ощущения от своеобразного в него погружения. Это ярко проявлено на этапе чернового автографа, когда писатель, будто подчёркивая эфирное свойство окружающего пространства, дважды прибегает к сравнению с парным молоком и дважды же вычёркивает его: «√ни тёплый, ни свежий ~~как парное молоко~~» и «√про ~~обливался~~ √~~парным молоком вокруг~~»[375].

Автор стремится в словесной форме воспроизвести необычайные свежесть и лёгкость природного состояния («пахучий ~~и несказанно лёгкий уж такой~~ √~~несказанно~~ ~~легкий~~ √~~и~~ словно»[376]), которые безраздельно передаются герою-рассказчику, захватывают всё его физическое существо («~~и кругом головы и глаз~~ √~~кисленький~~ √~~вливался в грудь~~ ~~и гру рук и всего тела щек и глаз~~»[377]). Позже Тургенев дополняет чувствительную невесомость природного пространства ещё одним элементом: «тонкая, как шелковинка, с белым клубочком посередине, длинная паутина плавно налетала и, прильнув к стволу ружья, прямо вытягивалась по воздуху»[378].

Парно́е свойство воздуха, неопределённость его характеристики – «ни тёплый, ни свежий» и предельная физическая ощутимость ассоциативно напоминают образ тумана, широко распространённый в словесной традиции романтизма[379]. В русской литературе именно поэтические тексты Жуковского

---

[374] Жуковский В. А. Славянка ... С. 21.
[375] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 80v.
[376] Ibid.
[377] Ibid.
[378] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 195.
[379] К примеру, в повести «Призраки» Тургенев использует сравнение с «полупрозрачным, молочным туманом» (Там же. Т. 7. С. 193).

оказываются «насыщены мотивом тумана как ничьи другие»[380], а туманный пейзаж – это «одна из самых ярких примет»[381] его поэтической стилистики. Однако в зарисовке Тургенева «туманный воздух» лишён романтической конкретики, то есть он не связан исключительно с понятиями мечты, призрачности, таинственности, уныния. Здесь больше подчёркивается впечатлительная природа героя-рассказчика, особая чуткость его восприятия, которая олицетворяет своеобразный живой диалог человека и природы. В этом очевиден след натурфилософской эстетики Жуковского.

Показательно, как завершается пейзажная зарисовка у Тургенева: она заключается элегическим замечанием о мягком солнечном свете, подобном лунному: «Солнце светило, но так кротко, хоть бы луне»[382]. Кротость света и его сравнение со свечением луны, вероятно, оказываются эстетической памятью о «романтической селенологии», носителем идей которой «в России стал прежде всего В.А. Жуковский»[383]. Здесь отзываются таинственность и печальное предчувствие романтического ощущения от созерцания луны, её сияния[384]. Не случайно рассказчик, отметив необычную мягкость солнечного света и указав на его лунную природу, после выхода из рощи тут же наталкивается на дочь и зятя Харлова. До слуха героя-повествователя доносятся слова Евлампии и Слёткина, явно свидетельствующие о каком-то скрытом жестоком замысле:

> – Так бы ты и сказал, – послышался женский голос.
>
> – Толкуй! – перебил другой голос, голос мужчины. – Нешто можно всё разом?[385]

---

[380] Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. «Германия туманная» // Онегинская энциклопедия : в 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 231.

[381] Там же.

[382] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 195.

[383] Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы : сб. науч. тр. Новосибирск, 1995. С. 55.

[384] Весьма примечательно, что Харлов в беседе с Натальей Николаевной говорит: «она [меланхолия] у меня к новолунию бывает» (Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 174).

[385] Там же. С. 195.

Подобно установке Жуковского (в частности, «Подробный отчёт о луне», 1820), «лунная философия» переводится в сферу этической рефлексии. Образ луны оказывается знаком чувственного предвидения рассказчиком дурных намерений харловского семейства, направленных против «степного Лира». Этот элемент драматического предчувствия далее развернётся в контрастном описании бурной стихи, которое непосредственно включается в парадигму шекспировской образности.

В результате структура повести «Степной король Лир» демонстрирует сложный характер её жанровой природы. С одной стороны, Тургенев уподобляет повествовательную форму драматической композиции (пятиактное деление, напряжённо-динамическое развитие действия), а в содержательном плане делает значимый акцент на трагической основе человеческого существования (проблема смерти, противопоставленность человека миру, вечная и равнодушная природа). С другой стороны, писатель ведёт непрестанную работу по эпическому наполнению произведения: организует сложную нарративную структуру, расширяет пространственно-временную рамку произведения, создаёт полновесные образы героев и оформляет объёмные картины природы. Однако важной и во многом определяющей особенностью эпического материала повести является его неизменно драматическое начало – каждый элемент эпической структуры по-шекспировски отмечен знаком жизненной драмы. Тщательность работы писателя над фигурами священника и стряпчего, предугадывает открытия, которые позже будут сделаны А.П. Чеховым: «маленький человек» как типологическая основа русской жизни.

3.5 Шекспировские образы[386]

Акцент на Шекспира, поставленный Тургеневым в самом названии повести «Степной король Лир», далее переходит в экспозицию, где читателю

[386] Материал этого параграфа составил содержание отдельной статьи: Волков И. О. «Шекспировский текст» повести И.С. Тургенева “Степной Король Лир”» : образы героев // Вестн. Том. гос. ун-та. 2018. № 426. С. 5–13.

представляют «человек шесть, собравшихся в один зимний вечер у старинного университетского товарища»[387], которые заводят речь о шекспировских типах. Прежде чем перейти к королю Лиру, каждый из них назвал по одному герою, с которым (со всей условностью) ему довелось встретиться в реальности: *Гамлет, Отелло, Фальстаф, Ричард III* и *Макбет*. Перечисление имён не остаётся простым упоминанием в разговоре – отдельные элементы этих типов или частные детали самих произведений получают реализацию в ходе дальнейшего повествования.

Так, рефлексивная природа *Гамлета* входит в образную составляющую Мартына Петровича – герой оказывается склонен к тому, чтобы периодически впадать в состояние меланхолии. Во-первых, он предаётся мучительным размышлениям о смысле человеческого существования и неизбежности смерти. Во-вторых, его беспокоит вопрос о границах собственной силы и власти, что перекликается с вопрошанием Датского принца о выборе между смирением и противоборством.

Упоминание Тургеневым трагедии «Отелло» может указывать на параллель образов *Яго* и Слёткина. В обоих случаях они являют собой воплощение хищного мира. Главное для героев – личная выгода, в достижении которой они готовы на большие преступления. Яго у Шекспира «не делает зло ради зла, он не “демоническое существо”, но живой человек»[388]. Всё его коварство направлено только на получение желаемого лейтенантского поста. Ради собственных корыстных интересов существует и тургеневский Слёткин. Он услужлив и любезен до тех пор, пока дело не доходит до его личной выгоды: «…он тотчас терялся от жадности, до слёз даже доходил; из-за тряпки готов канючить целый день, сто раз напомнит о данном обещании, и обижается и пищит, если оно не тотчас исполняется»[389]. Яго плетёт против Отелло и Кассио интриги, в результате которых объятый ревностью Отелло убивает Дездемону и закалывается сам,

[387] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 159.

[388] Морозов М. М. Театр Шекспира ... С. 219.

[389] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 171.

умирает обманутый Родриго, получает ранение Кассио. К печальным последствиям приводят и козни Слёткина: под его влиянием дочери Харлова лишают отца самостояния, делают зависимым от них, а затем выгоняют из собственной комнаты. Итогом интриг также становится гибель главного героя.

Образные черты *Фальстафа* отражены во второстепенном герое повести – Гавриле Федулыче Житкове, которого прочат в мужья Евлампии. Неудачливый и жадный персонаж Тургенева схож с Фальстафом уже своим внешним видом: в возрасте, толстый, неуклюжий. Отставной майор называет себя воином – «царю служил верой-правдой»[390], а персонаж Шекспира является рыцарем и вхож в королевский двор. Оба нацелены на выгодную женитьбу (получение богатого приданого): Фальстаф пытается выбрать между миссис Форд и миссис Пейдж («Виндзорские насмешницы»), а Житков уже видит своей женой младшую дочь Харлова. Окружающим очевидна неуместность героев в роли женихов (сами авторы подчеркивают эту несостоятельность), однако «претенденты» не желают признавать очевидного и в результате самообмана терпят полное фиаско.

Аллюзия на *Ричарда III* связана в повести прежде всего с образом коня. После раздела имения у Харлова забирают его лошадь – раненную в Бородинском сражении «чахлую, тридцатилетнюю кобылу»[391]. Лишение лошади стало символом потери «царской» власти. Это непосредственно отсылает к заключительным словам 4-ой сцены V акта хроники Шекспира: «Коня, коня! Венец мой за коня!»[392] Король Ричард, теряя в бою коня, оказывается легко уязвим – это знак его поражения, за которым следует потеря трона и смерть.

Наконец, в повести Тургенева присутствует интертекстуальная отсылка к трагедии *«Макбет»*. Описывая ужасную непогоду, во время которой скитавшийся по степи Харлов приходит в дом к Наталье Николаевне, герой-рассказчик даёт следующее изображение: «Везде стояли засоренные мертвыми листьями лужи; крупные волдыри, то и дело лопаясь и возрождаясь, вскакивали и скользили по

---

[390] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 194.

[391] Там же. С. 162.

[392] Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. ... Т. 1. С. 577.

ним»[393]. «Волдыри», о которых упоминает рассказчик, подобны «пузырям земли» из трагедии Шекспира:

> То – пузыри, которые рождает
> Земля, как и вода. Но где ж они?[394]

В обоих случаях пузыри и волдыри как элементы в описании природной стихии предваряют череду дальнейших трагических событий.

Далее Тургенев от отдельных шекспировских вкраплений переходит к моделированию конкретных художественных образов, обнаруживающих свою специфику на материале обыкновенной российской действительности.

Король Лир – Мартын Харлов

В центре драматического действия трагедии Шекспира и повести Тургенева находится герой – представитель конкретного национального мира, наделенный мощью характера и силой безграничной власти (обусловленной исторически и многократно усиленной собственным представлением). Его королевская позиция существует в непосредственной связи с личной, семейной – Тургенев подобно Шекспиру делает отцовство одним из значимых аспектов развития трагического конфликта. Однако, в отличие от британского монарха, степной помещик имеет лишь двух дочерей, которые предают и отвергают своего отца, то есть он лишен варианта Корделии. Соответственно, в своей трагической истории Харлов избавлен не только от мук вины в несправедливости подозрений, но также оставлен и без необходимости надежды на прощение. Вместо отца эти мучения всей тяжестью ложатся на младшую дочь – Тургенев даже по-своему моделирует сцену прощения / непрощения в финале повести.

Истоком разрушительных противоречий главного героя в обоих произведениях служит именно личность гордого властителя: характер выказываемых притязаний к миру оказывается вне соответствия с истинностью собственной эгоистической природы. Тургенев в сложной психологии Мартына

---

[393] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 204.

[394] Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. ... Т. 7. С. 13.

Харлова на первый план также выдвигает терзающий его страх смерти, который звучит и в ситуации с Лиром, но не в столь резонированном виде. Русский писатель сталкивает внутри чувствующего мира героя мучительное ожидание смерти с необъятной страстью гордыни. Если у Шекспира король на протяжении всего действия пытается разобраться в причинах несправедливого и жестокого устройства человеческого мира, то подобным масштабом мысли наделяется и степняк Тургенева: со всей простотой и обыденностью своего сознания он стремится познать смысл существования, неуклонно стремящегося к гибели.

Древний британский монарх, потомок легендарных королей и наследник их многовекового величия олицетворяет собой абсолютную силу, волю и власть. Он упивается своим могуществом, ощущает себя на вершине человеческого мира. Но ореол всевластья заслоняет от него реальную действительность, заставляя жить в мире иллюзий. Король оказывается неспособен отличить правду от лжи, любовь от ненависти, лесть от искренности. Поэтому суровое вторжение объективного мира в сферу его существования приводит к катастрофе, которая обретает огромные масштабы. Трагедия одной личности отзывается в пределах целого мира: раздробленность государства, война с Францией.

В повести Тургенева степной помещик Мартын Харлов тоже претендует на положение монарха. Как уже говорилось выше, в образном плане его фигура через историю рода и особенности характера соотносится с личностью Ивана Грозного. Самого себя герой также сознаёт как монарха, владеющего «державой» и имеющего подданных-крепостных. Наделённый богатырской силой, физической мощью он больше всего гордится «своим званием, происхождением, своим умом-разумом»[395]. Для Харлова верность дочерей всегда была чем-то априорным, не вызывающим сомнений – подобно Лиру, он считает себя по природе олицетворение силы и власти. Поэтому, решаясь разделить имение, Мартын Петрович вначале абсолютно уверен в беспрекословном повиновении дочерей: он, как и герой Шекспира, считает, что, сбрасывая со своих дряхлых

[395] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 160.

плеч «ярмо забот», сохраняет «Королевский титул / И честь, с ним сопряженную»[396]. Но когда на него обрушивается действительное положение вещей, терпит абсолютный крах.

Представляя Лира в облике старца, Шекспир одновременно делает указание на славу его молодости – в прошлом он был доблестным воином: «Когда-то было время: мог бы я / Моею острой саблей их заставить / Попрыгать всех»[397]. Последним проявлением воинского духа стала месть за убийство Корделии: король закалывает «раба, который вешал дочь»[398]. Точно таким же ратным борцом два десятилетия назад был и Харлов – во время войны 1812 г. Свою героическую природу он выказывает вновь, когда разрушает крышу нового флигеля: Мартын Петрович ощущает себя воином, отбивающимся «от лихих татарских людей, от воров литовских»[399]. Слова героя наводят на прямую ассоциацию со свержением монголо-татарского ига и борьбой против польско-литовского нашествия во время Смуты.

Важной деталью, сближающей Харлова с шекспировским Лиром, оказывается мотив охоты. Британский монарх в середине первого акта появляется впервые в доме старшей дочери, именно возвращаясь со звериной ловли. Указание на это даётся в речи самой Гонерильи, которая в ожидании прибытия отца наставляет своего дворецкого: «Помни ж: как с охоты / Приедет он, скажи, что я больна. / С ним говорить не стану я…»[400]. Интересно отметить символический план выражения этого мотива в трагедии: «ловлей» Лира занимаются две его старшие дочери, договариваясь своим небрежным и надменным обращением смирить отца, сократить объём его притязаний.

Герой Тургенева также является охотником, в повести на это дважды обращается внимание. Сначала рассказчик упоминает о шумной заячьей охоте, которую ведёт Харлов: «так заатукал на лежавшего возле дороги зайца, что стон и

---

[396] Шекспир В. Король Лир ... С. 54.
[397] Там же. С. 170.
[398] Там же.
[399] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 220.
[400] Шекспир В. Король Лир ... С. 66.

звон стояли у меня в ушах до самого вечера»[401]. Затем уже сам герой говорит об этом увлечении своей юности: «Тебе бы всё с ружьём баловаться! В младых летах будучи, и я по этой дорожке бегал»[402]. Символическое значение охоты здесь также срабатывает, но не в столь явном виде: в роли главного «охотника» выступает Василий Слёткин.

Скитающийся по пустынной степи Лир словно в языческом ритуале обращается к природным стихиям, призывая их к всеобщему разрушению – для него мир перевернулся, привычный порядок вещей нарушен. Он просит разбросать «…по ветру семена, / Родящие людей неблагодарных»[403], то есть не допустить повторения его собственной истории. Практически прямая отсылка к этому присутствует в повести Тургенева. Мартын Петрович, рассказывая Наталье Николаевне обо всех своих бедах и лишениях после раздела имения, поверяет ей и те мучительные мысли, что его терзали. Перед изгнанием и смирением он думал: «перебью, перешвыряю всех, чтобы и на семена не осталось... Будут знать!»[404]

В степи к Лиру приходит полнота осознания драмы своего положения, он прозревает и в этот момент становится способен к жалости и сочувствию. На фоне бушующей стихии Лир от сугубо личного переживания поднимается до обозрения бед и страданий человеческого мира вообще. Подобное прозрение происходит и с героем Тургенева. Находясь в полном одиночестве у пруда, он впервые задумался о том, «пользу кому в жизни сделал»[405]. Харлов вспоминает о своих крестьянах, которых «век заедал»: «И какая их теперь судьба: была яма глубока и при мне – что греха таить, а теперь и дна не видать!»[406]

В комнате на ферме около замка Глостера король Лир в состоянии сумасшествия устраивает суд над своими дочерями: «…суд открыт. / Я их зову к

---

[401] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 163.

[402] Там же. С. 202.

[403] Шекспир В. Король Лир ... С. 107.

[404] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 207–208.

[405] Там же. С. 208.

[406] Там же.

ответу»[407]. Это процесс безумных над жестокими – Том из Бедлама (Эдгар) в роли судьи, Шут – его помощник, Кент – присяжный, сам Лир выступает как потерпевший и обвинитель. Будучи не в силах противостоять коварству дочерей и не имея возможности отомстить, король созывает театрализованное судилище, в котором всё перевёрнуто, наполнено юмором и гротеском. «Безумный суд» не может выполнить своего реального предназначения, но он приносит временное облегчение главному герою – Лир засыпает, его относят в Дувр. Желание короля восстановить попранное отцовское право реализуется только на уровне воображаемом, эмоционально-психологическом.

Суд над неблагодарными детьми устраивает и Мартын Харлов – это кульминационная сцена в развитии всего действия повести, момент его наивысшего напряжения. Герой стремится собственноручно разрушить кров, который он оставил детям. Тургенев в тексте произведения (гл. XXIV) слово «кров» выделяет курсивом, а в речи персонажей (Сувенира и Харлова) оно повторяется одиннадцать раз. Кров становится символом харловского гнева и возмездия. Мартын Петрович хочет лишить неблагодарных дочерей дома, пристанища, в котором ему самому было отказано. В момент разорения крыши он выглядит настоящим безумцем, яркие изменения происходят и в его внешнем облике: «неуклюже-проворно двигалась исчерна-серая масса»; «совершенным медведем показался он мне»[408]. Трагическая фигура степного помещика на крыше флигеля отзывается истинно лировским колоритом: «Резкий ветер обдувал его со всех сторон, вздымая его склоченные волосы», «местами краснело его голое тело сквозь прорехи разорванного платья», «страшно было слышать его дикое, хриплое бормотание»[409].

Обвиняя Евлампию и Анну в жестокой неблагодарности, Харлов произносит суд и над самим собой, признаётся в собственной провинности: «буду

---

[407] Шекспир В. Король Лир ... С. 117.

[408] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 215.

[409] Там же. С. 216.

правду говорить: больше всех виноват я сам»[410]. Эту вину он находит именно в непомерной гордости, а заключительное осуждающее слово произносят «подданные» Харлова, все разом ощутившие «грех, в который впало харловское семейство»[411].

Мартын Харлов в ходе повествования испытывает поочерёдную смену своего состояния. В начале повести это гордый и властный помещик, далее, после «сонного мечтания», – уже мучительно размышляющий о своей смерти и несовершенной душе, а после раздела имения – терзаемый сомнениями и неуверенностью. Жестокая неблагодарность семьи делает из него сначала подавленного и униженного нахлебника, а затем превращает в оскорблённого изгнанника. Наконец, придя за «спасением» в дом Натальи Николаевны, Харлов испытывает стыд и раскаяние, которые резко и контрастно сменяются гневным негодованием – «взрывом».

Толчком к изменению харловского состояния становятся критические точки в ходе повествовательного действия. К таким стимулам можно отнести: явление «вороного жеребёнка» во сне, чтение масонского журнала, слова Сувенира и стряпчего о возможной дочерней неблагодарности и строптивое поведение Евлампии, действительная неблагодарность семьи, «выселение» из кабинета, упрёки Сувенира. Таким образом, Харлов проходит через вереницу драматических испытаний, которые в момент наивысшего напряжения резко обрываются смертью героя.

Эта траектория физического и психологического движения Харлова соотносима с эволюцией образа короля Лира. Герой Шекспира в самый момент раздела королевства, с одной стороны, сталкивается с любовью Корделии и верностью Кента, однако интерпретирует их совершенно противоположно – черствость души, измена и предательство, а с другой – обманывается ложной любовью Реганы и Гонерильи. Поочерёдное пребывание у дочерей, лишающих отца свиты и приюта, заставляет Лира усомниться в собственной мудрости.

[410] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 207.

[411] Там же. С. 221.

Потрясения приводят британского монарха к безумию, которое «не является, конечно, патологическим сумасшествием: это напор бурных чувств изнутри»[412]. Новый выход короля в реальность, сопровождаемый встречей с Корделией, приносит и новые смятения. Наконец происходит заточение в темницу, где по приказу Эдмонда совершается казнь младшей дочери. Лир не выносит довершающего удара и умирает, оплакивая смерть Корделии.

Особой насыщенностью отличается палитра чувств, испытываемых Лиром в ходе развития трагедии: самодовольство и гордость (раздел страны, речи Гонерильи и Реганы) – разочарование, гнев и ненависть (молчание Корделии, непокорность Кента) – уверенность – раздражение и негодование (приезд к Гонерилье) – настороженность и озабоченность – гнев и возмущение (приезд в дом Глостера) – оскорблённость и мстительность, отчаяние и ужас (скитание по степи) – жалость и сострадание (размышление у шалаша) – опустошённость и помешательство (встреча с Томом) – стыд, вина и сожаление (встреча с Корделией) – готовность, решимость и радость (заключение под стражу) – печаль, горе, отчаяние (убийство Корделии).

Спектр переживаний Мартына Петровича столь же многообразен, однако, как уже было отмечено, Тургенев на первый план выдвигает именно две страсти, которые по своему накалу превосходят все остальные, они гложут его постоянно и борются между собой – это страх смерти и гордыня. Их столкновение приводит к тому, что Харлов не может определить путь собственного «пореформенного» существования. Раздирающие его противоречия приводят к печальному следствию.

Корделия и Гонерилья – Евлампия

Евлампия Харлова по своей роли в развитии истории «степного короля» соответствует двум персонажам шекспировской пьесы: Гонерилье и Корделии. От старшей дочери Лира в ней угадываются жестокость, надменность, гордая непреклонность, презрение. Тургенев не даёт изображения того, как она

[412] Морозов М. М. Театр Шекспира ... С. 141–142.

обращается со своим отцом после раздела имения, не создаёт больших сцен диалога, но по отдельным деталям собирается яркая характеристика. Во-первых, Евлампия не проявляет искренней благодарности в эпизоде оглашения раздельного акта: кланялась отцу только по принуждению, потому что он этого требовал (приказывал). Когда Сувенир и стряпчий высказали свои сомнения по поводу дочерней верности и преданности, она не стала (в отличие от Анны) разубеждать Харлова, уверять в обратном, а лишь хранила невозмутимое молчание. Во-вторых, прогуливаясь вместе со Слёткиным по Еськовской роще, Евлампия запела старинную песню, в которой совершенно очевидно звучат мотивы отцеубийства.

Сходство Евлампии с Корделией столь же значительно. У Шекспира Лир вместе с разделом имения хотел устроить свадьбу младшей дочери, для чего пригласил двух претендентов на её руку: короля Французского и герцога Бургундского. Последний, узнав, что Корделия остаётся без приданого, отказывается от своего предложения. В повести Тургенева несколько раз акцентируется внимание на замужестве героини: Евлампию готовятся выдать за майора Жидкова. Однако после раздела имения эти планы рушатся, а корыстолюбивый жених остаётся ни с чем.

Отказ Корделии уподобиться сёстрам в лести и лжи приводит короля в ярость, он видит в этом поступке проявление гордыни, высокомерия и нелюбви: «Так молода и так черства ты сердцем!»[413] Мнимая неверность дочери приводит к необратимым печальным последствиям: отвергая Корделию, Лир открывает путь для собственного изгнания. Подобным образом строптивое поведение Евлампии оказывает сильное разрушительное воздействие на Мартына Петровича. Гордая непокорность младшей дочери («…точно каменная! истукан истуканом! Неужто же она не чувствует?»[414]) со всей силой ударяет по самолюбию отца.

Когда Харлов в порыве гнева и мести бросился разорять крышу имения, Евлампия старалась успокоить отца, усмирить его ярость. Она признаёт свою

---

[413] Шекспир В. Король Лир ... С. 53.

[414] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 189.

вину перед ним и обещает вернуть всё обратно: «…приди ко мне в светелку, на мою постель мягкую. Я обсушу тебя да согрею; раны твои перевяжу, вишь, ты руки себе ободрал. Будешь ты жить у меня, как у Христа за пазухой, кушать сладко, а спать ещё слаще того»[415].

Эта сцена отсылает к той заботе, которая была проявлена Корделией по отношению к Лиру. Чтобы спасти отца от жестокости сестёр, младшая дочь короля приводит с собой в Британию французское войско. Она помогает переправить Лира в Дувр, приглашает врача для лечения его души и тела, а палатка во французском лагере становится ему защитой: «О небеса благие! / Пошлите исцеленье тяжким ранам, / Восстановите силы, защитите / Отца, от горя ставшего младенцем!»[416]

Создавая образ Евлампии, Тургенев намеренно не выстраивает абсолютной параллели с шекспировской Корделией. В трагедии английского драматурга младшая дочь Лира выступает в роли своеобразной спасительницы своего отца. А.В. Дружинин в предисловии к переводу называет Корделию «светлым ангелом, кротким божеством дивной драматической поэмы»[417]. Этот «светлый ангел» примиряет героя с миром, снимает для него остроту внешних и внутренних противоречий. В обоюдном всепрощении Лир и Корделия приходят к согласию.

Подобного «освобождения» для своих героев Тургенев не предполагал. Харлов не может до конца смириться с собственным положением – его мучает оскорблённое отцовское чувство, давит попранная гордость, даже смерть не способна разрешить для него дисгармонию мира. Не получает покоя и Евлампия. Страстная природа героини, доставшаяся ей от Харлова («что у меня, что у ней: нрав всё едино»[418]), также не допускает покорности. Смерть отца и ощущение в

---

[415] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 218.

[416] Шекспир В. Король Лир ... С. 150.

[417] Дружинин А. В. Вступление // Шекспир В. Король Лир. Трагедия в пяти действиях / пер. с англ. А. В. Дружинина. СПб., 1857. С. 23–24.

[418] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 189.

этом своей вины наложили на героиню сильный отпечаток. Она уходит из дома и становится «кем-то вроде Богородицы» у хлыстов-раскольников.

В черновом автографе повести Тургенев посвящает отдельную главу описанию уходящей из имения Евлампии:

> ~~На следующее утро~~ В течение ночи, последовавшей за днём похорон, выпала первая пороша; как только настало утро, я отправился с ружьем выслеживать зайцев. На дороге в Еськово, ~~которую~~ мне √[в моих поисках] несколько раз пришлось √[её] пересекать я увидел женщину в подпоясанном капоте, с платком на голове, с котомкой за плечами… Она шла √[~~проворно~~] большими шагами, слегка подпираясь палкой. Я её принял сперва за богомолку и только поравнявшись с нею, узнал в ней Евлампию. Я узнал её по глазам, которые она быстро вскинула на меня: ~~выраже~~ лоб и нижняя часть лица были закрыты. Не печаль √[и не ~~смущение~~ горе] выражали эти глаза – ~~а~~ напротив; √[в их] взгляд ~~их являл ту же~~ √[более чем когда-нибудь] высказывалось ~~то~~ √[~~же~~] ~~суровое надменное~~ то √[надменное и] почти дикое не тронь меня, которое меня всегда в них ~~поражало~~ ~~и пугало~~. Место, где я её встретил, было недалеко от того √[места], где я в первый раз увидал её с Слёткиным; вспомнилась мне её √[удалая] песенка, вспомнился венок из васильков на её √[кудрях] ~~головке~~… и жаркий ~~летний~~ день, и ~~блеск~~ √[золотистый] блеск ~~солнца~~ ~~вокруг её~~ лазурно(й)го √[неба], на котором так ~~пышно~~ √[стройно] рисовался её √[~~светлый~~] √[~~могучий~~] образ – и вот теперь ~~идёт~~ √[спешит] она, вся тёмная, закутанная – по мёртвому белому снегу… куда? Я не смог спросить её, да она бы и не ответила мне. ~~Но мне пришлось вспомнить об этой встрече, когда я~~ Н(н)есколько дней спустя…[419]

Эта сцена была переходной между изображением Евлампии в момент смерти и похорон Харлова и эпизодом встречи с ней героя-рассказчика спустя девятнадцать лет. Вероятно, у Тургенева уже на раннем этапе работы оформилась мысль о драматической судьбе героини после её добровольного изгнания. Здесь очевидно контрастное сопоставление воспоминания рассказчика о золотистом блеске солнца, на котором когда-то «так ~~пышно~~ √[стройно] рисовался её √[~~светлый~~] √[~~могучий~~] образ», и нынешней «тёмной, закутанной» фигурой, идущей по «мёртвому снегу». Не случайно повествователь вспоминает и о пении Евлампии (мотив убийства), а

[419] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 98v.–99r.

также о васильковом венке (знак сладострастия). Символическое значение этих примет по-своему воплотится в дальнейшей судьбе героини.

Автор акцентирует внимание на особом проявлении в облике Евлампии чувства самоотчуждённости: «надменное и почти дикое “не тронь меня”». Это стремление к одинокому скитанию перекликается с состоянием Мартына Петровича во время бессмысленного ужения у пруда – он тоже требует оставить его в покое. Во всей полноте ощущая вину в смерти отца, Евлампия в отчаянии бежит из того места, где совершилась трагедия. Однако её путь отличен от пути богомолья и покаяния, она будет блуждать в одиночестве пока не найдёт равноценного воплощения тяги к отрешённому существованию и одновременно желания повелевать.

Регана – Анна

Старшая дочь Мартына Петровича впервые появляется в повести во время «посольского приёма», когда герой-рассказчик приезжает посмотреть харловскую «державу». Анна описывается как «гордячка»: «держалась чинно и холодно», «недобрая улыбочка бродила по её губам, по щекам, в тени длинных ресниц»[420]. Но, несмотря на всю гордость и самодовольство, перед отцом она ведет себя смирно и услужливо. Подобно Регане Анна горячо и покорно изъявляет свою благодарность во время раздела имения. Неожиданно прозвучавшие из уст Сувенира и стряпчего слова сомнения вызывают у неё ненависть: «...так и впилась глазами в говорившего, и уж, конечно, более злого, змеиного и в самой злобе более красивого лица я не видывал!»[421] Сравнение героини со змеей символично, к нему добавляется указание на сходство голоса Анны с криком хищной птицы. Змеиные и хищнические черты – это прямая параллель с образом коварной Реганы.

Дочь Лира расчетлива и практична, после гибели мужа она строит планы нового счастливого брака с Эдмундом («Мой герцог умер; мы в ладу с Эдмундом,

[420] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 169.

[421] Там же. С. 186.

/ И я его не уступлю сестре»)[422] и одновременно подговаривает дворецкого сестры убить Глостера («А ежели случится / Тебе изменника слепого встретить, / То вспомни, что за голову его / Назначена хорошая награда»)[423]. Кроме того, Шекспир наделяет Регану явно маскулинными чертами, когда ставит её во главе войска герцога Корнуэльского.

Со временем остается вдовой и Анна Мартыновна, причем соседи-помещики однозначно признают её виновной в смерти Слёткина («кому же не известно, что она мужа своего отравила?»)[424]. На практичную деловитость харловской дочери герой-рассказчик обращает особое внимание, когда вновь встречается с ней «больше пятнадцати лет» спустя. В округе она считается примерной хозяйкой, у которой «повиновение крестьян – образцовое... Воспитание детей – образцовое! Голова! Мозги!»[425] Но к этому признанию примешивается подозрение в неизменном лукавстве: «Продувная шельма! – вмешался другой, менее деликатный владелец, – мягко стелет, да жестко спать!»[426] Ловкость и прагматика хозяйственной Анны, которым удивляются и не смеют противиться другие степные помещики, так же, как и у Шекспира, уподобляют её мужчине.

Герцог Корнуэльский и Эдмонд – Слёткин

Сходство Василия Слёткина с герцогом Корнуэльским основывается, во-первых, на его положении в сюжетной структуре повести: он является мужем одной из дочерей, то есть приходится Харлову зятем. Во-вторых, на пересечение двух образов указывает характер действий и поступков тургеневского героя: вместо благодарности за полученный дар он наносит ему одну обиду за другой. Слёткин практически собственноручно забирает у Харлова экипаж, лишает жалованья, отлучает от него казачка Максимку, выгоняет из собственной комнаты. Всё это отсылает к тем жестокостям, которые совершает герцог

[422] Шекспир В. Король Лир ... С. 138.
[423] Там же.
[424] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 225.
[425] Там же.
[426] Там же.

Корнуэльский, платя оскорблением за благодеяние (приказывает посадить Кента в колодки, отпускает униженного Лира из замка в бушующую стихию, вырывает глаза у беззащитного Глостера).

Другая параллель образов оказывается ещё более явной. Эдмунд – это побочный сын Глостера, из-за условий своего рождения лишённый всех прав и преимуществ, поставленный во второй ряд после брата Эдгара. Такая «побочность» существования оказывает на него разрушительное воздействие. Он решает жестокостью и ложью устроить своё будущее: «Я хитростью богат – и я сумею / Завоевать всё то, что нужно мне»[427]. Знатным происхождением не может похвастаться и Слёткин: «…сирота, сын мелкого чиновника, поверенного по делам у матушки, и её воспитанник»[428]. Пресмыкаясь перед Мартыном Петровичем, всячески стараясь ему угодить, он втайне только и ждёт того, чтобы завладеть всем харловским имением.

В трагедии Шекспира Эдмонд соблазняет старших сестёр Лира, настраивает их друг против друга, заставляя плести опасные интриги. У Тургенева Слёткин, который «был вообще весьма недурен собой»[429], вступает в любовную связь с Евлампией. В его подчинении оказываются обе сестры: «…разве в них есть какая своя воля? Володькины холопки!»[430]

Однако Слёткин в отличие от герцога и Эдмонда не является столь же смелым и решительным, не раскаивается в финале и, следовательно, не пытается искупить свою вину. Герой-рассказчик, описывая зятя Харлова, подчеркивает ничтожность его природы. Когда Харлов забрался на крышу флигеля и начал её разрушать, Слёткин «совсем ожидовел», схватился за ружьё и «перебегал короткими шагами с места на место»[431]. Он не решается стрелять в Мартына Петровича, только лишь целится и грозит ему. «Трус» и «горе-богатырь» – такую исчерпывающую характеристику получает герой от своего тестя.

---

[427] Шекспир В. Король Лир ... С. 67.

[428] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 170.

[429] Там же. С. 171.

[430] Там же. С. 206.

[431] Там же. С. 216.

Шут – Сувенир

Функция шутовского персонажа в трагедии Шекспира исключительна – провозглашать правду и разоблачать ложь. Шут обладает знанием истины, которое пока недоступно Лиру, он свободно прозревает то, к чему король придёт только путём глубоких страданий. Этой правдой шут терзает непонимающего Лира. У Тургенева в подобной роли выступает «некто Бычков», человек без имени и родного угла. Ему дали «с младых ногтей» знаковое прозвание Сувенир, то есть что-то, что напоминает о событиях прошлого. Харлову Бычков постоянно припоминал якобы вину в смерти своей сестры, бывшей замужем за Мартыном Петровичем: «Вы сестрицу Маргариту Тимофеевну за что уморили?»[432]

Обличительную функцию шута Сувенир выполняет в тот момент, когда происходит разделение харловского поместья. Он высказывает сомнение по поводу дочерней верности Анны и Евлампии: «…а вот мы посмотрим, по вкусу ли ему самому придется это великодушие, когда его, раба божия, голой спиной... да на снег!»[433] Когда Харлов решает примириться со своим положение и покорно приходит под защиту Натальи Николаевны, Сувенир снова начинает терзать его своими насмешками: «Великий основатель знаменитого рода Харловых, воззри на своего потомка! Каков он есть?»[434] Тургеневский шут понимает, что теперь Мартын Петрович по своему положению сравнялся с ним, стал подобным ему лишённым крова нахлебником: «А теперь небось таким же приживальщиком стал, как и аз грешный! Что Мартын Харлов, что Сувенир проходимец – теперь всё едино! Подачками тоже кормиться будет!»[435] Это отсылает к сравнявшимся позициям Лира и его шута у Шекспира.

Также показательна в шекспировской пьесе особенность обращения шута к Лиру. Он называет его nuncle (от mine uncle) – дядя, дядюшка, дяденька, то есть считает чуть ли не своим кровным родственником. Сувенир тоже обозначает

---

[432] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 166.

[433] Там же. С. 186.

[434] Там же. С. 210.

[435] Там же.

близкое родство между собой и Харловым, постоянно именуя его «братцем»: «Ох, как вы меня испугали, братец почтеннейший!»[436], «Мартын Петрович! братец, простите великодушно!»[437] Это вновь указывает на постепенное уравнивание шутовской и королевской позиций.

Интересно, что в трагедии Шекспира «шут появляется только в тот момент, когда Лир впервые начинает видеть, что всё вокруг него не совсем так, как он предполагал. Когда же прозрение Лира достигает своего завершения, шут исчезает»[438]. После гибели Харлова с Сувениром происходит та же кардинальная перемена, он почти навсегда замолкает, на него находит «тревожная и подлая меланхолия» – передвигаясь на цыпочках, он бессмысленно шептал: «Чичас!»[439]

Под одеждой шекспировского шута обнаруживаются «большой ум и большое сердце»[440]. Этот персонаж – воплощение народной мудрости, вынужденной скрываться за буффонной маской. С одной стороны, шутовской колпак даёт герою возможность говорить свободно и открыто, пренебрегать сословными запретами. Но, с другой стороны, он обрекает своего носителя на абсолютное унижение. В этом противоречии заключается трагическая составляющая фигуры шута.

В повести Тургенева положение Сувенира не получает столь высокого звучания. За его насмешливо-обличительными речами не скрывается огромной внутренней силы. Однако автор дал герою возможность понять всю тяжесть последствий от сказанных им слов. Сувенир сознаёт свою вину в том, что довёл Харлова до разрушительного гнева, и даже пытается попросить у него прощение, но раскаяние остаётся безответным. Примечательно, что в черновом автографе окончание повести включало в себя небольшой фрагмент, рассказывающий о дальнейшей судьбе Сувенира: «Он умер от перелома ноги, свалившись с

---

[436] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 211.

[437] Там же. С. 218.

[438] Морозов М. М. Театр Шекспира ... С. 143.

[439] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 222.

[440] Морозов М. М. Указ. соч. ... С. 142.

лестницы в пьяном виде, и перед смертью всё твердил, что это, мол, мне за Мартына Петровича: он меня столкнул»[441].

Герцог Бургундский – Житков

Оба героя – несостоявшиеся женихи младшей из дочерей гордого властителя. Герцог Бургундский был согласен взять в жёны Корделию в том случае, «когда / Венчанный Лир лишь только согласится / Дать дочери обещанную часть»[442]. Лишая Корделию приданого, Лир лишает её и жениха в лице герцога. Подобное происходит и в истории с Евлампией. Майор Житков, которого Наталья Николаевна прочит в будущие мужья младшей дочери Харлова, ощущает себя почти состоявшимся владетелем большей половины харловского имения: «Целую роту в порядке содержал, по струнке ходили, а это что же-с? Плевое дело»[443]. Мартын Петрович приглашает Житкова на оглашение раздельного акта («Ему как жениху следует!»[444]). Поведение майора на этом торжественном собрании очень красноречиво: услышав, что усадебный дом Харлов отдаёт Евлампии, Житков облизнулся и поспешил выразить свою признательность: «нагнулся вперед всем корпусом»[445]. Он также явился на крыльцо для объявления «высочайшей воли» крестьянам и дворовым, а во время молебна с водосвятием «благородно, по-военному, чуть-чуть помахивал пальцами между третьей и четвертой пуговицей мундира»[446]. Наконец, когда Сувенир и стряпчий выразили Мартыну Петровичу свои сомнения относительно верности и признательности дочерей, Житков подталкивал Евлампию в бок, призывая её развеять все подозрения, а потом и сам «выставил было грудь и ногой слегка топнул»[447].

---

[441] BnF. Dép. des Mss. Slave 85. F. 102v.
[442] Шекспир В. Король Лир ... С. 58.
[443] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 173.
[444] Там же. С. 176.
[445] Там же. С. 183.
[446] Там же. С. 185.
[447] Там же. С. 187.

После раздела «державы» Житков, как и бургундский герцог, лишился возможности выгодно жениться. Но если в случае Шекспира причиной послужил самостоятельный отказ расчётливого претендента, то в тургеневском варианте корыстному герою помешали внешние обстоятельства – «приказ» Слёткина.

Кент – казачок Максимка

Образом «великого верноподданного» Кента Тургенев открыто восхищался, о чём свидетельствует его письмо к А.В. Дружинину: «Я прослезился (à la lettre) над ним. Все эти характеристики – всё воззрение верно, широко, глубоко – исполнено любви и свободы»[448]. Кент у Шекспира – это символ правды, верности и чести. Обличая ложь и вразумляя короля, он в ответ получает обвинение в измене и изгнание, но даже в облике незнакомца остаётся надёжным защитником Лира: «Пришла пора служить, назло изгнанью / Заботиться о бедном короле / И много дела взять к себе на плечи»[449]. Кентовское служение – это не проявление признака врождённого рабства, но искренняя самоотверженность, результат чистой человеческой преданности.

В повести Тургенева позиции Кента соответствует казачок Максимка – четырнадцатилетний дворовый паренёк, который находится «на службе» у Харлова. Характер его служения в отдельных чертах напоминает верноподданническую позицию героя Шекспира. Казачок Максимка – это единственный человек, который находится рядом с Харловым во время его меланхолического состояния. Он или читал Мартыну Петровичу журнал «Покоящийся трудолюбец», или пел «тончайшим голоском заунывную песенку»[450].

Максимка неизменно сопровождал своего «короля» в его лихих разъездах по деревенской округе: «прижавшись всем телом и лицом к своему барину и упираясь босыми ногами в заднюю ось дрожек, он казался листиком или

---

[448] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. ... Т. 3. С. 187.

[449] Шекспир В. Король Лир ... С. 76.

[450] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 164.

червяком, случайно приставшим к воздвигавшейся перед ним исполинской туше»[451]. После того, как Харлов всё имение оказывает дочерям, он теряет казачка (как и Лир Кента), которого отдают на учение к шорнику. Максимка последний раз видится с Мартыном Петровичем в момент разорения крыши флигеля, тот призывает к себе своего «оруженосца»: «Полезай ко мне, Максимушка, слуга мой верный…»[452] И казачок даже пробует подняться к Харлову, чтобы с последний раз быть ему полезным, несмотря на все внешние обстоятельства.

Наконец, когда «степной король» падает с крыши и расшибается, казачок Максимка и здесь оказывается рядом с ним. Своим поведением он выказывает верность и преданность умирающему хозяину: «приблизился, стал на одно колено и, далеко отставив другую ногу, как-то театрально поддерживал руку бывшего своего барина»[453]. Театральность позы героя заставляет усомниться в его откровенности, однако далее рассказчик опровергает это недоверие: в день похорон Харлова Максимка «выводил на клиросе такие теноровые ноты, что в искренности его преданности покойнику, конечно, уже никто сомневаться не мог!»[454]

У Шекспира образ Кента представлен в плане исключительно героическом: он сражается за короля (поединок с Освальдом), претерпевает наказание из-за своей верности (сажают в колодки), уводит его от гибели (сопровождает в степи и по пути в Дувр). Такой высокой позиции у казачка Максимки нет. Если Кент умудрён опытом и закалён в сражениях, то герой Тургенева – это всего лишь простоватый паренёк, удивительным образом попавший в услужение к сумасбродному барину. В его описании преобладает ироническая окраска, которая несовместима с образом «великого верноподданного». Но значимо то, что в этой роли «паладина» Максимку видит прежде всего сам «степной Лир». Именно Мартын Петрович приблизил к себе этого деревенского юношу и наделил его такими функциями, которые хотя бы

[451] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 162.
[452] Там же. С. 220.
[453] Там же.
[454] Там же. С. 222.

отдалённо могли напоминать служение королю. А жест коленопреклонения, использованный Максимкой при прощании с Харловым, со всей очевидностью отсылает к поведению рыцаря: знак глубокого почтения и преданности.

3.6 Поэтика шекспировской степи[455]

Осмысление Тургеневым короля Лира как «вечного» художественного образа через категорию степного (национального) имело своеобразную традицию в его творчестве. В стихотворении «Дед» из цикла «Деревня» (1847) автор рисует фигуру «степного Сарданапала». Именем ассирийского царя, сделавшегося символом роскоши и изнеженности, автор наделяет именно степного помещика. В стихотворении изображается сцена победного возвращения «деда» после охоты: сидя «на лихом коне», окружённый молчаливой толпой «соседей-степняков», герой радуется всеобщему вниманию. Параллель с Сарданапалом призвана, с одной стороны, указать на его тщеславную природу, а с другой – подчеркнуть избалованность степного дворянина, проводящего время в постоянных удовольствиях.

Главный герой рассказа «Гамлет Щигровского уезда», причисляя себя к кругу просвещенной интеллигенции, заранее предупреждает своего слушателя: «я не степняк»[456]. Однако «русский Гамлет» принадлежит к степному типу уже по праву своего рождения – вышел из степной деревни, где воспитывался патриархальной матушкой. Кроме того, промотав жизнь в бесплодных поисках, он возвращается обратно в степь, где продолжает бесцельное существование.

В конце 1866 г. Тургенев решил освободить своего стареющего дядю Н.Н. Тургенева от обременительных обязанностей по управлению Спасским имением, подобрав для этого нового человека – Н.А. Кишинского. Но смена

---

[455] Материал этого параграфа в дополненном виде составил содержание отдельной статьи: Волков И. О. И.С. Тургенев и У. Шекспир : поэтика степного пространства // Учён. зап. Орловск. гос. ун-та. 2017. № 4 (77). С. 66–72.

[456] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 3. С. 257.

управляющего обернулась для писателя долгой скандальной историей: дядя Тургенева, негодуя на решение племянника, подал ко взысканию безденежные векселя – «сумма доходила до 28 000 руб., и на Спасское было наложено запрещение»[457]. Окончательную развязку «Спасский процесс» получил лишь в начале 1868 г., когда дядя писателя уехал, добившись желаемой суммы и оставив всё управление с большими долгами.

Неприятное впечатление от этой истории и дурное поведение дяди навели Тургенева на мысль создать тип «степного Тартюфа, “злополучного страдальца” – грабителя…»[458]. 18 марта 1868 г. он писал И.П. Борисову: «…я из моей передряги с Ник. Ник. извлек ту выгоду, что имел случай изучить тип степного седовласого Тартюфа, которым, может, поделюсь с читателями, для их потехи и назидания»[459]. Идея осталась неосуществленной, однако это стремление к осмыслению ярких проявлений степной русской жизни через мировой художественный тип показательно.

В повести 1870 г., наследующей традиции очерковой книги «Записки охотника», проявились важные черты перестановки в художественной системе писателя. Существовавшая, например, в рассказе «Лес и степь» гармония эпического природного пространства, а, следовательно, целостность и единство внутреннего мира человека, здесь не получают абсолютного преемственного развития.

Указание на степной компонент дано уже в самом заглавии повести, в тесном соседстве с эстетикой Шекспира. Впервые к объяснению его смысла обратилась Л.М. Лотман, составляя обстоятельный комментарий к произведению. Реконструируя значение слова «степной», учёный дает два варианта: 1 – «житель степного района, в котором много полей и нет леса», 2 – «происходящий из

---

[457] Заборова Р. Б. Тургенев и его дядя Н.Н. Тургенев // Тургеневский сборник : Материалы к Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. Л., 1967. Т. 3. С. 232.

[458] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 23.

[459] Там же. С. 146–147.

сельской местности, деревни»[460]. По мнению Л.М. Лотман, доминирующим природным признаком в образной составляющей Мартына Харлова является именно лес, поэтому определение «степной» в характеристике главного героя в большей степени ориентировано на его обозначение как деревенского жителя.

Однако очевидно, что комментарий исследователя нуждается в уточнении и дополнении. Во-первых, степной элемент повести Тургенева, являясь одной из главных составляющих характерологии Харлова, не сосредотачивается исключительно на нём, но распространяется также на образы других героев (Евлампия, Слёткин, герой-рассказчик, Наталья Николаевна). Кроме того, большое значение в повести имеет само пространство степи, изображение которого значительно отличается от поэтики и эстетики 1840–50-х гг. Во-вторых, определение «степной» (= деревенский) отмечено очевидной амбивалентностью содержания: под знаком «-» – дикость, необразованность, грубость; под знаком «+» – простота, самобытность, народность. Наконец, в-третьих, степной компонент повести непосредственно сопряжен со спецификой изображения этого топоса в трагедии Шекспира.

Степь в повести – это разнородное и смешанное пространство, в котором хаотически и беспорядочно (в восприятии человека) расположены многочисленные приметы природного мира – лес, луг, роща, кустарники, пруд, поле, холмы, овраг. Традиционная картина тишины, тепла, света контрастно соседствует с изображением непогоды – бури. Но это не простое соположение (постепенной, переходящей сменяемости пейзажей нет), а непримиримое столкновение противоположностей. Степной компонент тургеневской повести активно включается в поэтику шекспировской образности. В пространстве степи раскрывается проблематика личности главного героя, обнажается амбивалентность его образа.

В трагедии Шекспира степь представлена в двух вариантах. Во-первых, это объятое бурей пространство, по которому скитается король Лир, – оно стало

[460] Лотман Л. М. Комментарий <к повести «Степной король Лир»> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. ... Т. 8. С. 491.

местом действия почти всего третьего акта. Во-вторых, это топос поля и луга, на котором безумный герой собирает сорные травы. Последняя сцена в пьесе не явлена, но имеет характер внесценического действия – она вербализуется через рассказ Корделии (4 сцена IV акта).

В английском языке для эквивалентного обозначения степного топоса используется слово «steppe». «Oxford Dictionary of English» даёт ему следующее определение – «большая площадь плоских незаселённых лугов в Юго-Восточной Европе или Сибири»[461]. «Steppe» было заимствовано английским языком из русского уже в XVI в.[462] Основным доказательством этого усвоения служит комедия Шекспира «Сон в летнюю ночь», где это слово фигурирует один раз в речи Титании.

Однако в трагедии «Король Лир» для называния степи Шекспир использует не «steppe», а «heath». В «Oxford Dictionary of English» эта лексема дефинирована как «область открытой невозделанной земли, как правило, на кислотной песчаной почве, с характерной растительностью вереска, утёсника обыкновенного и грубых трав»[463]. В «Chambers Dictionary of Etymology» «heath» определено как «открытая пустошь, в особенности земля с растущим на ней вереском»[464]. В результате С.А. Юрьев в своём варианте перевода (1882) слово «heath» передал с наибольшей точностью: «степь, покрытая вереском»[465].

Для трактовки степного пространства шекспировской трагедии вереск имеет два важных признака – он является вечнозеленым растением и способен давать нектар[466], то есть является медоносом[467]. Таким образом, Лира, скитающегося по огромному пустынному пространству, окружают природные знаки вечности и «сладости». В этом сочетании пустоши и вереска проявляется

---

[461] Oxford Dictionary of English / ed. by C. Soanes. Oxford, 2005. P. 1733.

[462] Трубачёв О. Н. Из славяно-иранских лексических отношений // Этимология. 1965 : материалы и исслед. по индоевропейским и другим языкам. М., 1967. С. 39.

[463] Oxford Dictionary of English. P 802.

[464] Chambers Dictionary of Etymology / ed. by R. Barnhart. NY, 2005. P. 471.

[465] Шекспир В. Король Лир. Трагедия в пяти действиях / пер. с англ. С. А. Юрьева // Русская мысль. 1882. № 7. С. 760.

[466] Биологический энциклопедический словарь / гл. ред. М. С. Гиляров. М., 1986. С. 91.

[467] The encyclopaedia Britannica : a dictionary of arts, sciences, literature and general information. NY, 1910. Vol. 13. P. 158–159.

главный характер степи – амбивалентность, непримиримое сочетание противоположностей.

Противоречивое единство двух разнонаправленных полюсов (положительное / отрицательное) стало основополагающим моментом в моделировании степного пространства в трагедии английского драматурга. Кроме того, в пьесе Шекспира обнаруживается явное «противопоставление пышной залы королевского замка» и «мрачной, безлюдной, “древней” степи»[468]. Дворец Лира представляет собой символ абсолютной славы и власти, это центр могучей воли и желания короля. Здесь в высшей степени сосредоточились гордыня, эгоизм и тщеславие героя. В тронном зале Лир со всей пышной торжественностью совершает раздел земель, который в дальнейшем обернется для него полным крахом. Наряду с грандиозностью королевского достоинства это пространство включает в себя и серьёзные заблуждения: древний монарх искренне верит, что «*сам, сам по себе* (курсив автора. – *И.В.*) велик, а не по власти, которую держит в своих руках…»[469]. От этой веры в истину природного величия происходит и глубина самообмана: любовь / нелюбовь дочерей, верность / измена слуг. Выходя из замкнутости королевских покоев в пространство естественное, природное, Лир окунается в полноту действительности, безжалостно развевающей его иллюзии.

Степь, погружённая в хаос природы, обнаруживает антонимичную природу Лира, показывая разность происходящих с ним изменений. С одной стороны, именно здесь наступает прозрение старого короля: к нему приходит осознание случившегося предательства дочерей, открывается истина попранного достоинства. Короля Лира (как и принца Гамлета) охватывает рефлексия – открытая, громкая, всепоглощающая. Сокрушаясь над постигшим его несчастьем, он обращается в риторическом восклицании и вопрошании к бушующей стихии:

Чего щадить меня? Огонь и ветер,
И гром, и дождь не дочери мои!
В жестокости я вас не укоряю:

---

[468] Морозов М. М. Избранное. М., 1979. С. 128.

[469] Добролюбов Н. А. Тёмное царство // Добролюбов Н. А. Собр. соч. : в 9 т. М. ; Л., 1962. Т. 5. С. 52.

Я царства вам не отдавал при жизни,
Детьми моими вас не называл[470].

Лир призывает силы природы к тотальному разрушительному действию:

Злись, ветер! Дуй, пока не лопнут щёки!
Вы, хляби вод, стремитесь ураганом,
Залейте башни, флюгера на башнях![471]

Находясь в самом центре хаоса, он противопоставляет буйству стихии самого себя, связывая степную бурю с личной катастрофой[472]. Метафорическая насыщенность речи-обращения Лира способствует тому, что «события его жизни принимают космические масштабы»[473].

Прозрение Лира связано и с возможностью взглянуть на тяжелую долю всех «бедных, нагих несчастливцев»[474], проявить к ним искренность сострадания. В этом акте сочувствия и схождения до страдания другого личная драма гордого властителя тесно переплетается с несчастьем общечеловеческим, включается в него как неотъемлемая часть от целого.

В то же время после ясного сознания человеческих бед к Лиру приходит забвение. Повстречавшись в степи с нищим безумцем Томом, он уподобляет себя этому естественному человеку:

Смотри на него хорошенько! На нём нет ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы, ни шёлку от червя. А, мы трое не люди – мы подделаны! Вот человек, как он есть, бедное голое, двуногое животное[475].

Срывая собственные одеяния, король на время отрывается от процессов действительного мира.

Речи героев, сопровождающих Лира в степи, насыщены обозначениями объектов природы. Во-первых, акцентируется внимание на элементах

---

[470] Шекспир В. Король Лир ... С. 107.
[471] Там же. С. 108.
[472] В последующем действии происходит двукратный акцент на сцену степной бури и находящегося в ней короля: сначала это делает сам Лир (акт IV сцена VI), а затем Корделия (акт IV сцена VII).
[473] Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989. С. 133.
[474] Шекспир В. Король Лир ... С. 111.
[475] Там же. С. 113.

разбушевавшейся стихии: гроза и гром, дождь и ливень, ветер и вихрь, ураган и буря, тучи, ночь. Это создает содержательную и динамичную картину. За счёт введения сравнений с океаном, морем и небом происходит расширение степного пространства и уподобление его категории бесконечного. Плоскость земли активно взаимодействует с водной стихией («волны», «хляби вод», «залейте», «лей», «ливень»). Во-вторых, действующие лица используют названия представителей животного и растительного мира. Король в своем горестном скитании, по выражению Джентльмена (Придворного), превосходит волка, льва и медведя – эта сравнительная градация крупных хищников (в самом ярком варианте их воплощения) раскрывает стойкость и мужество героя, равно как и его упрямство, безрассудство, гнев.

С картиной степи, поглощенной бурей, значимо перекликается контрастное изображение этого топоса в лирической тональности. Будучи в состоянии безумия, Лир бродит по полю-лугу и срывает сорные травы, громко напевая при этом. Из собранных растений король сплетает себе венок, который становится для него новой короной, полностью противоположной прошлому символу власти из драгоценного металла.

Особую значимость приобретают названия цветов, включённых в головной убор героя: лопух (burdocks), болиголов (hemlock), крапива (nettles), кукушкин цвет (cuckoo-flowers). Прежде всего, это полевые растения, которые обладают лекарственными свойствами. Примечательно, что два из них также имеют и противоположный признак. Во-первых, болиголов (hemlock) содержит в большом количестве ядовитые вещества, представляющие смертельную опасность для человека[476] (по легенде именно из болиголова был приготовлен яд, которым отравился Сократ). Во-вторых, ядовитой оказывается и крапива (nettles), вызывающая у человека при прикосновении чувствительные ожоги.

Венок короля, с одной стороны, является знаком смирения и исцеления, поскольку после пробуждения Лир вновь обретает рассудок и, ощущая полноту

[476] Энциклопедический словарь лекарственных, эфирномасличных и ядовитых растений / ред.-сост. Г. С. Оголевец. М., 1951. С. 179.

своей вины перед Корделией, просит у неё прощения. С другой стороны, неоднозначность и противоположность в характеристике отдельных растений подчеркивает неотменённость трагического развития действия – за пробуждением ото сна и возвращением разума вскоре последуют новые страдания и смерть в момент наивысшего напряжения.

Со «степным материалом» трагедии «Король Лир» и его значением Тургенев, безусловно, был хорошо знаком. Во многом на основе шекспировской образности он в своей повести 1870 г. моделирует природное пространство, выявляющее противоречивую сущность главного героя.

Если в трагедии английского драматурга дворец и степь вступают в отношения со- и противопоставления, то подобное сочетание противоположностей у Тургенева оформлено между усадьбой Харлова и окружающим её степным пространством. Как и в ситуации с Лиром, герой повести в своём «державном» поместье окружен льстивой неправдой и подобострастием, которые воспринимаются им как должное к себе уважение. Попадая в пространство степи, он также испытывает крушение иллюзий – перед Харловым предстает истинное положение вещей.

Воздействие бурной степи на тургеневского героя по-шекспировски амбивалентно. Харлов, погружённый в тяжёлые раздумья, без движения сидит на голой земле: в нём борются оскорблённая гордость, сомнения в правильности принятого решения и неизвестность дальнейшего действия. Но если Лир Шекспира весь гнев негодования выговаривает и проговаривает, обращаясь к стихии, то герой повести выражает себя только в акте одинокого безмолвия. Изменяется и внешний облик Харлова: растрёпанный, одетый в грязное рубище он предстает в состоянии полубезумном. Это отмечает автор-рассказчик, пытавшийся с ним заговорить, но получивший в ответ лишь угрозу, в звучании своем похожую на дикий стон и рев: «Убью!»[477] Герой подобен дикому зверю – свирепый, оскалившийся, но в то же время он и горько плачущий: «Слезинка за

[477] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 203.

слезинкой катилась с его ресниц по щекам... а лицо приняло выражение совсем свирепое...»[478]

Находясь в пространстве бушующей природы, герой превращается в страшное лесное существо (как уже говорилось выше, рассказчик сравнивает его то с медведем, то с мастодонтом), движения и речь переходят в повадки и рёв свирепого хищника. Как и в пьесе Шекспира, здесь актуализируются погодные явления дождя и ветра, которые физически и психологически воздействуют на героя. Харлов уподобляется неведомому чудовищу, вылезшему из недр самой земли: «покрытое грязью, растрепанное, растерзанное, мокрое – мокрое до того, что пар поднимался кругом, и вода струйками бежала по полу, – стояло на коленях, грузно колыхаясь и как бы замирая…»[479] Он сливается с природным хаосом и становится одним из его субъектов.

Именно это ужасное состояние первоначально приводит Мартына Петровича к мысли о смирении: он решает не искать восстановления отцовского права и подчиниться, не отвергая возможности извинить своих дочерей («Коли нужно, – промолвил он, – я ведь и простить могу!»)[480]. Однако в акте проявления отцовского гнева и мести Харлов отвергает всепрощение, выражая нежелание мириться с горькой несправедливостью положения. Отстаивая своё самостояние, являвшееся залогом величия, «степной Лир» столь же величествен, что и шекспировский король в бушующей степи Британии. Величие (достоинство) и наказание (низведение), контрастно соединяясь друг с другом в моменты нахождения героя в степном пространстве, обнажают его трагедию, что оказывается в полной мере адекватно ситуации Шекспира.

Важным в повести Тургенева является присутствие в степи младшей дочери Харлова, которая поёт старинную народную песню и собирает цветы. Во-первых, текст песни усиливает драматизм судьбы «степного Лира», предвещая скорый трагический исход. Её заклинательная форма и присутствие в ней обращения за

---

[478] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 8. С. 203.

[479] Там же. С. 205.

[480] Там же. С. 289.

разрушительной помощью к природной стихии параллельны тем проклятиям, которые во время бури произносит герой Шекспира. Во-вторых, из собранных цветов – синих васильков – дочь Харлова свивает себе венок. Это, очевидно, отсылает к цветочному убору британского короля. Но если в трагедии Шекспира он символизирует преображение героя и одновременно неоконченность его трагедии, то здесь – это знак сладострастия и лжи, корысти и злого умысла. «Горький мёд» полевых цветов (василёк является медоносом) указывает на дуализм образа Евлампии, соединяющей черты Гонерильи и Корделии.

Если обратиться к этимологии слова «василёк», то выяснится, что эта лексема восходит к «василиску»[481], то есть в семантику образности дочери Мартына Петровича входит мифологический чудовищный змей, наделённый «способностью убивать не только ядом, но и взглядом, дыханием»[482]. Фольклорно-мифологическая символика смерти соединяется с шекспировской (мотив убийственного взора василиска у Шекспира явлен в хрониках «Генрих VI» (части 2 и 3), «Ричард III», Генрих IV (часть 1), «Генрих V», трагедиях «Цимбелин» и «Ромео и Джульетта», поэме «Лукреция», драме «Зимняя сказка»). Помимо этого, латинское наименование цветка – «centaurea cyanus» и исходное греческое – «χγανος» прямо отсылают к названию химического вещества – цианистого калия, сильнейшего неорганического яда. В результате образ дочери Харлова оказывается глубоко пронизан символикой смерти (отцеубийства).

Таким образом, специфика степного топоса по примеру Шекспира заключатся у Тургенева, прежде всего, в его амбивалентной сущности. С одной стороны, это противопоставленность человеческой культуре, а с другой – способность выявить противоречивую природу взаимодействующей с ней личности.

Если в изображении природно-национального пространства в 1840-е гг. Тургенев следует традиции Н.В. Гоголя: «Мёртвые души» (риторическая обращённость к читателю, образ дороги и устремлённость вперёд) и «Тарас

[481] Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 135.

[482] Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1990. С. 117.

Бульба» (бескрайность степей, умиротворённость, наслаждение, любованием – «Чорт вас возьми, степи, как вы хороши!»[483]), то в поздней манере изображения, нагруженной элегической тональностью лирики В.А. Жуковского, писатель предвосхищает поэтику прозы А.П. Чехова: степь как содержательное воплощение судьбы человека.

Итак, осмысление Тургеневым образа короля Лира, разработка проблемы дочерней неблагодарности и поруганного отцовства в повести 1870 г. разворачиваются на огромном культурно-историческом материале и тесно соотносятся с картиной российской действительности пореформенной эпохи. Представляя в качестве «титанического» героя обыкновенного провинциального помещика, писатель таким образом выходит к поиску активных творческих сил, основы национального существования на почве «обычной, ежедневной жизни»[484]. Однако художественное обобщение не остается на уровне обыденного, а с помощью Шекспира же возводится по естественным законам авторской эстетики в героический – идеальный план. Человек из степного захолустья у Тургенева получает возможность приобщиться к вопросам бытия, хотя дать на них ответы он оказывается не в силах. Обыкновенную личность автор наделяет интенцией к познанию извечной категории смерти, но, опять же, совершить это познание ему не дано. Процесс выхода героя к проблемам внутри- и надличностного (универсального) характера строится в повести по канве шекспировской трагедии. Семейный кризис должен был послужить тем рычагом, что открывает несовершенство мироустройства и одновременно – в страдании – указывает на изъяны в пределах личного существования.

---

[483] Гоголь Н. В. Тарас Бульба // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. М. ; Л., 1937. Т. 2. С. 59.

[484] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 12. С. 343.

Заключение

> Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя, которому поклоняются лишь изредка и издали: он сделался нашим достоянием, он вошёл в нашу плоть и кровь[1].
>
> *И.С. Тургенев*

В одном из своих исследований М.П. Алексеев назвал Тургенева «пропагандистом русской литературы на Западе»[2], при этом отмечая, что в его творчестве отозвались в сущности «все важнейшие явления русской литературной жизни от конца XVIII и до 60-х гг. XIX в. включительно»[3]. Заключение учёного оказывается совершенно справедливым и при его «обратном» прочтении: Тургенев в не меньшей степени может считаться также и «пропагандистом» западной словесности на своей родине. Его произведения неизбежно включают в себя насыщенное и всегда необходимое многоголосие европейской литературы с древности и до нового времени.

«Голос» Шекспира в этой эстетической полифонии различается с особенной чёткостью, хотя этим не уменьшается вся сложность его присутствия. Пиетет к творчеству «эйвонского лебедя» у Тургенева был неизменно высок на протяжении всей жизни. Чрезвычайная увлечённость художественным миром Шекспира обусловила проникновение его мотивов, тем и образов в саму ткань повествования (лирического, драматического, эпического). Усваиваемые писателем законы и закономерности шекспировского искусства становились правилом и логикой его собственной системы творчества, но в обязательном согласовании с индивидуальностью своего развития.

---

[1] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. ... Т. 12. С. 327.

[2] Алексеев М. П. Тургенев – пропагандист русской литературы на Западе // Алексеев М. П. Русская литература и её мировое значение. Л., 1989. С. 268.

[3] Там же. С. 269.

Для исследования особенностей художественно-эстетического восприятия Тургеневым творчества Шекспира был проведен анализ разных форм и этапов диалога русского писателя с традицией английского поэта и драматурга. Характер присутствия Шекспира в творческом сознании Тургенева позволяет говорить об его эталонном свойстве, очень рано определившемся для писателя. Метод сосредоточенного познания жизни, включавший в себя правдивость и объективность изображения, был усвоен им в предельном качестве и объёме.

Читательская рефлексия Тургенева обнаруживает глубокий интерес к внутрижанровым особенностям шекспировской драматургии, а также к специфике их сочетания, пресечения между собой. Эти выводы находят своё подтверждение на материале небольших переводческих опытов писателя, в ходе которых он обращался к самой художественной форме стиха Шекспира и неизбежно наблюдал всю сложность её связи с планом содержания. Глубину и основательность в познании шекспировского слова Тургенев подтвердит не раз, особенно ярко это проявится во время его лексико-семантической работы над сонетами и драмами по просьбе П.Л. Лаврова в 1879 г.[4]

Формирование собственного представления об эстетике словесного творчества Шекспира происходило у Тургенева в естественном окружении яркого и богатого контекста западноевропейской и отечественной критики. В тесном с ней контакте писатель одновременно проявляет полемичность по отношению к некоторым её положениям (например, категория фантастического), но принимает для себя один из основополагающих принципов романтической трактовки, а именно понимание шекспировского искусства в непосредственном соположении с историко-культурными и социальными тенденциями современной эпохи.

В изучении проблемы вхождения и присутствия эстетики и поэтики Шекспира в художественном мире Тургенева акцент поставлен преимущественно на двух образах: принц Гамлет и король Лир. Такая конкретизация обусловлена закономерностями самого тургеневского творчества, поскольку именно эти две

[4] Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. Письма : в 13 т. ... Т. 12. Кн. 2. С. 154–155.

«вечные» фигуры получили в нём центральное место (по сравнению с остальными шекспировскими образами).

Осмысление шекспировской типологии происходит у Тургенева через включение качественного комплекса героической личности в пространство национального мира. Разработка гамлетовской проблематики служит у писателя моделированию образа героя своего времени – молодого интеллигента, глубоко мыслящего и чувствующего, поставленного перед необходимостью выбора между двумя взаимоисключающими вариантами. Тургенев заостряет внимание на кризисных моментах внутреннего мира героя в период принятия такого решения и изображает его неизменно драматичное следствие.

В ходе анализа было установлено, что образ Гамлета в ранний период тургеневского творчества определён признаком амбивалентности. С одной стороны, характер своего героя писатель наделяет слабостью воли и эгоизмом. Эти черты осмысляются им как отрицательные, мешающие развитию личности и замыкающие его душевный мир в предельно узкие рамки. Но с другой стороны, Тургенев противопоставляет такой ограниченности глубину самочувствия и самосознания. Развитая рефлексивная природа героя позволяет услышать в нём искренний голос страдания, который облагораживает его и вносит позитивный аспект в характеристику всего образа. Кроме того, автор разворачивает историю человеческой жизни по законам шекспировской хроники. Во-первых, отдельная личность прямо или косвенно сопричастна процессам большого мира, которые обязательно находят отражение в её судьбе. Во-вторых, Тургенев не ставит окончательной точки в жизненной драме своего героя, но либо намечает перспективу для дальнейшего – обновлённого развития, которое целиком будет зависеть именно от главного персонажа («Гамлет Щигровского уезда»), либо оставляет возможность для последнего преображения в этико-философском ключе («Дневник лишнего человека»).

Концепция амбивалентного содержания в структуре образа «русского Гамлета» получает у Тургенева совершенно определенное эстетическое обоснование на материале статьи «Гамлет и Дон-Кихот». С опорой на выказанное

писателем противоречивое отношение к герою Шекспира в настоящем исследовании была рассмотрена галерея главных романных образов.

Дуальная, неоднозначная природа героя, акцентирующая трагедию современного человека, подтверждается многочисленными интертекстуальными отсылками к шекспировской трагедии. Каждый этап в представлении Тургеневым проблемы «героя времени» («гениальной натуры») вносит индивидуальные аспекты в её понимание. Мысль автора движется в унисон с ходом русской истории, и «современный Гамлет» получает новое качественное наполнение с отчетливым трагическим звучанием.

Процесс раскрытия характера происходит в непосредственном диалоге человека с окружающим миром, который, с одной стороны, заостряет для него вопросы бытийного свойства, а с другой – настойчиво требует определения своей роли в условиях социально-психологических изменений. Авторская позиция лишена односторонности, поскольку Тургенев не только не пытается вынести приговор «русскому Гамлету», но обнаруживает в нём потенциальное стремление к идеалу.

От анализа гамлетовского образа логика исследования переходит к разработке принципов произошедшей в творчестве Тургенева художественной перекодировки по отношению к шекспировской типологии, в результате которой в 1870-е гг. на первый план выходит фигура короля Лира. Такая трансформация была обусловлена состоянием пореформенного времени, заставившим автора в поиске идеала обратиться к национальному типу в границах провинциального бытования.

В процессе изучения было установлено, что интерес к лировскому сюжету писатель проявил уже в конце 1840-х гг. Для определения такого факта существенным оказалась художественная интерпретация шекспировского образа, предложенная О. де Бальзаком. Тургенев, как показано в исследовании, не просто знакомится с опытом французского писателя, но вступает с ним в диалог, не лишенный элементов полемики. Трагедия отвергнутого отца, моделируемая в

драме «Нахлебник», представлена в социально-психологическом ключе, но с выходом к проблемам более широкого, универсального характера.

Богатый и многоаспектный материал повести «Степной король Лир» позволил выявить специфику авторской работы с образом короля Лира как героя времени иного (по сравнению с Гамлетом) склада. Внимание Тургенева сосредоточено на обыкновенной личности из стихии провинциальной жизни. С помощью шекспировского образа писатель раскрывает глубинные противоречия внутри чувствующего и мыслящего мира героя.

Семейная драма провинциального помещика включается автором в большое культурно-историческое пространство. По хроникальному принципу человек обыкновенного свойства, но необычайного содержания, ему самому во многом не ясного, по разным основаниям оказывается причастен к эпохальному прошлому России. Страстная природа героя с определяющим в ней эгоистическим чувством собственного превосходства (гордыней), разворачивается, с одной стороны, с опорой на анналы российской истории (личность Ивана Грозного), с другой – при помощи документов века русского Просвещения (масонская программа самосовершенствования).

При этом, как свидетельствуют результаты сопоставительного анализа, происходящая с героем внешняя и внутренняя трансформация совершается по канве шекспировской пьесы. Кроме того, значительным оказывается присутствие главных образов трагедии в персонажной характеристике повести Тургенева. Важным смыслообразующим элементом является также явный след Шекспира в хронотопической организации произведения (поэтика степного пространства).

Диалог Тургенева с Шекспиром неизбежно ставит проблему жанра. Для русского писателя взаимодействие с традицией «великого барда» Англии, которое проходило преимущественно на материале прозы, означало усложнение повествовательной (эпической) формы. Жанровые границы размывались за счёт внесения в структуру произведения (рассказ, повесть или роман) драматической доминанты, которая распространяется как на саму словесную ткань (нарратив), так и на устройство художественного образа, композицию и динамику сюжета.

Обращение к проблеме «шекспировского текста» в творчестве Тургенева, безусловно, предполагает выделение не только двух центральных образов – Гамлета и Лира, но также требует всестороннего привлечения других объектов типологии Шекспира (например, определенную значимость в художественном мире Тургенева обретает образ короля Ричарда III). Расширение исследовательского фокуса должно привести и к соответствующему пополнению материала, то есть включению в анализ, например, поэтического наследия. Всё это служит **перспективой исследования**.

Список условных обозначений

√резким	*знак вставки:* автор вписывает новый текст между строк или на полях;
~~сильным~~	*знак зачёркивания:* одной линией или сплошной штриховкой автор вычёркивает слово, целый фрагмент;
трепет(ом)ало	*знак исправления части слова:* внутри лексемы поверх уже написанных букв автор вписывает новые – в скобки помещён первоначальный вариант;
~~сильным~~	*знак восстановления*: пунктирным подчёркиванием автор восстанавливает употребление слова, прежде зачёркнутого;
<нрзб.>	не удалось разобрать.

Список использованных источников и литературы

Источники

Сочинения и письма И.С. Тургенева

1. Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот / И.С. Тургенев // Современник. – 1860. – Т. 79, № 1. – Отд. I. – С. 239–258.

2. Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот. План-конспект и наброски текста / И. С. Тургенев ; публ. Ю. Д. Левина // Тургеневский сборник : материалы к Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева. – М. ; Л. : Наука, 1966. – Вып. 2. – С. 71–82.

3. Тургенев И. С. Довольно / И. С. Тургенев // Сочинения И. С. Тургенева. – Карлсруэ, 1865. – С. 337–350.

4. Тургенев И. С. Записки охотника / И. С. Тургенев ; изд. подгот. А. Л. Гришунин [и др.]; отв. ред. Н. М. Чернов. – М. : Наука, 1991. – 680 с. – (Литературные памятники).

5. Тургенев И. С. «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии». С. А–ва. Москва. 1852. (Письмо к одному из издателей «Современника») / И.С. Тургенев // Современник. – 1853. – Т. 37, № 1. – Отд. III. – С. 33–44.

6. Тургенев И. С. Петр Петрович Каратаев / И. С. Тургенев // Современник. – 1847. – Т. 1, №. 2. – Отд. I. – С. 197–212.

7. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. Письма : в 13 т. / И. С. Тургенев ; гл. ред. М. П. Алексеев. – Л. : Наука, 1967. – Т. 12. – Кн. 2. – 647 с.

8. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. / И. С. Тургенев ; гл. ред. М. П. Алексеев. – 2-е изд. – М. : Наука, 1986–1986. – Т. 1–12.

9. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. / И. С. Тургенев ; гл. ред. М. П. Алексеев. – 2-е изд. – М. : Наука, 1982 (издание продолжается). – Т. 1–16.

10. Тургенев И. С. Сочинения / И. С. Тургенев. – М., 1880. – Т. 3. – XV, 326 с.

11. Тургенев И. С. Стено / И. С. Тургенев // Голос минувшего. – 1913. – № 8. – С. 217–254.

Сочинения У. Шекспира

12. Шекспир У. Гамлет / У. Шекспир ; пер. с англ. М. П. Вронченко. – СПб., 1828. – 205 с.

13. Шекспир У. Гамлет / У. Шекспир ; пер. с англ. Н. А. Полевого. – М., 1837. – 207 с.

14. Шекспир В. Гамлет / В. Шекспир ; пер. с англ. А. И. Кронеберга. – М., 1861. – С. 275–374.

15. Шекспир У. Гамлет / У. Шекспир ; пер. с англ. Н. Х. Кетчера // Драматические сочинения Шекспира : в 9 ч. – М., 1873. – Ч. 7. – С. 97–228.

16. Шекспир В. Двенадцатая ночь, или что угодно / В. Шекспир ; пер. с англ. А. И. Кронеберга // Отечественные записки. – 1841. – Т. 17, № 7. – Отд. III. – С. 1–47.

17. Шекспир У. Двенадцатая ночь, или что угодно // Полн. собр. соч. : в 8 т. / У. Шекспир ; пер. с англ. М.Л. Лозинского. – М. : Academia, 1937. – Т. 1. – С. 361–480.

18. Шекспир В. Король Лир. Трагедия в пяти действиях / В. Шекспир ; пер. с англ. А. В. Дружинина. – СПб., 1857. – 180 с.

19. Шекспир У. Король Лир. Трагедия в пяти действиях / У. Шекспир ; пер. с англ. С.А. Юрьева // Русская мысль. – 1882. – № 6–9.

20. Шекспир У. Макбет / У. Шекспир ; пер. с англ. Н. Х. Кетчера // Драматические сочинения Шекспира : в 9 ч. – М., 1864. – Ч. 3. – С. 299–380.

21. Шекспир В. Макбет / В. Шекспир ; пер. с англ. А. И. Кронеберга // Петербургский сборник. – СПб., 1846. – С. 275–374.

22. Шекспир У. Много шуму из ничего / У. Шекспир ; пер. с англ. А. И. Кронеберга // Современник. – 1847. – Т. 6, № 12. – Отд. I. С. 229–302.

23. Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. / У. Шекспир ; общ. ред. А. А. Смирнова, А. А. Аникста. – М. : Искусство, 1957–1960.

24. Шекспир У. Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) / У. Шекспир // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. – М. : ГИХЛ, 1954. – С. 331–464.

25. Shakespeare W. The first part of «King Henry IV» / W. Shakespeare ; ed. by H.Weil, J. Weil – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – 228 p.

26. The New Oxford Shakespeare : Modern Critical Edition : The Complete Works. – Oxford : Oxford University Press, 2016. – 3382 p.

27. William Shakespeare and Others : Collaborative Plays / ed. by E. Rasmussen, J. Bate. – London : Palgrave Macmillan, 2013. – 752 p.

Книги из личной библиотеки И.С. Тургенева (ОГЛМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325)

28. A select collection of old plays : in 12 vols. / ed. by R. Dodsley. – London, 1825–1827.

29. Collier J. The History of English Dramatic Poetry : in 3 vols. / J. Collier. – London, 1831.

30. Dickens Ch. The posthumous papers of the Pickwick club, containing a faithful record of the perambulations, perils, travels, adventures and sporting transactions of the corresponding members : in 2 vols. / Ch. Dickens. – Paris, 1838. – Vol. 1. – 360 p.

31. Douce F. Illustrations of Shakespeare, and of Ancient Manners / F. Douce. – London, 1839. – 662 p.

32. Fielding H. The History of Tom Jones, a foundling : in 2 vols. / H. Fielding. – Paris, 1831. – Vol. 1. – 552 p.

33. Hegel G. Werke : in 18 Bd. / G. Hegel. – Berlin, 1832. – Bd. 2. – 456 S.

34. Oeuvres completes de Shakespeare : en 13 vols. / ed. par F. Guizot. – Paris, 1821. – Vol. 1. – 557 p.

35. Oeuvres de Shakespeare : en 12 vols. / trad. par P. Letourneur. – Paris, 1822. – Vol. 9. – 598 p.

36. Shakespeares dramatische Werke : in 4 Bd. / Übs. von P. Kaufmann. – Berlin; Stettin, 1830. – Bd. 1. – 318 S.

37. Shakespeares dramatische Werke : in 9 Bd. / Übs. von A. Schlegel. – Berlin, 1825–1833.

38. Shakespeares Vorschule : in 2 Bd. / hrsg. von L. Tieck. – Leipzig, 1823–1829.

39. The plays and poems of William Shakespeare. – Leipzig, 1833. – 1064 p.

40. Ulrici H. Über Shakespeares dramatische Kunst und sein Verhältnis zu Calderon und Goethe / H. Ulrici. – Halle, 1839. – 595 S.

41. Webster N. A Dictionary of the English Language : in 2 vols. / N. Webster. – London, 1832. – Vol. 1. – CIV, 909 p.

42. Williams R. Shakespeare and his friends / R. Williams. – Paris, 1838. – 484 p.

43. Williams R. The youth of Shakespeare / R. Williams. – Paris, 1839. – 320 p.

Архивные и рукописные источники

44. Неверов Я. М. Письмо к Т. Н. Грановскому от 2 июля 1838 г. // Российская государственная библиотека. – Отдел рукописей. – Ф. 84. – К. 3. – Ед. хр. 24. Л. 23–24.

45. Титов В. П. Письмо к В. Ф. Одоевскому от 24 февраля 1860 г. // Российская национальная библиотека. – Отдел рукописей. – Ф. 539. – Ед. хр. 1063. – Л. 84–85 об.

46. Тургенев И. С. Гамлет щигровского уезда // Российская национальная библиотека. – Отдел рукописей. – Ф. 795. – Ед. хр. 9. – Л. 1–7 об.

47. Тургенев И. С. Довольно // Bibliothèque nationale de France. – Département des Manuscrits. – Slave 94. – F. 3r.–11v.

48. Тургенев И. С. Письмо к С.Т. Аксакову от 17, 21 февраля 1853 г. // Институт русской литературы. – Рукописный отдел. – Ф. 3. Оп. 13. № 70. Л. 9–10.

49. Тургенев И. С. Степной король Лир : беловой автограф // Bibliothèque nationale de France. – Département des Manuscrits. – Slave 76. – F. 63r.–96v.

50. Тургенев И. С. Степной король Лир : черновой автограф // Bibliothèque nationale de France. – Département des Manuscrits. – Slave 85. – F. 56r.–102v.

51. Leo H. Entwicklung der Verfassung der Lombardischen Städte bis zu der Ankunft Kaiser Friedrich I in Italien. Hamburg, 1824 // Научная библиотека МГУ. – Отдел редких книг и рукописей. – Ф. 20. – Инв. № 988.

52. Tacitus C. Werke. Stuttgart, 1831 // Научная библиотека МГУ. – Отдел редких книг и рукописей. – Ф. 20. – Инв. № 293.

Историко-литературный контекст

53. Анненков П. В. Литературные воспоминания / П. В. Анненков ; вступит. ст., ред. и примеч. Б. М. Эйхенбаума. – Л. : Academia, 1928. – 662 с.

54. Бакунин М. А. Гамлет / М. А. Бакунин // М. А. Бакунин : pro et contra / сост. П. И. Талеров. – СПб. : Изд-во РХГА, 2015. – С. 678–684. – (Русский Путь : pro et contra).

55. Бальзак О. Собрание сочинений : в 15 т. / О. Бальзак. – М. : ГИХЛ, 1951–1955. – Т. 3, 8.

56. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В.Г. Белинский – М. : АН СССР, 1853–1958. – Т. 1–13.

57. Галахов А. Д. Из записок человека / А. Д. Галахов // Отечественные записки. – 1842. – Т. 55, № 12. – Отд. I. – С. 300–312.

58. Герцен А. И. Былое и думы. Часть IV // Собр. соч. : в 30 т. / А. И. Герцен. – М. : АН СССР, 1956. – Т. 9. – С. 9–262.

59. Герцен А. И. Письма из «Avenue Marigny» / А. И. Герцен // Современник. – 1847. – Т. 5, №. 10. – Отд. I. – С. 155–196.

60. Гёте И.-В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Собр. соч. : в 10 т. / И.-В. Гёте ; пер. с нем. Н. Касаткиной. – М. : Худож. лит., 1978. – Т. 7. – С. 7–504.

61. Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине // Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. : АН СССР, 1952. – Т. 8. – С. 50–55.

62. Гоголь Н. В. Тарас Бульба // Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. ; Л. : АН СССР. – Т. 2. – С. 39–172.

63. Гомер Илиада / Гомер ; пер. с др.-греч. Н. И. Гнедича ; подгот. изд. А. И. Зайцева. – Л. : Наука, 1990. – 572 с. – (Литературные памятники).

64. Грановский Т. Н. Историческая литература во Франции и Германии в 1847 году. Статья первая / Т. Н. Грановский // Современник. – 1847. – Т. 5, № 9. – Отд. III. – С. 1–26.

65. Грин Р. Занимательная причудливая комедия о Джордже Грине, полевом стороже Векфильда / Р. Грин ; пер. с англ. С. Н. Протасьева // Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения / сост. Б. И. Пуришев. – М. : УЧПЕДГИЗ, 1962. – С. 117–146.

66. Декабристы. Письма и материалы / ред. Н. П. Чулкова. – М. : Изд. Гос. лит. музея, 1938. – 566 с.

67. Джеймс Г. Иван Тургенев // Женский портрет / Г. Джеймс. – М. : Наука, 1982. – С. 507–524. – (Литературные памятники).

68. Добролюбов Н. А. Александр Сергеевич Пушкин // Собр. соч. : в 9 т. / Н. А. Добролюбов. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1961. – Т. 1. – С. 287–301.

69. Добролюбов Н. А. Тёмное царство // Собр. соч. : в 9 т. / Н. А. Добролюбов. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. – Т. 5. – С. 7–139.

70. Достоевский Ф. М. Идиот. Подготовительные материалы // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1974. – Т. 9. – С. 140–288.

71. Достоевский Ф. М. Петербургская летопись // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1978. – Т. 18. – С. 11–34.

72. Достоевский Ф. М. <Письмо М. М. Достоевскому от 16 ноября 1845 года> // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1985. – Т. 28. – Кн. 1. – С. 115–116.

73. Достоевский Ф. М. Пушкин (Очерк) // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1984. – Т. 26. – С. 136–149.

74. Дружинин А. В. Повести. Дневник / А. В. Дружинин ; изд. подгот. Б. Ф. Егоров, В. А. Жданов. – М. : Наука, 1986. – 510 с. – (Литературные памятники).

75. Житова В. Н. Воспоминания о семье И.С. Тургенева / В. Н. Житова. – Красноярск : ККИ, 1986. – 221 с.

76. Жуковский В. А. О меланхолии в жизни в поэзии // Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. / В.А. Жуковский. – М. : ЯСК, 2012. – Т. 12. – С. 383–393.

77. Жуковский В. А. Путешествие по Саксонской Швейцарии // Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский. – М. : ЯСК, 2004. – Т. 13. – С. 172–186.

78. Жуковский В. А. Славянка // Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский. – М. : ЯСК, 2000. – Т. 2. – С. 20–25.

79. Карамзин Н. М. История государства Российского / Н. М. Карамзин. – СПб., 1821. – Т. IX. – 770 с.

80. Лавров П. Л. Из статьи «И.С. Тургенев и развитие русского общества» / П. Л. Лавров // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников : в 2 т. / сост. и подгот. текста С. М. Петрова, В. Г. Фридлянд. – М. : Худож. лит., 1983. – Т. 1. – С. 351–385. – (Серия литературных мемуаров).

81. Максимов С. В. Александр Николаевич Островский (Из воспоминаний) / С. В. Максимов // Русская мысль. – 1898. – Кн. 4. – С. 1–20.

82. Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи / под ред. В. В. Стасова. – СПб. ; М., 1905. – 1106 с.

83. Мериме П. Иван Тургенев // Собр. соч. : в 6 т. / П. Мериме ; пер. с фр. Е. Козловой. – М. : Правда, 1963. – Т. 5. – С. 268–277. – (Библиотека «Огонёк»).

84. Никитенко А. В. Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым / А. В. Никитенко // Библиотека для чтения. – 1846. – Т. 75, № 4. – Отд. V. – С. 13–54.

85. Анненков П. В. Письма к И.С. Тургеневу : в 2 кн. / изд. подгот. Н. Н. Мостовская, Н. Г. Жекулин. – СПб. : Наука, 2005. – Кн. 1. – 532 с.

86. Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830–1840 / ред. и изд. А. И. Станкевича. – М., 1914. – 785 с.

87. Письмо с того света в Москву от Муимиага к сыну малыя земли Муравью, живущему в Муравейнике // Покоящийся трудолюбец. – 1785. – Ч. 3. – С. 213–224.

88. Послания Ивана Грозного / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. – М. ; Л. : Наука, 1951. – 712 с. – (Литературные памятники).

89. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Полн. собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин. – 3-е изд. – Л. : Наука, 1978. – Т. 5. – С. 9–198.

90. Пушкин А. С. Письмо к издателю «Московского вестника» // Полн. собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин.– 3-е изд. – М. : Наука, 1964. – Т. 7. – С. 71–76.

91. Рассуждение о беспорядках, производимых страстями в человеке, и о средствах, какие в таких случаях употреблять должно // Покоящийся трудолюбец. – 1785. – Ч. 3. – С. 1–55.

92. Рольстон В. Из «Воспоминаний» / В. Рольстон // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников : в 2 т. / сост. и подгот. текста С. М. Петрова, В. Г. Фридлянд. – М. : Худож. лит., 1983. – Т. 2. – С. 305–309. – (Серия литературных мемуаров).

93. Саввина М. Г. Мое знакомство с И.С. Тургеневым / М. Г. Саввина // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников : в 2 т. / сост. и подгот. текста С. М. Петрова, В. Г. Фридлянд. – М. : Худож. лит., 1983. – Т. 2. – С. 349–357. – (Серия литературных мемуаров).

94. Санд. Ж. Индиана // Собр. соч. : в 9 т. / Ж. Санд ; пер. с фр. А. Толстой. – Л. : Худож. лит., 1971. – Т. 1. – С. 43–276.

95. Т. Н. Грановский и его переписка : в 2 т. / сост. А. В. Станкевич. – М., 1897. – Т. 2. – 496 с.

96. Фет А. А. Мои воспоминания. 1848–1889 : в 2 ч. / А. А. Фет. – М., 1890. – Ч. 1. – 459 с.

97. Фет А. А. Цикл «К Офелии» // Соч. и письма : в 20 т. / А. А. Фет. – СПб. : Акад. проект, 2002. – Т. 1. – С. 132–134.

98. Фонвизин Д. И. Недоросль // Собр. соч. : в 2 т. / Д. И. Фонвизин. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1959. – Т. 1. – С. 105–178.

99. Pietsch L. Iwan Turgenjew / L. Pietsch // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. – 1885. – Bd. XX. – S. 302–308.

Литература

Литература, посвященная биографии и творчеству И.С. Тургенева

100. Алексеев М. П. И.С. Тургенев и музыка / М. П. Алексеев. – Киев, 1918. – 22 с.

101. Антонова Г. Н. «Лишние люди» в оценке Тургенева и Герцена в 40-е годы XIX в. / Г. Н. Антонова // Филологические науки. – 1962. – № 1 (17). – С. 108–117.

102. Баевский В. С. «Рудин» И.С. Тургенева (к вопросу о жанре) / В. С. Баевский // Вопросы литературы. – 1958. – № 2. – С. 134–138.

103. Балыкова Л. А. Мемориальная библиотека И.С. Тургенева как источник для изучения биографии и творчества писателя : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Л. А. Балыкова. – СПб., 2003. – 142 с.

104. Балыкова Л. А. Периодические издания Мемориальной библиотеки И.С. Тургенева (1754–1825) / Л. А. Балыкова // И.С. Тургенев. Новые исслед. и материалы / отв. ред. Н. П. Генералова, В. А. Лукина. – СПб. : Альянс-Архео, 2009. – Вып. 1. – С. 20–48.

105. Батюто А. И. Тургенев-романист / А. И. Батюто ; отв. ред. Г. А. Бялый. – Л. : Наука, 1972. – С. 387.

106. Батюто А. И. Комментарий <к письму И.С. Тургенева Т.Н. Грановскому от 30 мая 1840 г.> / А. И. Батюто // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Письма : в 13 т. – М. : Наука, 1961. – Т. 1. – С. 529–531.

107. Библиотека Ивана Сергеевича Тургенева. Ч. 1. Каталог : книги на рус. яз. / сост. Л. А. Балыкова. – Орел : Изд-во ОГТРК, 1994. – 208 с.

108. Богданов Б. В. Учёба И.С. Тургенева в Берлинском университете / Б. В. Богданов // Тургеневский сборник : к 185-летию со дня рождения И.С. Тургенева / сост. В. А. Сергеев. – М., 2004. – Вып. 2. – С. 77–86.

109. Буданова Н. Ф. Роман «Новь» в свете тургеневской концепции Гамлета и Дон-Кихота / Н. Ф. Буданова // Русская литература. – 1969. – № 2. – С. 180–190.

110. Бялый Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову / Г. А. Бялый ; вступит. ст. В. М. Марковича. – Л. : Советский писатель, 1990. – 640 с.

111. Винникова И. А. И.С. Тургенев в шестидесятые годы / И. А. Винникова ; под ред. Е. И. Покусаева. – Саратов : Изд-во СГУ, 1965. – С. 6–30.

112. Габель М. О. «Дневник лишнего человека» (об авторской оценке героя) / М. О. Габель // Тургеневский сборник : материалы к Полн. собр. соч. и писем

И.С. Тургенева / ред. Н. В. Измайлов, Л. Н. Назарова. – М. ; Л. : Наука, 1966. – Вып. 2. – С. 118–126.

113. Генералова Н. П. Комментарий <к письму И.С. Тургенева П. Виардо от 21 июля 1874 г.> // Н. П. Генералова, А. Я. Звигильский // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. – М. : Наука, 2002. – Т. 13. – С. 427.

114. Герасименко Л. А. К концепции личности в эстетике Тургенева / Л. А. Герасименко // Учён. зап. Курск. Гос. пед. ун-та (Второй межвуз. Тург. сб.) / редкол.: А. И. Гаврилов (отв. ред.) [и др.]. – Орёл, 1968. – С. 35–49.

115. Гершензон М. О. Мечта и мысль И.С. Тургенева / М. О. Гершензон. – М., 1919. – 171 с.

116. Гершензон М. О. Послесловие <к поэме И.С. Тургенева «Стено»> / М. О. Гершензон // Голос минувшего. – 1913. – № 8. – С. 254–267.

117. Головко В. М. Художественно-философские искания позднего Тургенева (изображение человека) / В. М. Головко ; науч. ред. Г. К. Щенников. – Свердловск : Изд-во Урал. Ун-та., 1989. – 167 с. – (Филология).

118. Горбачева В. Н. Молодые годы Тургенева (по неизданным материалам) / В. Н. Горбачева. – Казань, 1926. – 47 с.

119. Громов В. А. И.С. Тургенев и русская действительность 40–50-х годов / В. А. Громов // И.С. Тургенев (1818–1883–1958) : ст. и материалы / под ред. М. П. Алексеева. – Орёл: Орловск. Кн. изд-во, 1960. – С. 9–59.

120. Громов В. А. Очерк, рассказ, повесть у Тургенева (из наблюдений над черновыми автографами «Гамлета Щигровского уезда» и «Дневника лишнего человека») / В. А. Громов // Учён. зап. Курск. Гос. пед. ун-та (Второй межвуз. Тург. сб.) / редкол.: А. И. Гаврилов (отв. ред.) [и др.]. – 1968. – Т. 51. – С. 143–159.

121. Громов В. А. Секретное наблюдение за С.Н. Тургеневым и его письма к А.Н. Тургеневу / В. А. Громов // Тургеневский сборник : материалы к Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева / ред. Н. В. Измайлов, Л. Н. Назарова. – Л. : Наука, 1967. – Вып. 3. – С. 211–216.

122. Гроссман Л. П. Театр Тургенева // Собр. соч. : в 5 т. / Л. П. Гроссман. – М., 1928. – Т. 3. – С. 117–255.

123. Ефимова Е. М. К вопросу об идейном содержании романа «Новь» / Е. М. Ефимова // Межвуз. тург. сб. / редкол.: Г. М. Михалев [и др.]. – Орёл, 1963. – С. 150–179.

124. Жекулин Н. Г. Тургенев – переводчик : вопросы теории и практики / Н. Г. Жекулин // И.С. Тургенев. Новые исслед. и материалы / отв. ред. Н. П. Генералова, В. А. Лукина. – М. ; СПб. : Альянс-Архео, 2009. – Вып. 1. – С. 48–94.

125. Жилякова Э. М. Станкевич и молодой Тургенев (проблема сентиментальных традиций в творчестве И.С. Тургенева 1840-х годов) / Э. М. Жилякова // И.С. Тургенев : мировоззрение и творчество, проблемы изучения : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Г. Б. Курляндская. – Орёл, 1991. – С. 33–47.

126. Заборова Р. Б. Тургенев и его дядя Н.Н. Тургенев / Р. Б. Заборова // Тургеневский сборник : материалы к Полн. собр. соч. и писем И.С. Тургенева / ред. Н. В. Измайлов, Л. Н. Назарова. – Л. : Наука, 1967. – Вып. 3. – С. 221–234.

127. Зайцев Б. К. Жизнь Тургенева : Литературная биография / Б. К. Зайцев. – М. : Дружба народов, 2000. – 221 с.

128. Ильин В. В. О статье Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» / В. В. Ильин // И.С. Тургенев в современном мире : [Сб. ст.] / отв. ред. С. Е. Шаталов. – М. : Наука, 1987. – С. 183–190.

129. Клеман М. К. Иван Сергеевич Тургенев : очерк жизни и творчества / М. К. Клеман. – Л. : Гослитиздат, 1936. – 223 с.

130. Курляндская Г. Б. Романы И.С. Тургенева 50-х – начала 60-х годов / Г. Б. Курляндская // Учён. зап. Казанск. Гос. ун-та. – 1956. – Т. 116. – Кн. 8. – 181 с.

131. Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста / Г. Б. Курляндская. – Тула : Приокское кн. изд-во, 1973. – 344 с.

132. Лебедев Ю. В. «Записки охотника» И.С. Тургенева : пособие для учителя / Ю. В. Лебедев. – М. : Просвещение, 1977. – 78 с.

133. Лебедев Ю. В. Тургенев / Ю. В. Лебедев. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 607 с. – (Жизнь замечательных людей : сер. биогр.).

134. Левин Ю. Д. Статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (К вопросу о полемике Добролюбова и Тургенева) / Ю. Д. Левин // Н.А. Добролюбов : ст. и материалы / отв. ред. Г. В. Краснов. – Горький, 1965. – С. 122–163.

135. Лотман Л. М. Комментарий <к повести «Степной король Лир»> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Соч. : в 15 т. – М. : Наука, 1965. – Т. 10. – С. 482–500.

136. Лотман Л. М. Комментарий <к повести «Степной король Лир»> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. – 2-е изд. – М. : Наука, 1981. – Т. 8. – С. 476–494.

137. Лукина В. А. Творческая история «Записок охотника» И.С. Тургенева : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / В. А. Лукина. – СПб., 2006. – 187 с.

138. Лукина В. А. Тургенев – редактор и переводчик: Об участии писателя в редактировании переводов собственных произведений (На примере митавского собрания сочинений) / В. А. Лукина // И. С. Тургенев. Новые исслед. и материалы / отв. ред. Н. П. Генералова. – М. ; СПб. : Альянс-Архео, 2016. – Вып. 4. – С. 166–202.

139. Макашин С. А. Комментарий <к рассказу «Гамлет Щигровского уезда»> / С. А. Макашин, Ю. Г. Оксман, А. Л. Гришунин // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. – 2-е изд. – М.: Наука, 1979. – Т. 3. – С. 497–503.

140. Манн Ю. В. «Истинно лишний человек» (Заметки о типологии характера) // Тургенев и другие / Ю. В. Манн. – М. : РГГУ, 2008. – С. 13–27.

141. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1988. – 412 с.

142. Манн Ю. В. Эпизод из истории вечных образов // Тургенев и другие / Ю. В. Манн. – М. : РГГУ, 2008. – С. 28–45.

143. Маркович В. М. Человек в романах И.С. Тургенева / В. М. Маркович. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1975. – 151 с.

144. Маркович В. М. «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы / Маркович В. М. // Русская литература. – 1984. – № 3. – С. 95–115.

145. Муратов А. Б. Повести и рассказы И.С. Тургенева 1867–1871 годов / А. Б. Муратов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1980. – 180 с.

146. Муратов А. Б. И.С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы) / А.Б. Муратов ; отв. ред. Г. А. Бялый. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1972. – 143 с.

147. Недзвецкий В. А. И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя : курс лекций для магистрантов / В. А. Недзвецкий. – М. : Изд-во Моск. Ун-та, 2011. – 208 с.

148. Новикова Е. Г. Жанровая динамика малой прозы И.С. Тургенева 1860-х годов : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. Г. Новикова. – Томск, 1983. – 215 с.

149. Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского Дома. Вып. 4 : И.С. Тургенев / ред. М. П. Алексеев. – М. ; Л. : АН СССР, 1958. – 378 с.

150. Опришко Е. Н. Преломление взглядов И.С. Тургенева на тип «лишнего человека» в статье «Гамлет и Дон Кихот» / Е. Н. Опришко // Русская литература XIX–XX веков и вопросы её типологии : сб. науч. работ / редкол.: Н.Н. Булгаков (отв. ред.) [и др.]. – Днепропетровск, 1975. – С. 7–18.

151. Полянская М. «Слова, слова, слова…». Берлин И.С. Тургенева / М. Полянская, М. Шварц // Зеркало загадок. – 1998. – № 7. – С. 20–26.

152. Португалов М. В. Тургенев и его предки в качестве читателей / М. В. Португалов // Тургениана : статьи, очерки, библиография. – Орёл : Госиздат, Орлов. Отд-ние, 1922. – С. 13–28.

153. Прокшин В. Г. Концепция человека в статье «Гамлет и Дон Кихот» и её развитие в художественном творчестве Тургенева И.С. / В. Г. Прокшин // Традиции и новаторство : сб. ст. / отв. ред. В. Г. Прокшин. – Уфа, 1975. – Вып. 3. – С. 166–181.

154. Ребель Г. М. «Гений меры»: Тургенев в русской культуре / Г. М. Ребель // Вопросы литературы. – 2009. – № 6. – С. 305–348.

155. Семухина И. А. «Убитые насмерть не мечутся...»: внутреннее слово духовно расколотой личности в поздней романистике И.С. Тургенева («Дым») /

И. А. Семухина // Уральский филологический вестник. Серия : Русская классика : динамика художественных систем. – 2014. – Вып. 6. – С. 100–110.

156. Симеонова С. Д. И.С. Тургенев – читатель исторических трудов Н.И. Костомарова / С. Д. Симеонова // Спасский вестник. – 2004. – № 11. – С. 226–233.

157. Скокова Л. И. И.С. Тургенев о правах человека в «Записках охотника» / Л. И. Скокова. – М. : Гелиос АРВ, 2005. – 208 с.

158. Топоров В. Н. Странный Тургенев : (Четыре главы) / В. Н. Топоров. – М. : РГГУ, 1998. – 192 с. – (Чтения по истории и теории культуры).

159. Фомина Е. С. Национальная характерология в прозе И.С. Тургенева : Dissertationes philologiae slavicae universitatis Tartuensis / Е. С. Фомина. – Тарту : University of Tartu Press, 2014. – 149 с.

160. Цейтлин А. Г. Роман И.С. Тургенева «Рудин» / А. Г. Цейтлин. – М. : Худож. лит., 1968. – 78 с.

161. Thiergen P. Roman und Drama. Theorie und Praxis am Beispiel von Turgenevs frühen Romanen / P. Thiergen // Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa. – Gießen, 1978. – S. 337–356.

Литература, посвященная биографии и творчеству У. Шекспира

162. Аникст А. А. Творчество Шекспира / А. А. Аникст. – М. : Худож. лит., 1963. – 615 с.

163. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира : учебное пособие / А. А. Аникст. – 2-е изд. – М. : Дрофа, 2006. – 287 с. – (Высшее образование).

164. Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет» : литературный комментарий : книга для учителя / А. А. Аникст. – М. : Просвещение, 1986. – 223 с.

165. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. – М. : Советский писатель, 1974. – 607 с.

166. Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Психология искусства / Л. С. Выготский ; общ. ред. В. Иванова ; предисл. А. Н. Леонтьева. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1968. – С. 209–246.

167. Горнфельд А.Г. Двенадцатая ночь, или Как вам угодно / А. Г. Горнфельд // Библиотека великих писателей : Шекспир : в 5 т. / под ред. С. А. Венгерова. – СПб., 1902. – Т. 2. – С. 498–508.

168. Дружинин А. В. Вступление / А. В. Дружинин // Шекспир В. Король Лир. Трагедия в пяти действиях / пер. с англ. А. В. Дружинина. – СПб., 1857. – С. 1–48.

169. Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира / В. П. Комарова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1989. – 199 с.

170. Луков Вл. А. Загадка Гамлета / Вл. А. Луков // Шекспировские штудии : трагедия «Гамлет» : материалы науч. семинара. – М., 2005. – С. 21–26.

171. Минков М. Проблема трагического в творчестве Шекспира и его современников / М. Минков // Вильям Шекспир : к четырёхсотлетию со дня рождения (1564–1964) : исслед. и материалы / глав. ред. Р. М. Самарин. – М. : Наука, 1964. – С. 142–148.

172. Морозов М. М. Избранное / М. М. Морозов. – М. : Искусство, 1979. – 667 с.

173. Морозов М. М. Театр Шекспира / М. М. Морозов ; общ. ред. и вступ. ст. С.И. Бэлзы. – М. : ВТО, 1984. – 319 с.

174. Пешков И. В. F1, или Книга доказательств : теорема Шекспира как лемма авторства / И. В. Пешков. – М. : РИПОЛ классик, 2015. – 576 с.

175. Пинский Л. Е. Шекспир : Основные начала драматургии / Л. Е. Пинский. – М. : Худож. лит., 1971. – 605 с.

176. Смирнов А. А. Послесловие к «Много шума из ничего» / А. А. Смирнов // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. – М. : Искусство, 1959. – Т. 4. – С. 643–647.

177. Стороженко Н. И. Предшественники Шекспира : Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елизаветы / Н. И. Стороженко. – СПб., 1872. – 293 с.

178. Стороженко Н. И. Опыты изучения Шекспира / Н. И. Стороженко. – М., 1902. – 411 с.

179. Чирков Н. М. Некоторые принципы драматургии Шекспира / Н. М. Чирков // Шекспировские чтения, 1976 / под ред. А. А. Аникста. – М. : Наука, 1977. – С. 13–29.

180. Шайтанов И. О. Шекспир / И. О. Шайтанов. М. : Молодая гвардия, 2013. – 474 с. – (Жизнь замечательных людей : сер. биогр.).

181. Шестов Л. И. Шекспир и его критик Брандес // Собр. соч. : в 6 т. / Л. И. Шестов. – СПб., 1911. – Т. 1. – С. 9–285.

182. Schlegel A. Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters / A. Schlegel // Die Horen: eine Monatsschrift. – Tübingen, 1796. – Bd. 6, St. 4 – S. 57–112.

183. Tieck L. Shakespeares Behandlung des Wunderbaren / L. Tieck // Kritische Schriften von Ludwig Tieck. – Leipzig, 1848. – Bd. 1. S. 35–74.

184. Werder K. Vorlesungen über Shakespeares Hamlet / K. Werder. – Berlin, 1875. – 252 S.

185. West G. Titan, onyers and other difficulties in the Text of 1 «Henry IV» / G. West // Shakespeare Quarterly. 1983. – Vol. 34, № 3. – P. 330–333.

Исследования по проблемам литературных связей

186. Авдеева Н. Г. И.С. Тургенев и Н.С. Лесков в диалоге с Шекспиром / Н. Г. Авдеева // И.С. Тургенев и Ф.И. Тютчев в контексте мировой культуры : Материалы междунар. науч. конф. Орёл, 23–26 сентября 2003 г. / редкол.: М. В. Антонова [и др.]. – Орёл : ОГУ, 2003. – С. 100–103.

187. Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Пушкин. Сравнительно-исторические исследования / М. П. Алексеев. – Л. : Наука, 1972. – С. 240–280 с.

188. Алексеев М. П. Русская литература и её мировое значение : Избранные труды / М. П. Алексеев ; отв. ред. В. Н. Баскаков, Н. С. Никитина. – Л. : Наука, 1989. – 410 с.

189. Ачкасов А. В. Шекспир в переводах А.А. Фета / А. В. Ачкасов // Русская литература. – 2003. – № 3. – С. 97–114.

190. Беляева И. А. Мировые художественные типы (Гамлет, Дон Кихот, Фауст) и тургеневская концепция человека / И. А. Беляева // Художественная

антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты : материалы междунар. науч. конф. Москва, 2009 г. / под ред. М. Л. Ремнёвой [и др.]. – М. : МАКС Пресс, 2011. – С. 61–69.

191. Бродский Н. Л. Белинский и Тургенев / Н. Л. Бродский // Белинский – историк и теоретик литературы : сб. ст. / отв. ред. Н. Л. Бродский. – М. ; Л. : АН СССР, 1949. – С. 323–343.

192. Варламова Е. А. Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака : «Отец Горио» и «Король Лир» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Е. А. Варламова. – Москва, 2003. – 171 с.

193. Варламова Е.А. Шекспировский миф о Короле Лире у Бальзака и Тургенева («Отец Горио» и «Степной Король Лир») / Е. А. Варламова // Модернизм. Постмодернизм. Антимодернизм : материалы докл. IX Междунар. конф. Санкт-Петербург, 13–15 марта 2008 г. – СПб., 2009. – С. 128–134.

194. Виноградов В. В. Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века) / В. В. Виноградов // Русская литература. – 1959. – № 2. – С. 45–71.

195. Генералова Н. П. И.С. Тургенев : Россия и Европа / Н. П. Генералова. – СПб. : РХГИ, 2003. – 583 с.

196. Генералова Н. П. Об одной шекспировской цитате у И.С. Тургенева / Н. П. Генералова // Тургеневский ежегодник 2008–2009 года. – Орёл : Орлик и К, 2010. – С. 31–59.

197. Гроссман Л. П. Бальзак в России / Л. П. Гроссман // Литературное наследство / отв. ред. П. И. Лебедев-Полянский. – М. : Жур.-газ. объединение, 1937. – Т. 31–32. – С. 149–372.

198. Гутман Д. С. И.С Тургенев о Шекспире / Д. С. Гутман // О традициях и новаторстве в литературе и устном народном творчестве : сб. ст. / редкол. : Л. Г. Бараг (отв. ред.) [и др.]. – Уфа, 1964. – С. 139–154.

199. Евдокимова А. А. Художественный спор И.С. Тургенева с О. де Бальзаком: романы «Дворянское гнездо» и «Лилия долины» / А. А. Евдокимова // Вестник МГОУ. Серия : Русская филология. – 2018. – № 2. – С. 107–115.

200. Ефимчик С. М. «Гамлет» и «Дон Кихот» как смыслопорождающие структуры в творчестве И.С. Тургенева / С. М. Ефимчик // Встречи и диалоги в смысловом поле культуры : материалы Всеросс. науч. конф. Омск, февраль 2011 г. / редкол.: Т. И. Подкорытова (отв. ред.) [и др.]. – Омск : Изд-во ОмГПУ, 2011. – С. 193–201.

201. Измайлов Н. В. И.С. Тургенев – переводчик Пушкина на французский язык / Н. В. Измайлов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Пушкин и мировая литература / редкол.: М. П. Алексеев [и др.]. – Л. : Наука, 1974. – С. 185–203.

202. Комарова В. П. Пейн Кольер и русские переводчики Шекспира / В. П. Комарова // Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748–1962 / сост. И. М. Левидова. – М. : Книга, 1964. – С. 566–576.

203. Кроо К. Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин» : чтения по русской и европейской литературе / К. Кроо. – СПб.: Акад. проект : Изд-во ДНК, 2008. – 247 с. – (Современная западная русистика).

204. Ладария М. Г. И.С. Тургенев и писатели Франции XIX века / М. Г. Ладария. – Тбилиси : Изд-во Тбилисск. ун-та, 1987. – 216 с.

205. Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Ю. Д. Левин ; отв. ред. А. В. Фёдоров. – Л. : Наука, 1985. – 297 с.

206. Левин Ю. Д. Русский гамлетизм / Ю. Д. Левин // От романтизма к реализму : Из истории междунар. связей рус. лит. / отв. ред. М. П. Алексеев. – Л. : Наука, 1978. – С. 189–236.

207. Левин Ю. Д. Русский романтизм / Ю. Д. Левин // Шекспир и русская культура / под ред. М. П. Алексеева. – М. ; Л. : Наука, 1965. – С. 201–315.

208. Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века / Ю. Д. Левин ; отв. ред. М. П. Алексеев. – Л. : Наука, 1988. – 328 с.

209. Левин Ю. Д. Шестидесятые годы / Ю. Д. Левин // Шекспир и русская культура / под ред. М. П. Алексеева. – М. ; Л. : Наука, 1965. – С. 407–543.

210. Лотман Л. М. Драматургия И.С. Тургенева и натуральная школа 1840-х годов / Л. М. Лотман // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века / отв. ред. Л. М. Лотман. – Л. : Наука, 1982. – С. 474–513.

211. Манн Ю. В. И.С. Тургенев и вечные образы мировой литературы (статья Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот») / Ю. В. Манн // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1984. – Т. 43, № 1. – С. 22–32.

212. Миндыбаева Л. В. Тургенев и Шекспир : (К проблеме комментария «Стихотворений в прозе») / Л. В. Миндыбаева // Тургениана : сб. ст. и материалов / сост. Л. А. Балыкова, Л. В. Дмитрюхина. – Орел, 1999. – С. 110–117.

213. Неверова Э. Н. Шекспировская тема в интерпретации И.С Тургенева (повесть «Степной король Лир») / Э. Н. Неверова // Русская литература : сб. науч. тр. – Алма-Ата, 1972. – Вып. 3. – С. 24–31.

214. Недзвецкий В. А. Типы Гамлета и Дон Кихота в романе «Отцы и дети» / В. А. Недзвецкий // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1999. – Т. 58, № 1. – С. 20–32.

215. Никитина Н. С. Шекспировские темы и образы в романе Тургенева «Отцы и дети» / Н. С. Никитина // Русская литература. – 1994. – № 4. – С. 16–32.

216. Первушина Е. В. «Король Лир» Шекспира в России: основные переводческие стратегии XIX–XX веков / Е. В. Первушина // Intercultural Communication Studies. – 2014. – Vol. XXIII. – No. 1. – P. 82–96.

217. Петраш Е. Г. Рецепция образов Шекспира в произведениях И.С. Тургенева / Е. Г. Петраш // Тургеневские чтения : сб. ст. / сост., науч. ред. Е. Г. Петраш. – М. : Лит. музей, 2017. – Вып. 8. – С. 120–137.

218. Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур / Б. Г. Реизов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1970. – С. 353–372.

219. Реизов Б. Г. Шекспир и эстетика французского романтизма («Жизнь Шекспира» Ф. Гизо) / Б. Г. Реизов // Шекспир в мировой литературе : сб. ст. / общ. ред. Б. Г. Реизова. – М. ; Л. : Худож. лит., 1964. – С. 157–198.

220. Резник Р. А. Об одной шекспировской ситуации у Бальзака. К проблеме «Бальзак и Шекспир» / Р. А. Резник // Реализм в зарубежных

литературах XIX – XX веков : межвуз. науч. сб. / редкол.: Е. А. Петрова (отв. ред.) [и др.]. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1989. – С. 4–14.

221. Рыбко И. А. Франко-немецкий музыкальный театр И.С. Тургенева и У. Шекспира: «Последний колдун» / И. А. Рыбко // Тургенев в межкультурной коммуникации : материалы Междунар. науч. конф. Москва, 21–22 ноября 2018 г. – М., 2018. – С. 49–50.

222. Степанян К. А. Шекспир, Бахтин и Достоевский : герои и авторы в большом времени / К. А. Степанян. – М. : Глобал Ком : ЯСК, 2016. – 296 с. – (Studia philologica).

223. Сухарев С. Л. Стихотворение Байрона «Darkness» в русских переводах / С. Л. Сухарев // Великий романтик. Байрон и мировая литература : сб. ст. / отв. ред. С. В. Тураев. – М.: Наука, 1991. – С. 221–236.

224. Тиме Г. А. Россия и Германия : философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков / Г. А. Тиме ; отв. ред. Р. Ю. Данилевский. – СПб. : Нестор-История, 2011. – 456 с.

225. Трофимова Т. Б. Шекспир. Пушкин. Тургенев. Творческие переклички (Повесть «Ася») / Т. Б. Трофимова // Спасский вестник. – 2003. – № 14. – С. 66–71.

226. Улыбина О. Б. Сюжет о «дочерней неблагодарности» в контексте произведений Пушкина и Тургенева / О. Б. Улыбина // И.С. Тургенев и Ф.И. Тютчев в контексте мировой культуры : материалы Междунар. конф. Орёл, 23–26 сентября 2003 г. / редкол.: М. В. Антонова [и др.]. – Орёл : ОГУ, 2003. – С. 71–73.

227. Фридлендер Г. М. Белинский и Шекспир / Г. М. Фридлендер // Белинский : ст. и материалы / отв. ред. Н. И. Мордовченко. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1949. – С. 147–174.

228. Чекалов И. И. Гамлет, Дон Кихот и Нежданов в романе И.С. Тургенева «Новь» / И. И. Чекалов // Атлантика : Записки по исторической поэтике. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2017. – Вып. 14. – С. 4–28.

229. Швецова Т. В. «Гамлет» в контексте творчества И.С. Тургенева : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. В. Швецова. – Архангельск, 2002. – 194 с.

230. Швецова Т. В. Эстетическое воплощение Гамлета в художественном сознании И.С. Тургенева / Т. В. Швецова // Филология и человек. – 2013. – № 1. – С. 7–18.

231. Эйхенбаум Б. М. К истории «Гамлета» в России / Б. М. Эйхенбаум // Шекспировский сборник. 1967 / ред. А. А. Аникст. – М. : ВТО, 1968. – С. 60–71.

232. Culianu-Georgescu C. Turgenev's «A Month in the Country» and Balzac's «La Marâtre». The Originality of Turgenev's Play / C. Culianu-Georgescu // Russian Literature. – 1984. – Vol. 16, is. 4. – P. 385–410.

233. Gebhard R. Iwan Turgenjew in seinen Beziehungen zu Shakespeare / R. Gebhard // Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. – 1909. – Bd. XLV. – S. 171–184.

234. Grob T. «One Cannot Act Hamlet, One Must Be Hamlet»: The Acculturation of Hamlet in Russia / T. Grob // Shakespeare and Space Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm. – Basel, 2016. – P. 191–227.

235. Waddington P. Turgenev and England / P. Waddington. – London, 1980. – 382 p.

Работы по истории и теории литературы

236. Алексеев М. П. К «Сну Святослава» в «Слове о полку Игореве» / М. П. Алексеев // Слово о полку Игореве : сб. исслед. и ст. / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. – М. ; Л. : АН СССР, 1950. – С. 226–248.

237. Альтшуллер М. Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х гг. / М. Г. Альтшуллер. – СПб. : Акад. проект, 1996. – 344 с. – (Современная западная русистика).

238. Аникст А. А. Английский театр / А. А. Аникст // История западноевропейского театра / под ред. С. С. Москульского. – М. : Искусство, 1956. – Т. 1. – С. 387–534.

239. Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века / А. А. Аникст ; отв. ред. Е. Г. Холодов. – М. : Наука, 1980. – 342 с.

240. Бахмутский В. Я. «Отец Горио» Бальзака / В. Я. Бахмутский. – М. : Худож. лит., 1970. – 109 с. – (Массовая ист.-лит. библиотека).

241. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения : Италия, Испания, Англия / Г. Н. Бояджиев. – Л. : Искусство, 1973. – 470 с.

242. Гербстман А. И. Театр Бальзака / А.И. Гербстман ; предисл. К. Н. Державина. – Л. ; М. : Искусство, 1938. – 152 с.

243. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1971. – 464 с.

244. Гриб В. Р. Избранные работы / В. Р. Гриб ; сост. Т. Лурье-Гриб ; вступ. ст. Г. М. Фридлендер. – М. : Худож. лит., 1956. – 414 с.

245. Григорьев А. А. Русская литература в 1849 году / А. А. Григорьев // Отечественные записки. – 1850. – Т. 68, № 1. Отд. V. – С. 1–48.

246. Григорьева Н. Г. Принципы характерологии в творчестве А.К. Толстого («Князь Серебряный», драматическая трилогия) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. Г. Григорьева. – Н. Новгород, 2005. – 516 с.

247. Грифцов Б. А. Как работал Бальзак / Б. А. Грифцов. – М.: ГИХЛ, 1958. – 300 с.

248. Гурлянд И. Я. Из воспоминаний об А.П. Чехове / Гурлянд И. Я. // Театр и искусство. – 1904. – № 28. – С. 520–522.

249. Гусев Н. Н. Два года с Толстым / Н. Н. Гусев ; сост., вступ. ст. и примеч. А. И. Шифмана. – М. : Худож. лит., 1973. – 461 с.

250. Данилевский Р. Ю. Людвиг Тик и русский романтизм / Р. Ю. Данилевский // Эпоха романтизма : Из истории международных связей русской литературы / отв. ред. М. П. Алексеев. – Л. : Наука, 1975. – С. 68–113.

251. Егоров Б. Ф. Примечания / Б. Ф. Егоров // Григорьев Ап. Воспоминания / изд. подгот. Б. Ф. Егоров. – М. : Наука, 1988. – С. 377–423. – (Литературные памятники).

252. Жан-Поль Приготовительная школа эстетики / Жан-Поль ; сост., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. – М. : Искусство, 1981. – 448 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

253. Жилякова Э. М. Сравнения в книге путевых очерков «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова / Э. М. Жилякова, К. К. Павлович // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. – 2018. – № 51. – С. 130–144.

254. Жилякова Э. М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского / Э. М. Жилякова ; под ред. Ф. З. Кануновой. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1989. – 272 с.

255. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе : Литература и музыка / В. Г. Зусман. – Н. Новгород : ДЕКОМ, 2001. – 168 с.

256. Каменский З. А. Тимофей Николаевич Грановский / З. А. Каменский. – М. : Мысль, 1988. – 189 с. – (Мыслители прошлого).

257. Канунова Ф. З. Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина) / Ф. З. Канунова ; ред. В. М. Яценко. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1967. – 187 с.

258. Киселёв В. С. Эстетические принципы и поэтика перевода «Одиссеи» В.А. Жуковского / В. С. Киселёв, А. С. Янушкевич // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. – 2010. – № 2 (10). – С. 68–80.

259. Копелев Л. З. Театр в Германии и Австрии / Л. З. Копелев // История европейского искусствознания. Первая половина XIX века / отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. – М. : Наука, 1965. – С. 109–141.

260. Кошелев В. А. Комментарий <к циклу «К Офелии»> / В. А. Кошелев // Фет А. А. Соч. и письма : в 20 т. – СПб. : Акад. проект, 2002. – Т. 1. – С. 445–447.

261. Кузнецова Э. В. М.М. Антокольский. Жизнь и творчество / Э. В. Кузнецова. – М. : Искусство, 1989. – 310 с.

262. Ланский Л. Р. Библиотека Белинского / Л. Р. Ланский // Литературное наследство / отв. ред. П. И. Лебедев-Полянский. – М. : Жур.-газ. объединение, 1948. – Т. 55. – С. 431–572.

263. Ласкина М. Н. П.С. Мочалов : Летопись жизни и творчества / М. Н. Ласкина. – М. : ЯРК, 2000. – 589 с. – (Библиотека Малого театра).

264. Лебедева О. Б. «Германия туманная» / О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич // Онегинская энциклопедия : в 2 т. / сост. Н. И. Михайлова, В. А. Кошелев, М. В. Строганов. – М. : Русский путь, 1999. – Т. 1. – С. 231–234.

265. Листова Н. А. Александр Варламов / Н. А. Листова. – М. : Музыка, 1968. – 266 с.

266. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература / Д. С. Лихачев. – М. : АСТ, 2017. – 320 с.

267. Лотман Л. М. А.Н. Островский и русская драматургия его времени / Л. М. Лотман ; отв. ред. Б. М. Эйхенбаум. – М. ; Л. : АН СССР, 1961. – 359 с.

268. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с. – (Семиотические исследования по теории искусства).

269. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1993. – Т. 3. – С. 91–107.

270. Майорова О. Е. Панславизм. Славянский съезд 1867 года : метафорика торжества / О. Е. Майорова // Новое лит. обозрение. – 2001. – № 5. – С. 89–110.

271. Манн Ю. В. В кружке Станкевича : ист.-лит. очерк / Ю. В. Манн. – М. : Дет. лит., 1983. – 316 с. – (Люди. Время. Идеи).

272. Муратова Н. А. Разрешение конфликта в драмах и комедиях А.П. Чехова : дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. А. Муратова. – Новосибирск, 2005. – 190 с.

273. Проскурина Ю. М. Концепция обыкновенного в прозе натуральной школы / Ю. М. Проскурина // Проблемы реализма в русской литературе : (метод и позиция писателя) / редкол. : И. А. Дергачев, В. В. Кусков (отв. за вып.) [и др.]. – Свердловск : УрГУ, 1963. – С. 3–19.

274. Пузиков А. И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А. И. Пузиков. – 2-е изд. – М. : Худож. лит, 1981. – 576 с.

275. Путинцев В. А. Н.П. Огарёв : Жизнь, мировоззрение, творчество / В. А. Путинцев. – М. : АН СССР, 1963. – 256 с.

276. Пыпин А. Н. Белинский : Его жизнь и переписка / А. Н. Пыпин. – СПб., 1908. – XVI, 662 с.

277. Ребель Г. М. Между Гамлетом и Дон Кихотом: типологическая схема персонажей русской классики / Г. М. Ребель // Кормановские чтения : материалы Межвуз. конф. Ижевск, апрель 2004 г. / сост. Е. А. Подшивалова, Д. И. Черашняя. – Ижевск, 2005. – Вып. 5. – С. 45–60.

278. Реизов Б. Г. Бальзак : сб. ст. / Б. Г. Реизов. – Л. : ЛГУ, 1960. – 330 с.

279. Реизов Б. Г. Творчество Бальзака / Б. Г. Реизов. – Л. : ГИХЛ, 1939. – 409 с.

280. Сахаров В. И. Иероглифы вольных каменщиков. Масонство и русская литература XVIII – начала XIX века / В. И. Сахаров. – М. : Жираф, 2000. – 216 с. – (Три века русского искусства).

281. Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского / И. М. Семенко. – М. : Худож. лит., 1975. – 254 с.

282. Сенанкур, автор «Обермана» // Отечественные записки. – 1847. – Т. 50, № 2. – Отд. VIII. – С. 97–117.

283. Стороженко Н. И. Роберт Грин. Его жизнь и произведения / Н. И. Стороженко. – М., 1878. – 205 с.

284. Ткачёва Е. А. Театр Людвига Иоанна Тика : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.01 / Е. А. Ткачева. – СПб., 2009. – 168 с.

285. Толстогузов П. Н. Муха в гоголевском тексте / П. Н. Толстогузов // Вестник ПГУ им. Шолом-Алейхема. – 2017. – № 1 (26). – С. 121–125.

286. Урнов М. В. Вехи традиции в английской литературе / М. В. Урнов. – М. : Худож. лит., 1986. – 380 с.

287. Чешихин В. Е. Т.Н. Грановский и его время : исторический очерк / В. Е. Чешихин. – 2-е изд. – СПб., 1905. – 381 с.

288. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Ф. Шлегель ; сост., пер. с нем., вступ. ст. Ю. Н. Попова. – М. : Искусство, 1983.

289. Щенников Г. К. Целостность Достоевского / Г. К. Щенников. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 439 с.

290. Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум ; сост. О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес, вступ. ст. М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес. – М. : Советский писатель, 1987. – 540 с.

291. Янушкевич А. С. В.А. Жуковский и масонство / А. С. Янушкевич // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX вв. : [Сборник] / отв. ред. В. И. Сахаров. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – С. 179–192.

292. Янушкевич А. С. В мире Жуковского / А. С. Янушкевич. – М. : Наука, 2006. – 523 с.

293. Янушкевич А. С. История русской литературы первой трети XIX века : учебное пособие / А. С. Янушкевич. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2015. – 752 с.

294. Янушкевич А. С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века / А. С. Янушкевич // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы : сб. науч. тр. / отв. ред. Е. К. Ромодановская, Ю. В. Шатин. – Новосибирск : Ин-т филол. СО РАН, 1995. – С. 53–61.

295. Köpke R. Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen / R. Köpke. – Leipzig, 1855. – Teil 2. – VIII, 314 S.

296. Paulin R. Ludwig Tieck / R. Paulin. – Stuttgart : Metzler Verlag, 1987. – 133 S.

297. Schlegel A. Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen / A. Schlegel. – Heidelberg, 1817. – Teil 3. – V, 440 S.

298. Schöne Künste // Allgemeine Literatur-Zeitung. – 1824. – № 19. – Januar. – S. 145–152.

Работы по истории языка и культуры

299. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / И. Е. Забелин ; отв. ред. О. А. Платонов. – М. : ИРЦ, 2014. – 1047 с. – (Русская этнография).

300. Тихомиров М. Н. Древнерусские города / М. Н. Тихомиров. – 2-е изд. – М. : Госполитиздат, 1956. – 477 с.

301. Трубачев О. Н. Из славяно-иранских лексических отношений / О. Н. Трубачёв // Этимология. 1965 : материалы и исслед. по индоевропейским и другим языкам / отв. ред. О. Н. Трубачев. – М. : Наука, 1967. – С. 3–82.

302. Фомин В. В. Варяги в переписке Ивана Грозного с шведским королём Юханом III / В. В. Фомин // Отечественная история. – 2004. – № 5. – С. 121–133.

Справочные, энциклопедические издания и словари

303. Биологический энциклопедический словарь / гл. ред. М. С. Гиляров. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – 831 с.

304. Даль В. И. Словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – СПб. ; М., 1882. – Т. 3. – 584 с.

305. Дипломатический словарь : в 2 т. / гл. ред. А. Я. Вышинский. – М. : Госполитиздат, 1950. – Т. 2. – 996 с.

306. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

307. Петровский Н. А. Словарь русских личных имён / Н. А. Петровский. – 6-е изд. – М. : Русские словари : Астрель, 2005. – 477 с.

308. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. / П. Я. Черных. – 3-е изд. – М. : Русский язык, 1999. – Т. 1. – 624 с.

309. Энциклопедический словарь лекарственных, эфирномасличных и ядовитых растений / ред.-сост. Г. С. Оголевец, науч. ред. В. В. Вильямс. – М. : Сельхозгиз, 1951. – 200 с.

310. A glossary; or, Collection of words, phrases, names, and allusions to customs, proverbs, etc., which have been thought to require illustration in the works of English authors, particularly Shakespeare and his contemporaries / ed. by Nares R. – London, 1822. – 583 p.

311. A New and complete Dictionary of the English and German Languages / ed. by J. Kaltschmidt. – Leipzig, 1837. – 514 p.

312. Chambers Dictionary of Etymology / ed. by R. Barnhart. – NY : Chambers, 2005. – 1284 p.

313. Oxford companion to English Literature / ed. by M. Drabble. – NY : Oxford University Press, 2000. – 1172 p.

314. Oxford Dictionary of English / ed. by C. Soanes. – 2nd ed. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 2088 p.

315. The encyclopaedia Britannica : a dictionary of arts, sciences, literature and general information. – NY, 1910. – Vol. 13. – 960 p.