

Научная статья
УДК 821.161+821.112.2
doi: 10.17223/19986645/94/8

И.С. Тургенев – читатель трагедии И.В. Гёте «Фауст» (по материалам помет и маргиналий на переводе М.П. Вронченко). Статья 2

Иван Олегович Волков¹

¹ *Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Томск, Россия, wolkoviv@gmail.com*

Аннотация. Вторая статья продолжает исследование помет и маргиналий И.С. Тургенева на страницах первой части «Фауста» И.В. Гёте в переводе М.П. Вронченко (СПб., 1844). Реконструируется картина тургеневского чтения трагедии, начиная с третьей сцены (Кабинет Фауста) и заканчивая последней (Тюрьма). В Фаусте, выходящем на первый план тургеневского восприятия, писателю важно выделить как силу, волю и самостоятельность его стремления к познанию, так и его правоту в этом движении, необходимость и закономерность. С момента вхождения в трагедию образа Маргариты внимание Тургенева всецело сосредоточено на нем.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, И.В. Гёте, «Фауст», библиотека И.С. Тургенева, перевод М.П. Вронченко, пометы

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-78-01110, <https://rscf.ru/project/23-78-01110/>

Для цитирования: Волков И.О. И.С. Тургенев – читатель трагедии И.В. Гёте «Фауст» (по материалам помет и маргиналий на переводе М.П. Вронченко). Статья 2 // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2025. № 94. С. 140–171. doi: 10.17223/19986645/94/8

Original article
doi: 10.17223/19986645/94/8

Ivan Turgenev as a reader of Goethe's *Faust* (on Turgenev's personal library). Article 2

Ivan O. Volkov¹

¹ *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,
wolkoviv@gmail.com*

Abstract. The article considers one of the most important aspects of the so-called "Turgenev vs. Goethe" problem, namely, the study of the reader's reception of *Faust*. For the first time, the writer's marks and marginalia are subjected to a holistic analysis on the pages of the tragedy (its first part) translated by Mikhail Vronchenko (St. Petersburg, 1844). In a purposeful comparative movement between the German original

text and the Russian translation, Turgenev carefully brought to the surface not only the fact of their inconsistency, but also succinctly expressed his understanding both of the development of the plot and the main characters. He often offered his own options for conveying meanings into Russian, and at the same time he extremely valued Goethe's word. In *Faust*, which comes to the foreground of Turgenev's perception, it is important for the writer to highlight both the strength, will and independence of his desire for knowledge, and his rightness in this movement, necessity and regularity. Freeing the figure of the main character from the superficial definitions of the translator, Turgenev makes explicit the natural-philosophical synthesis carried out by the author, reads the special attitude of man to the natural world, which is also very important and tangibly included within the limits of the writer's reflection. Turgenev is interested in nature in Goethe's tragedy both as an element characterizing the hero and as a landscape component itself. With his notes, Turgenev contrasts the struggle and independence of the tragic personality with the quiet and meek existence of Margarita, who experiences the meeting with Faust in the advantage of feelings of love and suffering. From the moment when the image of Margarita enters the tragedy, the writer's attention is entirely focused on it. Until the end of the entire first part of *Faust*, Turgenev notes in the Russian text exclusively those places in which the translator incorrectly or inaccurately conveyed the features and shades in the image of the girl, as well as in the development of the line of her relationship with the main character. Thus, in Scene 8, Turgenev highlights Margarita's song about the Erlking, which tells about devotion and constancy of feeling until death. Turgenev makes a generalizing remark to the Russian translation of the ballad: "bad". The subject of Turgenev's special reflection was the scene in prison, where he noted four small excerpts from different remarks of Margarita, reflecting the mad girl's reaction to her fate; these are the stages of a tragic experience (memory of the crime, recognition of her lover, painful return to reality, reproach to Faust).

Keywords: Ivan Turgenev, Johann von Goethe, *Faust*, translation by Mikhail Vronchenko, Turgenev's personal library, notes

Acknowledgments: The study was supported by the Russian Science Foundation, Project No. 23-78-01110, <https://rscf.ru/project/23-78-01110/>

For citation: Volkov, I.O. (2025) Ivan Turgenev as a reader of Goethe's *Faust* (on Turgenev's personal library). Article 2. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 94. pp. 140–171. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/94/8

В ходе чтения первых сцен «Фауста» И.В. Гёте в переводе М.П. Вронченко И.С. Тургенев концентрирует свое внимание на внутренней драме главного героя. Писатель в русском тексте трагедии старается обнажить смыслы оригинала, пытается прояснить мятущуюся природу и стремящееся сознание героя. Последующее чтение продолжает и углубляет эту линию. Так, останавливаясь на третьей сцене «Фауста», переносящей действие в кабинет Фауста, Тургенев выделяет постепенно совершающуюся с героем перемену. Сначала он отмечает сохраняющийся в нем душевный подъем, который был вызван гулянием по городу, общением с людьми, празднующими Пасху, и любованием природой:

*Цвести надежда, говорить
Рассудок начинает снова¹*

[1. С. 57].

¹ Пометы, сделанные И.С. Тургеневым, переданы курсивом.

Этот отрывок просто отчеркнут, никаких поясняющих комментариев к нему не дано, что тоже значимо. Тургеневу важно указать на возвращение Фауста к своим занятиям сквозь пережитые впечатления и в преображенном виде – в свете духовного возвышения, которое должно придать новое качество и его поискам. Но очень быстро он начинает ощущать, что лишается обретенной благодати, высокая настроенность души снова приходит в расстройство, и писатель следом подчеркивает первое проявление этой перемены: «Ток удовольствия не хочет литься боле» [1. С. 57].

К выделенной части строки Тургенев пишет пояснение: «ретор<изм>», которое требует от переводчика особенной точности в тот момент, когда герой Гёте оказывается очень близок к отчаянию, уже ему знакомому. Фауст боится потерять совсем не *удовольствие*, как пишет Вронченко, а *удовлетворение* – именно такое значение имеет немецкое «Befriedigung». Оно отражает то положение гармонии, которого старался достичь герой, томимый умственной и духовной жадой. И, конечно, поставленное в пару к *удовольствию* устаревшее слово *ток* еще больше удаляет от ясного и правильного понимания, потому что обретенное состояние Фауста отвечает не поточному, а устойчивому и постоянному. Причина же его истощения заключается как в самом возвращении к отчужденному и уединенному, так и в Мефистофеле, обращенном в собаку, с которым ученый вошел в свой кабинет и с которым он скоро заключит пакт как раз относительно *удовлетворения*.

В попытке сохранить обретенное *Befriedigung* Фауст обращается к новой книге, связанной уже не с мистическим пророчеством, а религиозным вдохновением. Тургенев, внимательный к каждому шагу героя Гёте, следует за ним и в этом, подчеркивая единственное слово и ставя знак «NB» в стихах:

Ей откровение потребно, а оно
Нигде так ясно не заключено,
Как в Божьем *смертному* завете

[1. С. 57].

Фауст обращается к Евангелию как к животворному источнику, способному не только поддержать его силы, но и насытить. Формой взаимодействия с ним становится уже не просто разглядывание знаков и символов и чтение вслух заклинательных фраз, а перевод на родной язык, т.е. он хочет пропустить через себя значение сакральных слов. Однако в переводе Вронченко на первый план выдвинут смысл не диалога со Словом, а противопоставленность человеческого божественному, причем по принципу очевидного неравенства. Тургенев в связи с этим выделил чернилами определение «смертный», задающее уничижительную позицию для Фауста и указывающее на его изначально подчинительное положение, которому противоречит последующая сцена толкования первой строки Писания, где герой вступает в соперничество с божественным в определении первоначала.

Далее в ходе чтения этой сцены Тургенев отмечает моменты вхождения Мефистофеля в жизненное пространство Фауста, его представление и постепенное установление между героями взаимозависимой связи. Писатель особенно внимателен к тем местам, где происходит домысливание образа

явившегося злого духа, когда в него вносятся чуждые его сущности фарсовые, пошлые черты. В своей статье Тургенев отдельно оговаривает это стремление переводчика сделать из Мефистофеля «мелодраматического чёрта, который в одно прекрасное утро говорит самому себе: “Дай-ка погублю я этого добродетельного человека, Фауста!”» [2. С. 223]. В русском тексте трагедии отмечена активность демонического персонажа уже в облики пса, акцентируется внимание на том, как в ученый кабинет вносятся шум и суета, несколько раз смущая его тишину с монологичным присутствием голоса одного лишь Фауста. Так, знаком «NB» и подчеркиванием выделены слова героя, обращенные к пуделю:

*Прошу покорно больше
Не лаять и не выть* [1. С. 58].

Тургеневу кажется неуместной форма речевого этикета, которая выдумана переводчиком и не имеет источника в оригинальном тексте трагедии. Это выражение вносит ненужную иронию, которая как будто бы предваряет открытие Фаустом настоящей сущности того, кто скрывается под маской собаки. Иронический оттенок возникает из-за того, что это устоявшееся вежливое обращение в его разговорном употреблении не сочетается как с самой ситуацией, так и с теми, кто ведет диалог. Фауст, сосредоточившись на переводе Библии и переходя от «В начале было Слово» к «В начале было Дело», снова впадает в состояние исступленного творения, а вой и возня пуделя нарушают его полноту и самодостаточность, чем вызывают грозное недовольство, но совсем не иронию:

*Pudel, so laß das Heulen,
So laß das Bellen!*¹.

Оставляя вне специального внимания момент превращения Мефистофеля, Тургенев останавливается на том, как Фауст, догадывающийся о происхождении своего нечаянного гостя, пытается доискаться до настоящего имени Мефистофеля («Wie nennst du dich?»), в котором, по его представлениям, должна быть отражена подлинная суть его обладателя:

*Что же? имя ведь у всех вас, господа,
Про сущность говорит всегда
И никого в обман не вводит,
Как, например: лукавый, злой;
Но ладно, кто ты?* [1. С. 62].

Вся эта реплика отчеркнута одной большой чертой, а напротив на полях сделана выразительная запись: «нелепо». Нелепость перевода заключается в стремлении Вронченко к обобщению и витиеватой рассудительности в вопросительных словах героя. Так появляются апеллятив во множественном числе, мотив намеренного обмана, противостоящего правде, и пара прилагательных, упрощающих и одновременно украшающих свойства Мефистофеля. У Гёте же Фауст обращается во вполне простой и прямой форме, перечисляя известные ему наименования злого духа: «Fliegengott, Verderber, Lügner» (Вельзевул, Сатана, Лжец).

¹ Пудель, так перестань же выть, / Перестань лаять!

Мефистофель объясняется хорошо известной формулой, заключающей в себе противоречие, соединение противоположностей и алогичный синтез. Тургенев его ответ подчеркивает и помечает на полях знаком «NB» без каких-либо критических замечаний. Отсутствие дополнительных комментариев говорит о безотносительной значимости для писателя афористичных слов героя, выражающих общую философскую проблему, которая не потерялась даже в переводе Вронченко:

*Я частица силы той,
Что вечно хочет зла, а благо производит* [1. С. 62].

Мефистофель оказывается фигурой, связанной «как с Адом, так и с небесным миром» [3. С. 80], и этой антиномичностью он сближается с Фаустом, который чуть раньше в разговоре с Вагнером заявил, что чувствует в себе «две души» и страдает «от их вражды, от их борьбы»¹. Демонический герой Гёте является носителем сознательного зла, к которому он и хочет склонить мятущегося в познании человека. Мефистофель будит в нем неудовлетворенность, заставляя Фауста, и без того взволнованного, находиться в постоянном напряжении, т.е. служит своеобразным катализатором процессов его внутреннего мира, намеренно проводя через разрушения, но неожиданно всё-таки приводя к вознесению. При этом гибельное начало, олицетворенное Мефистофелем, Тургенев в ходе чтения выделяет особо, подчеркивая строки с соответствующим содержанием и записывая рядом привычное «не то»:

*Затем-то грех, погибель, вред –
Ну все, что злом у вас зовут –
Моя есть область, мой приют* [1. С. 62].

Писателя возмутила вольность, с которой Вронченко обработал оригинал – умножил разговорность речи Мефистофеля за счет лексического дробления (частица, междометие), повтора и, как следствие, удлинения перечислительной интонации. Кроме того, злой дух вдруг получил приземленную образность, чему особенно способствуют два слова, поставленных в ряд синонимов, но имеющих отличную стилистику: «область» – как отрасль деятельности и «приют» – как последнее пристанище в поиске защиты. Такая разнородная лексика не просто выводит демонического героя на уровень человеческой бытовленности, но еще и противоречит тут же проговариваемым смыслом. Тогда как у Гёте Мефистофель объединяет эквиваленты, которыми люди обозначают его сущность, – грех, разрушение, зло – одним точным словом: «*Element*», т.е. «*стихия*», что связано с научными изысканиями, мистическими и религиозно-философскими чаяниями самого Фауста. О неспособности Вронченко отличить разговорный язык от книжного Тургенев говорит в статье, приводя рядом стоящий пример: «“gute Mähr sagen” совсем не значит: “рассказать сказочку”, а просто “поболтать”» [2. С. 233].

Последнее, что прицельно отмечает Тургенев в третьей сцене, – это выход героев к возможности заключить договор. Его детали и условия пока

¹ Перевод К.А. Иванова.

никак не обговариваются, но что важно, Мефистофель многозначительно намекает Фаусту на отсутствие каких-то границ в достижении желаемого, т.е. он не будет стеснен никакими внешними условиями. Это ключевой момент в завязке всего остального трагического действия, который предваряет новое развитие идеи главного героя, полное перемещение ее осуществления за пределы человеческой морали: Фауст показывает, что он не боится присутствия дьявола и общения с ним, более того – даже готов вступить в возможное взаимодействие, хотя и сохраняя скепсис. Тургенев указывает на совершенную неточность русского перевода при передаче искусительной речи Мефистофеля, отчеркивая и подписывая словами «не то» самый первый стих его реплики:

Да, мы не любим притеснений,

Что обещаем, в том едва ль возникнет спор [1. С. 65].

Was man verspricht, das sollst du rein genießen,

Dir wird davon nichts abgezwick't¹.

Единственное, что сохраняет Вронченко от оригинала, – это отрицательную форму с частицей «не», в целом же он кардинально меняет смысл подлинника. У Гёте герой дает Фаусту своеобразную гарантию, ручается за то, что у него ничего «не будет отнято». В переводе же получается так, что Мефистофель как будто облагораживается – на первый план выходит не «юридическая» честность злого духа, а его и всех с ним связанных существ природная *добродетель*. Оксюморонное сочетание, конечно, заставляет Тургенева указать на потерю изначального смысла и его последующее искажение.

Четвертая сцена, рисующая собственно заключение договора между Фаустом и Мефистофелем, интересует Тургенева преимущественно со стороны того, какие изменения происходят с главным героем. Даже когда он выделяет реплики злого духа, в них тоже на первый план выходит именно характеристика Фауста. Так, писатель подробно останавливается на большом монологе героя, который стал реакцией на обещание Мефистофеля открыть ему путь к познанию жизни. Разуверившийся в такой возможности после нескольких тщетных попыток Фауст сомневается и в дьявольской способности проникнуть за пределы неведомого. Его речь – это образец сомнений и скептицизма, подобных тем, что произносит в своих монологах Гамлет Шекспира. Но здесь еще и глубина разочарования в самом себе, приводящая к высшей степени отчаяния, что выражено в последних строках: «Жизнь в тягость мне, а смерть – мое желанье»². Тургенев в странстве горьких и жестоких фаустовских lamentаций со словами «не то» или «совсем не то» отчеркивает три фрагмента с очевидной для него неудачей переводчика. Это первые строки, с которых и начинается сетование героя, отвечающего Мефистофелю на предложение начать изменения

¹ Что обещано, тем ты свободно можешь наслаждаться, / Ничего из этого у тебя не будет отнято.

² Перевод К.А. Иванова.

со смены одеяния, чтобы внешне более соответствовать заветным чаяниям. Реакция Фауста закономерна:

In jedem Kleide werd ich wohl die Pein
Des engen Erdelebens fühlen
(В каждом платье я буду чувствовать муку
Тесной жизни на земле).

Он не столь легковверен и податлив, как думает и на что рассчитывает злой дух, его не может прельстить простое переодевание, не изменяющее сути. Этот мотив будет реализован далее в физическом плане, когда смена облика произойдет путем магического омоложения. Вронченко же при переводе устранил эту деталь и придал словам Фауста патетичность, уснащая метафорами, хотя герою нет дела до возвышенности своих выражений, он сосредоточен на осмыслении тягот и неудач своего стремления:

*Напрасно! Жизни теснота и холод
Все будут жать меня, студить мне сердца жар* [1. С. 71].

Следом Тургенев в такой же манере обращается к произносимой героем жизненной формуле, которую он с пессимизмом выводит из бесплодности своих прошлых усилий:

Entbehren sollst du! sollst entbehren!
Ты должен обходиться! Должен обходиться!

Так Фауст проговаривает то мрачное мироощущение, которое им завладело и которое всецело определяет движение его чувств и мыслей. Широту прежних претензий к миру, небывалый объем тех надежд и чаяний, что испытывал и пытался достичь, он теперь вынужден заключать в узкие пределы, всё также замыкаясь в границах своей ученой кельи. Происходит нивелирование человеческой природы, сведение ее к минимуму и отказ от жизненной активности ввиду ее изначальной ограниченности и принципиальной безрезультатной невоплотимости. Очень скоро от пессимизма по отношению к индивидуальному Фауст придет к отрицанию всеобщему, т.е. к разрушительной форме мизантропии. Переводя этот единственный стих, Вронченко не обходится без романтической призмы, он поляризует позицию героя, конструируя из его абсолютного нигилизма противопоставление «я и мир» с избирательной деятельностью личности, организующей свое окружение: «Нуждайся в том, умей жить без другого!» [1. С. 71]. И еще более необычно выглядит комментарий, который дает переводчик за текстом: «Тут в подлиннике повторение слова *entbehren* (нуждаться, обходиться без чего-нибудь) составляет красоту непереводимую» [1. С. 239]. За «красоту непереводимую» он принимает утвердительно-заклинательный характер фаустовского самообращения. Точно держась за эту линию искажения оригинала, Тургенев следом отмечает у Вронченко неверный перевод признания героя в том, что он сам носит в себе то разрушительное начало, которым отравляет собственное же существование:

*Что все надежды наслаждений
Он дерзкою насмешкой истребит* [1. С. 74].

Русский текст демонстрирует разрастание ранее искусственно выстроенной оппозиции между Фаустом и остальным миром, превращая ее в антагонизм человека и некой надличностной силы. Местоимение «он» у Вронченко выражает эту действующую над героем внешнюю стихию, которая парадоксально проистекает у него из обобщения слова «день» («Настанет день – его я с трепетом встречаю») [1. С. 74]. На самом же деле Фауст ясно и определенно говорит о самом себе как источнике сопровождающей его опустошительной дисгармонии:

Напротив – критикой стараюсь убить
Саму идею наслаждения¹.

Наблюдая растущую и расширяющуюся в Фаусте силу отрицания, Мефистофель хочет его остановить, поскольку в крайности своего гневного отчаяния он способен опрокинуть всю ту сферу искушений, которая для него приготовлена. И Тургенев отмечает особо эту попытку злого духа «образумить» разгорячившегося человека, привести его в возможное равновесие после монолога-проклятия, который «затрагивает все жизненные ценности, не только эфемерные, иллюзорные, но и истинные», и где «отречение Фауста от жизненного мира приобретает форму его радикальной деструкции» [3. С. 90]. Писатель подчеркивает «успокоительные» слова Мефистофеля, не очень точно переведенные Вронченко:

Ужель тебе лелеять целый век
Как кориун жизнь твою терзающее горе?² [1. С. 74].

Относительно верно передано только сравнение с хищной птицей, первая же строка с центральным в ней глаголом высокого стиля лишает слова демона серьезной направленности. Из-за состояния Фауста, неожиданно впавшего в столь сильную и независимую аффектацию, Мефистофель опасается выпустить его из своих рук, боится не совладать с полным и выдержанным отрицанием, поэтому далее он будет внимателен к глубине его чувственности [4. С. 270]. Вероятно, Тургенев видит в переводе нарушение логики и цельности действий героя: у Вронченко лирико-патетическая окраска выражения не соответствует как сущности, так и намерениям злого духа. Не отвечает она и облику самого Фауста, приписывая его страданиям романтический флёр. Эту ошибку переводчика писатель отмечает в последующей реплике главного героя, соглашающегося расстаться со своими «мучениями»:

И только их бы не сносить,
А там пусть будет, что должно и может быть [1. С. 75].

Фауста не пугает перспектива расчёта с Мефистофелем после смерти, он не задумывается о том, что его будет ожидать потом, когда дьявол затребует свою плату. Человек отрекается от обоих миров – по ту и эту сторону – из-за терзающего его равнодушия ко всему вообще, а обещание подарить ему

¹ Перевод К.А. Иванова.

² Hör auf, mit deinem Gram zu spielen, Перестань носиться со своей скорбью,
Der, wie ein Geier, dir am Leben frißt; Которая, как стервятник, сжирает тебя живьем...

наслаждение мгновением по неверию не воспринимается всерьез. Употребленный Вронченко глагол «снести» с переносным смыслом (вытерпеть, выдержать) продолжает отмеченную Тургеневым выше линию неуместной трагической восторженности героя, как будто бы пытающегося справиться с внутренней бурей, тогда как в оригинале «*scheiden*» имеет значение «раставаться», «прощаться», т.е. акцент сделан на отказе от рефлексии.

Тургенев внимателен к происходящим в Фаусте движениям, он отмечает его полную готовность заключить договор с дьяволом и сомнение в том, что поставленные условия вообще могут быть выполнены. В русском тексте трагедии писатель подчеркивает с пометой «*не то*» слова, которыми герой сопровождает сделку. Во-первых, это сама суть договоренности – достижение момента высшего и полного наслаждения. Фауст проговаривает ее не без некоторой насмешки, иронического неверия в саму возможность:

Чуть от твоих бесовских обольщений,
Самодовольный сердцем и умом,
Забудусь в неге наслаждений [1. С. 76].

Здесь на первый план выступает еще и отсутствие в нем какого-либо заблуждения, он понимает, каким испытаниям и искушениям его может подвергнуть Мефистофель, чтобы достичь желаемого, и что всё созданное дьяволом не сделается чем-то реальным, а будет лишь чувственным восторгом, иллюзией и самообольщением. Но этот комплекс смыслов Вронченко передает утрированно: в речи Фауста звучит грубость, появляется уничижительная самохарактеристика, а центральным становится мотив забвения. В подлиннике, где герой совсем не говорит о самодовольстве, упор сделан всё-таки на обман, который в стараниях злого духа обретет такую убедительность и привлекательность, что будет способен насытить, исчерпать желание:

Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen¹.

Важно было Тургеневу выделить описание того, как эсхатологически Фауст представляет себе собственную кончину и триумф Мефистофеля. Главным в явлении смерти для него делается время, прекратившее свое движение. Гёте дает здесь акустический образ колокола и эмблему циферблата с замершей стрелкой:

Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!²

Однако Вронченко звуковой символ обобщил, наглядно выразив его одним лишь глаголом, который в паре с существительным получает абстрактное значение, уже не связанное со своим источником. А образ времени, хотя

¹ Если ты сможешь, лстя, лгать мне так, / Что мне даже станет нравиться, / Если ты меня обманешь наслаждением.

² Тогда может прозвенеть похоронный звон, / Тогда ты будешь свободен от своей службы, / Часы могут остановиться, стрелка может упасть, / Пусть время для меня закончится!

сохраняющий оригинальную форму через метафору часов, облекается в лирическую маску, которая придает всем словам Фауста риторическую украшенность, не случайно Тургенев в дополнение к своему обычному замечанию: «не то» специально к последней строке пишет на полях: «казёница». Переводчик и стилистически, и содержательно придает речи героя чуждые ей свойства, а вместе с этим преломляет и общую его характеристику:

*Тогда пусть для меня пробьет
Година смертно-роковая;
Пусть станет стрелка часовая
И кончит время свой полет!* [1. С. 77].

Фауст как будто намеренно драматизирует, хотя на самом деле высказывается очень твердо и определенно, без скрытых умыслов.

Наконец, в тургеневском чтении сцены с заключением дьявольского договора ставится акцент на предметное закрепление его условий – расписку. Знаком «NB» писатель выделяет просьбу Мефистофеля вменить их устный пакт в пару письменных строк. При этом Тургенев подчеркивает один из аргументов злого духа, который заставляет его настаивать на такой формальности:

Теперь еще одно:
Черкни мне строчки две – оно
Всё лучше, жизни или смерти ради [1. С. 77].

Составляемая расписка имеет значение векселя, даже дьяволу нужен документ, который бы он предъявил ко взысканию, когда протагонист объявит о своей несостоятельности и скончается. При этом ответчиком в случае падения Фауста, очевидно, должен был выступать Господь, открывший путь к искушению и определивший его условия, хотя в финале трагедии Мефистофель не ропщет, как шекспировский Шейлок, требуя уплаты, а только клянет себя. На само же настойчивое предложение составить заверительный акт герой реагирует с недоумением, поскольку полностью отрешился от всего прежнего и настоящего, предоставив себя в полную, как ему кажется, власть дьявола. Тургенев выделяет реплику Фауста, который удивляется педантизму законника ада:

Не то – ведь в свете все непостоянно,
Так запись ли меня *остепенит*? [1. С. 78].

Писатель идет к пониманию того, на чем держится уверенность героя и его презрение к необходимости договора. Фауст, считая любые доказательства сверх своего слова излишними, указывает Мефистофелю, с одной стороны, на непреклонность и неотвратимость своего решения, а с другой – на ничтожность бумажного акта, который жалок и бессилен в сравнении с общим движением мироздания. Подчеркивая слово «остепенит», Тургенев выявляет переводческое несоответствие как в смыслах, так и в масштабах. У Гёте герой говорит, конечно, не о возможной степенности или рассудительности, а о силе собственного стремления в отвечающем ему контексте всего окружающего:

Rast nicht die Welt in allen Strömen fort,
Und mich soll ein Versprechen halten?¹

¹ Не мчится ли мир во всех потоках, / И удержит ли меня обещанье?

Еще дважды писатель особо отметит ошибку переводчика именно в том, каким образом он пытается передать мятущуюся и жаждущую природу Фауста после заключения договора. Тургенев обращается к двум противоположным отрывкам в речах героя. Первый дает пример новых желаний, не имеющих преград и границ, — это уже ясный порыв к неизвестному и бесконечному, нократно возросший и как будто неконтролируемый. Фауст пытается очертить Мефистофелю картину этих чаяний:

Его [человечества] блаженством и страданием упиться,
Объять весь круг, его объемлемый умом,
И дух расширять свой на весь его объем,
С ним вместе в час его кончины сокрушиться [1. С. 80].

Лишь одно место волнует здесь писателя — выпренность последних слов, где выражается представление героя о том, как должен осуществиться синтез, личное соединение с мировым началом в процессе общего распада. Вронченко использует поэтическую метафору, поверхностно отражающую оригинальный смысл и упрощающую ту фантазию, которой объят человек. У Гёте всё более непосредственно и значительно, поэтом дается изображение распространения фаустовской души, ее разрастание до масштабов всего существования, а в постижении и достижении всеобщего утверждается и закономерность растворения индивидуального:

Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End auch ich zerscheitern¹.

Другой пример связан с обратным описанием, Тургенев отчеркивает со словами «не то» размышления Фауста о прежней своей жизни в глубинах кабинета, когда он пытался через книжные истины и научное знание постичь природу вещей. Герой снова сознает бесплодность своих усилий, а вместе с ними и вообще неспособность человека подняться над собственной природой:

Действительно, теперь мне ясно,
Что умственных сокровищ я напрасно
В себе так много сгромоздил —
От них в душе не пребывает сил² [1. С. 80].

Вронченко придал выражению Фауста нарочитую небрежность по отношению к самому себе, хотя в подлиннике звучит лишь трезвая оценка, констатация, которая подталкивает его к уверенности — войти в «новую жизнь», обещанную Мефистофелем. Это и окончательное порывание с земным миром, вернее, с осознанно-деятельным в нем существованием. Особенно

¹ Моим духом самое высокое и самое глубокое объеми, / Их благо и боль в мою грудь вложи, / И так расширится мое собственное я до их собственного я, / И, подобно им, в конце также я распадусь.

² Ich fühl's, vergebens hab ich alle Schätze Я чувствую, напрасно я все сокровища
Des Menschengeists auf mich herbeigerafft, Человеческого духа схватил,
Und wenn ich mich am Ende niedersetze, И когда я наконец схожу на землю,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft; Внутри не возникает новой силы;

чуждо выглядит использование разговорного глагола «сгромоздить» с явно негативным оттенком смысла, который все ученые штудии Фауста переводит в план материально-бытового: хлам, сваленный в кучу. При том что Гёте для обозначения прежних завоеваний героя в разных сферах выбирает слово «Menschengeistes», дословно переводимое как «человеческий дух», т.е. совокупность действующих процессов души и мысли, а не только лишь умственные усилия, как это намеренно показывает Вронченко.

Фаустовская рефлексия по-прежнему очень волнует Мефистофеля, хотя после заключения договора он не сомневается в том, что ему удастся возобладать над его стремлением, обратив в свое направление. Такая уверенность выражается в монологе злого духа, произносимом им уже в одиночестве. Тургенев трижды обращается к этой торжествующей речи, подчеркивая, подчеркивая и помечая словами «не то» фрагменты, точно иллюстрирующие логику и последовательность мысли Мефистофеля. К таким местам относится собственно понимание демоном сложной природы вступившего с ним во взаимодействие человека, он ясно для себя проговаривает наличие в нем неукротимой жаждущей силы, которая в русском переводе получает ограничивающее определение:

Его, я вижу, дерзкий дух

Всё дальше, всё вперед стремится¹ [1. С. 83].

Тургенев подчеркивает слово, сужающее объем устремлений Фауста, – всё сводится лишь к тому, что герой действует как будто из простого бунтарства или несогласия, что снова сковывает его в романтической образности, уподобляя байроническим героям. Следом писатель выделяет ту перспективу искушения, которым Мефистофель думает подвергнуть человека, чтобы и одолеть или заглушить постоянство его стремления, и достичь ранее оговоренного обмана, за границей которого будет потеряна возможность жизни:

Я к пошлостям его и к шумной,

Разгульной жизни увлеку,

Чтоб он метался как безумный,

Всё видя только на скаку² [1. С. 83].

Судя по переводу Вронченко, Фауста ждет беспорядочное кружение в калейдоскопе мимолетных бессвязных влечений. Такие смыслы в оригинале действительно возникают, но в них нет бытовой конкретики (пошлость, шум, разгул), какую на поверхность выдвигает русский переводчик. Мефистофель вырисовывает мир общей грубой чувственности, куда человек именно погрузится, а не просто будет наблюдателем или свидетелем, под-

¹ Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebündigt immer vorwärts dringt...

Судьба дала ему дух,
Который всегда неукротимо рвется вперед...

² Den schlepp ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutendheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit...

Я проташу его через бурную жизнь,
Через мелкое ничтожество,
Он должен барахтаться, глазеть, липнуть,
И его ненасытность...

черкивается само соприкосновение с внешне реальными формами наслаждения и упоения, но лишенными содержания, поэтому употребляется слово «ненасытность» (Unersättlichkeit), ведущее к роковой невозможности утоления голода. При этом злой дух в конце своего самодовольного монолога подчеркивает трагическую предопределенность судьбы Фауста именно в связи с этой априорной неосуществимостью желаемого:

*Чтоб даже дьяволу не поклонясь душою,
Он гибели не миновал*¹ [1. С. 83].

Тургенев специально выделяет чернилами первую строку, исправляя ошибку перевода, поскольку ни в какое униженное или подобоострастное положение перед презираемым дьяволом герой себя не ставил. Это тем более важно, что душа Фауста не способна склониться ни перед чем, она сама и есть выражение той внутренней силы, что безудержно влечет его вперед.

Четвертая сцена представляет разговор Мефистофеля, переодетого в ученого-наставника, с пришедшим в дом Фауста Учеником, который хочет поступить в университет. В ней углубляется характеристика Мефистофеля как «острого и наблюдательного критика всякой схоластики, метафизики, а также врага спекуляции мнимой ученостью» [5. С. 98]. Работая над ее переводом, Вронченко существенно сгущает краски, насыщая реплики персонажей лексикой, проводящей смыслы пренебрежения, высмеивания и просто неуважения, но не ко всякой науке, а именно к философии. И Тургенев, не останавливаясь подробно на сути пародийной беседы-наставления, выделяет здесь исключительно эти язвительные выпады переводчика – «*замашки против философии*», как он их называет еще ранее, когда отчеркивает обезображенную реплику Фауста по поводу своего отца: «Но сбившись с толку, все к одной головоломной / своей системе приводил». Красноречивы замечания писателя на полях, совокупно иллюстрирующие его общее недовольство как качеством русского текста, так и тем, что искусственная ирония подменяет собой естественно-комическую атмосферу этого камерного действия. Так, Тургенев записывает напротив отчеркнутых стихов, где «ненависть к “мудрствованию”» показалась ему особенно сильной:

<i>за то надо г-на Вронченко посечь</i>	Ученик
<i>не понял подлинника</i>	Хочу чем дельным голову набить Мефистофель
<i>не понял подл<инника></i>	Хоть что местится в ум, хоть нет Мефистофель
<i>г-н Вронченко!!</i>	Параграф чередной прочесть, Чтоб после явственней увидеть, что в нем точно Не больше значит, как то, что в книге есть Ученик
	Не в философию ль залезть мне наконец? [1. С. 84–88].

¹ Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde gehn!

И если бы он не отдался дьяволу,
Он должен был бы погибнуть!

По поводу первого случая он, например, говорит в статье, что такие слова «явно противоречат робкому, неопытному и смиренному характеру ученика» [2. С. 222]. То есть им устанавливается прямая зависимость между формой выражения героев и их художественной образностью, которой пренебрег переводчик, «с намерением искажая смысл подлинника» [2. С. 222]. Тургенев тонко воспринимал трагедию Гёте как художественное единство, в котором все элементы не только взаимосвязаны, но и имеют собственное индивидуальное оформление. В подобной же логике установления деформации оригинала Тургенев прочитывал сатирическую сцену в погребу Ауэрбаха, периодически помещая на поля преимущественно одну фразу: «*не понят подлинник*» и единожды сбиваясь на большую резкость: «*это что за вздор?*». Развернутую рефлексия у него вызывает неточность Вронченко в переводе «Песни о крысе», которую поет Брандер:

*Дрожит, пыхтит да стонет;
А повар с смехом говорит:
Ай, славно, кумушка! п – ь,
Как от любовной страсти!* [1. С. 96].

Он записывает напротив на полях: «*Это превосходно! В <нрзб> нет никакой славности, а Вронченко, не поняв, переводит pfeift auf dem letzten Loch... п-ь!!*». В этой песне, обличающей паразитизм монахов, переводчик принимает немецкую идиому «свистеть из последней дырки» за проявление скабрёзности (п<срдит>ь), считая, что именно так подобает выражаться заведомо виновного погребца, распевавшему бытовые куплеты¹. Повар в этих стихах действительно не находит ничего славного в том, как крыса от отравы «жалобно хрипит», он лишь подчеркивает, что грызун находится при последнем издыхании. Это и позволяет простонародному сознанию ловко и остроумно сравнить агонию животного, под которым скрывается сластолюбивый монах, с любовными муками, при этом такая параллель в песне задается с самого начала и комически трижды повторяется в восклицаниях хора: «*Als hätte sie Lieb im Leibe*» (Как будто бы она влюбилась).

Переводу сцены в кухне ведьмы, где происходит преобразование Фауста и его перерождение для «новой жизни», Тургенев в целом дает благожелательную оценку, подписывая по ее завершении: «*Эта сцена хорошо переведена*». Однако, даже удовлетворяясь общим строем русского текста, писатель не обходится без указания на частности – важные для него места, в которых происходит затемнение смыслов. Таких моментов он выделяет три. Во-первых, это сцена у зачарованного зеркала, где Фаусту является идеал красоты, которым он тут же желает обладать. Тургенев отчеркивает всего одну строку, как раз передающую неверно это впечатление героя от представшего перед ним образа:

¹ Ср. рассуждение Тургенева по поводу этого места в статье: «Вронченко почел одно весьма обыкновенное выражение: “aus dem letzten Loch pfeifen” (“быть при последнем издыхании”) – слово в слово: “свистать из последней дырочки”) за непристойность и, с важностью добросовестного переводчика, перевел это выражение... как? – извольте справиться сами, почтенный читатель...» [2. С. 233].

Блаженства ли здесь образ воплощенный,
Простерт на ложе, мне предстал,
Иль точно на земле есть существо такое? [1. С. 113].

Для Фауста прекрасная женщина в отражении олицетворяет не только и не столько блаженство, как переводит Вронченко, снова сужая устремления героя и сводя их к высшей степени удовольствия, но это прежде всего восхитительно-прекрасное и столь объемное в своей полноте, что едва ли способно вместиться в пределы человеческих (земных) представлений. Гёте передает суть этого возвышенно-чарующего образа словами: «Den Inbegriff von allen Himmeln», т.е. «воплощение всех небес». Фаусту открывается не только мир чувственно-осязаемый, связанный с наслаждением, но и нечто большее, отвечающее его неудержимому влечению к выходу в духовный простор. Эта двойственность проявится в последующих поворотах судьбы, когда герой перейдет от упоения мгновением в объятиях Гретхен к полноте счастья рядом с Еленой.

Следующий шаг Тургенева – это поправка к трактовке образа Мефистофеля. Писатель подчеркивает слова Ведьмы, которая приветствует своего хозяина: «Опять он здесь, господчик-сатана!» [1. С. 116]. Его замечание направлено на употреблённое Вронченко слово «господчик», которое тот посчитал эквивалентом немецкого «*Junker*». Но он прав лишь наполовину. В оригинале действительно употреблено слово со значением юного дворянина или благородного юноши (от средневерхненемецкого «*junc hërre*»), но в нем нет той иронически-неодобрительной, уничижительной интонации, какую ведет за собой русский вариант. С «господчиком» уходит акцент на раболепно-угодливое отношение Ведьмы к Мефистофелю, в сочетании же со словом «сатана» дьявольская сущность злого духа подвергается неестественному осмеянию, которое вступает в противоречие с последующим поведением героя. Мефистофель протестует против своего имени, к которому привыкли люди, сделав дьявола героем басен, и принимает на себя титул «*Herr Baron*» (господин барон), напоминая о своём одеянии, в котором он предстал перед Фаустом в начале четвертой сцены, и таким образом насмехаясь над человеческой привязанностью к внешним знакам знатности и выражениям дворянского достоинства.

Последнее, что поправляет здесь Тургенев, – это смысл слов, с которыми Мефистофель обращается к Фаусту, выпившему зелье. Герой, начавший с помощью ведьмовского колдовства и ухищрений злого духа новый путь восхождения, устремляется к тому прекрасному образу – его возможному воплощению на земле, что был увиден в зеркале. Мефистофель, обещая ему это, произносит фразу двойного значения: «Я научу тебя затем ценить благородное (прекрасное) безделье» (Den edlen Müßiggang lehr ich hernach dich schätzen). Прямой смысл здесь ведет к тому, что Фаусту необходимо совершить прогулку, чтобы омолаживающее зелье распространилось по всему его телу и изнутри совершило свое магическое действие. Обратная же сторона этих слов наводит на скрытые намерения Мефистофеля, которому важно привести человека к гибели. Он хочет научить его «безделью», т.е. в

иллюзии склонить к бездействию, остановить его стремление (благородное, прекрасное), а для Фауста остановка совершенно точно значит смерть, что и было оговорено в соглашении. Тургенев, понимая эту двусмысленную составляющую в реплике злого духа, отмечает у Вронченко очевидную для него неверность перевода: «*Потом изведает, что значит жить без дела*» [1. С. 121]. В таком варианте пропадает, во-первых, активное участие Мефистофеля, который должен искушать, но Фауст сам «изведает», а во-вторых, «жизнь без дела» опять же прозаизирует линию развития героя, внося в нее ненужные акценты – тоски, скуки, пустоты.

С того момента, когда в трагедию входит образ Маргариты, внимание Тургенева будет всецело сосредоточено на нем. До конца всей первой части «Фауста» он отмечает в русском тексте исключительно те места, в которых переводчик неверно или неточно передал черты, оттенки в изображении девушки и в развитии линии ее взаимоотношений с главным героем. Так, он подчеркивает данное Гретхен определение «умна» и записывает на полях оригинал: «*schnippisch*» (насмешливый). Это одно из самых первых впечатлений Фауста от непосредственной встречи с Маргаритой. Тургенев прицельно обращается к нему в статье, проговаривая несуразность такого перевода, поскольку тогда он лишает цельности сам образ «милой, как цветок, прозрачной, как стакан воды, понятной, как дважды два – четыре» [2. С. 212]. девушки. Писатель отстаивает простоту и непритязательность Гретхен, которая выделяется своей непосредственностью и чувствительностью, но никак не «умом», тем более что и сам «Фауст и не требует особенных умственных способностей от своей возлюбленной» [2. С. 212]. Этому замечанию параллельно подобное же обращение Тургенева к тому, какое действие произвел на Гретхен Фауст. Писатель ставит крестик и отчеркивает строки:

И родом, верно, не простой –
Да, это видно из всего,
А более из смелости его¹ [1. С. 126].

Стихи взяты из следующей сцены, когда Маргарита одна в своей маленькой комнате рассуждает о встреченном незнакомце. Гёте показывает, как Фауст занимает мысли девушки, он возбудил ее интерес, и теперь в ее воображении чувство формирует привлекательный образ. Она пытается угадать, что за человек ей повстречался, представляя его только в приятном свете. Главное, что она пока для себя определяет в нем, – это благородство происхождения, которое прочитывается «у него на лбу» и проявляется в дерзости. Тургенев не доволен тем, как эти знаки передал Вронченко, обобщая их: «видно из всего» и меняя связь между первым и вторым. Если в оригинале Гретхен говорит о дерзком поведении Фауста как о неординарности, какую себе может позволить только человек с достоинством («Иначе бы он и не

¹ Und ist aus einem edlen Haus;
Das konnt ich ihm an der Stirne lesen –
Er wär auch sonst nicht so keck gewesen.

И из благородного дома;
Это я смогла прочитать у него на лбу –
Иначе бы он и не был таким дерзким.

был...»), то в переводе благородство прямо (а не от обратного) вытекает из смелости и делается преимуществом и доказательством.

Комната Гретхен становится предметом особой рефлексии Фауста, который переносится туда своим демоническим спутником. Злой дух дает желанию героя разрастись, он растравляет его влечение к девушке, но не подает это в низменно-бытовом ключе – а именно такое русло перевода избрал Вронченко, чем Тургенев остался недоволен. Так, когда Мефистофель, удерживая порыв Фауста, обещает ему пребывание в скромном жилище Маргариты, то описывает его как атмосферу «радостей всех будущих надежд» (aller Hoffnung künftiger Freuden). Вронченко же вместо абстрактного и лирического описания топорно называет комнату пространством страсти: «Подышишь атмосферой *страстной*» [1. С. 125]. Подчеркивая последнее слово, писатель выявляет его несоответствие как собственно Маргарите, чей образ «дышит стыдливой прелестью невинности и молодости» [1. С. 212], так и тому, как осторожно и тонко ведет линию искушения Мефистофель.

Далее Тургенев со словами «не то» и крестиком отмечает три стиха из большого монолога Фауста, которого полностью захватила атмосфера комнаты его возлюбленной:

Перевод М.П. Вронченко

*Как здесь уместен сумрак сей
Ея рука! о, всякий край
С ея рукою будет рай!*

*Как бы, надменный, вдруг смирился,
Как бы у ног ее влячился!*

[1. С. 127–128].

Подстрочный перевод

Добро пожаловать, милый сумеречный свет,
О милая рука! столь богоподобная!
Скромный уголок через тебя становится небесным чертогом.

Важный господин, ах, как смиренно!
Лежал бы, в тоске, у нее в ногах.

Во всех случаях писателя не устраивает то упрощение, с которым переводчик подходит к передаче восторженных реплик взволнованного героя. По сравнению с оригиналом они, с одной стороны, сужены и сокращены, вместо развернутой рефлексии «русскому Фаусту» позволено выражаться небольшими фразами, а с другой – его слова в этой сдержанности звучат шаблонно и неестественно, при этом совсем или только наполовину соответствуя источнику. Так, выражение «сумрак сей», четко и резко определяющее царящую атмосферу как полумрак, не способно передать поэтического настроения фаустовской души, тогда как оригинальное «сумеречный свет» имеет тонкую лирическую окраску – это именно неяркий свет, прорывающиеся лучи солнца, которые герой приветствует и движется им навстречу. Во втором представленном отрывке двойное восклицание сливается в одно, высокий эпитет устраняется, в результате восторг нежности не получает полноту выражения, не вмещаясь в пределы притяжательного сочетания, повтор которого сужает и последующее содержание. Развернутые определения в положении контраста заменяются простой рифмой, йотированность которой придает стихам неестественную ритмичную краткость.

Отмечает Тургенев и стилистические неточности, ведущие к неверному пониманию. Он специально подчеркивает слово «влачился», меняющее характер фаустовского упоения. Поэтизм не придает речи Фауста возвышенности, напротив, его употребление снижает образ воздыхателя, который не замирает в томлении грусти у ног любимого существа, а тягостно пресмыкается, волочится.

Последней пометой в восьмой сцене Тургенев выделяет песенку Маргариты о Фульском короле, в которой поется о преданности и постоянстве чувства до самой смерти. Эта баллада отражает концепцию любви самой девушки, поскольку верность становится «основным качеством гетевской героини, которое сохраняется у нее до смертного часа» [1. С. 106]. Он делает обобщающее к ее русскому переводу замечание: «*плохо*», а вдоль нескольких стихов записывает: «*перевести это*». Писатель обращает свое внимание на слова, содержащие параллель к будущей судьбе Маргариты:

И кончив пир, он кубок
Еще раз осушил,
И осушив, с утеса
В пучину вод пустил.
И в волны, где пал кубок,
Уставил грустно взор [1. С. 130].

Вронченко действительно плохо перевел всю песню, по-прежнему пытаюсь вмести́ть оригинал в своё прокрустово ложе. Стихи Гёте за счет поэтической емкости и гармонии сложения и сочетания слов имеют возможность вмести́ть в себя объемную образность, которая у переводчика не помещается в русскую строфику, поэтому он обрезает их, обедняя изобразительный план. Например, то, что Вронченко передал одним лишь словом «осушил», в подлиннике имеет развернутое выражение: «выпил последний жар жизни», и уже это дает понять, насколько сужается лирическая перспектива. Не менее показателен его перевод последних стихов из приведенного отрывка. Описание кинутого в морские волны кубка сведено к одному лишь слову «пал», тогда как у Гёте это детализированное воспроизведение с опорой на три подряд идущих глагола, которые должны дать не только развернутую наглядность, но и драматическую детальность: «падает, набирает воду / И тонет». Совершенно очевидно, что строки, отчеркнутые с установкой на необходимость дать собственный перевод (вероятно, для статьи, но он так и не был сделан), Тургенев прочитывал как проекцию на ожидающую Гретхен трагедию. Выпитый до дна и брошенный в море кубок метафорически показывает, что точно так же будет испытана Фаустом жизнь девушки и отброшена прочь. Параллель ясна в подлиннике благодаря именно той подробности описания, что использует Гёте, которому важно в одушевлении прочертить падение драгоценной чаши. Вронченко же практически лишает свой перевод возможности перспективного восприятия.

Чередой следующих помет в двенадцатой сцене Тургенев прицельно останавливается на образе Маргариты. Прежде всего его интересует то, как

Вронченко не смог передать чистоту и невинность ее образа. Во время прогулки в саду с Фаустом девушка сама старается доказать герою свою нравственную твердость, которая находится в союзе с набожностью. Но при этом Гретхен представляет собой натуру абсолютно мирскую, на которую любовь действует с непреодолимой и непостижимой для нее силой. Понимая, что не может устоять перед чувством, она, во-первых, говорит Фаусту, что знает повадки лживых обольстителей, которые покидают, лишь совратив: «Да, и из памяти, как с глаз!», а во-вторых, оправдывается перед ним тем, что не только скромно себя повела, повстречав его снова в саду: «*А как же! Я глаза тотчас же опустила*» [1. С. 151], но и что не поддавалась его дерзости, когда выходила из ворот собора: «*Мне стало грустно; и во сне / Я не встречала случая такого*» [1. С. 152]. Маргарите важно подчеркнуть перед Фаустом свою индивидуальность, чтобы он не думал о ней как об одной из ряда известных своей развязностью особ и увидел в ее взаимности отклик на искренние порывы сердца. Тургенев помечает все эти реплики крестиками, указывая таким образом на их значимое и значительное отличие от подлинника. Он не принимает в них все того же упрощения, а также произвольных замен. Так, в первом случае неверно переведено устойчивое сочетание «aus den Augen, aus dem Sinn» (вон из глаз, вон из дум), в нем вдруг появляется слово «память», которое не отвечает полноте и простоте сознания Маргаритой лёгких побед разных обольстителей. Это понимание она утверждает уверенно и с большой силой именно в пословичной форме. Восклицание «А как же!» искусственно заменяет искреннее признание девушки в своей скромности, которая не могла остаться лишь прикрытием, но должна была дать о себе знать открыто: «*Saht Ihr es nicht*» (Разве вы этого не видели). В последнем случае слово «грусть» плохо перекликается с тем, что говорит Маргарита в оригинале: «*Ich war bestürzt*» (Я была смущена). Именно смущение отражает стыдливость девушки, а грусть уводит в сторону. Здесь же переводчиком прибавляется слово «сон», которое говорит, что девушка даже в грёзах не могла помыслить об испытанном ею смущении. Но Гёте дает проявиться невинности и неопытности Маргариты прямо – с ней «такого никогда не случалось» (*war das nie geschehen*), т.е. в подтверждение она приводит весь свой жизненный опыт, переживая именно в реальности встречу Фаустом.

В этой сцене Тургенева волнуют еще две детали. Одна связана с прежде уже отмеченной им пророческой составляющей слов Гретхен. Отражение будущей драмы писатель теперь находит в ее рассказе о младшей сестре. Здесь на первый план выходит образ не просто маленького ребенка, но именно младенца, значительно контаминируя с новорожденной дочерью Маргариты, которую мать в приступе безумия и страха позже утопит своими же руками. История ребенка, оставшегося по смерти отца и болезни матери всецело на руках девушки, показывает Гретхен в череде постоянных забот, которые, по ее же признанию, принесли много труда и тягот. Но она бы даже «вдвое на себя взяла», потому что: «*Так мил ребенок мне казался и хороши*» [1. С. 146]. Эти слова Тургенев помечает крестиком, недовольный

тем, как Вронченко меняет оригинальную объективность (данность и уверенность) на субъективность (вероятность и неустойчивость), т.е. производит замену глагола «быть»: «Так мил был мне ребенок» (So lieb war mir das Kind). Кроме того, переводчик добавляет определение, повторяющее предыдущее и называющее новый качественный признак. Неверность перевода писатель замечает и в тех словах, что звучат из уст Гретхен своеобразным обобщением: она признается, что после тягостных хлопот были особенно «приятны пища и покой» [1. С. 150]. Вронченко сводит два доступных ей утешения к одной «приятности», хотя у Гёте они все-таки разделены между собой и каждое имеет свое свойство: «Но зато как вкусна еда, как сладок покой» (Doch schmeckt dafür das Essen, schmeckt die Ruh). В перевернутом виде отмеченные Тургеневым моменты будут выражены в полубезумных речах Гретхен, заключенной в тюрьме. Радость и трогательность ее подробных воспоминаний о сестре обернутся неутешным и разъедающим горем.

В логике тургеневского чтения откровения Маргариты в саду сменяются осознанием Фаустом своего нового состояния. Для этого герой стремится к уединению и удаляется в лесную пещеру, которая, по его мысли, должна укрыть от внешнего мира и дать возможность свободного и деятельного размышления. Любовь к чистой и невинной девушке стала для Фауста источником «душевного подъема, всеохватывающего пантеистического чувства», возникшего из состояния влюбленности» [1. С. 106]. Из большого монолога, произносимого в пещере и в отсутствие Мефистофеля, Тургенев не отмечает ничего, что связано с созерцающим взглядом героя, направленным на восторженное единение с природой. Но он обращается к возникшему вследствие этого ощущению примиряющей гармонии. Фауст, который уже не требует обладания всеми силами бытия, ключами самой природы, проговаривает свое настроение:

Слетают тени населявших мир
В протекшие века, и освежают
От созерцаний напряженный ум [1. С. 158].

Тургенев отчеркнул эти стихи и поставил на полях: «*не то, не то*». Его несогласие вызвал как непосредственно сам план изображения, лишенный живописности и объемности, так и ограниченный способ названия того элегического движения, что в этот момент совершает душа героя. Вронченко «теньями» заменил колоритно описанные «серебряные фигуры древности» (Der Vorwelt silberne Gestalten), а «напряженный ум» у него запечатывает богатую и живую «строгую радость размышлений» (der Betrachtung strenge Lust). Неверно на русском языке передан глагол, которым Гёте связывает внешнее впечатление и внутреннюю переходность Фауста: обожествленная дивная природа не «освежает» героя, принося как будто временное облегчение в нестерпимом жаре жизни, но именно «умеряет» (lindern), т.е. смягчает и успокаивает человека в вечном дерзании.

Далее внимание Тургенева переходит к возникающему в конце фаустовского монолога воспоминанию о прекрасном образе из зеркала. Писатель

подчеркивает и называет неестественным (на полях: «каз<еницина>») подобранную Вронченко форму для его выражения:

Деятельно он к ней – к той красоте –

Мне в сердце дикий разжигает пламень! [1. С. 158].

«Той красотой» заменяется оригинальное «тот прекрасный образ» (*jenes schöne Bild*). Из перевода следует, что Фаусту приходится снова переживать не конкретно явленное отражение, а красоту – абстрактную и, парадокс, типичную в своей уникальности. При этом он выходит к заветному и желанному образу на волне чрезвычайного душевного подъема, вызванного именно конкретной, земной красотой и порожденным ею всеобъемлющим чувством. «Фауст встает перед проблемой, что же ему делать дальше» [1. С. 106], его сомнение и неуверенность выливаются в финальных строках монолога, где Тургенев подчеркивает лишь одно слово, считая его неверно переведенным:

Так от желанья *мчусь* я к наслажденью,

А в наслаждении тоскую по желанью [1. С. 158].

Герой Гёте не «мчится» между двумя формами своего самочувствия – завершенности и полноты, с одной стороны, и непрерывности и незаконченности – с другой, но он колеблется («*taumeln*»), находится в очаровании выбора – это двойственность на основе целостности. С приходом Мефистофеля ситуация неопределенности для него заканчивается, злой дух «доводит до логического конца фаустовскую рефлексию, уничтожая высокий мир, созданный сознанием героя, у которого в груди две души» [1. С. 110]. Мефистофель возвращает Фауста из прекрасных возвышенных сфер в реальное состояние, он жестоко напоминает ему о его неспособности быть удовлетворенным земным. Созерцание в гармонии сменяется страстью в разрушении, на пути которой оказывается Гретхен. В изменившемся настрое Фауста Тургенев отмечает полное сознание им собственного нерадостного положения, что станет главным содержанием его последнего монолога. И эта финальная рефлексия обрушивает созидательные смыслы начальной. Писатель выделяет слова саморазоблачения, горького и беспощадного признания тщетности своей земной природы, неспособной к соединению с высшим и бесконечным:

Не я ль беглец тот, *сопостат*

Без цели бытия, что в дерзости нелепой,

Как по утесам бьющий водопад,

Стремился к бездне жадно и свирепо? [1. С. 162].

Он отчеркнул этот отрывок и записал рядом: «*плохо*». Вронченко не сумел передать масштабность и изобразительность фаустовской самообращенной деструкции. У Гёте каждый стих в выделенном фрагменте несет на себе след мощной и грандиозной чувственной экспрессии, явно унаследованной от шекспировского короля Лира (монолог-проклятье в объятый бурей степи). Герой, презирая свою принадлежность к земле и свою зависимость от материального, называет себя не просто беглецом, как это демонстрирует Вронченко, но еще и «бесприютным скитальцем» (*der Unbehauste*), чем подчеркивает одинокую неудовлетворенность души.

Страждущее и жаждущее состояние без какой бы то ни было надежды на разрешение и утоление заставляет его уподобиться «чудовищу» (Der Unmensch). Тургенев дополнительно акцентирует это несоответствие подлиннику, выделяя чернилами архаизм «сопостат», более всего выбивающееся из стилистики монолога. При этом переводчик здесь трансформирует пару «без цели и покоя» (ohne Zweck und Ruh) в отвлечённое, сбивающееся на пустое философствование словосочетание «без цели бытия». Наконец, обедняется выразительное сравнение Фаустом череды своих попыток прорваться за пределы материальной обусловленности с водопадом (ein Wassersturz), который «свергался со скалы на скалу» (von Fels zu Felsen brauste). В русском тексте водный поток только «бьет по утесам», т.е. энергия внутреннего мира героя выражается однонаправленно, а не распространяясь в непрерывности, и слишком прозаически, без полноты свойств, заимствованных у величественной и грандиозной природы. Эту развернутую характеристику Тургенев новым отчеркиванием сопоставляет с образом прямо противоположным, вытекающим из дальнейшей рефлексии Фауста. Необузданная сила самосокрушения человека, старавшегося сделаться титаном, словно бы нависает над хрупким и нежным существом – Гретхен. Писатель со словами «не то» выделяет описание героем своей возлюбленной:

Щастлива в хижине укомной,
Была она, и жизни скромной
Ей не смущали гордые мечты [1. С. 162].

Вронченко сделал из Маргариты сентиментальную фигуру, представляя ее жизнь в пасторально-романтических красках, всё так же лишая образ подробностей, которые бы индивидуализировали его и делали бы общую картину распространенной и многосоставной. Гёте устами своего героя совсем не идеализирует девушку, но прежде всего дает изображение общечеловеческой простоты и детской наивности. Фауст, прекрасно понимая суть и закономерность жизни Гретхен, делает упор на категории естественного и обыкновенного, представляя существование возлюбленной как исключительный в своем привычном и самодостаточном движении микромир:

В хижине на альпийском лугу,
И все ее домашние занятия
Заключены в маленьком мире¹.

Вслед за автором контрастно сталкивая два этих небольших выразительных и изобразительных отрывка, Тургенев, очищая русский текст от туманной завесы, в качестве своеобразного синтеза или итога обращается к решению Фауста. Герой хочет идти до конца в своих отношениях с Маргаритой, не заботясь о ее будущем, он бросает ее беззащитной и одинокой в своем несчастье. Со словом «*плохо*» писатель отчеркивает строки:

¹ Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld, / Und all ihr häusliches Beginnen / Umfängen in der kleinen Welt.

Пусть неизбежное скорее совершится –
Пусть гибну я, ея подавленный судьбой;
Пусть гибнет и она со мной! [1. С. 163].

Тургенев не устраивает, как переведено почти молитвенное, заклинающее восклицание Фауста, как передана сознательно принятая им на себя роль губителя. Анафорой Вронченко делает из фаустовских заветов равные и ровные отрезки, сливает разность их смыслов в один поток. Фауст не просто вершит неизбежное – то, что нельзя предотвратить, но он дает произойти тому, что именно «должно произойти» (*Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!*), то есть не столько роковое, сколько необходимое, мыслимое и совершаемое героем в пределах своей судьбы. Нарушена в переводе и выстраиваемая Фаустом связь между драмой своей индивидуальности и трагедией Гретхен. Вронченко на первый план выдвигает все же фигуру героя и при этом ставит его в зависимость от девушки, соотнося их в категориях жертвы и виновника соответственно. У Гёте в центре фаустовской рефлексии принципиально стоит Маргарита: «Пусть ее судьба обрушится на меня» (*Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen*), прежде всего именно ее участь волнует героя, а собственная гибель делается закономерным итогом погубленной жизни: «И она погибнет вместе со мной!» (*Und sie mit mir zugrunde gehn!*). Последние строки монолога должны настраивать читателя на некоторый позитивный план, утверждая жертвенную или искупительную роль Фауста: он не позволит себе жить (в прямом или переносном смысле) после того, как обрек на страдание невинное и любящее его создание. Но в итоге это обещание самому себе остается лишь на словах, которые будут позабыты. И Тургенев это хорошо понимал, не случайно он в статье сравнивает двух кротких и безгрешных героинь – Гретхен и Офелию, проводя четкое различие между их губителями: «Гамлет, разрушив ее, разрушается сам, между тем как в начале второй части трагедии Гёте мы видим Фауста, спокойно отдыхающего весной на траве, под пение сильфов...» [2. С. 215].

После сокрушительного фаустовского монолога картина действия кардинально меняется, не теряя четкости трагической линии, и читатель оказывается в комнате Гретхен. Эта сцена – «великая лирическая исповедь героини, любовное чувство показывается через призму сознания Гретхен» [3. С. 112]. Переводческую неудачу Вронченко, который не сумел показать силу и сложность переживания любви, объявившей девушку и не до конца самой ей понятной, Тургенев отмечает одним словом: «*плохо*», которое записано рядом с ремаркой: «Комната Гретхен. Гретхен одна за самопрямкой». В самой же сцене он со словами «*не то*» отчеркивает только один – финальный – фрагмент из песни Гретхен:

Его б целовала,
Сколько могла;
Целюя бы, душу
Творцу отдала [1. С. 165].

Очевидно, Тургенев выделяет последние строки не только с формальной стороны – они плохо переведены, как об этом им сказано с самого начала, но еще и потому, что их и именно их здесь нужно было перевести верно.

От внешнего восприятия писатель пошел к содержанию, которое почти прямо соотносится со смыслами предшествующих слов героя. К этому моменту Гретхен в своем пении доходит до мотива смерти от любви Фауста («An seinen Küssen»¹). Это то, что составило суть своеобразной клятвы героя, но девушка придает трагическому поэтическое звучание: гибель не несет разрушение, от чувственного наслаждения в ее представлении происходит растворение в мире – тот процесс, которого так добивался Фауст, хотя он и понимал его в трансцендентном смысле. Девушка заканчивает песню восклицанием: «Vergehen sollt!», глагол «vergehen» переводится не просто как «умирать» (hinsterven), но он несет значение «исчезать» или «пропадать». Вронченко поворачивает радость смерти в религиозное русло, представляя ее в вознесении – к Творцу.

Критическое чтение сцены в саду Марты практически полностью отражено Тургеневым в статье. Это в основном несуразности перевода, из-за которых реплики главных героев делаются излишне напыщенными и сложными. Фразистость и риторизм речи сковывают естественность и свободу выражения, которая присуща всем действующим в первой части трагедии лицам. Показателен, например, его разбор слов Гретхен, которая признается Фаусту в чувстве неприятия, возникающем у нее при Мефистофеле:

Твой товарищ мне,
Противен в сердца глубине [1. С. 169].

Подчеркнутый оборот подписан на полях: «NB. Сделать замечание». И замечание Тургенев делает, в статье он признает, что эта фраза переведена «слово в слово», но такая точность не приносит Вронченко соответствия стилистического, наоборот, он создает «неловкий и тяжелый оборот!» [2. С. 230], который придает ненужную романтическую окраску интуитивному чувству Гретхен, подозревающей о темной сущности фаустовского спутника. «Ретор<изм>» Тургенев назвал и последующее словосочетание в реплике Маргариты, признающей в том, что испытывает душевную муку в присутствии Мефистофеля: «При нем я стражду, как под *тяжким игом*» [1. С. 170]. «Тяжкое иго» со всей нелепостью должно было передать оригинальное «so sehr» (столь сильно).

Чрезвычайно грубую ошибку писатель отметил в допущенной переводчиком неверности – замена слов «Name» (имя) и «Natur» (природа) в стихах главного героя:

Природа ж – звук и дым,
Темнящий огонь небесный [1. С. 168].

Здесь еще и искажение смысла. Во-первых, слово «Name» продиктовано содержанием самой сцены, где Маргарита пытается выяснить, живет ли в Фаусте вера в бога. Тот отвечает глубокомысленно, запутанно и слишком уклончиво, его рассуждения производят сильное впечатление на девушку, малопонимающую слова о духовной сущности мира, но принимающей их в своих ассоциациях с христианской проповедью, которую она слышала от

¹ От его поцелуев.

священника в церкви. Вопрос о вере Фауст сводит к невозможности определить название высшего начала, поэтому он и говорит, что имя – это всего лишь «звук и дым». Много позже в письме к А.И. Герцену от 28 апреля 1862 г. Тургенев воспользуется словами героя для того, чтобы объяснить свои убеждения: «В мистицизм я не ударился и не ударюсь; – в отношении к богу я придерживаюсь мнения Фауста:

Wer darf ihn nennen,
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn!
Wer empfinden
Und sich unterwinden
Zu sagen: Ich glaub' ihn nicht! [6. С. 51].

Во-вторых, замена на «Natur» профанирует как само отношение героя к природе, так и его пантеистическое понимание бога. Фауст, преклоняющийся перед природой, который до этого в лесной пещере испытал в созерцании состояние единства с движением жизни, а затем через колоссальные образы натуры низводил и опровергал себя, не мог бы себе позволить назвать вечную стихию чем-то пустым и несущественным. Это противоречие, вносящее глубокий диссонанс в целостное представление драмы его образа.

Тургенев продолжает внимательно вести линию Гретхен и доходит до ее трагического конца. В сценах у колодца и крепостной стены он делает по одному важному акценту. Во-первых, отмечает последние строки одинокого монолога девушки, который выражает сложное смешение вины, страха и не угасшей, но проявившей свою преступность любви к Фаусту. Гретхен приходит в такое смятение после сплетни Линхен, рассказавшей ей о бесчестье знакомой молодой девицы. В этой истории мужского оболыбления и предательства она видит отражение своей собственной, точно так же отвергнутая пресытившимся человеком и оставшаяся в своей самоотверженной любви без помощи. Со словами «*не то*» Тургенев отчёркивает стихи, в которых высказывается именно эта самоотверженность чувства, прорывающаяся сквозь признание собственной греховности и угадывание будущей участи:

*За чем же все, что в грех вводило,
Так было хорошо и мило!* [1. С. 175].

Вороненко изменил направление смысла, сделал ударение на то, что Гретхен кается в своей любви, в испытанном рядом с Фаустом счастье. В подлиннике же девушка не вопрошает о том, почему падение совершилось под такой радостный и сладостный аккомпанемент, а, наоборот, утешается единственно оставшейся ей памятью о мгновениях полного и всеобъемлющего счастья самозабвенной любви. Она даже начинает с отрицания и выражения противоположности:

Doch – alles, was dazu mich trieb,
Gott! war so gut! ach, war so lieb!¹

¹ Однако все, что меня к этому привело, / Господи! было так хорошо! ах, было так мило!

Воскликая в последнем порыве к прекрасному, Гретхен обращается к Богоматери, но не с тем, чтобы покаяться, а как будто оправдать себя. И это второй акцент, который делает Тургенев. Писатель не отчеркивает и не пишет замечаний к самой молитве, произносимой без слов раскаяния, но он, что особенно важно, отмечает крестиком начало сцены с вводными ремарками:

Церковная ограда.

В углублении стены образ Скорбящей Богоматери; пред ним кружки с цветами.

Гретхен ставит в кружку свежие цветы [1. С. 176].

Хотя здесь есть минимальные разночтения с оригиналом, перевод не повлиял на правильность общего восприятия, которое так интересует Тургенева. Авторские указания в отношении обстоятельств лирического действия настраивают читателя на элегический лад, который организуется чрезвычайным душевным смятением Маргариты, обращающейся не за прощением, а за спасением от мучительного позора, общественного осуждения. Изваяние *Mater dolorosa* и поставленные перед ним свежие цветы, собственноручно сорванные, создают двусоставную атмосферу – это и расположение религиозного чувства, которому искренне отдается Гретхен, и одновременно мирское состояние, ее живая связь с действительным и обыкновенным. В молитве она попытается примирить эти начала, а позже общество и церковь, бюргерская мораль и религиозное ханжество отнимут у нее надежду и прямо подтолкнут к последнему преступлению – детоубийству, равно противному обоим догмам, которое станет венцом ее трагической судьбы.

О своей роковой роли в падении и неминуемой гибели Гретхен зачарованный Фауст вспоминает только в Вальпургиеву ночь. Шабаш ведьм на Блоксберге, по замыслу Мефистофеля, должен был внутренне его умертвить, расчеловечить, но вдруг появляется видение Маргариты, возвращающее его в действительный мир с сознанием чувственной любви прошлого и пониманием печальной участи ее дарителя. Тургенев за чтением этой сцены отмечает именно двойственность фаустовской рефлексии, когда воспоминание вторгается в его новое состояние. Противоречие возникает в момент явления туманной тени, которая принимает его же душевным усилием очертания знакомого и близкого образа:

Да, мертвые глаза! и видно, что с участием

Никто их веждей не закрыл!

Вот грудь, на коей я восторги пил!

Вот Гретхен, бывшая мне радостью и счастьем!¹ [1. С. 204].

¹ Да, мертвые глаза! и видно, что с участием
Никто их веждей не закрыл!
Вот грудь, на коей я восторги пил!
Вот Гретхен, бывшая мне радостью и счастьем!

Fürwahr, es sind die Augen einer Toten,
Die eine liebende Hand nicht schloß.
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der süße Leib, den ich genoß.

Тургенев отчеркнул эти строки и надписал рядом: «плохо». Проблема перевода здесь связана с тем, как Вронченко отразил, с одной стороны, трагический мотив – смерть Гретхен, о которой говорится в первых двух стихах, а с другой стороны, предельную чувственность отношений влюбленных, сопоставленную с моральным образом. В оригинале Фауст выражается определенно и точно, очерчивая девушку в двух реальных и равных планах восприятия: это покойница (Toten), лишенная последнего утешения, и «милое тело» (der süße Leib), дарившее наслаждение. В общем виде русский текст дает отвлеченное, романтически возвышенное описание, в котором восклицания, отсутствующие в источнике, не отделяют одно изображение от другого, а делают их последовательно сменяющимися, отчего противоречие теряет силу и резкость. Открытие Фаустом трагической участи Гретхен у Вронченко словно снимается его воспоминанием о «радости и счастье», которые произвольно заменяют значение немецкого глагола «genießen» (вкусать, наслаждаться).

Последние пометы Тургенева, выявляющие смысловое несоответствие между переводом и оригиналом с целью обозначить ключевые моменты действия, будут связаны с отдельными эпизодами сцены в тюрьме. Писатель ставит в центр образ страдающей Гретхен, которая на границе реальности и безумия пытается осмыслить случившееся с ней несчастье, к чему ее подталкивает явление Фауста. Мучительную рефлексивную Маргариты писатель закольцовывает, выделяя две реплики героя. Сначала он отчеркивает вырвавшееся из уст Фауста восклицание при виде состояния девушки, которая принимает вошедшего в темницу за палача:

*О скорбь, превыше всех скорбей!*¹ [1. С. 224].

Отчеркивая, писатель записывает напротив: «*Не то. В подл<иннике>: Перенесу ли я это горе!*». Таким образом он делает акцент на том, что герой, смотря на полубезумную Гретхен и слушая ее мольбы, не может говорить столь выпендренно и риторически, как будто проходя мимо этой мучительной картины и выражая лишь косвенное сочувствие. Фауст здесь не просто наблюдатель, он открывает в страданиях Маргариты часть себя, воспринимая их живо и непосредственно. Затем Тургенев со словами «не то» отчеркивает его фразу в конце сцены, очень похожую на первую:

*Зачем родиться присудил мне рок!*² [1. С. 231].

Замечание к ней он предъявляет точно такое же, хотя и не дает своего перевода. Речь Фауста выглядит слишком напыщенной и обращенной в никуда. Кроме того, Вронченко привносит в нее совершенно лишний элемент – риторическое вопрошание, связанное с осмыслением своей судьбы как подчиненной чужой воле или движущейся по predetermined пути. Фауст называет проблему рока, которая при этом в его устах соотносится не

¹ Werd ich den Jammer überstehen! (Как мне перенести это горе!).

² O wär ich nie geboren! (О был бы я никогда не рожден!).

с трагедией Гретхен, а с его собственной нестерпимой мукой быть свидетелем чужого горя. Тогда как у Гёте герой выражает боль, возникшую именно от осознания своей катастрофической роли в жизни возлюбленной, кончающейся в терзаниях. Он проклинает свое рождение, а вместе с ним и все существование, сделавшееся источником бедствий и приведшее к смерти чистое и наивное существо.

В кольцо этих двух фаустовских фраз в чтении Тургенева оказываются четыре небольших отрывка из разных реплик Маргариты, отражающих разную же ее реакцию на свою участь, это своеобразные стадии трагического переживания. Так, он очеркивает ее рефлексии по поводу совершенного преступления (невольное убийство матери и собственноручное убийство дочери) – после воспоминания, мгновением проносящегося в ее сознании, она находит его отражение в сказке и произносит:

*Про то есть сказка; но она
Не обо мне же сложена* [1. С. 224].

Выделив эти стихи, Тургенев на полях записал свой перевод с немецкого: «*В подл<иннике>: Зачем же ее толкуют*». То есть он возвращает словам девушки их оригинальное направление. Она мучится совсем не от того, что давнее предание само по себе имеет сходство с ее судьбой, но потому, что людская молва издевательски сделала из ее истории подходящую иллюстрацию к сказке, в пересудах назвала личное нравоучительным примером народной мудрости. Далее писатель останавливается на призыве Гретхен, обращенном к все еще не узанному Фаусту, опуститься на колени и в молитве просить об избавлении от мук. Она делает это, видя перед глазами картину разверзнувшегося ада, которую нарисовало ее воображение, воспаленное снедающим чувством вины. Тургенев подчеркивает лишь одно слово в ее начальном восклицании: «Так, так, с мольбами / Падем перед Богом!» [1. С. 224] и пишет напротив: «*В подл<иннике>: Святые*». Это уточнение немаловажно, поскольку Гретхен действительно не смеет обратиться к богу, не только потому что ее религиозное сознание не считает возможным получить прощение от всевышнего, но еще и потому, что в ней по-прежнему нет раскаяния за начальный свой проступок, свое падение. Следующий шаг Тургенева – это момент признания девушкой в посетителе тюрьмы своего возлюбленного. Как и в предыдущем случае, он подчеркивает только одно слово: «Дай руку! Да, рука *похожа*» [1. С. 229]. Маркируя его замечанием «*не то*», писатель точно указывает на несоответствие подлиннику. Маргарита, проговаривая свое преступление, называет Фаусту и его собственное – убийство Валентина. Она узнает героя, но это происходит в тесном сочетании с воспоминанием о конкретном грехе и зле вообще. Узнавание не приносит облегчения, а с удвоенной силой ведет за собой лишь мучительное переживание. Тургенев акцентирует возвращение девушки в реальность, новое соприкосновение с которой еще более жестоко, тогда как состояние полусна-полубреда давало ей хоть какое-то облегчение. Словом «похожа» Вронченко заменил именно это *раз*-очарование, выход из состояния неопределенности, неконкретности: «*Es ist kein Traum!*» (Это не сон!). Наконец,

последняя тургеневская помета связана с прямым упреком Гретхен в сторону Фауста. Тургенев отчёркивает с тем же «не то» два стиха:

*Не мучь меня! За то ли это,
Что для тебя на все была готова я?* [1. С. 230].

Это реакция девушки на попытку героя принудительно увести ее из тюрьмы, освободить против воли. В словах Гретхен ясно звучит двойственность: физическая боль, которую Фауст причиняет ей ради спасения от казни, пересекается с насилием, которое он совершил прежде, что и подвело ее к эшафоту. Когда Фауст берет Маргариту за руку, она называет его прикосновение «убийственным» (*mörderisch*), намекая на то, что прямо или косвенно он погубил абсолютно всё, до чего смог дотронуться. Не случайно ранее она указала ему на кровь на его ладонях, которая мерещится ей (как леди Макбет). До боли сжатая ладонь как олицетворение большого насилия кажется ей незаслуженной жестокостью, поскольку она всегда была покорна и не противилась его желаниям: «Ведь я делала все ради тебя» (*Sonst hab ich dir ja alles zulieb getan*). Вронченко «спасительное» физическое насилие заменил муками, что в целом лишает слова Маргариты внутренней двусмысленности оригинала и сглаживает общее развитие главной линии. Кроме того, он задает неправильную логику прочтения второй строки, поскольку причиняемые сейчас муки абсурдным образом являются (в восприятии девушки) как будто мстью за безропотную любовь. То есть вместо взаимообусловленного смешения физического и абстрактного на первый план выходит только уровень отвлеченного, что не позволяет точно передать глубокий разлад внутреннего мира Гретхен и изобразить всю сложность переживания ею своей драмы. В свою очередь, это должно снижать и степень внутреннего напряжения Фауста, которому передаются все движения измученной души его возлюбленной, возбуждая в нем самом бурю чувств и мыслей, не имеющих выхода во вне, – не случайно реплики героя в этой сцене почти все (кроме первой) предельно кратки.

Таким образом, пометы и маргиналии Тургенева на русском тексте «Фауста» раскрывают портрет читателя, хорошо знакомого с немецким оригиналом и стремящегося извлечь из погрешностей, несуразностей и как будто намеренных искажений перевода центральные смысловые линии трагедии. Именно перевод дает по сравнению с чтением подлинника (к сожалению, неизвестным) более яркое и углубленное представление, поскольку на процесс нового знакомства с «Фаустом» накладывалось первое впечатление, уже сложившееся в отдельную картину восприятия. Тургенев хорошо знает, чего требовать от Вронченко, чья «ограниченность поэтического дарования не дала ему возможности полноценно передать необычайное богатство поэтического строя произведения» [7. С. 47]. Сохраняющееся на протяжении всей первой части пристальное внимание к моментам несоответствия выявляет и саму логику их восстановления и заполнения лакун, движущей силой которой делается широкое нравственно-философское понимание человеческой трагедии – Фауста и Гретхен. Несмотря на резкость тона, присутствующего в статье, Тургенев во время чтения перевода Вронченко проявил

большую чуткость к концепции личности, выведенной Гёте. В Фаусте, выходящем на первый план восприятия, ему важно выделить как силу, волю и самостоятельность его стремления к познанию, так и его правоту в этом движении, необходимость и закономерность. В том, как Тургенев проясняет облик Фауста из наносных определений переводчика, можно увидеть характеристику, которую много позже писатель выведет по канве созданного им образа Евгения Базарова: «...фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная» [6. С. 59]¹. Но рисуется она еще и в натурфилософском синтезе, особом отношении человека к природному миру, который тоже очень важно и ощутимо входит в пределы его рефлексии, становится неотъемлемой его частью². Природа у Гёте, лишенная в антропологическом аспекте трагического начала, интересует Тургенева прежде всего как характеризующая героя стихия [10. С. 31], хотя он подчеркивает ее важную роль и в качестве собственно пейзажа.

Вместе с фигурой главного героя писатель старается добиться ясности и в представлении Мефистофеля, постепенно вступающего в союз с Фаустом, завладевающим его духовной жаждой. Тургенев, отмечая парадоксальность происходящего синтеза образов человека и демона, настаивает на равноправии существ, оспаривает переводческое преобразование Мефистофеля в карикатурно сниженный тип. Подчеркивая деструктивное начало злого духа, писатель в переводе Вронченко укрепляет данное ему в оригинале основание, делает упор на его мощную движущую силу.

Борьбе и самостоянию трагической личности Тургенев противопоставляет существование тихое, кроткое, чистое и самоотверженное, переживающее это контрастное столкновение в преимуществе двух чувств – любви и страдания. И в том, как внимательно он отнесся к последней сцене первой части «Фауста», видно, что для него трагическое положение двух героев в конце как будто уравнивается, и он желал бы такого исхода «Фауста», когда вознесению Гретхен соответствовало бы низведение Генриха. Читая перевод с уже явным намерением написать специальную статью о трагедии Гёте, Тургенев ставит свои акценты на полях и в тексте не только для себя одного, но и для всей русской публики, которой, по его убеждению, необходимо настоящее представление об этом произведении. В глазах писателя «Фауст» оказывается важнейшим явлением словесной культуры не только немецкой, но и мировой, с политематическим проблемным комплексом – это трагедия философская и лирическая, не лишенная комических черт и затрагивающая остро также социально-этическую сторону человеческой жизни.

¹ См. любопытную параллель между деталями комнаты Фенечки из романа «Отцы и дети» и обстановкой дома Гретхен: [8. С. 75].

² Н.П. Генералова отмечает явную перекличку натурфилософского финала «Отцов и детей» с символикой «Фауста», см.: [9. С. 56].

Список источников

1. *Фауст*. Трагедия. Соч. Гёте. Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко. СПб., 1844 // Библиотека Пушкинского Дома (Отдел БАН при ИРЛИ РАН). Архив Полонских. Шифр. хр. 17 5%.
2. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. М. : Наука, 1978. Т. 1. С. 197–235.
3. *Аствацатуров А.Г.* Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И.В. Гёте, Ф. Шиллера, В.А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб. : Геликон Плюс, 2010. 496 с.
4. *Rickert H.* Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung. Tübingen, 1932. 544 S.
5. *Аникст А.А.* Гёте и Фауст: от замысла к свершению. М. : Книга, 1983. 271.
6. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 18 т. М. : Наука, 1980. Т. 5. 640 с.
7. *Левин Ю.Д.* Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л. : Наука, 1985. 299 с.
8. *Беляева И.А.* Творчество И.С. Тургенев: фаустовские контексты. СПб. : Нестор-История, 2018. 248 с.
9. *Генералова Н.П.* Оправдание Человека: К трактовке финала «Фауста» Гёте (И.С. Тургенев и А.А. Фет) // Русская литература. 1999. № 3. С. 42–57.
10. *Головкин В.М.* И.С. Тургенев и искусство художественного философствования. М. : Флинта, 2018. 344 с.

References

1. Pushkin House Library (Department of the Library of the Academy of Sciences at the RAS Institute of Russian Literature). Polonsky Archives. Item 17%. Goethe, J.W. *Faust. Tragedii* [Faust. A tragedy]. Translation of the first and exposition of the second part by M. Vronchenko. St. Petersburg, 1844.
2. Turgenev, I.S. (1978) *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t.* [Complete works and letters: In 30 vols.]. Vol. 1. Moscow: Nauka. pp. 197–235.
3. Astvatsaturov, A.G. (2010) *Poeziia. Filosofii. Igra: Germenevticheskoe issledovanie tvorchestva I.V. Gëte, F. Shillera, V.A. Motsarta, F. Nitsshe* [Poetry. Philosophy. Play: A hermeneutic study of the works of J.W. Goethe, F. Schiller, W.A. Mozart, and F. Nietzsche]. St. Petersburg: Gelikon Plus.
4. Rickert, H. (1932) *Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung*. Tübingen.
5. Anikst, A.A. (1983) *Gëte i Faust: ot zamysla k sversheniiu* [Goethe and Faust: From conception to completion]. Moscow: Kniga.
6. Turgenev, I.S. (1980) *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 18 t.* [Complete works and letters: In 30 vols. Letters: In 18 vols.]. Vol. 5. Moscow: Nauka.
7. Levin, Yu.D. (1985) *Russkie perevodchiki XIX veka i razvitie khudozhestvennogo perevoda* [Russian translators of the 19th century and the development of literary translation]. Leningrad: Nauka.
8. Beliaeva, I.A. (2018) *Tvorchestvo I.S. Turgeneva: faustovskie konteksty* [The works of I.S. Turgenev: Faustian contexts]. St. Petersburg: Nestor-Istoriia.
9. Generalova, N.P. (1999) Оправдание Человека: К трактовке финала "Fausta" Gëte (I.S. Turgenev i A.A. Fet) [The justification of man: On the interpretation of the finale of Goethe's Faust (I.S. Turgenev and A.A. Fet)]. *Russkaia literatura*. 3. pp. 42–57.
10. Golovko, V.M. (2018) *I.S. Turgenev i iskusstvo khudozhestvennogo filosofstvovaniia* [I.S. Turgenev and the art of philosophical fiction]. Moscow: Flinta.

Информация об авторе:

Волков И.О. – д-р филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: wolkoviv@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

I.O. Volkov, Dr. Sci. (Philology), associate professor, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: wolkoviv@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 02.12.2023;
одобрена после рецензирования 17.05.2024; принята к публикации 26.03.2025.*

*Статья поступила в редакцию 02.12.2023;
одобрена после рецензирования 17.05.2024; принята к публикации 26.03.2025.*