

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова»
(НГЛУ)

КАФЕДРА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ, ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

М.А. Александрова

**ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА
ТУРГЕНЕВ. ТЮТЧЕВ. ФЕТ**

Учебно-методические материалы

**Нижний Новгород
2016**

Печатается по решению редакционно-издательского совета НГЛУ.
 Направление подготовки: 42.03.02 – *Журналистика*.
 Дисциплина: История отечественной литературы.

УДК 821.161.1 “18”(075.8)
 ББК 83.3 (2) 1
 А 465

Александрова М.А. Отечественная литература XIX века. Тургенев. Тютчев. Фет: Учебно-методические материалы. – Н. Новгород: НГЛУ, 2016. – 95 с.

Учебно-методические материалы предназначены для студентов II курса переводческого факультета НГЛУ (42.03.02 – *Журналистика*), изучающих дисциплину «История отечественной литературы».

Материалы включают тексты для самостоятельного чтения, вопросы и задания для самостоятельной работы, планы семинарских занятий и приложение (фрагменты литературно-критических статей о русской поэзии).

УДК 821.161.1 “18”(075.8)
 ББК 83.3 (2) 1

Автор-составитель М.А. Александрова, канд. филол. наук, доцент кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации

Рецензент А.Г. Садовников, канд. филол. наук, доцент кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации

© НГЛУ, 2016

© Александрова М.А., 2016

Содержание

Часть I. «Вечные образы» в творчестве И.С. Тургенева	5
Раздел первый. Для самостоятельного чтения	
«Вечные образы» как литературоведческое понятие	5
И.С. Тургенев. Фауст. Трагедия. Соч. Гете. Пер. М. Вронченко, СПб., 1844 (фрагменты)	7
Вопросы и задания для самостоятельной работы	16
И.С. Тургенев. Гамлет и Дон-Кихот (в сокращении)	17
Вопросы и задания для самостоятельной работы	32
Раздел второй. Планы семинарских занятий	
Семинар № 1. «Гамлет Щигровского уезда» в контексте тургеневского цикла «Записки охотника»	33
Семинар № 2. Повесть И.С. Тургенева «Фауст»: своеобразие поэтики и проблематики	35
Часть II. Лирика Ф.И. Тютчева и А.А. Фета в художественно-философском контексте эпохи	38
Раздел первый. Для самостоятельного чтения	
Н.Я. Берковский. Ф.И. Тютчев (фрагменты)	38
Вопросы и задания для самостоятельной работы	45
Из истории антологической лирики	45
В.Г. Белинский. Римские элегии. Сочинение Гете. Перевод Струговщикова. Санкт-Петербург, 1840 (фрагменты)	49
Вопросы и задания для самостоятельной работы	53
Раздел второй. Планы семинарских занятий	
Семинар № 3. «Денисьевский цикл» Ф.И. Тютчева	54
Семинар № 4. Антологическая лирика А.А. Фета	56

Приложение

Русская литературная критика XIX века о поэзии Ф.И. Тютчева и

А.А. Фета	58
В.П. Боткин. Стихотворения А.А. Фета (в сокращении)	58
А.В. Дружинин. Стихотворения А.А. Фета (в сокращении)	74
А.А. Фет. О стихотворениях Ф. Тютчева (в сокращении)	80
Список рекомендуемой литературы	91
Список использованной литературы	94

Часть I

«Вечные образы» в творчестве И.С. Тургенева

Раздел первый

Для самостоятельного чтения

«Вечные образы» как литературоведческое понятие

История мировой литературы знает ряд сюжетов и образов, которые на протяжении веков (а иногда и тысячелетий) варьируются в культуре разных времен и народов. Эти сюжеты и образы обладают неким устойчивым содержанием и в то же время допускают разнообразие интерпретаций, заново конкретизируются в меняющихся социально-исторических и национальных условиях. Их определяют как «традиционные», «вечные», «вековые», «архетипические», «прототипические», «магистральные».

«Вечными образами» (или вечными типами) стали персонажи античной мифологии (Прометей, Одиссей, Ахилл, Пенелопа, Елена), библейские персонажи (Соломон, Давид, Моисей), герои средневековых легенд (Агасфер, Робин Гуд, Дон Жуан), исторические личности (Александр Македонский, Юлий Цезарь, Жанна д'Арк, Наполеон), многократно запечатленные в литературе. Многие «вечные образы» ассоциируются с художником-родоначальником: так, Лир, Макбет, Гамлет, Отелло воспринимаются как герои Шекспира, Фауст – как творение Гете (хотя и Шекспир и Гете обращались к литературным источникам). Особую разновидность «вечных образов» представляют собой мифологические и литературные персонажи, чьи имена стали нарицательными: Каин, Ной, Хам, Тартюф, Дон Кихот, Санчо Панса.

Каждая национальная литература имеет собственную галерею «вечных образов»: таковы в русской литературе персонажи грибоедовские (Чацкий, Репетилов, Молчалин), пушкинские (Онегин, Татьяна), гоголевские (Хлестаков, Чичиков, Манилов, Плюшкин), гончаровский Обломов. Тургенев – создатель типа «тургеневской девушки»; ему же принадлежит обобщающая формула «лишний человек». Благодаря Достоевскому закрепилось представление о вечном типе «русского скитальца»; его родоначальником писатель считал пушкинского Онегина.

Рефлексия о мировом художественном опыте и наследии отечественной классики определяет принципы воссоздания современного человека в творчестве Тургенева. Наиболее устойчивые в тургеневском мире «сверхтипы» – Гамлет и Дон Кихот; к ним восходят другие литературно маркированные образы с обобщающим потенциалом: гамлетовское начало сквозит в героях, которые непосредственно (часто при помощи цитат и реминисценций) соотнесены с Фаустом и Мефистофелем, Онегиным и Печориным, а Дон Кихот обнаруживается в новых Чацких и Ленских.

Ю.М. Лотман писал о многоплановом сюжете тургеневских романов и повестей: «Первый план реализует коллизии, в которых автор стремится отразить наиболее животрепещущие аспекты современности. Здесь его интересуют *типы*, в которых он видит воплощение тенденции бурлящей вокруг него жизни и старается быть предельно злободневным. Второй план раскрывает в новом старое или, вернее, вечное. Типы современности оказываются лишь актуализациями вечных характеров, уже созданных великими гениями искусства. Злободневное оказывается лишь кажимостью, а вечное – сущностью. И если в первом случае сюжет

развивается как отношение персонажей между собой, то во втором – как отношение персонажей к их архетипам, текста – к тому, что стоит за ним»¹.

Ключ к тургеневской концепции «вечных образов» дают его статьи о героях мировой литературы.

И.С. Тургенев

Фауст. Трагедия. Соч. Гете. Пер. М. Вронченко, СПб., 1844

(фрагменты)

Появление нового перевода «Фауста» возбудило в нас разнообразные размышления насчет нас самих и нашей литературы. Несмотря на почти совершенное отсутствие действительных дарований, на множество слабых и пустых произведений, которыми наводнены наши книжные лавки, – общественное сознание, чувство истины и красоты растет и развивается быстро.

...Мы не намерены расточать преувеличенные похвалы нашей публике, тем более что она в них вовсе не нуждается; мы не скажем ей, что в последнее время она окончательно поняла и изучила Гёте и дошла, например, до ясного сознания того, что такое «Фауст» как произведение *немецкое* и в какой степени это произведение должно занимать нас – *русских*... нет, мы этого не скажем; но сознание нашей публики в последние годы возмужало и окрепло. <...>

Вследствие всего сказанного о духе нашей публики мы надеемся удовлетворить ее потребностям, представив ей сначала в коротких словах род исторического изыскания о том, когда, как и почему возникла и

¹ Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 343–344.

созрела мысль о «Фаусте» в душе поэта, а потом и собственное наше воззрение на «Фауста». Историческое изыскание может иногда с успехом заменить чисто логические рассуждения, потому что *ничего не может быть логичнее исторического развития*, ясно и добросовестно представленного (курсив здесь и далее наш. – М. А.).

<...> У каждого народа есть своя чисто литературная эпоха, которая мало-помалу приуготовляет другие, более обширные развития человеческого духа; такая эпоха настала для Германии около семидесятих годов <XVIII в.>. Между тем как во Франции общество <...> стремительно спешило к собственному разрушению, или, говоря правильнее, к собственному возрождению ², – Германия только что приходила к сознанию собственной народности, к сознанию самой себя – не как общества, но как народа, говорящего одним языком и не имеющего на этом языке ни одного литературного памятника. <...> Но настоящий переворот, – то, что Гёте назвал революцией германской литературы, совершился между семидесятыми и восьмидесятыми годами прошлого века, в эпоху, которую немецкие критики называют «периодом бури и стремления» (Sturm und Drang Periode).

Жизнь каждого народа можно сравнить с жизнью отдельного человека, с той только разницей, что народ, как природа, способен вечно возрождаться. Каждый человек в молодости своей пережил эпоху «гениальности», восторженной самонадеянности, дружеских сходок и кружков. Сбросив иго преданий, схоластики и вообще всякого авторитета, всего, что приходит к нему извне, он ждет спасения от самого себя; он верит в непосредственную силу своей природы и преклоняется перед природой как перед идеалом непосредственной красоты. Он становится центром окружающего мира; он (сам не сознавая своего добродушного эгоизма) не предается ничему; он всё заставляет себе предаваться; он

² Речь идет о революции 1789 г.

живет сердцем, но одиноким, своим, не чужим сердцем, даже в любви, о которой он так много мечтает; *он романтик, – романтизм есть не что иное, как апофеоза личности.* Он готов толковать об обществе, об общественных вопросах, о науке; но общество, так же как и наука, существует для него – не он для них. Такая эпоха теорий, не условленных действительностью, а потому и не желающих применения, мечтательных и неопределенных порывов, избытка сил, которые собираются низвергнуть горы, а пока не хотят или не могут пошевелить соломинку, – *такая эпоха необходимо повторяется в развитии каждого; но только тот из нас действительно заслуживает название человека, кто сумеет выйти из этого волшебного круга и пойти далее, вперед, к своей цели.* Подобная романтическая эпоха настала для Германии во время юности Гёте. Появилось множество так называемых гениальных молодых людей; молодость, непосредственность, природа, самобытность – эти слова звучали в устах у каждого... всякого занимали только собственные радости и страдания, – но многие надеялись попасть прямо в Шекспиры; в то время Виланд и Эшенбург познакомили с ним Германию и их переводы жадно поглощались читателями. Любовь к Шекспиру пробудила любовь к средним векам, к которым можно чувствовать влечение только тогда, когда в действительности народ вполне от них отторгнулся; а это отторжение совершилось в Германии довольно поздно. <...>

В то самое время, около семидесятих годов, жил на берегах Рейна, то в Страсбурге, то во Франкфурте, молодой человек, которому суждено было выразить собой всю сущность своего народа и своего времени, – Вольфганг Гёте. <...>

Биография его до того известна всему читающему миру, что мы считаем себя вправе вовсе умолчать о ней. <...> Но постараемся в немногих чертах изобразить его личность. <...> Он был одарен всеобъемлющим созерцанием; всё земное просто, легко и верно

отражалось в душе его. С способностью увлекаться страстно, безумно он соединял в себе дар постоянного самонаблюдения, невольного поэтического созерцания своей собственной страсти; с бесконечно разнообразной и восприимчивой фантазией – здравый смысл, верный художнический такт и стремление к единству. <...> Первым и последним словом, альфой и омегой всей его жизни было, как у всех поэтов, его собственное *я*; но в этом *я* вы находите целый мир...

Но Гёте был немец – немец восемнадцатого столетия, сын реформации; его величие состояло именно в том, что все стремления, все желания его народа небесплодно отражались в нем. Как великий немецкий поэт, он создал «Фауста». <...> В его время, в то переходное, неопределенное время позволительно было поэту быть только человеком; старое общество еще не разрушилось тогда в Германии; но в нем было уже душно и тесно; новое только что начиналось; но в нем не было еще довольно твердой почвы для человека, не любящего жить одними мечтаниями; каждый немец шел себе своим путем и либо не признавал никакой обязанности, либо своекорыстно или бессмысленно покорялся существующему порядку вещей. <...>

«Фауст» есть чисто человеческое, правильнее – чисто эгоистическое произведение. Германия в то время вся распадалась на атомы; каждый хлопотал о человеке вообще, то есть в сущности – о своей собственной личности. *Фауст, с начала до конца трагедии, заботится об одном себе.* Последним словом всего земного для Гёте <...> было человеческое *я*... И вот это *я*, это начало, этот краеугольный камень всего существующего, не находит в себе успокоения, не достигает ни знания, ни убеждения, ни даже счастья, простого обыкновенного счастья («И псу не жить, как я живу», – говорит Фауст). Куда, к чему ему обратиться? Для Фауста не существует общество, не существует человеческий род: он весь погружается в себя; он от одного себя ждет спасения. С этой точки зрения трагедия Гёте является

нам самым решительным, самым резким выражением романтизма, хотя это имя вошло в моду гораздо позже. <...>

Фауст – сын своего прошедшего³. Но не менее сильно выразилось в нем начало противоположное, *начало новейшего времени – автономии человеческого разума и критики*. В истории развития человеческого сознания «Фауста» можно почитать самым полным (литературным) выражением эпохи, разделяющей средние века от нового времени, и *так как всякое, даже положительное начало должно, при первом появлении своем, носить характер отрицательный (иначе оно себе никогда не завоюет места), то и весьма понятно, почему оно, это начало, у Гёте, современника Вольтера, приняло образ Мефистофеля*. Мефистофель – это новое время... Под каким бы именем ни скрывался этот дух отрицания и критики, <...> это отрицательное начало, получив, наконец, право гражданства, постепенно теряет свою чисто разрушающую ироническую силу, *наполняется само новым положительным содержанием и превращается в разумный и органический прогресс*. Но мы готовы согласиться с врагами критического начала: действительно, при вступлении своем <...> на поприще общественного развития в Европе – действительно, оно было односторонне, безжалостно и разрушительно; действительно, Мефистофель не представляет ничего отрадного... но сам Фауст, это больное дитя не слишком здоровых средних веков, – разве он в силах стоять на собственных ногах, разве в нем мы не находим всех признаков разрушения? Не стремится ли он сам из своей душной кельи, к которой пригвоздила его бесплодная, самолюбивая страсть к недостижимым отвлеченностям, на волю, в действительный, здравый мир, куда он оттого попасть не умеет, что он, как фантазер, только фантазирует о нем...

³ Т. е. эпохи Средневековья.

Не является ли нам Фауст скептиком с самых первых слов своих? <...> Сам Фауст – не тот же ли Мефистофель в своем разговоре с Вагнером, этим немцем *par excellence*, этим типом «филистера»? Наконец, он, Мефистофель, не есть ли необходимое, естественное, неизбежное дополнение Фауста?.. И не выговариваются ли в его речах задушевные наклонности и убеждения самого Гёте? Да и сам Мефистофель часто – не есть ли смело выговоренный Фауст? <...>

Все насмешки, все сарказмы Мефистофеля падают на Фауста, как на отдельное лицо; он знает его слабую сторону. Фауст, мы уже говорили это не раз, – эгоист и заботится об одной своей особе. Да, наконец, Мефистофель далеко не «сам великий сатана», он скорее «мелкий бес из самых нечиновных». *Мефистофель – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он – бес людей одиноких и отвлеченных, людей, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философическим равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голода. Он страшен не сам по себе: он страшен своей ежедневностью, своим влиянием на множество юношей, которые, по его милости, или, говоря без аллегорий, по милости собственной робкой и эгоистической рефлексии, не выходят из тесного кружка своего милого я. <...> Повторяем, Мефистофель страшен только потому, что до сих пор его почитают страшным... Ужасен он для людей, которым собственное счастье дороже всего на свете и которые хотят в то же время понять, почему именно они счастливы... а этих людей всегда будет много. <...>*

Итак, мы сказали, *Фауст – эгоист, эгоист теоретический; самолюбивый, ученый, мечтательный эгоист.* Не науку хотел он завоевать – он хотел через науку завоевать самого себя, свой покой, свое

счастье. <...> Эгоизм Фауста особенно проявляется в отношениях его к Гретхен. Наскучив бесплодностью и безотрадностью уединенной жизни, Фауст хочет (в переводе г. Вронченко):

...кипучие желания
В утехах чувственных тушить...

Он жаждет:

бурь, тревог, горчайших из отрад –
Любви враждебной, сладостных досад.
< . . . >
Всё испытать попеременно,
Что человечеству присуждено всему...

И вот, обновив при помощи ведьмы свое подержанное тело, Фауст встречается с Гретхен. О самой Гретхен мы не будем много распространяться: она мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды два – четыре; она бесстрастная, добрая немецкая девушка; она дышит стыдливой прелестью невинности и молодости; она, впрочем, несколько глупа. Но Фауст и не требует особенных умственных способностей от своей возлюбленной...

Фауст знакомится с ней решительно и смело, как все гениальные люди; Гретхен в него влюбляется тотчас. <...> У Марты Гретхен сознается ему в любви (нам нечего говорить, что все эти сцены – верх совершенства)... И Фауст, – счастливец Фауст спешит, вы думаете, к наслаждению? Нет, он спешит в леса предаваться новым мечтаниям и благодарит Могучего Духа за то, что он дал ему способность проникнуть в грудь природы, как в сердце друга...

За разговором Фауста с Гретхен о религии следует ее падение... и вот – всё кончено... Гретхен сокрушается под бременем своего горя, а Фауст отправляется на Брокен... Проклятия его, когда он узнает от Мефистофеля, что Гретхен находится на краю гибели, просто отвратительны: он обвиняет других, когда он сам первый виноват или,

пожалуй, не виноват, но тогда ему не из чего и горячиться. А последняя сцена в тюрьме... кто ее не читал, кто ее не знает?.. И скажите, читатель, *Гретхен, этот бедный, глупый, обманутый ребенок, в этой сцене не в тысячу ли раз выше умного Фауста, который с торопливым смущением умоляет ее бежать вместе с ним, хотя он очень хорошо знает, что комедия с Гретхен разыграна и что вся эта любовь, говоря гётевским слогом, относится к его прошедшему? Да, «он совершил то, что ему следовало совершить»; но он не ожидал кровавой развязки; он испуган, он желает спасти ее, хотя горе ей, если он действительно спасет ее от смерти!.. Но пошлость не восторжествует на этот раз: Гретхен удостоивается трагической кончины, и ее последним, страшным криком заключается вся трагедия...*

<...> «Фауст» (мы говорим о первой части) разделяется в наших глазах на две половины: первая представляет зрелище вечной, внутренней борьбы личного духа; в другой разыгрывается перед нами трагикомедия любви. В обеих видим человека, который без веры в счастье стремится к нему. И что ж? Ни собственные убеждения, ни близость другого существа, ни знание, ни любовь, ничто не может заставить его сказать мгновению: «Не улетай! ты так прекрасно...» Увы! люди гораздо ниже Фауста не раз воображали найти, наконец, блаженство в любви женщины гораздо выше Маргариты, – и вы сами знаете, читатель, каким аккордом разрешались все эти вариации... Гретхен можно сравнить с Офелией; но 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, и вполне позабывшего всё свое прошедшее. Ему теперь не до бедной и простой девушки вроде Гретхен... он мечтает о Елене...

«Фауст» – великое произведение. Оно является нам самым полным выражением эпохи, которая в Европе не повторится, – той эпохи, когда общество дошло до отрицания самого себя, когда всякий гражданин

превратился в человека, когда началась, наконец, борьба между старым и новым временем и люди, кроме человеческого разума и природы, не признавали ничего непоколебимого. <...>

Мы назвали «Фауста» эгоистическим произведением... но могло ли быть оно иначе? Гёте, этот защитник всего человеческого, земного, этот враг всего ложно-идеального и сверхъестественного, первый заступился за права – не человека вообще, нет – *за права отдельного, страстного, ограниченного человека; он показал, что в нем таится несокрушимая сила, что он может жить без всякой внешней опоры и что при всей неразрешимости собственных сомнений, при всей бедности верований и убеждений человек имеет право и возможность быть счастливым и не стыдиться своего счастья.* Фауст не погиб же. Мы знаем, что *человеческое развитие не может остановиться на подобном результате; мы знаем, что краеугольный камень человека не есть он сам, как неделимая единица, но человечество, общество, имеющее свои вечные, неизблемые законы.* <...>

Мы <...> недовольны «разрешением трагедии»⁴, но не потому, что именно это разрешение ложно, а потому, что всякое разрешение Фауста ложно; <...> потому, что всякое «примирение» Фауста *вне* сферы человеческой действительности – неестественно, а о другом примирении мы пока можем только мечтать... Нам скажут: такое заключение безотраднo; но, во-первых, мы хлопочем не о приятности, а об истине наших воззрений; во-вторых, те, которые толкуют о том, что неразрешенные сомнения оставляют за собою страшную пустоту в человеческой душе, никогда искренно и страстно не предавались тайной борьбе с самими собою; они бы знали, что *на развалинах систем и теорий остается одно неразрушимое, неистребимое: наше человеческое я,* которое уже потому бессмертно, что даже оно, оно само не может

⁴ Речь идет о финале второй части «Фауста».

истребить себя... Так пусть же «Фауст» остается недоконченным, фрагментарным, как и то время, которому он служит выражением. <...> В недоконченности этой трагедии заключается ее величие. <...>

Вероятно, читатели избавят нас от обязанности доказывать пользу перевода «Фауста» на русский язык. Труд г. Вронченко достоин уважения и благодарности, хотя мы уже теперь принуждены сознаться, что его никак нельзя считать окончательным... труд г. Вронченко лишен именно того, что по справедливости нравится читателям, – лишен всякого поэтического колорита. *А нам бы весьма хотелось, чтоб русская публика прочла – и прочла со вниманием «Фауста»! Несмотря на свою германскую наружность, он может быть понятней нам, чем всякому другому народу. Правда, мы, русские, не через знание стараемся достигнуть жизни; все наши сомнения, наши убеждения возникают и проходят иначе, чем у немцев; наши женщины не походят на Гретхен; наш бес – не Мефистофель... Нашему здравому смыслу многое в «Фаусте» покажется странным и вычурным <...>; но вообще весь «Фауст» должен спасительно на нас подействовать; он в нас пробудит много размышлений... И, может быть, мы, читая «Фауста», поймем, наконец, что разложение элементов, составляющих общество, не всегда признак смерти...*

<...> Присутствие элемента отрицания, «рефлексии», в каждом живом человеке составляет отличительную черту нашей современности; рефлексия – наша сила и наша слабость, наша гибель и наше спасенье... Рефлектировать значит по-русски: «размышлять о собственных чувствах».

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Как проявляется в тургеневской трактовке исторического процесса «гегельянская» позиция автора?

2. Как оценивает Тургенев индивидуалистическую позицию Фауста? В чем заключается диалектичность этой оценки?

3. Как связаны, в понимании Тургенева, индивидуализм («эгоизм») Фауста и мефистофелевское «отрицание»?

4. Почему Тургенев считает гетевского «Фауста» необходимым чтением для современного русского общества?

И.С. Тургенев

Гамлет и Дон-Кихот⁵

**Речь, произнесенная 10 января 1860 года на публичном чтении,
в пользу Общества для вспомоществования
нуждающимся литераторам и ученым
(в сокращении)**

...Первое издание трагедии Шекспира «Гамлет» и первая часть сервантесовского «Дон-Кихота» явились в один и тот же год, в самом начале XVII столетия. Эта случайность нам показалась знаменательной; сближение двух названных нами произведений навело нас на целый ряд мыслей. <...>

Некоторые из наших воззрений, быть может, поразят вас <...> своею необычностью; но в том и состоит особенное преимущество великих поэтических произведений, которым гений их творцов вдохнул неумирающую жизнь, что воззрения на них, как и на жизнь вообще, могут быть бесконечно разнообразны, даже противоречащи – и в то же время одинаково справедливы. Сколько комментариев уже было написано на «Гамлета» и сколько их еще предвидится впереди! К каким различным заключениям приводило изучение этого поистине неисчерпаемого типа! –

⁵ Здесь и далее имена героев Сервантеса приведены в той форме, которую использовал Тургенев в своей статье.

«Дон-Кихот», по самому свойству своей задачи, по истинно великолепной ясности рассказа, <...> подает меньше повода к толкованиям. Но, к сожалению, мы, русские, не имеем хорошего перевода «Дон-Кихота»; большая часть из нас сохранила о нем довольно неопределенные воспоминания; *под словом «Дон-Кихот» мы часто подразумеваем просто шута, – слово «донкихотство» у нас равносильно со словом: нелепость, – между тем как в донкихотстве нам следовало бы признать высокое начало самопожертвования, только схваченное с комической стороны.*

Мы сказали, что одновременное появление «Дон-Кихота» и «Гамлета» нам показалось знаменательным. Нам показалось, что в этих двух типах воплощены две коренные, противоположные особенности человеческой природы – оба конца той оси, на которой она вертится. Нам показалось, что все люди принадлежат более или менее к одному из этих двух типов; что почти каждый из нас сбивается либо на Дон-Кихота, либо на Гамлета. Правда, в наше время Гамлетов стало гораздо более, чем Дон-Кихотов; но и Дон-Кихоты не перевелись.

Объяснимся.

Все люди живут – сознательно или бессознательно – в силу своего принципа, своего идеала, т. е. в силу того, что они почитают правдой, красотой, добром. Многие получают свой идеал уже совершенно готовым, в определенных, исторически сложившихся формах; они живут, соображая жизнь свою с этим идеалом, иногда отступая от него под влиянием страстей или случайностей, – но они не рассуждают о нем, не сомневаются в нем; другие, напротив, подвергают его анализу собственной мысли. Как бы то ни было, мы, кажется, не слишком ошибемся, если скажем, что *для всех людей этот идеал, эта основа и цель их существования находится либо вне их, либо в них самих: другими словами, для каждого из нас либо собственное я становится на первом месте, либо нечто другое, признанное им за высшее.* <...>

Что выражает собою Дон-Кихот? <...> Не будем видеть в Дон-Кихоте одного лишь рыцаря печального образа, фигуру, созданную для осмеяния старинных рыцарских романов; известно, что значение этого лица расширилось под собственною рукою его бессмертного творца и что Дон-Кихот второй части, любезный собеседник герцогов и герцогинь, мудрый наставник оруженосца-губернатора, – уже не тот Дон-Кихот, каким он является нам в первой части романа, особенно в начале, не тот странный и смешной чудак, на которого так щедро сыплются удары; а потому попытаемся проникнуть до самой сущности дела. Повторяем: что выражает собою Дон-Кихот? *Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся вне отдельного человека, не легко ему дающуюся, требующую служения и жертв, но доступную постоянству служения и силе жертвы.* Дон-Кихот проникнут весь преданностью к идеалу, для которого он готов подвергаться всевозможным лишениям, жертвовать жизнью; самую жизнь свою он ценит настолько, насколько она может служить средством к воплощению идеала, к водворению истины, справедливости на земле. Нам скажут, что идеал этот почерпнут расстроенным его воображением из фантастического мира рыцарских романов; согласны – и в этом-то состоит комическая сторона Дон-Кихота; но самый идеал остается во всей своей нетронутой чистоте. Жить для себя, заботиться о себе – Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам – волшебникам, великанам, т. е. притеснителям. *В нем нет и следа эгоизма, он не заботится о себе, он весь самопожертвование – оцените это слово! – он верит, верит крепко и без оглядки.* Оттого он бесстрашен, терпелив, довольствуется самой скудной пищей, самой бедной одеждой: ему не до того. Смиранный сердцем, он духом велик и смел; умилительная его набожность не стесняет его

свободы; чуждый тщеславия, он не сомневается в себе, в своем призвании, даже в своих физических силах; воля его – непреклонная воля. *Постоянное стремление к одной и той же цели придает некоторое однообразие его мыслям, односторонность его уму; он знает мало, да ему и не нужно много знать: он знает, в чем его дело, зачем он живет на земле, а это – главное знание.* Дон-Кихот может показаться то совершенным безумцем, потому что самая несомненная вещественность исчезает перед его глазами, тает как воск от огня его энтузиазма (он действительно видит живых мавров в деревянных куклах, рыцарей в баранах), то ограниченным <...>; но он, как долговечное дерево, пустил глубоко корни в почву и не в состоянии ни изменить своему убеждению, ни переноситься от одного предмета к другому; крепость его нравственного состава (заметьте, что этот сумасшедший, странствующий рыцарь – самое нравственное существо в мире) придает особенную силу и величавость всем его суждениям и речам, всей его фигуре, несмотря на комические и унижительные положения, в которые он беспрестанно впадает... *Дон-Кихот энтузиаст, служитель идеи и потому обвеян ее сияньем.*

Что же представляет собою Гамлет?

Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; *но верить в себя даже эгоист не может; верить можно только в то, что вне нас и над нами.* Но это я, в которое он не верит, дорого Гамлету. Это исходная точка, к которой он возвращается беспрестанно, потому что не находит ничего в целом мире, к чему бы мог прилепиться душою; он скептик – и вечно возится и носится с самим собою; он постоянно занят не своей обязанностью, а своим положением. Сомневаясь во всем, Гамлет, разумеется, не щадит и самого себя; ум его слишком развит, чтобы удовлетвориться тем, что он в себе находит: *он сознает свою слабость, но всякое самосознание есть сила; отсюда*

проистекает его ирония, противоположность энтузиазму Дон-Кихота. Гамлет с наслаждением, преувеличенно бранит себя, постоянно наблюдая за собою, вечно глядя внутрь себя, он знает до тонкости все свои недостатки, презирает их, презирает самого себя – и в то же время, можно сказать, живет, питается этим презрением. Он не верит в себя – и тщеславен; он не знает, чего хочет и зачем живет, – и привязан к жизни... «О боже, боже! (воскликает он во 2-й сцене первого акта), если б ты, судья земли и неба, не запретил греха самоубийства!.. Как пошла, пуста, плоска и ничтожна кажется мне жизнь!» Но он не пожертвует этой плоской и пустой жизнью; он мечтает о самоубийстве еще до появления тени отца, до того грозного поручения, которое окончательно разбивает его уже надломленную волю, – но он себя не убьет. <...>

Но не будем слишком строги к Гамлету: *он страдает – и его страдания и больнее и язвительнее страданий Дон-Кихота.* Того бьют грубые пастухи, освобожденные им преступники; Гамлет сам наносит себе раны, сам себя терзает; в его руках тоже меч: обоюдоострый меч анализа.

Дон-Кихот, мы должны в этом сознаться, положительно смешон. Его фигура едва ли не самая комическая фигура, когда-либо нарисованная поэтом. Его имя стало смешным прозвищем даже в устах русских мужиков. Мы в этом могли убедиться собственными ушами. <...> Дон-Кихот смешон... но в смехе есть примиряющая и искупающая сила – и если недаром сказано: «Чему посмеешься, тому послужишь», то можно прибавить, что *над кем посмеялся, тому уже простил, того даже полюбить готов.* Напротив, наружность Гамлета привлекательна. Его меланхолия, бледный, хотя и нехудой вид (мать его замечает о нем, что он толст, «our son is fat»), черная бархатная одежда, перо на шляпе, изящные манеры, несомненная поэзия его речей, постоянное чувство полного превосходства над другими, рядом с язвительной потехой самоунижения,

все в нем нравится, все пленяет; *всякому лестно прослыть Гамлетом, никто бы не хотел заслужить прозвание Дон-Кихота*; «Гамлет Баратынский», – писал к своему другу Пушкин; над Гамлетом никто и не думает смеяться, и именно в этом его осуждение: любить его почти невозможно, одни люди, подобные Горацию, привязываются к Гамлету. *<...> Сочувствует ему всякий, и оно понятно: почти каждый находит в нем собственные черты; но любить его, повторяем, нельзя, потому что он никого сам не любит.*

Будем продолжать наше сравнение. Гамлет – сын короля, убитого родным братом, похитителем престола; отец его выходит из могилы, из «челюстей ада», чтобы поручить ему отомстить за себя, а он колеблется, хитрит с самим собою, тешится тем, что ругает себя, и наконец убивает своего вотчима случайно. *<...> А Дон-Кихот, бедный, почти нищий человек, без всяких средств и связей, старый, одинокий, берет на себя исправлять зло и защищать притесненных (совершенно ему чужих) на всем земном шаре. Что нужды, что первая же его попытка освобождения невинности от притеснителя рушится двойной бедою на голову самой невинности... (мы разумеем ту сцену, когда Дон-Кихот избавляет мальчика от побоев его хозяина, который тотчас же после удаления избавителя вдесятеро сильнее наказывает бедняка). Что нужды, что, думая иметь дело с вредными великанами, Дон-Кихот нападает на полезные ветряные мельницы... Комическая оболочка этих образов не должна отводить наши глаза от сокрытого в них смысла. *Кто, жертвуя собою, вздумал бы сперва рассчитывать и взвешивать все последствия, всю вероятность пользы своего поступка, тот едва ли способен на самопожертвование.* С Гамлетом ничего подобного случиться не может: ему ли, с его пронизательным, тонким, скептическим умом, ему ли впасть в такую грубую ошибку! Нет, он не будет сражаться с ветряными мельницами, он не верит в великанов... но он бы и не напал на них, если*

бы они точно существовали. Гамлет не стал бы утверждать, как Дон-Кихот, показывая всем и каждому цирюльничий таз, что это есть настоящий волшебный шлем Мамбрина; но мы полагаем, что если бы сама истина предстала воплощенной перед его глазами, Гамлет не решился бы поручиться, что это точно она, истина... Ведь кто знает, может быть, и истины тоже нет, так же как великанов? Мы смеемся над Дон-Кихотом... но <...> кто из нас может, добросовестно вопросив себя, свои прошедшие, свои настоящие убеждения, кто решится утверждать, что он всегда и во всяком случае различит и различал цирюльничий оловянный таз от волшебного золотого шлема?.. *Потому нам кажется, что главное дело в искренности и силе самого убеждения... а результат – в руке судеб.* Они одни могут показать нам, с призраками ли мы боролись, с действительными ли врагами, и каким оружием покрыли мы наши головы... *Наше дело вооружиться и бороться.*

Замечательны отношения толпы, так называемой людской массы, к Гамлету и Дон-Кихоту. Полоний представитель массы перед Гамлетом, Санчо-Панса – перед Дон-Кихотом.

Полоний – дельный, практический, здравомыслящий, хотя в то же время ограниченный и болтливый старик. Он отличный администратор, примерный отец; вспомните его наставления сыну своему Лаерту при отъезде того за границу, наставления, которые могут поспорить в мудрости с известными распоряжениями губернатора Санчо-Пансы на острове Баратария. Для Полония Гамлет не столько сумасшедший, сколько ребенок, и если бы он не был королевским сыном, он бы презирал его за его коренную бесполезность, за невозможность положительного и дельного применения его мыслей. Известная сцена облака, между Гамлетом и Полонием, – сцена, в которой Гамлет воображает, что дурачит старика, имеет для нас явный смысл, подтверждающий наше воззрение... Мы позволим себе напомнить ее вам:

Полоний. Королева желает говорить с вами, принц, и притом сейчас.
 Гамлет. Видите это облако? Точно ласточка.
 Полоний. Совершенная ласточка.
 Гамлет. Мне кажется, оно похоже на верблюда.
 Полоний. Спина точь-в-точь как у верблюда.
 Гамлет. Иль как у кита?
 Полоний. Совершенный кит.
 Гамлет. Хорошо. Так я иду к матушке.

Не явно ли, что в этой сцене Полоний в одно и то же время придворный, который угождает принцу, и взрослый, который не хочет перечить больному, блажному мальчику? Полоний ни на волос не верит Гамлету, и он прав; со всей свойственной ему ограниченной самонадеянностью он приписывает блажь Гамлета его любви к Офелии, и в этом он, конечно, ошибается; но он не ошибается в оценке его характера. Гамлеты точно бесполезны массе; они ей ничего не дают, они ее никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут. Да и как вести, когда не знаешь, есть ли земля под ногами? Притом же Гамлеты презирают толпу. Кто самого себя не уважает – кого, что может тот уважать? Да и стоит ли заниматься массой? Она так груба и грязна! а Гамлет – аристократ, не по одному рождению.

Совсем другое зрелище представляет нам Санчо-Панса. Он, напротив, смеется над Дон-Кихотом, знает очень хорошо, что он сумасшедший, но три раза покидает свою родину, дом, жену, дочь, чтобы идти за этим сумасшедшим человеком, следует за ним повсюду, подвергается всякого рода неприятностям, предан ему по самую смерть, верит ему, гордится им и рыдает коленопреклоненный у бедного ложа, где кончается его бывший господин. Надеждою на прибыль, на личные выгоды этой преданности объяснить нельзя; у Санчо-Пансы слишком много здравого смысла; он очень хорошо знает, что, кроме побоев, оруженосцу странствующего рыцаря почти нечего ожидать. Причину его преданности следует искать глубже; она, если можно так выразиться, коренится в едва ли не лучшем свойстве массы, в способности

счастливого и честного ослепления (увы! ей знакомы и другие ослепления), в способности бескорыстного энтузиазма, презрения к прямым личным выгодам, которое для бедного человека почти равносильно с презрением к насущному хлебу. Великое, всемирно-историческое свойство! *Масса людей всегда кончает тем, что идет, беззаветно веруя, за теми личностями, над которыми она сама глумилась, которых даже проклинала и преследовала, но которые, не боясь ни ее преследований, ни проклятий, не боясь даже ее смеха, идут неуклонно вперед, вперив духовный взор в ими только видимую цель, ищут, падают, поднимаются, и наконец находят... и по праву; только тот и находит, кого ведет сердце.* <...> А Гамлеты ничего не находят, ничего не изобретают и не оставляют следа за собою, кроме следа собственной личности, не оставляют за собою дела. Они не любят и не верят; что же они могут найти? <...>

В отношениях наших двух типов к женщине есть также много знаменательного.

Дон-Кихот любит Дульцинею, несуществующую женщину, и готов умереть за нее (вспомните его слова, когда, побежденный, поверженный в прах, он говорит своему победителю, уже занесшему на него копье: «Колите меня, рыцарь, но да не послужит моя слабость к уменьшению славы Дульцинеи; я все-таки утверждаю, что она совершеннейшая красавица в мире»). Он любит идеально, чисто, до того идеально, что даже не подозревает, что предмет его страсти вовсе не существует; до того чисто, что, когда Дульцинея является перед ним в образе грубой и грязной мужички, он не верит свидетельству глаз своих и считает ее превращенной злым волшебником. <...>

А Гамлет, неужели он любит? Неужели сам иронический его творец, глубочайший знаток человеческого сердца, решился дать эгоисту, скептику, проникнутому всем разлагающим ядом анализа, любящее,

преданное сердце? Шекспир не впал в это противоречие, и внимательному читателю не стоит большого труда, чтобы убедиться в том, что Гамлет <...> не любит, но только притворяется, и то небрежно, что любит. Мы имеем на то свидетельство самого Шекспира.

В первой сцене третьего действия Гамлет говорит Офелии:

Я любил тебя когда-то.

Офелия. Принц, вы заставили меня этому верить.

Гамлет. А не должно было верить!.. Я не любил тебя.

И, сказавши это последнее слово, Гамлет гораздо ближе к правде, чем сам полагает. <...> Все его отношения к Офелии опять-таки для него не что иное, как занятие самим собою, и в восклицании его: «О нимфа! помяни меня в своих святых молитвах», мы видим одно лишь глубокое сознание собственного болезненного бессилия – бессилия полюбить, – почти суеверно преклоняющегося перед «святыней чистоты».

Но довольно говорить о темных сторонах гамлетовского типа, о тех сторонах, которые именно потому нас более раздражают, что они нам ближе и понятнее. *Постараемся оценить то, что в нем законно и потому вечно. В нем воплощено начало отрицания, то самое начало, которое другой великий поэт, отделив его от всего чисто человеческого, представил нам в образе Мефистофеля. Гамлет тот же Мефистофель, но Мефистофель, заключенный в живой круг человеческой природы; оттого его отрицание не есть зло – оно само направлено противу зла. Отрицание Гамлета сомневается в добре, но во зле оно не сомневается и вступает с ним в ожесточенный бой. В добре оно сомневается, т. е. оно заподозревает его истину и искренность и нападает на него не как на добро, а как на поддельное добро, под личиной которого опять-таки скрываются зло и ложь, его исконные враги: Гамлет не хохочет демонски-безучастным хохотом Мефистофеля; в самой его горькой улыбке есть унылость, которая говорит о его страданиях и потому примиряет с ним. Скептицизм Гамлета не есть также индифферентизм, и в этом состоит его*

значение и достоинство; добро и зло, истина и ложь, красота и безобразие не сливаются перед ним в одно случайное, немое, тупое нечто. Скептицизм Гамлета, не веря в современное, так сказать, осуществление истины, непримиримо враждует с ложью и тем самым становится одним из главных поборников той истины, в которую не может вполне поверить. Но в отрицании, как в огне, есть истребляющая сила – и как удержать эту силу в границах, как указать ей, где ей именно остановиться, когда то, что она должна истребить, и то, что ей следует пощадить, часто слито и связано неразрывно? *Вот где является нам столь часто замеченная трагическая сторона человеческой жизни: для дела нужна воля, для дела нужна мысль; но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются более...*

And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er by the pale cast of thought... –

говорит нам Шекспир устами Гамлета... И вот, с одной стороны стоят Гамлеты мыслящие, сознательные, часто всеобъемлющие, но также часто бесполезные и осужденные на неподвижность; а с другой – полубезумные Дон-Кихоты, которые потому только и приносят пользу и подвигают людей, что видят и знают одну лишь точку, часто даже не существующую в том образе, какую они ее видят. Невольно рождаются вопросы: неужели же надо быть сумасшедшим, чтобы верить в истину? и неужели же ум, овладевший собою, по тому самому лишается всей своей силы?

Далеко бы повело нас даже поверхностное обсуждение этих вопросов.

Ограничимся замечанием, что в этом разъединении, в этом дуализме <...> мы должны признать коренной закон всей человеческой жизни; вся эта жизнь есть не что иное, как вечное примирение и вечная борьба двух непрестанно разъединенных и непрестанно сливающихся начал. <...> Гамлеты суть выражение коренной центростремительной силы природы, по которой все живущее считает себя центром творения и на все остальное

взирает как на существующее только для него... Без этой центростремительной силы (силы эгоизма) природа существовать бы не могла, точно так же как и без другой, центробежной силы, по закону которой все существующее существует только для другого (эту силу, этот принцип преданности и жертвы <...> представляют собою Дон-Кихоты). Эти две силы косности и движения, консерватизма и прогресса, суть основные силы всего существующего. <...>

Нам известно, что из всех произведений Шекспира едва ли не самое популярное – «Гамлет». Эта трагедия принадлежит к числу пьес, несомненно и всякий раз наполняющих театр. *При современном состоянии нашей публики, при ее стремлении к самосознанию и размышлению, при ее сомнениях в самой себе и ее молодости – это явление понятно.* <...>

Один английский лорд (хороший судья в этом деле) называл при нас Дон-Кихота образцом настоящего джентльмена. Действительно, если простота и спокойствие обращения служат отличительным признаком так называемого порядочного человека, Дон-Кихот имеет полное право на это название. <...> Простота его манер происходит от отсутствия того, что мы бы решились назвать не самолюбием, а сомнением; Дон-Кихот не занят собою и, уважая себя и других, не думает рисоваться; а Гамлет, при всей своей изящной обстановке, нам кажется, извините за французское выражение: *ayant des airs de parvenu*⁶; он тревожен, иногда даже груб, позирует и глумится. Зато ему дана сила своеобразного и меткого выражения, сила, свойственная всякой размышляющей и разрабатывающей себя личности – и потому вовсе недоступная Дон-Кихоту. Глубина и тонкость анализа в Гамлете, его многосторонняя образованность (не должно забывать, что он учился в Виттенбергском университете) развили в нем вкус почти непогрешительный. Он превосходный критик; советы его актерам поразительно верны и умны;

⁶ Похож на выскочку.

чувство изящного почти так же сильно в нем, как чувство долга в Дон-Кихоте.

Дон-Кихот глубоко уважает все существующие установления, религию, монархов и герцогов, и в то же время свободен и признает свободу других. Гамлет бранит королей, придворных – и в сущности притеснителен и нетерпим.

Дон-Кихот едва знает грамоте, Гамлет, вероятно, вел дневник. Дон-Кихот, при всем своем невежестве, имеет определенный образ мыслей о государственных делах, об администрации; Гамлету некогда, да и незачем этим заниматься.

Много восставали против бесконечных побоев, которыми Сервантес обременяет Дон-Кихота. Мы заметили выше, что во второй части романа бедного рыцаря уже почти не бьют... но в самом ее конце, после решительного поражения Дон-Кихота рыцарем светлого месяца, переодетым бакалавром, после его отречения от рыцарства, незадолго до его смерти – стадо свиней топчет его ногами. Нам не однажды довелось слышать укоры Сервантесу – зачем он это написал, как бы повторяя старые, уже брошенные шутки; но и тут Сервантесом руководил инстинкт гения – и в самом этом безобразном приключении лежит глубокий смысл. Попирание свинными ногами встречается всегда в жизни Дон-Кихотов – именно перед ее концом; это последняя дань, которую они должны заплатить грубой случайности, равнодушному и дерзкому непониманию... Это пощечина фарисея... Потом они могут умереть. Они прошли через весь огонь горнила, завоевали себе бессмертие – и оно открывается перед ними. <...>

Гамлет от малейшей неудачи падает духом и жалуется; а Дон-Кихот, исколоченный галерными преступниками до невозможности пошевелинуться, нимало не сомневается в успехе своего предприятия. Так, говорят, Фурье ежедневно, в течение многих лет, ходил на свидание с

англичанином, которого он вызывал в газетах для снабжения ему миллиона франков на приведение в исполнение его планов и который, разумеется, никогда не явился. Это, бесспорно, очень смешно... А все-таки без этих смешных Дон-Кихотов, без этих чудаков-изобретателей не подвигалось бы вперед человечество – и не над чем было бы размышлять Гамлетам.

Да, повторяем: Дон-Кихоты находят – Гамлеты разрабатывают. Но как же, спросят нас, могут Гамлеты что-нибудь разрабатывать, когда они во всем сомневаются и ничему не верят? На это мы возразим, что, по мудрому распоряжению природы, полных Гамлетов, точно так же как и полных Дон-Кихотов, нет: это только крайние выражения двух направлений, вехи, выставленные поэтами на двух различных путях. К ним стремится жизнь, никогда их не достигая. Не должно забывать, что как принцип анализа доведен в Гамлете до трагизма, так принцип энтузиазма – в Дон-Кихоте до комизма, а в жизни вполне комическое и вполне трагическое встречается редко.

Гамлет много выигрывает в наших глазах от привязанности к нему Горация. Это лицо прелестно и попадает довольно часто в наше время, к чести нашего времени. В Горации мы признаем тип последователя, ученика в лучшем смысле этого слова. С характером стоическим и прямым, с горячим сердцем, с несколько ограниченным умом, он чувствует свой недостаток и скромно, что редко бывает с ограниченными людьми; он жаждет поучения, наставления и потому благоговеет перед умным Гамлетом и предается ему всей силой своей честной души, не требуя даже взаимности. Он подчиняется ему не как принцу, а как главе. *Одна из важнейших заслуг Гамлетов состоит в том, что они образуют и развивают людей, подобных Горацию*, людей, которые, приняв от них семена мысли, оплодотворяют их в своем сердце и разносят их потом по всему миру. Слова, которыми Гамлет признает значение Горация, делают

честь ему самому. В них выражаются собственные его понятия о высоком достоинстве человека, его благородные стремления, которых никакой скептицизм ослабить не в силах. «Послушай, – говорит он ему, –

С той поры, как это сердце
 Властителем своих избраний стало
 И научилось различать людей,
 Оно тебя избрало перед всеми.
 Страдая, ты, казалось, не страдал.
 Ты брал удары и дары судьбы,
 Благодаря за то и за другое.
 И ты благословен; рассудок с кровью
 В тебе так смешаны, что ты не служишь
 Для счастья дудкою, не падаешь
 По прихоти его различных звуков.
 Дай мужа мне, которого бы страсть
 Не делала рабом, – и я укрою
 Его в души моей святейших недрах,
 Как я тебя укрыл»⁷.

Честный скептик всегда уважает стойка. Когда распадался древний мир – и в каждую эпоху, подобную той эпохе, – лучшие люди спасались в стоицизм, как в единственное убежище, где еще могло сохраниться человеческое достоинство. <...>

И Гамлет, и Дон-Кихот умирают трогательно; но как различна кончина обоих! Прекрасны последние слова Гамлета. Он смиряется, утихает, приказывает Горацию жить, подает свой предсмертный голос в пользу молодого Фортинбраса, ничем не запятнанного представителя права наследства... но взор Гамлета не обращается вперед... «Остальное... молчание», – говорит умирающий скептик – и действительно умолкает навеки. Смерть Дон-Кихота навевает на душу несказанное умиление. В это мгновение все великое значение этого лица становится доступным каждому. Когда бывший его оруженосец, желая его утешить, говорит ему, что они скоро снова отправятся на рыцарские похождения: «Нет, – отвечает умирающий, – все это навсегда прошло, и я прошу у всех

⁷ Перевод А. Кронеберга (1844).

прощения; я уже не Дон-Кихот, я снова Алонзо Добрый, как меня некогда называли, – Alonso el Bueno».

Это слово удивительно; упоминание этого прозвища, в первый и последний раз – потрясает читателя. Да, одно это слово имеет еще значение перед лицом смерти. Все пройдет, все исчезнет, высочайший сан, власть, всеобъемлющий гений, все рассыплется прахом...

Все великое земное
Разлетается, как дым...⁸

Но добрые дела не разлетятся дымом; они долговечнее самой сияющей красоты. «Все минется, – сказал апостол, – одна любовь останется». Нам нечего прибавлять после этих слов...

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Как реализуется в тургеневском сопоставлении Гамлета и Дон-Кихота диалектический принцип?
2. Изменилась ли тургеневская концепция отрицания и рефлексии по сравнению со взглядами писателя на эти явления, выраженными в статье о русском переводе «Фауста»?
3. В чем заключается привлекательность Гамлета для «всякого» – типичного тургеневского современника?
4. Проследите логику «реабилитации» Дон-Кихота и «развенчания» Гамлета в полемике с традиционным истолкованием этих образов; проанализируйте авторские аргументы в защиту Гамлета.
5. Что, в понимании Тургенева, делает актуальными для современного ему русского читателя творения Сервантеса и Шекспира?
6. Чем обусловлена «вечность» образов Гамлета и Дон-Кихота?

⁸ Двустипшие из баллады Фридриха Шиллера «Торжество победителей» в переводе В.А. Жуковского.

Раздел второй
Планы семинарских занятий

Семинар № 1

**«Гамлет Щигровского уезда»
в контексте тургеневского цикла «Записки охотника»**

1. Социальные и философские искания тургеневского поколения.
2. Концепция человека в произведениях «натуральной школы» и тип «героя времени» в раннем творчестве Тургенева: сходство и различие.
3. Формирование понятия «русский гамлетизм» в историко-литературной перспективе. Смысл заглавия рассказа «Гамлет Щигровского уезда».
4. Общественная среда и культура как факторы влияния на личность: своеобразие тургеневской трактовки.
 - 4.1. Функции литературных аллюзий в исповеди героя.
 - 4.2. Проблема «роли» («ролей») и жизненного назначения в сознании «уездного Гамлета».
5. Персонажи-двойники в рассказе. Герой и рассказчик.
6. Композиция рассказа как средство выражения авторской оценки героя.
7. Образ «уездного Гамлета» в системе персонажей цикла «Записки охотника».
 - 7.1. «Уездный Гамлет» Василий Васильевич и Авенир Сорокоумов (очерк «Смерть») как антиподы.
 - 7.2. Типология героя-одиночки в контексте цикла:

- социально-психологическая и философская мотивировка отверженности человека в творчестве Тургенева;
- «интеллектуальный» и «простонародный» варианты образа изгоя («Гамлет Щигровского уезда», «Касьян с Красивой мечи», «Живые мощи»).

Литература

1. Багно В.Е. Донкихоты Тургенева // Багно В.Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб., 2009. С. 80–84.
2. Бурмистрова Л.М. Русская судьба ламанчского рыцаря // Он въезжает из другого века... Дон Кихот в России. М., 2006. С. 13–19.
3. Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 241–305.
4. Манн Ю.В. И.С. Тургенев и вечные образы мировой литературы // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. Т. 43. 1984. № 1. С. 22–32.
5. Манн Ю.В. Эпизод из истории вечных образов // Манн Ю.В. Тургенев и другие. М., 2008. С. 28–45.
6. Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И. С. Тургенева. М., 1977.
7. Левин Ю.Д. Русский гамлетизм // От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 213–233.

Семинар № 2

Повесть И.С. Тургенева «Фауст»: своеобразие поэтики и проблематики

1. Проблематика тургеневских повестей 1850-х гг. в социальном и эстетическом контексте эпохи.

2. Образ героя-рассказчика в повести «Фауст».

2.1. «Письмо первое»: элегическая ситуация «вновь я посетил» (пространство и время в восприятии героя, диалектика отчужденности и причастности, «смешанные чувства» как предмет изображения и оценки).

2.2. Социальный статус героя и философская мотивировка странничества, отложенного «дела», позднего возвращения на родину.

2.3. Письмо как средство самопознания героя:

– образ далекого друга (общие воспоминания, контраст характеров и жизненных позиций);

– особенности эпистолярной формы повести.

3. Характеры и судьбы героев повести «Фауст» в свете полемики Тургенева с концепцией «натуральной школы».

3.1. Сюжетная мотивировка «странности», исключительности характеров.

3.2. Таинственное («неведомое») в повести:

– семейные предания и другие формы «памяти прошлого» в настоящем;

– портреты, зеркала, окна и проблема «другой реальности»;

– природные явления как знамения;

– галлюцинации персонажей.

4. Вариации гетевских типов в повести Тургенева.

4.1. Концепция человека XVIII века в повести Тургенева: Ладанов как «русский европеец», искатель истины («русский Фауст»); рациональное и стихийное в характере персонажа.

4.2. Фауст и Мефистофель как образы сознания современного человека:

– Павел Александрович – истолкователь Гете;

– «гамлетовское» и «фаустовское» в характере главного героя повести.

4.3. Вера и Гретхен: проблема «детского» состояния души; Мефистофель в восприятии героинь Гете и Тургенева.

5. Коллизия долга и счастья в повести «Фауст».

5.1. Цитатный эпиграф тургеньевской повести; смысл слов об отречении в исходном и новом контексте.

5.2. Принцип контрастного параллелизма сюжетных линий Веры и Павла Александровича.

5.3. Финальные слова героя и актуализация эпиграфа. Проблема итогового смысла повести.

Литература

1. Тургенев И.С. «Фауст», трагедия. Соч. Гете. Перевод М. Вронченко (в любом издании).

2. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 278–284.

3. Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях И.С. Тургенева 1850-х годов // Поэтика русской литературы. М., 2001. С. 275–292.

4. Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов // Маркович В.М. Избранные работы. СПб., 2008. С. 261–276.

5. Стеффенсен Э. Гете и Тургенев // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Минск, 1985. С. 226–229.

6. Турьян М.А. К проблеме творческих взаимоотношений В.Ф. Одоевского и И.С. Тургенева («Фауст») // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1982. С. 44–55.

Часть II

Лирика Ф.И. Тютчева и А.А. Фета в художественно-философском контексте эпохи

Раздел первый

Для самостоятельного чтения

Н.Я. Берковский

Ф.И. Тютчев

(фрагменты)⁹

...Биографический метод бессилён перед лирикой Тютчева. Биографический метод притязает на объяснение, и к тому же исчерпывающее, всего, что сотворил поэт. В отношении Тютчева загадкой, предметом, требующим особого толкования, становится сама биография – так мало соизмерима она с содержанием и характером его лирической поэзии. Биограф должен проделать обратный путь – не от биографии к поэзии, но от поэзии к биографии, указанное поэзией он должен искать и разыскивать в самой личности поэта, причем это задача нелегкая: поэзия ставит вопросы, а биография едва в силах на них ответить. Простые, снаружи видные факты здесь мало помогают. Быть может, что-то приоткрывается через вечные скитания Тютчева, через вечные его разъезды то по России, то по западным странам, через его бытовую и духовную неоседлость, неустроенность, через его духовное беспокойство, через болезненную его жажду общения, как если бы он постоянно терял

⁹ Статья Н.Я. Берковского опубликована в качестве предисловия к изданию: Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 5–42.

связь с людьми, его окружающими, и тут же торопился восстановить ее, при любых обстоятельствах и во что бы то ни стало. <...> Тютчев как бы тяготился своей бытовой оболочкой; в путешествиях, в почти богемной жизни, малопоходящей аристократу, которую он вел, Тютчев как бы стремился износить эту оболочку, истрепать ее, превратить в клочья, едва прикрывающие нагое тело, нагую душу.

Одно событие, очень важное в жизни Тютчева, оставившее следы в его поэзии, привело его в прямую оппозицию светскому обществу. С 1850 года начинаются отношения Тютчева с Еленой Александровной Денисьевой, племянницей инспектрисы Смольного института, где обучались две дочери Тютчева. Когда Тютчев познакомился с Денисьевой, ей было двадцать четыре года. Связь их длилась четырнадцать лет, вплоть до смерти Денисьевой, – больная злою чахоткой, вконец измучившей ее, Денисьева умерла 4 августа 1864 года. День этот остался в памяти Тютчева как день непоправимой скорби. У Денисьевой и Тютчева родились дочь и двое сыновей. С официальной своей семьей Тютчев не порывал, тем не менее в гостиных Петербурга и окрестностей его нещадно поносили – ему не могли простить этот роман на стороне, потому что здесь была подлинная страсть, не таимая от света, отличавшаяся постоянством. На самое Денисьеву было воздвигнуто общественное гонение. Трудны и тяжелы были для Тютчева и сцены, нередко происходившие между ним и Денисьевой. Мы знаем о ней мало, помимо стихов, посвященных ей Тютчевым. Отрывочные сведения, дошедшие до нас, рисуют нам Денисьеву с чертами иных героинь Достоевского, душевно растерзанных, способных к самым мрачным выходкам. <...>

Лирика Тютчева в отношении личности, трудностей и парадоксов ее судьбы предвосхищает позднейшее – роман Достоевского и Л. Толстого. <...> Индивидуализм в поэзии Тютчева – горькая неизбежность для современной личности, в такой же степени ее эмансипация, как и

разрушение. Индивидуализм – великие притязания и малые свершения, широта, грандиозность жеста и спертость, сжатость, удушье во всем, что относится к внутренней жизни личности. Это полюсы, между которыми качаются и герои Достоевского – Свидригайлов или Ставрогин. Тютчев и сопротивляется индивидуализму, и сам бывает его безвольной добычей. Индивидуализм у Тютчева всего нагляднее выражен в той области, где, казалось бы, он менее всего уместен, – в лирике любви. Если его находят и здесь, то, значит, он вездесущ. Лирика любви у Тютчева подчеркивает, что нет и в любви внутренних путей от человека к человеку. <...>

Человеческая личность, получившая свою свободу, тем не менее лишена главного: ей не дано изжить себя, она полна избыточной жизни, для которой нет выхода. Человек раскрывается с помощью других и через других. Если у него нет путей к этим другим, то он остается нем и бесплоден. Знаменитое «Silentium!» <...> – жалоба по поводу той замкнутости, безвыходности, в которой пребывает наша душа. <...>

По Тютчеву, мысль, духовная деятельность человека не менее стеснены, чем жизнь его эмоций. Замечательно стихотворение «Фонтан». <...> Струя фонтана выбрасывается с необыкновенным напором, с вдохновением. Казалось бы, струя предоставлена самой себе, собственной энергии, для которой невозможна граница извне. Тем не менее граница налицо, заранее установлено, до какой черты поднимется струя, высота ее – «заветная», определил ее строитель фонтана. Каждый раз, когда высота достигнута, струя не собственной волей ниспадает на землю. Такова же предначертанность человеческой мысли. И ей преуказано, без собственного ее ведома, где и в чем ее предел. Мысль мнит себя свободной, безотчетной, а осуществляется она через формы, ей чуждые и роковые для нее. <...> Стихотворение «Фонтан» – тютчевская, русская разработка темы «Фауста», точнее – романтических мотивов, свойственных этому в общих своих итогах ничуть не романтическому

произведению. У Гёте Фауст проходит через те же мучения: он не может принять пределов, поставленных его познанию, стесняющих его духовный опыт. <...>

Тема времени – одна из коренных, настойчиво проводимых у Тютчева. Есть необозримое время природы, и есть малое время индивидуума, от сих и до сих. <...> Это тема Фауста и Дон-Жуана, в культуре Возрождения впервые сложившаяся. Средневековые коллективные формы жизни разваливались, индивидуум выступил из коллектива, и это меняло прежнее отношение к времени. Личность, утонувшая в родовом коллективе, в общине, мерила свое время тем же временем рода – бесконечным, уходящим, как это могло казаться, в космическое время. Индивидуум выделился из коллективной жизни, получив на руки то самое время, бедное, малое, которое причиталось ему как таковому. С этим связана жажда жизни, напряженность жизненная у Дон-Жуана, у Фауста. Они – герои минуты, из которой они хотят взять все – возможное и невозможное, время для них распалось. Новым способом, свойственным новой исторической индивидуальности, они хотят собрать его, складывая минуту с минутой, с бесконечностью других минут, и это сказывается на универсальности дел и занятий Фауста, на его далеких странствиях, на любовных похождениях Дон-Жуана, которых по счету оперы Моцарта было «тысяча и три». <...>

С конца 40-х годов и особенно в 50-х поэзия Тютчева заметно обновляется. Он возвратился в Россию и приблизился к подробностям русской жизни, которую он доселе трактовал с очень обобщенной точки зрения, в совокупности ее с жизнью мировой. <...> С 40-х годов появляется у Тютчева новая для него тема – другого человека, чужого «я», воспринятого со всей полнотой участия и сочувствия. <...> Стихотворение «Русской женщине» (1848 или 1849) обращено к анониму. Его героиня – одна из многих, едва ли не каждая женщина в России, страдающая от

бесправия, от узости и бедности условий, от невозможности свободно строить свою судьбу. Обращение к анониму, к собирательному лицу прочувствовано у Тютчева так, как если бы он обращался к лицу хорошо знакомому, близкому и родственному: аноним для поэта – тоже конкретное, живое существо, вызывающее к себе самое сосредоточенное и грустно-заинтересованное внимание. Границы между индивидуальным и множественным, своим и чужим здесь у Тютчева снимаются. <...>

В июле 1850 года написано стихотворение из цикла, посвященного Е.А. Денисьевой. Июль 1850 года – время первого знакомства и сближения Тютчева с нею. Стихотворение это – косвенная, скрытая и жаркая мольба о любви. <...> Нищий заглядывает через ограду в сад – там свежесть зелени, прохлада фонтана, лазурный грот, все, что дано другим, что так нужно ему и навсегда для него недоступно. <...> Поэт не задумывается сделать его своим двойником. Поэт мечтает о запретной для него любви, как тот выгоревший на солнце нищий, которого поманили тень, роса и зелень в чужом саду – в обители богатых. Та, к которой написаны эти стихи, тоже богата – она владеет всем и может все. <...>

Стихи, написанные при жизни Денисьевой, и стихи, посвященные ее памяти, издавна ценятся как высокие достижения русской лирики. Сам Тютчев, создавая их, менее всего думал о литературе. Стихи эти – самоотчет, сделанный поэтом с великой строгостью, с пристрастием, с желанием искупить вину свою перед этой женщиной, – а он признавал за собой вину. Хотя о литературе Тютчев и не заботился, воздействие современных русских писателей весьма заметно на стихах, посвященных Денисьевой. Сказывается психологический роман, каким он сложился у Тургенева, Л. Толстого, Достоевского. В позднюю лирику Тютчева проникает психологический анализ. Лирика раннего периода избегала анализа. <...> Там не было суда поэта над самим собой. Поздний Тютчев находится под властью этики: демократизм взгляда и этическое сознание –

главные его приобретения. Как это было в русском романе, так и в лирике Тютчева психология неотделима от этики, от требований писателя к себе и к другим. Тютчев в поздней лирике и отдается собственному чувству, и проверяет его – что в нем ложь, что правда, что в нем правомерно, что заблуждение и даже преступление.

<...> В денисьевский цикл <...> входит социальная тема – неясственная, она все же определяет характер стихотворений цикла. Так или иначе, Тютчев затрагивает общую тему женщины, а женская тема была тогда и не могла не быть социальной темой, – так было в поэзии Некрасова, в русском романе вплоть до «Анны Карениной» Л. Толстого и дальше. Быть женщиной означало занимать некое зависимое положение в обществе, бесправное, незащищенное. Тем более относилось это к героине стихотворений Тютчева. Она решилась на «беззаконную» любовь и тем самым добровольно поставила себя в самое худшее из положений, какое только было для нее возможно:

Толпа вошла, толпа вломилась
В святилище души твоей,
И ты невольно постыдилась
И тайн и жертв, доступных ей.

<...> В денисьевском цикле очень высок этический пафос. Тютчев хочет принять точку зрения любимой женщины, он не однажды взирает на себя ее глазами, и тогда он судит самого себя строго и жестоко. Стихотворение «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» замечательно переделом ролей. Стихотворение написано от ее имени, и все оно – обвинительная речь против него. Тютчев настолько входит в чужую душевную жизнь, настолько ею проникается, что способен стать своим же собственным противником. В этом стихотворении Тютчев субъективен чужой субъективностью – через чужое «я» – и неподкупно объективен в отношении самого себя. Он не страшится самообвинений. В том же стихотворении говорится от имени героини: «Он мерит воздух мне так

бережно и скудно...», – слово «бережно» здесь обвинительное слово; имеется в виду не бережность к самому себе, а осмотрительность в расходовании собственных запасов. <...> В стихотворениях к Денисьевой, описывающих «поединок роковой» между сильным и слабою, <...> скрывается еще одна мысль, привычная в классической русской литературе. Сильный ищет спасения у слабой, защищенный – у беззащитной. <...>

Среди стихотворений, обращенных к Денисьевой, быть может, самые высокие по духу те, что написаны после ее смерти. Происходит как бы воскрешение героини. Делаются печальные попытки исправить по смерти неисправленное при жизни. <...> Стихотворение «Накануне годовщины 4 августа 1864 года» (день смерти Денисьевой) все целиком – призыв к мертвой, запоздалое раскаяние в грехах перед нею. Оно – своеобразная молитва, светская, со скептическими для молитвы несветской словами: «где б души ни витали» (молящийся не знает, куда уходят души мертвых). Молитва обращена не к богу, но к человеку, к тени его: «Вот тот мир, где жили мы с тобою, Ангел мой, ты слышишь ли меня?» Здесь впервые в этом цикле стихов появилось слово «мы», – при жизни Денисьевой насущного этого слова не было, и потому оба они так жестоко пострадали.

Через четыре года после кончины Денисьевой написаны стихи:

Опять стою я над Невой,
И снова, как в былые годы,
Смотрю и я, как бы живой,
На эти дремлющие воды.

«Как бы живой», – Тютчев говорит здесь о последующем так, чтобы угадывалось предшествующее ему. Денисьева умерла, но Тютчев и о себе говорит как об умершем тогда же: жизнь его с тех пор стала условностью. Последняя строфа – воспоминание:

Во сне ль всё это снится мне,
Или гляжу я в самом деле,

На что при этой же луне
С тобой живые мы глядели?

Снова столь запоздавшее и столь необходимое им обоим «мы», и снова о единой жизни, которой были живы оба и которую нельзя было делить: половина – одному, половина – другому.

Тютчев в стихотворениях, посвященных Денисьевой, отслужил этой женщине, вместе с тем отслужил идеям и настроениям новых людей, появившихся в России.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Как автор статьи сопрягает «вечную» (прежде всего фаустовскую) проблематику лирики Тютчева с актуальными для поэта и его поколения социальными проблемами?

2. В чем заключается типологическое сходство концепции современного человека у Тютчева и Тургенева?

Из истории антологической лирики

Понятие «антология», утвердившееся в литературе нового времени, когда-то означало «собрание цветов», «венок»; уподобляя красоту стихотворения цветку, древние называли *антологиями* собрания образцовых лирических произведений¹⁰.

В конце XVIII – начале XIX вв. было принято называть *антологическими* стихи, написанные на мотивы или в манере античной лирики, с соблюдением ее жанровых традиций (эпиграмма, элегия,

¹⁰ Сегодня можно встретить произвольное употребление термина, без всякой связи с античностью: антологией называют сборник любых текстов, объединенных по признаку жанра или темы (например, «антология современного рассказа»).

экфрасис и др.), или же переведенные с латинского и древнегреческого языков. В предромантическую эпоху состоялось очередное (и далеко не последнее) открытие культуры древнего мира, что явилось, как ни парадоксально это звучит, аргументом в полемике с классицизмом, с его условной, искусственно «облагороженной» античностью. «Подлинная античность» для поэтов и мыслителей той эпохи имела и более широкий смысл – возвращение к природе в духе Руссо. В особенности отвечала культу природы, естественности Древняя Греция. Романтический принцип *народности* (т. е. отражение в литературе этнического и культурно-исторического своеобразия) также опирался на античное наследие; как народный по духу воспринимали романтики гомеровский эпос («Илиаду» переводил Гнедич, «Одиссею» – Жуковский). Но обращение к прошлому должно было послужить прежде всего делу современной литературы. Французский поэт Андре Шенье (1762–1794), любимый в России, призывал в поэме «Творчество» (пер. Б. Брика):

Как пчелы, мед с цветов античных соберем,
 Для факелов огонь у эллинов возьмем,
 Палитру *наших дней* их красками усилим
 И *мысли новые* в античных строфах выльем¹¹.

Развивали антологический стиль Шиллер и Гете. Они стремились возродить былое органическое единство мысли и образа, которое Шиллер с восхищением отмечал у греков: «Обладая одновременно полнотой формы и содержания, одновременно мыслители и художники, одновременно нежные и энергичные, – вот они пред нами в чудной человечности объединяют *юность воображения* и *зрелость разума*»¹². Пушкин, со своей стороны, передавал впечатление антологической

¹¹ Шенье А. Избранные произведения. Л., 1940. С. 98.

¹² Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.; Л., 1938. С. 300.

гармонии, «которая не допускает *ничего напряженного* в чувствах; *тонкого, запутанного* в мыслях; *лишнего, неестественного* в описаниях»¹³.

В самой природе антологии были заложены идеи объективности и меры. Антологическая поэзия в некотором отношении тяготеет к эпосу. Эпическое начало проявляется, к примеру, в том, что на первый план выдвигаются описательные задачи; внимание переключается с внутреннего мира поэта на мир внешний, объективный. Предметом изображения часто становятся произведения искусства (жанр экфрасиса); люди также описываются подобно скульптурам, жизненные явления даются в статике картины. Описательные задачи требуют особого пластического стиля, большое значение придается группировке деталей. Именно такое отношение поэта к миру ощущается как главный признак антологической традиции; античные образы и темы могут и отсутствовать.

Современник Фета поэт Николай Щербина писал в послесловии к сборнику своих антологических стихотворений: «В антологическом роде поэзии мы привыкли большею частью видеть скульптурное или живописное начало, перенесенное в средства слова, где не только созерцание, но и самая простая мысль становится изваянием, картиной; *разумеется, мысль, по содержанию своему способная воплотиться в такую форму*¹⁴. Антропоморфизм греков в их религии¹⁵, обожание силы, способностей и внешней красоты человека сделали в их искусстве скульптурное начало преобладающим»¹⁶. По мнению поэта, именно этот антропоморфизм послужил одной из «главнейших причин, почему скульптура доведена была у греков до высшей степени совершенства, к

¹³ Пушкин А.С. Отрывки из писем, мысли и замечания // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. VI. М., 1962. С. 23.

¹⁴ Ср. с пушкинским отзывом об антологической поэзии: «...ничего напряженного в чувствах, тонкого, запутанного в мыслях».

¹⁵ Т. е. воплощение духа, божества в человеческие формы, постигаемые земным, человеческим чувством.

¹⁶ Щербина Н. О греческой антологии [Послесловие] // Щербина Н. Греческие стихотворения. Одесса, 1850. С. 93.

которой мы, их преемники, далеко опередившие их развитием, не можем даже приблизиться. Во всех же наших изящных искусствах преобладает начало музыкальное – это высшее, идеальное, глубоко-человеческое начало, тонкий, всепроникающий анализ духа, до которого древний человек не дорос»¹⁷.

Противопоставление пластического и музыкального начал определяет два основных направления в развитии русской поэзии середины XIX века: начало объективное, гармонически-уравновешенное и начало субъективное, связанное с противоречивым, конфликтным сознанием, с рефлексией лирического «я». Аполлон Григорьев (друг юности Фета) отмечал, что «в таланте Фета явным образом различаются две стороны. <...> В антологических стихотворениях вы видите яркость и ясность выражения. <...> Но Фет, кроме того, поэт субъективный, поэт одной из самых болезненных сторон сердца современного человечества»¹⁸.

К 1840-м годам, когда Фет вступил в литературу, античный канон красоты перестал определять эстетические вкусы. На фоне самого авторитетного течения современной литературы – «натуральной школы» с ее пафосом социальности, злободневности – антологическая лирика, казалось бы, должна была выглядеть пережитком прошлого. Тем не менее она не только продолжает развиваться, но и пользуется сочувственным вниманием Белинского; считая, что на данном этапе «стихи играют второстепенную в сравнении с прозой роль», он все же называл антологическую лирику «поучительным фактом литературы».

¹⁷ Там же. С. 93.

¹⁸ Григорьев А. Русская изящная литература в 1852 году // Григорьев А. Сочинения. Т. 1. СПб., 1876. С. 85.

В.Г. Белинский

Римские элегии. Сочинение Гете.

Перевод Струговщикова. Санкт-Петербург, 1840

(фрагменты)

...«Римские элегии», сверх высокого поэтического своего достоинства, важны для нас еще и как особенный род поэзии, определение которого может составить любопытную главу эстетики. Главная цель предлагаемой статьи состоит в том, чтоб взглянуть не только на «Римские элегии» Гете, как на типические произведения особенного рода поэзии, но и на те собственно русские произведения, которые относятся к этому роду поэзии.

<Антологическая поэзия> родилась и развилась у греков; у новейших же поэтов она – только плод проникновения классическим духом: у эллинской поэзии заимствует она и краски, и тени, и звуки, и образы, и формы, даже иногда самое содержание. Впрочем, ее отнюдь не должно почитать подражанием: всякое преднамеренное и сознательное подражание – мертво и скучно. Когда поэт проникается духом какого-нибудь чуждого ему народа, чуждой страны, чуждого века, – он без всякого усилия, легко и свободно творит в духе того народа, той страны или того века. Эта возможность проникновения чуждым духом основывается на живом, органическом единстве идеи человечества. <...> Почти все народы древности разрабатывали свою жизнь ниву развития человеческого духа, <...> но все они как бы уничтожаются перед Грецией и Римом. Особенно первой назначена была высокая роль в человечестве...

Превосходство греков над всеми другими народами древности состоит в том, что у них всё *своё*, всё народное, частное, семейное, домашнее, было ознаменовано печатью необходимости и разумности. отличалось характером общечеловеческим. <...> Как ни отделены мы от

греков и нравами, и условиями жизни, и образом воззрения на мир, и веками, словом, как ни противоположна наша жизнь греческой, мы всё понимаем в истории Греции так же ясно, как и в истории своего отечества, – и каждый образованный человек нашего времени легко может представить себя, в своей фантазии, под небом Эллады, слушающего на площади ораторов или внимающего, в садах академии, мудрым урокам божественного Платона. <...> *Я человек – и ничто человеческое не чуждо мне*: вот закон, на основании которого мы выучиваемся чужим языкам, понимаем чужие нравы, интересуемся чужою историею, наслаждаемся чужою поэзию, становимся гражданами уже несуществующих народов и протекших веков, делаемся властелинами прошедшего, настоящего и будущего, царствуем над миром и вечностию... Но эта царственная область мирообладания, это живое чувство родственности со всеми формами, в каких когда-либо проявлялась жизнь человечества, – по преимуществу достояние поэта. <...>

Творчество в духе известной поэзии, духом которой проникнулся поэт, есть уже не список, не копия, но свободное воспроизведение, соперничество с образцом. Для доказательства достаточно указать на «Торжество победителей» и «Жалобы Цереры» – пьесы Шиллера, так превосходно переданные по-русски Жуковским. Эллинская речь исполнена в них эллинского духа; пластические образы классической поэзии дышат глубиной и простодушием древней мысли...

Искусство греков – высочайшее искусство, норма и первообраз всякого искусства. <...> Грек в наготы видел только изящную природу, а идея красоты уже сама собою отстраняла в его глазах идею о низком и постыдном. В этом виден взгляд младенца: дети не стыдятся наготы и по тому самому уже невинны в ней. Но в известный возраст и в них пробуждается чувство бессознательной стыдливости. Грек боготворил эту стыдливость, как грацию; она была, в его глазах, необходимою спутницею

красоты, – и его прекрасные статуи как бы стыдятся своей собственной наготы. <...> Тайна жизни грека заключалась в естественности, просветленной эстетическим чувством, живым созерцанием красоты. <...>

Любовь эллинская, артистическая – основной элемент «Римских элегий» Гёте. <...> Период жизни, который он переживал, артистическая настроенность духа, – всё соответствовало в нем духу эллинской жизни. И как идет гекзаметр к его элегиям, дышащим юностью, спокойствием, наивностью и грацией! Сколько пластицизма в его стихе, какая рельефность и выпуклость в его образах! Забываете, что он немец и почти современник ваш, забываете, как и он забыл это, принявши капитолийскую гору за Олимп и думая видеть себя приведенным Гебою в чертоги Зевеса. <...>

Новейшие поэты европейских литератур давно уже обратили свое внимание на греческую антологию и то переводили из нее, то писали сами в ее духе, – в обоих случаях соперничая с классическим гением древности. Этим они внесли новый элемент в поэзию своего языка – элемент пластический, и им возвысили ее, ибо идеал новейшей поэзии – классический пластицизм формы при романтической эфирности, летучести и богатстве философского содержания. Гёте, поэт пластический по натуре своей, еще более усвоил себе эту пластическую форму через знакомство с древними. Пламенный, энергический Шиллер, поэт по преимуществу романтический, любил отдыхать и забываться душою в светлом мире греческой жизни. <...> Правда, он в греческое содержание внес какой-то оттенок новейшего мирозерцания; но это еще более возвышает цену его произведений в древнем роде. <...>

И у французов есть поэт, которого муза родственна музе древних и которого многие пьесы напоминают древние антологические стихотворения. Мы говорим об Андрее Шенье, которого наш Пушкин так

много любил, что и переводил из него, и подражал ему, и даже создал поэтическую апофеозу всей его славной жизни и славной смерти. <...>

Муза Батюшкова была сродни древней музе. <...> До Пушкина не было у нас ни одного поэта с таким классическим тактом, с такою пластичною образностию в выражении, с такою скульптурною музыкальностью, если можно так выразиться, как Батюшков. <...>

Пушкин с особенной любовью обращал свое внимание на обаятельный мир древнего искусства. Его неистощимая и многосторонняя художническая деятельность обогатила нашу литературу множеством превосходнейших произведений в антологическом роде, в которых дивная гармония его стиха сочеталась с самым роскошным пластицизмом образов: это мраморные изваяния, которые дышат музыкой...

Сущность антологических стихотворений состоит не столько в содержании, сколько в форме и манере. Простота и единство мысли, способной выразиться в небольшом объеме, простодушие и возвышенность в тоне, пластичность и грация формы – вот отличительные признаки антологического стихотворения. <...>

Содержание антологических стихотворений может браться из всех сфер жизни, а не из одной греческой: только тон и форма их должны быть запечатлены эллинским духом. <...> Мало этого: поэт может вносить в антологическую поэзию содержание совершенно нового и, следовательно, чуждого классицизму мира, лишь бы он только мог выразить его в рельефном и замкнутом образе, этими волнистыми, как струи мрамора, стихами, с этою печатью виртуозности, которая была принадлежностью только древнего резца.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Почему Белинский считает древнегреческое искусство «нормой и первообразом всякого искусства»?
2. Что привнесли в антологическую традицию поэты нового времени?
3. Какие метафоры Белинского выражают идею соперничества и союза искусств – словесного, музыкального и пластического – в антологической поэзии нового времени?

Раздел второй

Планы семинарских занятий

Семинар № 3

«Денисьевский цикл»

Ф.И. Тютчева

1. Тютчевская философия любви на фоне поэтической традиции.

1.1. Концепция любви в лирике предшественников Тютчева (Жуковский, Пушкин, Лермонтов).

1.2. Полемический подтекст стихотворения «Предопределение» (1850).

1.3. «Нищий» Лермонтова и «Пошли, Господь, свою отраду...» Тютчева: метафора нищенства как выражение авторской концепции любви.

2. Неравенство героев Тютчева в «поединке роковом».

2.1. Метафоры «слияния душ» и «отданной души»: «Пламя рдеет, пламя пышет...» (1855), «Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...» (1865).

2.4. Развитие мотива «нищенства» после иносказательного стихотворения о «нищем»: «Не раз ты слышала признание...» (1851), «О, не тревожь меня укорой справедливой...» (1851).

2.5. Жизненные роли героев цикла и образ их чувства: «Не говори: меня он, как и прежде любит...» (1852), «О, как убийственно мы любим...» (1851).

3. «Фаустовский» архетип в любовной лирике Тютчева.

3.1. Символика «зари вечерней», «скудеющего дня» и природа любовного конфликта: «Последняя любовь» (1851/1854), «День вечереет, ночь близка...» (1851).

3.2. Любовная коллизия в контексте философской темы познания: «Наш век» («Не плоть, а дух растлился в наши дни...», 1851). Черты «фаустовского» типа в духовном облике героя цикла и двойственность его роли в судьбе героини.

4. Трагедия любви как попытка «объять необъятное».

4.1. Стихийность любви в осмыслении Тютчева: «О, как убийственно мы любим...» (1851), «Близнецы» (1850/1851).

4.2. Неравенство героев в испытании любовью: «Весь день она лежала в забытьи...» (1864).

5. Эволюция образа возлюбленной в «Денисьевском цикле».

5.1. Статус жертвы в стихотворении «Чему молилась ты с любовью...» (1851/1852).

5.2. Героизация возлюбленной в посмертной части цикла: «Есть и в моем страдальческом застое...» (1865); «Когда на то нет божьего согласия...» (1865);

5.3. Философское осмысление индивидуалистического дерзания «гордой силы»: «Две силы есть...» (1869).

Литература

1. Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев // Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 5–42.

2. Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 565–594.

3. Козлик И.В. Психологизм лирики Ф.И. Тютчева // Русская литература. 1992. № 1. С. 18–29.

4. Маймин Е.А. Русская философская поэзия. М., 1976. С. 143–184.

5. Озеров Л. Поэзия Тютчева. М., 1976.

Семинар № 4

Антологическая лирика А.А. Фета

1. Антологическая традиция в лирике поэтов предромантической и романтической эпохи.

2. Антитеза Древней Греции и Рима в русской литературной традиции; позиция Фета. Переводческая деятельность Фета.

3. Красота в жизни и в искусстве как философская тема антологической лирики

3.1. Жизнь как объект художнического созерцания в лирике Фета: «Лозы мои за окном разрослись живописно...» (1847), «Странное чувство какое-то в несколько дней овладело...» (1847).

3.2. Жанровая традиция экфрасиса и образы античной скульптуры в лирике Фета: «Диана» (1847), «Венера Милосская» (1856). Образные средства выражения идеи божественного и вечного.

4. «Ночные» элегии Фета в контексте антологической традиции.

4.1. Картина внешнего мира: «Долго еще прогорит Веспера скромная лампа...» (1842), «Любо мне в комнате ночью...» (1847).

4.2. Изображение воспринимающего сознания: «Каждое чувство бывает понятней мне ночью...» (1843).

4.3. Кризис поэтики антологической элегии в лирике Фета: «Не спится. Дай зажгу свечу...» (1854).

Литература

1. Белинский В.Г. Римские элегии. Сочинение Гете. Перевод Струговщикова. СПб., 1840 // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1953–1959. Т. 5. С. 240–259.

2. Бухштаб Б.Я. А.А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л., 1974.
3. Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. Л., 1990. С. 247–260.
4. Кибальник С.А. Венок русским камням [Вступ. ст.] // Венок русским камням: Антологические стихотворения русских поэтов. СПб., 1993. С. 3–23.
5. Сухова Н. Фет как наследник антологической традиции // Вопросы литературы. 1981. № 7. С. 164–179.
6. Успенская А.В. Место античности в творчестве А.А. Фета // Русская литература. 1988. № 2. С. 142–149.
7. Боткин В.П. Стихотворения А.А. Фета // Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984¹⁹.
8. Дружинин А.В. Стихотворения А.А. Фета // Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983²⁰.

¹⁹ См. также «Приложение» к настоящему пособию.

²⁰ См. также «Приложение» к настоящему пособию.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Русская литературная критика XIX века о поэзии Ф.И. Тютчева и А.А. Фета²¹

В.П. Боткин Стихотворения А.А. Фета²² (в сокращении)

В наше время вошло в обыкновение говорить, что мы живем в веке практическом, разумея под этим нечто совершенно прозаическое, даже враждебное всякой поэзии. <...> Великие механические изобретения нашего века так поразили умы, что они за передовыми деревьями уже не могут разглядеть леса, решив, что новое общество Европы может жить одними экономическими идеями и потребностями. <...>

Всякий, кто пристально всмотрится в движение и развитие нравственных идей, увидит, что везде главным и самым сильным орудием и выражением их служит искусство, принимая это слово в самом общем его значении. Жизнь души и мир внутренних явлений только в искусстве имеют прямое, правдивейшее свое выражение. <...> Полагать, что наше время, потому только, что оно имеет практическое направление, должно изменить коренные свойства человеческой природы, – значит совершенно односторонне понимать ее. <...>

Только произведения ложные и пустые не имеют никогда практического значения или, другими словами, не имеют существенного влияния на нашу душу и через нее на общество... Замечательно, что все

²¹ В текстах статей сохранена авторская пунктуация и орфография.

²² Рецензия на третий сборник А.А. Фета, опубликованный в 1856 г.

великие поэты суть вместе и глубокие практические умы, то есть умы, верно понимающие людей и вещи. Кто глубже и вернее Шекспира смотрел в жизнь, где найдем более житейской мудрости, как у Гёте? <...>

Вследствие всего этого практическое направление нашего века должно радовать... Господство пустых слов и фраз проходит, а с ними сколько вольных и невольных уз спадает с души! Искусство не должно ожидать себе ущерба от этого направления: всегда и везде было оно выражением душевной, внутренней жизни человека, а чрез то и общества; и пока будет в обществе духовное содержание – непременно будет и выражение его, то есть искусство. <...>

Все в мире <...> совершается по неисследимым законам, сущность которых лежит вне нашего познания. Те же законы, которые производят явления природы, составляют и основу явлений, совершающихся в нашем духе. <...> Мы живем тем же духом, которым живет природа, – мы та же самая природа, но одухотворенная и сознающая себя. Немая поэзия природы есть наша сознательная поэзия: нам дано высказывать эту немую поэзию природы. Отсюда наше чувство природы и вечной красоты ее. Красота <...> составляет вечную основу явлений мирового духа, основу всей неисследимой творческой силы вселенной. Древние греки впервые почувствовали это, назвав мир *красотою* (космос). <...>

Великое откровение явилось человеку в чувстве красоты: откровение гармонического единства между понятием и формой, между внутренним чувством и внешним образом. <...> Только с чувством красоты стали впервые возможны свободные отношения человека к природе. Они тотчас же перешли в дружественные, родственные отношения к ней, которые повели за собой изучение ее, самостоятельность мышления, неслыханное дотоле политическое устройство – и положили основу нашей теперешней цивилизации. <...>

Итак, мы видели, что корень всех искусств и поэзии есть врожденное человеку стремление выражать свои мысли, чувства и воззрения. Несмотря на свободное и совершенно самостоятельное значение, которое с развитием цивилизации получило теперь искусство, сущность дела не изменилась до сих пор и остается тою же самою. <...>

Врожденным называем мы это стремление потому, что это выражение делается вовсе не с целию показать его другим или чтоб другие узнали о нем; напротив, истинный поэт полон *безотчетного* стремления высказывать внутреннюю жизнь души своей. <...> Такое или невольное излияние души, или имеющее только одну цель – высказать в какой бы то ни было форме <...> свое чувство, воззрение, мысль, не для поучительной, общественной, словом, какой-либо житейской цели, а только ради самих этих переполняющих душу художника чувств, воззрений, мыслей, – и послужило основанием эстетической теории под весьма сбивчивым названием «искусства для искусства», другими словами, теории свободного творчества, в противоположность другой утилитарной теории, которая хочет подчинить искусство служению практическим целям. <...>

Поэзия, как природа, стремится все индивидуализировать, все воплотить в особенность; она любит подробность, частность не из мелочности, а потому что для нее, как для природы, частности суть живая организация целого. Поэтому-то поэзия и называется творчеством. Это та же творческая сила природы, только перенесенная в душу человеческую, где творческим началом является поэтическое чувство. Но в такой высшей, творческой степени поэзия сосредоточивается лишь в редких, можно сказать, исключительных *художественных* натурах... Поэтическое чувство можно бы назвать шестым и самым высшим чувством в человеке. <...>

В начале нашего столетия, когда философия впервые только ступила на ту высоту, с которой стало доступно ей значение искусства, и

изучение поэтических произведений сделалось живейшею потребностью глубоких умов того времени, вопрос о бессознательности творчества был одним из самых живых и спорных вопросов. Романтическая школа довела его до смешных крайностей, представляя поэтов и художников какими-то фантастическими, взрослыми младенцами, праздными гуляками, которые без всякого изучения, ума и труда, сами не зная как, производят гениальные вещи. Это была смешная крайность, до которой романтики довели мнения философии того времени. По мнению тогдашних философов, поэтический дух не зависим от человека, которого он осеняет; как ключ из утеса, так бьет из груди человеческой вдохновение и водит рукой поэта или художника, и он, необходимо, фаталистически, как орудие таинственной, высшей силы, воспроизводит в той или другой форме ее внушения. <...> Много теперь в этих мнениях кажется преувеличенным; но преувеличение, впрочем, понятное и даже естественное, если представим себе тот энтузиазм, который должны были чувствовать мыслители того времени, когда перед ними впервые раскрылось высочайшее значение творческого поэтического духа, создающего искусства. <...> «Давно было замечено, – говорит Шеллинг, – что в искусстве не все делается сознательно; что с сознательною деятельностью должна соединяться какая-то бессознательная сила и что только полное слияние и взаимодействие их создают великое в искусстве. Произведения, которым недостает этой *бессознательной* науки, всегда можно узнать: в них чувствуется недостаток самостоятельной жизни, не зависящей от их производителя, и, наоборот, там, где присутствует жизнь эта, – искусство сообщает своему произведению, вместе с величайшею ясностию ума, ту неисследимую реальность (действительность), которая делает произведение подобным созданию самой природы».

Везде: и в сфере поэзии, и во всякой другой – истинная сила бессознательна. Всякий творческий гений – тайна для себя самого: старая

мысль, но тем не менее верная. <...> Если бы каждый пристальнее всматривался в окружающую его жизнь, он увидел бы в ней несравненно более поэтических элементов, нежели как обыкновенно предполагают, по привычке ссылаясь на мнимую прозаичность ее. Даже так называемая мелкая проза жизни большей частью составляет одну только наружность, поверхность, под которой почти всегда кроется какое-нибудь высшее содержание. Существенное стремление искусства в том и состоит, чтобы открывать, обнаруживать это высшее содержание, скрывающееся под мелкою прозою жизни, давать чувствовать мысль, движущую этою прозою. <...>

Но в поэзии есть еще одна сторона, которая всего более показывает глубокую связь ее с природою: это *невольность* поэтического творчества. Горе поэту, который вздумает сочинять! <...> Поэт только высказывает то, что непосредственно, независимо от его воли возникло в душе его: материал, содержание создались уже в его душевном созерцании и *сочинительство* участвует тут только как обработка внутренне данного, готового материала. Поэтому, в точном смысле, поэта всего менее можно называть сочинителем. <...>

У нас и в прозе и стихах сочиняли, чем должен быть поэт; особенно любят изображать его карателем общественных пороков, исправителем нравов, проводником так называемых современных идей. Мнение совершенно противуречащее и сущности поэзии, и основным началам поэтического творчества. Правда, что всем этим может быть поэт, но только тогда, когда не думает о поучении и исправлении, когда не задает себе задачи проводить те или другие отвлеченные идеи; именно потому, что поэт под одеждою временного имеет в виду только вечные свойства души человеческой. Если в его произведении заключена не мертвая, а живая идея, если есть в нем истинное жизненное слово, – они найдут себе отзыв, они непременно будут действовать на своих современников. <...>

Г. Фет не поэт отвлеченных мыслей, которые в стихах имеют ту выгоду, что, как бы прозаически они ни были выражены, они прямо бросаются в глаза читателю и не ставят его в затруднение относительно понимания стихотворения... С другой стороны, г. Фет не поэт какого-либо глубокомысленного воззрения. Этот род поэзии хотя понимается труднее предыдущего, но так как всякое воззрение можно более или менее определить положительным, отчетливым образом, то чрез это определение выясняется для читателей достоинство и значение поэта. У Фета, напротив, поэтическое чувство является в такой простой, домашней одежде, что необходим очень внимательный глаз, чтоб заметить его... ничто из так называемого современного не находит в нем ни малейшего отзыва, наконец, воззрения его не имеют в основе своей никаких постоянных и определенных мотивов, никакого резкого характера, который, вообще, так облегчает понимание поэта.

Все это так; но тем не менее мы считаем г. Фета не только истинным поэтическим талантом, но явлением редким в наше время. <...> Как в то время, когда мир исполнен исключительно заботами о своих материальных интересах, <...> когда так часто слышатся или стоны, или клики пресыщенного эгоизма, когда раздумье и сомнения, уничтожив в нас молодость и свежесть ощущений, отравили в них всякое прямое, цельное наслаждение духовными благами жизни, – в это время является поэт с невозмутимую ясностью во взоре, с незлобивою душою младенца, который каким-то чудом прошел между враждующими страстями и убеждениями, не тронутый ими, и вынес в целости свой светлый взгляд на жизнь, сохранил чувство вечной красоты, – разве это не редкое, не исключительное явление в наши времена? <...>

Прежде всяких требований современности существует личное я, существует *это сердце*, этот человек, имеющий неотъемлемое право быть самим собою, то есть чувствовать, думать, не справляясь с мимолетными

требованиями современности. Не беспокойтесь, мы и без того во власти этой современности, нам некуда от нее деваться. И автора «Вертера» упрекали за то, что он был совершенно равнодушным к своей современности. <...> Гёте потому-то и великий поэт, что не увлекся своею современностью, а устремлял взоры свои только в вечные свойства природы, в вечные начала души человеческой. <...>

Если счастливо одаренный поэт имеет дар уловлять внутренние движения души своей – они для нас всегда будут драгоценны. Вот почему ценим мы произведения г. Фета. Со времени Пушкина и Лермонтова мы не знаем между русскими стихотворцами таланта более поэтического, как талант г. Фета. Скажем более, по лиризму чувства его можно поставить наряду с первоклассными поэтами. Говорим *«только по лиризму чувства»*, а не по чему другому. Лиризм чувства, будучи необходимым условием всякого истинного таланта, далеко еще не может заменить собою всех других условий, требуемых от настоящего, совершенного поэта. Натура Пушкина, например, была в высшей степени многосторонняя, глубоко разработанная нравственными вопросами жизни. Это была не только в высшей степени созерцательная, но и в высшей степени мыслящая натура, которая имела дар не только поэтически уловлять внутренние явления глубокой души своей, но и вдумываться в них. <...> К довершению всех этих удивительных свойств Пушкин высоко понимал свое призвание поэта и свято дорожил им как высочайшим даром природы. <...> Конечно, перед такою исключительною натурою г. Фет кажется не более как дилетантом поэзии. Но крайней несправедливостью было бы требовать от него не того, что дает и что может дать талант его, тем более что в нем есть свойства и достоинства бесценные для истинных любителей поэзии. <...>

Выше уже заметили мы, что главным достоинством в г. Фете кажется нам лиризм его чувства. Только глубина, сила и ясность чувства

делают его лирическим. Вот единственно истинный источник всякой поэзии! <...>

Несмотря на тысячелетия, пережитые человечеством, и на видимое однообразие человеческих страстей и чувств, выражение личной, задушевной жизни человека всегда имеет для нас привлекательную, чарующую силу. Внутренняя личность каждого человека, несмотря на свою внешнюю одинаковость, есть своего рода разнообразнейший и самобытный мир, исполненный для нас самого живейшего интереса. <...> Вот где заключается вечная прелесть и очарование лирической поэзии. Оригинальность и самобытность мотивов <...> есть только следствие правдивости и искренности поэта.

В этом отношении особенно замечательны произведения г. Фета. Во всей книжке его стихотворений нет, можно сказать, ни одного, которое не было бы внушено внутренним, невольным побуждением чувства. Поэтическое содержание есть прежде всего содержание собственной души: этого нам дать никто не может; и первое условие всякого лирического стихотворения – чтоб оно было пережито автором, чтоб оно заключало в себе пережитое и чтоб это пережитое вызвало его. Иногда г. Фет сам не в состоянии совладеть с своим внутренним, поэтическим побуждением; выражает его неудачно, темно – но, несмотря на это, чувствуешь, что основной мотив верен и искренен, и при всем несовершенстве, при всей запутанности формы глубоко сочувствуешь ему. А потом мотивы г. Фета заключают в себе иногда такие тонкие, такие, можно сказать, эфирные оттенки чувства, что нет возможности уловить их в определенных отчетливых чертах и их только чувствуешь в той внутренней музыкальной перспективе, которую стихотворение оставляет в душе читателя. <...>

Вот одно из таких стихотворений, в котором в сосредоточенных, ярких, определенных и вместе воздушных чертах выразилось одно из самых сложных и неуловимых сердечных ощущений:

О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной,
 Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,
 Перстам послушную волос густую прядь
 Из мыслей изгонять и снова призывать:
 Дыша порывисто, один, никем не зримый,
 Досады и стыда румянами палимый,
 Искать хотя одной загадочной черты
 В словах, которые произносила ты;
 Шептать и поправлять бывшие выраженья
 Речей моих с тобой, исполненных смущенья,
 И в опьянении, наперекор уму,
 Заветным именем будить ночную тьму.

<...> Из всех сложных и разнообразных сторон внутренней человеческой жизни в душе г. Фета находит себе отзыв одна только любовь, и то большею частью в виде чувственного ощущения, то есть в самом, так сказать, первобытном, наивном своем проявлении. Вообще личная, внутренняя жизнь очень мало дает ему поэтических мотивов. От этого на поэзии его не лежит та яркая, характерная печать личности, которая прежде всего привлекает симпатию читателя к лирической поэзии, где выражение личной жизни сосредоточенного в себе сердца составляет всегда преобладающий интерес. <...>

Самую существенную сторону его таланта составляет необыкновенно тонкое, поэтическое чувство природы. <...> В высшей степени одарен г. Фет этим чувством красоты: он уловляет не пластическую реальность предмета, а идеальное, мелодическое отражение его в нашем чувстве, именно красоту его, то светлое, воздушное отражение, в котором чудным образом сливаются форма, сущность, колорит и аромат его. <...> В этом отношении художественный дар г. Фета и чуткость души его к природе изумительны. Большая часть поэтов любит воспроизводить только самые сильные, эффектные явления природы; у г. Фета, напротив, находят себе отзыв самые обыденные, которые пролетают мимо нас, не

оставляя в душе нашей никакого следа, – и эти-то обыденные моменты показывает г. Фет в их неподозреваемой красоте. <...> Таковую наивную внимательность чувства и глаза найдешь разве только у первобытных поэтов. Он не задумывается над жизнью, а безотчетно радуется ей. Это какое-то простодушие чувства, какой-то первобытный, праздничный взгляд на явления жизни, свойственный первоначальной эпохе человеческого сознания. Поэтому-то он так и дорог нам, как невозвратимая юность наша. Оттого так привлекательны, цельны и полны выходят у г. Фета пьесы антологического или античного содержания.

В настоящее время при распространившемся изучении греко-римской жизни и ее произведений вошло в обыкновение писать пьесы античного или мифологического содержания. Но этот род поэзии вовсе не так легок, как обыкновенно предполагают. Если для поэзии требуется прежде всего искренность и правдивость чувства, то какая же может быть правдивость там, где человек нашего времени станет усиленно воображать себя древним греком или римлянином и посредством книжного изучения воспроизводить их воззрение на природу и на явления жизни? <...> Безотчетное наслаждение жизнью, самое живое, искреннее чувство природы, тонкое чувство формы, отражающееся в яркой изобразительности предметов, младенческая ясность воззрения, не возмущаемая никакими нравственными вопросами, наконец, наивная внимательность к каждой подробности предмета и тщательное ее воспроизведение, – а главное, зоркость глаза, умеющего подметить красоту в каждом явлении, – вот, кажется нам, условия антологического рода. Без них никакой набор названий мифологических божеств не приблизит поэта к античному воззрению. Но условия эти вытекают прежде всего из самой природы поэта, и чрез нее только этот род поэзии приобретает свою искренность и правдивость, необходимые для поэтического произведения. <...>

Если б мы не боялись утомить внимания читателя, мы выписали бы здесь несколько образцовых антологических стихотворений г. Фета: «Вакханку», «С корзиной, полною цветов, на голове...», «В златом сиянии лампы полусонной...». <...> Но перл антологической поэзии есть его «Диана». Никогда еще немая поэзия ваяния не была прочувствована и выражена с такою силою. В этих стихах мрамор действительно исполнился какой-то неведомой, таинственной жизнью: чувствуешь, что окаменелые формы преобразуются в воздушное видение. Читая это стихотворение, понимаешь то чувство, какое ощущал древний грек, смотря на изваяния олимпийских богов своих, созданных великими художниками. <...> Признаемся, мы не знаем ни одного произведения, где бы это эхо исчезнувшего, невозвратного языческого мира отозвалось с такою горячностью и звучностью, как в этом идеальном, воздушном образе строгой, девственной Дианы:

Богини девственной округлые черты,
 Во всем величии блестящей наготы,
 Я видел меж дерев над ясными водами.
 С продолговатыми, бесцветными очами
 Высоко поднялось открытое чело, –
 Его неподвижностью вниманье облегло;
 И дев молению в тяжелых муках чрева
 Внимала чуткая и каменная дева.
 Но ветер на заре между листов проник, –
 Качнулся на воде богини ясный лик;
 Я ждал, – она пойдет с колчаном и стрелами,
 Молочной белизной мелькая меж древами,
 Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,
 На желтоводный Тибр, на группы колоннад,
 На стогны длинные... Но мрамор недвижимый
 Белел передо мной красой непостижимой.

Это высочайший апофеоз не только ваяния, но и всего мифологического мира!

Мы заметили выше, что самое замечательное свойство таланта г. Фета есть лиризм его чувства. <...> Большая часть самых лучших стихотворений г. Фета внушена ему чувством природы. Вот

первоначальный источник всякой поэзии! и тут те, которые не чувствуют ее в природе, напрасно будут искать ее в искусстве. <...> Первое и бессознательное откровение красоты дается нам в природе, и по-настоящему всякий спор о поэтах и поэзии следовало бы прежде всего начинать с вопроса: «любите ли вы природу, и как вы ее любите?» Определение чувства природы будет самым лучшим определением большей или меньшей степени поэтического чувства в человеке. Писатель, который не дает почувствовать поэзию природы, не в силах дать почувствовать ее и в человеческой жизни, ибо природа есть первоначальное средство, орудие для откровения души. <...> Чувство природы у г. Фета наивное, светлое, младенчески-радостное, можно сравнить только с чувствам первой юношеской любви. В самых обыденных явлениях природы он умеет подмечать тончайшие мимолетные оттенки, эфирные полутоны, недоступные для живописи и которые может воспроизводить одна только поэзия слова – и никакая другая.

Ночью как-то вольнее дышать мне,
 Как-то просторней..
 Даже в столице не тесно!
 Окна растворишь:
 Тихо и чутко
 Плывет прохладительный воздух.
 А небо? А месяц?
 О, этот месяц волшебник!
 Как будто бы кровли
 Покрыты зеркальным стеклом,
 Шпили и кресты – бриллианты,
 А там, за луной, небосклон,
 Чем дальше – светлей и прозрачней.
 Смотришь – и дышишь,
 И слышишь дыханье свое,
 И бой отдаленный часов,
 Да крик часового,
 Да изредка стук колеса
 Или пение вестника утра.
 Вместе с зарею и сон налетает на вежды,
 Светел, как призрак.
 Голову клонит, – а жаль от окна оторваться!

Поэзия г. Фета есть прежде всего поэзия, так сказать, интимная, младенчески-простодушная, и здесь, между прочим, одна из причин, почему она не может надеяться на всеобщее и громкое участие. <...>

Интимной назвали мы поэзию г. Фета; чтобы чувствовать ее прелесть, надобно любить природу, так сказать, семейной любовью, любить в ее обыденных явлениях, в ее тихой, скромной красоте. <...> Г. Фет не старается описывать природу, не вдаётся в подробности; две, три черты схвачены из общей картины «милого лица», но всегда такие, которые тотчас передают тон, пробуждаемый ею в душе: душевное ощущение гармонически сливается с природою и только в ней, в ее бесконечности находит свое выражение. Вот, например, лунная ночь в степи:

Теплым ветром потянуло,
Смолк далекий гул,
Поле тусклое уснуло,
Гуртовщик уснул.
В загородке улеглись
И жуют волы,
Звезды чистые зажглися
По навесу мглы.
Только выше все всплывает
Месяц золотой,
Только поле обегает
Пес сторожевой.
Редко, редко кочевая
Тучка бросит тень...
Неподвижная, немая
Ночь светла, как день.

Г. Фет недаром говорит:

Каждое чувство бывает понятней мне ночью и каждый
Образ пугливо-немой дольше трепещет во мгле...

На *вечер* и *ночь* всего симпатичнее отзывается его душа; его вечерние мелодии исполнены необыкновенной тишины и спокойствия: они чувствуются в самой мелодии стихов и ритма; тихое, кроткое течение звуков, как в музыкальном *notturmo*:

Летний вечер тих и ясен,
 Посмотри, как дремлют ивы,
 Запад неба бледно-красен,
 И реки блестят извивы.
 От вершин скользя к вершинам,
 Ветр ползет лесною высью;
 Слышишь ржанье по долинам:
 То табун несется рысью.

Хотя г. Фет, преимущественно воспроизводя впечатления природы на свою душу, редко вдается в описания природы, но тем не менее он умеет мастерски рисовать: какая пейзажная живопись передаст, например, эту яркую, сверкающую картину Днепра в половодье, где среди воздушно зеленеющих тонов залитого пространства, над сонной влагою белеют цветущие яблони, трепещут ивы –

И под лобзания немолкнувшей струи
 Певцы, которым лес да волны лишь внимали,
 С какой-то негою задорной соловьи
 Пустынный воздух раздражали...

<...> Отдел в книжке г. Фета под названием «Вечера и ночи» включает в себе несколько самых привлекательных, самых мелодических картин ночи. Картин – сказали мы, – но это слово не выражает нашу мысль, – в них чувствуются те глубокие, немые ощущения, которые пробуждает в душе нашей лунная ночь... Большая часть поэтических мелодий г. Фета внушены ему вечером или ночью, и, что замечательно, каждая из них имеет самобытный колорит, в каждой слышен особенный тон ощущений. <...> Г. Фет прежде всего поэт ощущений: вот почему так трудно объяснить поэтические достоинства его. Всякого другого поэта, если в произведениях его участвует мысль, может посредством мысли же и размышления понимать (мы разумеем тут содержание) всякий человек, даже не имеющий ни малейшей поэтической струи в душе; в г. Фете такой человек ничего не увидит. И это, кажется, потому, что мысль есть не частная, не личная, а общая наша сфера; мысль можно разъяснить, растолковать и понять; в сфере чувства и ощущений не то: они часто

индивидуальны, своеобразны; понять ощущение, которое не испытал сам, почти невозможно. Вот почему поэзия г. Фета требует прежде всего симпатической настроенности с нею, требует натур, которые по внутреннему опыту знакомы с этим миром ощущений, словом, требует поэтической натуры в читателе. Тогда ясны будут и достоинства поэзии его, происходящие именно от правдивости и полноты уловляемых им душевных ощущений. <...>

Между стихотворениями г. Фета есть отдел под названием «Снега». Это картины зимы и впечатления зимней природы. Каждое время года отзывается в нас свойственными ему поэтическими звуками. Всякая чуткая душа знает эти звуки. Как истинный друг природы, г. Фет любит ее не в одной только великолепной одежде – и зимою, и в печальном снежном покрове она прекрасна для него:

Печальная береза
У моего окна,
И прихотью мороза
Разубрана она.
Как гроздь винограда,
Ветвей концы висят,
И радостен для взгляда
Весь траурный наряд...

Но с особенною горячностью отзывается чуткая душа его весенним впечатлениям. Поэт светлых, кротких, наивно радостных движений души, г. Фет удивительно передает свежесть и томительное обаяние весенних ощущений, то чувство духовного опьянения, которое весною струится во всей природе и бессознательно охватывает нас:

Уж верба вся пушистая
Раскинулась кругом,
Опять весна душистая
Повеяла крылом.
Станицей тучки носятся,
Тепло озарены,
И в душу снова просятся
Пленительные сны.
Какой-то тайной жаждою
Мечта распалена,

И над душою каждою
Проносится весна.

<...> Между весенними стихотворениями г. Фета есть одно удивительное по огненному лиризму чувства – это картина утреннего, весеннего леса, – яркая, кипящая всеми весенними соками природы:

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;
Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой!

Подобного лирического весеннего чувства природы мы не знаем во всей русской поэзии! В этих немногих стихах чувствуется то ликующее, праздничное, чем именно дышит ясное весеннее утро, чувствуется вся млеющая жажда медового месяца природы.

<...> Но мы забыли еще указать на особенный характер произведений г. Фета: в них есть звук, которого до него не слышно было в русской поэзии, – это звук светлого, праздничного чувства жизни. В картинах ли природы, в движениях ли собственного сердца, но постоянно чувствуется у него звук этот, чувствуется, что жизнь отзывается в них с светлой, ясной стороны своей, в какой-то отрешенности от всех житейских тревог, отзывается тем, что в ней есть цельного, гармонического, восхитительного, именно тем, чем она есть высочайшее блаженство. Всякому, вероятно, знакомы эти мимолетные минуты безотчетно-радостного чувства жизни; г. Фет, так сказать, схватывает их на лету и дает почувствовать в своей поэзии.

Великий смысл дает Гёте этому праздничному чувству жизни, и мы рады, что под впечатлением глубокой мысли его наконец можем оставить читателя: «Когда человек чувствует себя в мире, как в едином, прекрасном целом, когда чувство внутренней гармонии приводит его в чистое, свободное восхищение, – в эти минуты вся вселенная, если б она могла

сознавать себя, – удивилась бы и возрадовалась высочайшей цели бытия своего. Ибо к чему служит все это великолепие солнца, планет и звезд, этих рождающихся и исчезающих миров, если наконец счастливый человек безотчетно не станет радоваться бытию своему?»

А.В. Дружинин
Стихотворения А.А. Фета²³
(в сокращении)

...С помощью какой силы, с помощью какой особенности наш поэт произвел свое дело, остановил внимание читателя, заставил его сердце биться сильнее? Очевидно, не обилием внешнего интереса, не драматизмом описанных событий – таких достоинств от поэзии не требуется. Равным образом у г. Фета не находим мы ни глубоких мировых мыслей, ни остроумных афоризмов, ни сатирического направления, ни особенной страстности в изложении. Поэзия его состоит из ряда картин природы, из антологических очерков, из сжатого изображения немногих неуловимых ощущений души нашей. <...> Сила Фета в том, что поэт наш, руководимый своим вдохновением, умеет забираться в сокровеннейшие тайники души человеческой. Область его не велика, но в ней он полный властелин, неспособный бояться никакого совместничества. Вдохновение и вера в силу вдохновения, глубокое понимание красот природы, сознание того, что проза жизни кажется прозой лишь для очей непросветленных поэзией, – вот особенности г. Фета, обличающие в нем поэта несомненного, чистого, неспособного к скептицизму или колебанию в своем признании. Сверх того, у поэта нашего есть еще два драгоценных качества – зоркость взгляда, разгадывающего поэзию в предметах самых

²³ Статья А.В. Дружинина написана по поводу той же поэтической книги А.А. Фета, которую рецензировал В.В. Боткин.

обыкновенных, и неотступное упорство в творчестве, не успокоивающееся до тех пор, пока данный и подсмотренный поэтический момент не передан с безграничной верностью. <...> В книге своих стихотворений, ныне изданных, Фет является тем, чем всегда должен быть поэт могущественного дарования, то есть человеком зрячим по преимуществу, истолкователем нашей житейской поэзии.

Взглянувши на все дело с выше показанной точки зрения, мы без труда выясним себе все особенности фетовской поэзии и – мало того – будем способны анализировать самое наслаждение, ею доставленное. Поэт уясняет нам мимолетные порывы собственных сердец наших перед той или другой сценой природы, выговаривает то самое, что мы сами сказать бы хотели. Он дает слово и голос восхитительным грезам давно забытого детства нашего, он говорит своему читателю (если этот читатель не чужд поэзии): «Вот что душа твоя чувствовала в минуты хандры, в сладкие летние ночи, в зимнюю вьюгу, вот отчего именно билось твое сердце при приближении весны, вот какие черты поражали тебя в степи вечером, на снежной поляне, залитой лунным сиянием. *Я не выдумываю моих напевов, я их угадываю.* Там, где я угадал, твой глаз туманится слезой, и сердце твое бьется сильнее, и поэтические ощущения нагоняют на тебя сладостную дрожь, и весь ты начинаешь порываться к прошлому». И надо признаться, для угадывания тончайших отношений души человеческой к окружающему ее миру, для подсматривания химической связи (просим прощения за метафору) между всем существом нашим и чудесами видимой природы – мы не знаем поэта щедрее одаренного. Мировым, европейским, народным поэтом Фет никогда не будет; как двигатель и просветитель он не совершит пути, пройденного великим Пушкиным. В нем не имеется драматизма и ширины воззрения, его мирозерцание есть мирозерцание самого простого смертного, его вдохновение не выдержит продолжительного напряжения. Но сами эти условия, отдаляя г. Фета от

стеzi поэтов, подобных Пушкину, Шиллеру, Байрону, навеки укрепляют за ним его собственную область, в которой, как мы уже сказали выше, нет у него ни сверстников, ни соперников. Перед лицом вечно спокойной антологической древности, наедине с прелестями природы, под влиянием немногосложных, но нежных ощущений г. Фет – поэт самого высшего разбора. Под стихотворением, которым начинается книжка (*О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной*), имя Пушкина не возбудило бы никакого удивления в читателе; мастерской, неслыханно прелестный антологический очерк «Диана» сделал бы честь перу самого Гете в блистательнейший период для германского олимпийца. <...>

В двух вышеприведенных нами стихотворениях г. Фет берет сцены и моменты, удобные для передачи. Труд его может показаться легким в некотором смысле. Описать прерывистым, страстным стихом ощущения влюбленного юноши посреди молчанья ночи тайной, ясными образами воссоздать впечатление, производимое мраморною статуей Дианы у спящих вод, между зеленью, может поэт не очень тонкого разбора. Сюжеты ясны и не избиты, их поэзия сама просится наружу. Исследуем же манеру господина Фета над задачами более трудными, над темами или прозаическими или приближающимися к общему месту.

Кто, например, из наших поэтов не описывал заката солнца в тихий летний вечер, кто не вдохновлялся видом цветущей степи и не пробовал воссоздавать ясными изображениями ощущений, производимых подобными сценами природы на нашу душу. Для того, чтоб по этой части сказать что-нибудь особенное, надо быть художником по преимуществу. На русском языке мы знаем бесконечное число стихотворений такого рода, между ними несомненное первенство принадлежит отрывку из «Онегина» с описанием Татьянина прихода вечером к домику Евгения. Лермонтов в своем знаменитом стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» рисует нам изображение не менее пленительное: старый барский сад в час

вечерней зари, просвечивающей сквозь листья темной аллеи, в виду пруда, подернутого зеленой сетью трав, и разрушенной теплицы. После подобных бессмертных картин трудно создать что-либо к ним приближающееся. Но г. Фет, всегда чуждый подражания, пробует перенести нас в степь вечером. И он выполняет свою тему блистательным образом:

*Клубятся тучи, млея в блеске алом,
Хотят в росе понежиться поля,
В последний раз, за третьим перевалом
Пропал ямщик, звеня и не пыля.
Нигде жилья не видно на просторе,
Вдали огня иль песни – и не ждешь!
Все степь да степь. Безбрежная, как море,
Волнуется и наливает рожь.
За облаком, до половины скрыта,
Луна светить еще не смеет днем,
Вот жук взлетел и прожужжал сердито,
Вот лунь проплыл, не шевеля крылом.
Покрылись нивы сетью золотистой;
Там перепел откликнулся вдали,
И слышу я – в изложине росистой
Вполголоса скрывают коростели.
Уж сумраком пыливый взор обманут,
Среди тепла прохладой стало дуть.
Луна чиста. Вот с неба звезды глянут,
И как река засветит Млечный путь.*

Перечитавши это стихотворение, ничего не теряющее возле вещей Пушкина и Лермонтова, мы тотчас же увидим и оценим отличительные признаки поэта нашего. Он весь живет моментом, им схваченным, он как бы отрешается от своей личности и воссоздает поразившую его картину, не выпуская из нее малейшей подробности. Пушкин, как художник близкий к гениальности, набрасывает свое создание небольшим числом штрихов неподражаемо верных, а затем оставляет читателя работать своим воображением. Лермонтов вносит свои личные воспоминания, свою собственную поэтическую грусть в строки, о которых мы говорили. Г. Фет, уступая обоим поэтам в ширине кисти, в энергии замысла, восполняет неравенство через группирование и отделку подробностей. Он схватывает все мелкие черты, характеризующие вечер в степи, он упоминает о

взлетевшем жуке и о коростелях, скрипящих в росистой ложбине, он прилаживает склад своего стиха к общему тону произведений и результатом своего труда может гордиться по справедливости. Степь вечером залегает в душу читателя и остается в ней навечно. <...>

Автор нами разбираемой книжки в высокой степени обладает еще одной особенностью, редкою в нынешних поэтах, а именно высокой музыкальностью стиха. Немногие из ныне живущих служителей Аполлона до такой степени понимают значение музыки слов, немногие умеют выбирать столь удачно размер для своих произведений. В этом отношении наш поэт чуток и тонок. У него есть вещи, бьющие в цель по одной своей музыке. Стихами г. Фета можно зачитываться до головокружения; в них есть нечто обаятельное, звучащее, как струны, волнующее сердце, как изящная музыкальная симфония. Высчитывать стихотворения такого рода было бы слишком долго, ибо мы не знаем стихотворений г. Фета, составленных немusically. Для успокоения совести укажем на вещь «Растут, растут причудливые тени», на «Люди спят, пойдем в тенистый сад», на «Серенаду» (*Тихо вечер догорает*), на романсы «Спи, еще с зарею» и «На заре ты ее не буди», уже положенные на музыку, которая, при всех своих достоинствах, едва ли стоит музыки слов, написанной самим поэтом. <...>

Теперь остается нам встретить г. Фета при самом сильном развитии его творческих способностей. Мы должны проследить за его действиями на уловление неуловимого. <...> Ему открыта, ему знакома область, по которой мы ходим с замирающим сердцем и с полузакрытыми глазами, эта область – область поэтических ощущений души человеческой. Наши детские воспоминания, наши детские страхи, наши сладкие ощущения в час занимающегося утра и в темную ночь, озаренную звездами, наши светлые мысли посреди сельского затишья, наши волнения перед свиданием с первою возлюбленною, наши минуты хандры и минуты

порывистой веселости – все это олицетворено, высказано, слито с образами и музыкою стиха. <...> Г. Фет чувствует поэзию жизни, как страстный охотник чувствует неведомым чутьем то место, где ему следует охотиться. Никакая трудность задачи, никакая тонкость ощущения не пугают поэта нашего, его слово в некотором отношении выше обыкновенного поэтического слова – так метко и далеко оно бьет в свою цель. <...> Вот, например, стихотворение, о котором невозможно не вспоминать в часы лихорадочной бессонницы, в глухую беспокойную ночь, под влиянием смутных ночных грез, иногда налетающих на человека. Содержание вещи сумрачно-неуловимо, как таинственный полумрак между рассветом и утренней мглой, но после стихов, его характеризующих, оно кажется и точным, и понятным, и сейчас только прочувствованным:

Полуночные образы реют,
 Блещут искрами ярко впотьмах;
 Но глаза различить не умеют –
 Много ль их на тревожных крылах.
 Полуночные образы стонут,
 Как больной в утомительном сне,
 И всплывают, и стонут, и тонут;
 Но о чем это стонут оне?
 Полуночные образы воют,
 Как духов испугавшийся пес;
 То нахлынут, то бездну откроют,
 Как волна обнажает утес...

Какая фантазия и какая правда, какая смелость и какая строгость исполнения! Целая тревожная ночь в этих двенадцати строчках! <...>

Продолжая обозрение наше, мы невольно придем к стихотворению «Пчелы», одному из самых фетовских во всем собрании. Смело можно сказать, что на русском языке еще не бывало подобного изображения весенней неги, доходящей до болезненности, смутных душевных порывов, не поддающихся даже тени анализа прозаического! Нам кажется, что поэт, написавши подобное стихотворение, не мог не ощутить некоторого недоверия к своей музе – так тонок и неудобовыражаем предмет, им

взятый, так оригинальна манера, с помощью которой умел он воплотить в слова все тонкое и неудобовыражаемое в своей теме. <...>

Пропаду от тоски я и лени,
 Одинокая жизнь не мила,
 Сердце ноет, слабеют колени...
 В каждый гвоздик душистой сирени;
 Распевая, вползает пчела...
 Дай хоть выйду я в чистое поле,
 Иль совсем потеряюсь в лесу...
 С каждым шагом не легче на воле,
 Сердце пышет все боле и боле,
 Точно уголь в груди я несу.
 Нет, постой же! С тоскою моею
 Здесь расстанусь. Черемуха спит...
 Ах, опять эти пчелы под нею!
 И никак я понять не умею
 На цветах ли, в ушах ли звенит.

<...> Хвалить стихи подобного рода почти что непозволительно, анализировать их так же невозможно, как анализировать иной пленительный сон, повергающий человека в восторженное состояние и залегающий в его память на долгие лета. Подобные сны даются раз или два в жизни; подобные стихотворения редко пишутся и самыми могучими поэтами...

А.А. Фет

О стихотворениях Ф. Тютчева

(в сокращении)

Давно хотелось мне поговорить о небольшой книжке стихотворений Ф. Тютчева, появившейся в 1854 году, наделавшей столько шуму в тесных кружках любителей изящного и увы: относительно к своему достоинству, так мало еще распространенной в массе читающей публики...

Два года тому назад, в тихую, осеннюю ночь, стоял я в темном переходе Колизея и смотрел в одно из оконных отверстий на звездное небо. Крупные звезды пристально и лучезарно глядели мне в глаза и, по мере

того, как я всматривался в тонкую синеву, другие звезды выступали передо мною и глядели на меня так же таинственно и так же красноречиво, как и первые. За ними мерцали во глубине еще тончайшие блески и мало-помалу всплывали в свою очередь. Ограниченные темными массами стен, глаза мои видели только небольшую часть неба, но я чувствовал, что оно необъятно и что нет конца его красоте. С подобными ощущениями раскрываю стихотворения Ф. Тютчева. Можно ли в такую тесную рамку (я говорю о небольшом объеме книги) вместить столько красоты, глубины, силы, одним словом поэзии! <...>

Говоря выше о поэтическом содержании, мысли, мы смешивали эти два понятия, как это делают обыкновенно; но смешивать их никак не должно, потому что содержание хотя и включает понятие о мысли, но относится к ней как весь человек к душе, а никто не смешает этих двух понятий. *Что такое поэтическая мысль, чем она отличается от мысли философской и какое место занимает в архитектурной перспективе поэтического произведения?* Как самая поэзия – воспроизведение не всего предмета, а только его красоты, поэтическая мысль только отражение мысли философской и опять-таки отражение ее красоты; до других ее сторон поэзии нет дела. Чем резче, точнее философская мысль, тем вернее обозначена ее сфера, чем ближе подходит она к незыблемой аксиоме, тем выше ее достоинство. В мире поэзии наоборот. Чем общей поэтическая мысль, при всей своей яркости и силе, чем шире, тоньше и неуловимей расходится круг ее, тем она поэтичней. Она не предназначена, как философская мысль, лежать твердым камнем в общем здании человеческого мышления и служить точкою опоры для последующих выводов; ее назначение – озарять передний план архитектурной перспективы поэтического произведения или тонко и едва заметно светить в ее бесконечной глубине. Нет в мире предмета без соответственной ему идеи в душе человека, нет перспективы без озаряющего ее света, нет

поэтического созерцания без поэтической мысли. Поэтому, приступая к произведению истинно прекрасному, напрасно с такой настойчивостью требуют мысли. <...> В произведении истинно прекрасном есть и мысль; она тут, но нельзя, не имея пред глазами самого произведения, определить, где именно надо ее искать: на первом плане, на втором, третьем и т. д. или в нескончаемой дали? Но что она тут, за это ручается тайное сродство природы и духа или даже их торжество, как об этом говорит наш поэт на могучем языке своем:

Дума за думой, волна за волной –
 Два проявленья стихии одной!
 В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
 Здесь – в заключении, там – на просторе:
 Тот же все вечный прибой и отбой!
 Тот же все призрак, тревожно пустой!

Определить вполне заранее придуманной теорией отношения внешней стороны явлений в поэтическом произведении к его мысли – невозможно. Можно только сказать, что отношение их друг к другу и к степени художественного достоинства обратно. Мы уже сказали, что чем тоньше и общей поэтическая мысль, тем она выше; но зато, чем сосредоточенней внешняя сторона явлений в создании поэтическом, чем рельефней выдается, с данной точки зрения, главная – одна его часть (*pars pro toto*²⁴), тем сильнее и верней производимое им впечатление. <...>

Стань Гораций в лирическом произведении подробно описывать троянский бой, все заснут. Но он говорит: «Увы! в каком поту и мужи и кони» – и битва перед вами. Тем не менее, оба эти элемента поэзии, при обратном своем отношении, ведут каждый в свою очередь к одному и тому же результату. Образ своей замкнутостью, а мысль своей общностью и безграничностью вызывают душу созерцателя на восполнение недосказанного, – на новое творчество, и таким образом гармонически содействуют его соучастником художественного наслаждения. <...>

²⁴ Часть вместо целого (*лат.*).

В иных художественных произведениях мысль так тонка и до того сливается с чувством, что даже написавши много, трудно высказать ее ясно, что, однако, нисколько не вредит богатству содержания и достоинству целого. Вспомните «Тучу» (Пушкина):

Последняя туча рассеянной бури!
 Одна ты несешься по ясной лазури,
 Одна ты наводишь унылую тень,
 Одна ты печалишь ликующий день.
 Ты небо недавно кругом облежала,
 И молния грозно тебя обвивала;
 И ты издавала таинственный гром
 И алчную землю поила дождем.
 Довольно, сокройся! Пора миновалась,
 Земля освежилась, и буря промчалась,
 И ветер, лаская листочки древес,
 Тебя с успокоенных гонит небес.

Кто не видит чудной замкнутости этого образа, не чувствует свежести, которую он веет, и не подозревает мысли о просветлении, тому я ничего не могу сказать. Нельзя безумно желать более роскошного содержания. Кого оно не удовлетворяет, тому одно прибежище – аксиомы: о неприкосновенности чужих платков. Не решаюсь сказать, что подобное отношение формы, чувства и мысли самое гармоническое. Да это было бы и несправедливо. Я только заявляю факт и рядом с ним укажу на другие творческие натуры, у которых, при первом взгляде на предмет, ярко загорается мысль и выступает на первый план, или непосредственно на второй, сливаясь с чувством, или отодвигая его в глубину перспективы. К таким художникам бесспорно принадлежит г. Тютчев. Чтобы наглядней объяснить нашу мысль, возьмем стихотворения двух поэтов, написанные на одну и ту же тему.

СОЖЖЕННОЕ ПИСЬМО (ПУШКИНА)

Прощай, письмо любви! прощай! она велела...
 Как долго медлил я, как долго не хотела
 Рука предать огню все радости мои!..
 Но полно, час настал: гори письмо любви!
 Готов я; ничему душа моя не внемлет.
 Уж пламя жадное листы твои приемлет...
 Минуту!.. Вспыхнули... пылают... легкий дым

Виясь теряется с молением моим.
 Уж перстня верного утрата впечатленье,
 Растопленный сургуч кипит. О провиденье!
 Свершилось! Темные свернулись листы;
 На легком пепле их заветные черты
 Белеют... Грудь моя стеснилась. Пепел милой,
 Отрада бедная в судьбе моей унылой,
 Остаься век со мной на горестной груди...

С готовым чувством бесконечной грусти и покорности приступает поэт к сожжению письма. Прежде чем загорается перед вами драгоценное письмо, Пушкин уже вводит вас в свою грусть словами: «Прощай, письмо любви! прощай! она велела...»

Первые четыре стиха вызывают отчаянную решимость, и, вместе с поэтом, вы готовы воскликнуть: «Готов я; ничему душа моя не внемлет».

Вслед за тем мастерское описание процесса горения своей последовательной точностью, вернее всяких восклицаний, говорит о страдательной напряженности внимания. От слов: «уж пламя жадное» – до «белеют», при каждом новом явлении горения, вы как будто не верите в полнейшее разрушение драгоценного письма. <...> Во всей пьесе чувство решительно на втором плане и ясно проглядывает между образами первого плана, а в иных местах вырывается и на первый, как например в возгласах: «О провиденье! Свершилось!» Зато живая мысль стихотворения улетела в беспредельную глубину перспективы и веет там – общая, неуловимая, светло-примирительная. Она до того тонка и отдаленна, что о ней можно спорить, как о форме легкого, вечернего облака. Но такова она и должна быть по всему строю стихотворения; обозначенная ясней, она бы закричала и разрушила гармонию целого.

Совершенную противоположность представляет сожженное письмо г. Тютчева:

*Как над горячею золой
 Дымится свиток и сгорает,
 И огонь, сокрытый и глухой,
 Слова и строки пожират,
 Так грустно тлится жизнь моя*

И с каждым днем уходит дымом;
 Так постепенно гасну я
 В однообразьи нестерпимом.
 О небо! если бы хоть раз
 Сей пламень развился по воле,
 И, не томясь, не мучась доле,
 Я просиял бы – и погас.

Первое слово: «как», управляющее всем куплетом, доказывает, что процесс горения, так мощно и тонко обрисованный, один предлог высказать задушевную мысль. Недаром огонь, пожирающий слова и строки: *сокрытый и глухой*, чувствуешь, что он одновременно ходит и по извивам свитка и по изгибам души поэта. Наше ожидание сбывается вполне: поэтическая мысль уже ясно выступает во втором куплете, а в третьем вспыхивает так ярко, что самый образ пылающего письма бледнеет перед ее сиянием. В этом стихотворении чувство на заднем плане, хотя и не на такой глубине, на какой мысль в стихотворении Пушкина.

Говоря о мысли, мы везде будем подразумевать – *поэтическую*; до других нам дела нет, и в отношении к ней г. Тютчев постоянно является полным, самобытным, а потому нередко причудливым и даже капризным ее властелином. Поэтическая сила, т.е. зоркость г. Тютчева – изумительна. Он не только видит предмет с самобытной точки зрения, – он видит его тончайшие фибры и оттенки. <...>

Раскрывая наудачу книгу стихотворений, как бы в подтверждение слов моих, нахожу:

ОСЕННИЙ ВЕЧЕР

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть...
Зловещий блеск и пестрота деревьев,
 Багряных листьев *томный*, легкий шелест.
 Туманная и *тихая* лазурь
 Над грустно-сиротеющей землею,
 И, как *предчувствие* сходящих бурь,
 Порывистый, холодный ветер порою,
Ущерб, изнеможенье, и на всем
 Та *кроткая улыбка* увяданья,
 Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья.

В изображении осеннего вечера поэт как бы идет мимо всего общеизвестного и останавливается на чертах, которые подсмотрел сам, а потому прямо начинает стихотворение формой речи, указывающей на присутствие не всеми видимого: «Есть в светлости...» и т. д.

Мы подчеркнули выражения, которые своей тонкой прелестью и смелостью особенно кидаются в глаза, хотя все стихотворение изумительно полно и выдержано, от первого до последнего слова. Одинокое, вполне тютчевское слово: «ущерб» – ненаглядно. Два заключительных стиха являются, как будто, в виде сравнения, но это вовсе не сравнение. <...> Двустипшие, которым заканчивается «Осенний вечер», не быстрый переход от явления в мире неодушевленном, к миру человеческому, а только новый оттенок одухотворенной осени. Ее пышная мантия только полнее распахнулась с последними шагами, но под нею все время трепетала живая человеческая мысль. То же самое и в следующем за тем стихотворении: «Что ты клонишь над водою...».

По свойству своего таланта, г. Тютчев не может смотреть на природу без того, чтобы в душе его одновременно не возникала соответственная яркая мысль. До какой степени природа является перед ним одухотворенной, лучше всего выражает он сам:

Не то, что мните вы, природа,
Не слепок, не бездушный лик:
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Не продолжая выписки, заметим, что не только каждое стихотворение, почти каждый стих нашего поэта дышит какой-нибудь тайной природы, которую она ревниво скрывает от глаз непосвященных. Какою эдемскою свежестью веет его весна и юг! Каким всеильным чародеем проникает г. Тютчев в заветную область сна и как это субъективнейшее явление отделено у него от человека и мощно выдвинуто на всеобщее уразумение. Прислушайтесь к тому, что ночной ветер

напевает нашему поэту, – и вам станет страшно. Но всего не перечтешь. Называя г. Тютчева поэтом мысли, мы указали только на главное свойство его природы, но она так богата, что и другие ее стороны не менее блестящи. Кроме глубины, создания его отличаются неуловимой тонкостью и грацией, вернейшим доказательством силы...

Лирическая деятельность тоже требует крайне противоположных качеств, как например, безумной, слепой отваги и величайшей осторожности (тончайшего чувства меры). Кто не в состоянии броситься с седьмого этажа вниз головой, с непоколебимой верой в то, что он воспарит по воздуху, тот не лирик. Но рядом с подобной дерзостью в душе поэта должно неугасимо гореть чувство меры. Как ни громадна лирическая смелость, скажу более, – дерзновенная отвага г. Тютчева – не менее сильно в нем и чувство меры. До какой бы степени ни поразили вас сразу смелый, неожиданный эпитет или бойкая метафора нашего поэта, не верьте первому впечатлению и знайте наперед, что это яркие краски живых цветов; они блестящи, но никогда между собой не враждуют. Присмотритесь попристальнее к поразившей вас метафоре, и она в глазах ваших начнет таять и сливаться с окружающей картиной, придавая ей новую прелесть. И пусть в следующей пьесе:

Сияет солнце, воды блещут,
 На всем улыбка, жизнь во всем,
 Деревья радостно трепещут,
 Купаясь в небе голубом.
Поют деревья, блещут воды,
 Любовью воздух растворен,
 И мир, цветущий мир природы,
 Избытком жизни упоен.
 Но и в избытке упоенья
 Нет упоения сильней
 Одной улыбки умиленья
 Измученной души твоей, –

деревья поют у г. Тютчева! Не станем, подобно классическим комментаторам, объяснять это выражение тем, что тут поют сидящие на деревьях птицы, – это слишком рассудочно; нет! нам приятнее понимать,

что деревья поют своими мелодическими весенними формами, поют стройностью, как небесные сферы. Зато каким скачком рвется вперед, со второго куплета, лиризм стихотворения, и без того погружающего читателя с первого полустишия в море весеннего восторга. Стихотворение – все чувство, все восторг, но и в нем, при последнем куплете, поэт не ушел от вечной рефлексии. Чувствуешь, что и в минуту наслаждения природой он ясно видит причину своего восторга...

Искусство ревниво; оно в одном и том же произведении не допускает двух разновесных центров. Хотя мысль и чувство постоянно сливаются в художественном произведении, но властвовать раздельно и одновременно всей пьесой они не могут. Богатый тем и другим элементом, г. Тютчев, как строгий художник, почти никогда не позволяет произведению падать под избытком содержания.

Мы уже заметили, что художественность формы – прямое следствие полноты содержания. Самый вылощенный стих, выливающийся под пером стихотворца-непоэта, даже в отношении внешности, не выдерживает и отдаленного сравнения с самым, на первый взгляд, неуклюжим стихом истинного поэта. <...>

Никто, ни даже сам г. Тютчев, не скажет ни за что, почему у него в стихе:

Гроза прошла – еще, курясь, лежал... –

цезура, как гильотина, отрубила один образ от другого? Почему это стихи <...>, подаваясь вперед медленными, легко-отрывистыми вздохами:

А эта тень, бегущая от дыма...

разрешаются женским, нежным, как призрак, разлетающимся звуком: *ма!* Также гармонически сливаются в стихотворении «Последняя любовь» два различных размера:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...

И не отыскивал поэт тех мужественных созвучий, которые так энергично разбивают последний стих:

Ах, и не в эту землю я *сложил*
То, чем я *жил* и чем я *дорожил*.

Мастерство с первого стиха вводит читателя в недра поэтического содержания у г. Тютчева общее со всеми истинными поэтами. Незнакомого лирического стихотворения нечего читать дальше первого стиха: и по нем можно судить, стоит ли продолжать чтение. <...>

Решаюсь выписать еще одно стихотворение:

СОН НА МОРЕ

И море, и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти воли.
И две беспредельности были во мне –
И мной своевольно играли оне.
Кругом, как кимвалы, звучали скалы,
И ветры свистели и пели валы.
Я в хаосе звуков летал оглушен;
Над хаосом звуков носился мой сон...
Болезненно-яркий, волшебнo-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой,
В лучах огневицы развил он свой мир,
Земля зеленела, светился эфир...
Сады, лабиринты, чертоги, столпы...
И чудился шорох несметной толпы.
И много узнал мне неведомых лиц:
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц, –
По высям творенья я гордо шагал,
И мир подо мною недвижно сиял...
Сквозь грезы, как дикий волшебника вой,
Лишь слышался грохот пучины морской,
И в тихую область видений и снов
Врывалась пена ревуших валов.

Разве не гигантское вдохновение, не могучее искусство создали эти образы? Не могу воздержаться от задорного вопроса: у кого из современных лириков такая мощь?.. Не потому г. Тютчев могучий поэт, что играет отвлеченностями, как другой играет образами, а потому, что он в своем предмете так же уловляет стороны красоты, как другой уловляет ее в предметах более наглядных. А что мир отвлеченный не всем равно доступен, а для иных и вовсе не существует, по крайней мере,

сознательно, – это другое дело. Скажите или растолкуйте неграмотному самое слово: *отвлеченность*, поймет ли он в чем дело? а между тем, это понятие ничуть не туманнее понятия о репе.

Не малого требует г. Тютчев от читателей, обращаясь к их сочувствию. До сих пор большинство не отозвалось, да и не могло отозваться на его голос. Но тем больше славы поколению, породившему таких поэтов, как Пушкин, Тютчев и Кольцов, и тем больше чести народу, к которому поэт обращается с такими высокими требованиями. Теперь за нами очередь оправдать его тайные надежды.

Список рекомендуемой литературы

Художественные произведения

1. Тургенев И.С. Записки охотника // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. Т. 1. М., 1953.
2. Тургенев И.С. Фауст // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. Т. 6. М., 1955. С. 161–204.
3. Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987.
4. Фет А.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.
5. Шенье А. Избранные произведения. Л., 1940.

Литературная критика

6. Белинский В.Г. Римские элегии. Сочинение Гете. Перевод Струговщикова. СПб., 1840 // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 5. М., 1955. С. 240–259.
7. Боткин В.П. Стихотворения А.А. Фета // Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 192–234.
8. Дружинин А.В. Стихотворения А.А. Фета // Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С. 84–99.
9. Пушкин А.С. Отрывки из писем, мысли и замечания // Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. Т. VI. М., 1962. С. 19–23.
10. Тургенев И.С. Фауст. Трагедия. Соч. Гете. Пер. М. Вронченко, СПб., 1844 // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М., 1956. С. 14–54.
11. Тургенев И.С. Гамлет и Дон-Кихот // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М., 1956. С. 168–187.
12. Фет А.А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Фет А.А. Статьи, воспоминания, письма. М., 1990. С. 96–111.
13. Щербина Н. О греческой антологии [Послесловие] // Щербина Н. Греческие стихотворения. Одесса, 1850.
14. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.; Л., 1938. С. 255–316.

Научная литература

15. Багно В.Е. Донкихоты Тургенева // Багно В.Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. СПб., 2009. С. 80–84.
16. Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев // Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 5–42.
17. Бурмистрова Л.М. Русская судьба ламанчского рыцаря // Он въезжает из другого века... Дон Кихот в России. М., 2006. С. 13–19.
18. Бухштаб Б.Я. А.А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л., 1974.
19. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1981.
20. Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. Л., 1990.
21. Кибальник С.А. Венок русским каменам [Вступ. ст.] // Венок русским каменам: Антологические стихотворения русских поэтов. СПб., 1993. С. 3–23.
22. Козлик И.В. Психологизм лирики Ф.И. Тютчева // Русская литература. 1992. № 1. С. 18–29.
23. Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. М., 1977.
24. Левин Ю.Д. Русский гамлетизм // От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 213–233.
25. Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 565–594.
26. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
27. Маймин Е.А. Русская философская поэзия. М., 1976.
28. Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 241–305.
29. Манн Ю.В. И.С. Тургенев и вечные образы мировой литературы // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. Т. 43. 1984. № 1. С. 22–32.

30. Манн Ю.В. Эпизод из истории вечных образов // Манн Ю.В. Тургенев и другие. М., 2008. С. 28–45.
31. Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях И.С. Тургенева 1850-х годов // Поэтика русской литературы. М., 2001. С. 275–292.
32. Маркович В.М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов // Маркович В.М. Избранные работы. СПб., 2008. С. 261–276.
33. Озеров Л. Поэзия Тютчева. М., 1976.
34. Стеффенсен Э. Гете и Тургенев // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Минск, 1985. С. 226–229.
35. Сухова Н. Фет как наследник антологической традиции // Вопр. литературы. 1981. № 7. С. 164–179.
36. Турьян М.А. К проблеме творческих взаимоотношений В.Ф. Одоевского и И.С. Тургенева («Фауст») // И.С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества. Л., 1982. С. 44–55.
37. Успенская А.В. Место античности в творчестве А.А. Фета // Русская литература. 1988. № 2. С. 142–149.

Список использованной литературы

1. Белинский В.Г. Римские элегии. Сочинение Гете. Перевод Струговщикова. СПб., 1840 // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 5. М., 1955. С. 240–259.
2. Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев // Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 5–42.
3. Боткин В.П. Стихотворения А.А. Фета // Боткин В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984. С. 192–234.
4. Дружинин А.В. Стихотворения А.А. Фета // Дружинин А.В. Литературная критика. М., 1983. С. 84–99.
5. Тургенев И.С. Фауст. Трагедия. Соч. Гете. Пер. М. Вронченко, СПб., 1844 // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М., 1956. С. 14–54.
6. Тургенев И.С. Гамлет и Дон-Кихот // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М., 1956. С. 168–187.
7. Фет А.А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Фет А.А. Статьи, воспоминания, письма. М., 1990. С. 96–111.

МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА АЛЕКСАНДРОВА

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

ТУРГЕНЕВ. ТЮТЧЕВ. ФЕТ

Учебно-методические материалы

Редакторы: А.О. Кузнецова

Д.В. Носикова

А.С. Паршаков

Лицензия ПД № 18-0062 от 20.12.2000

Подписано к печати

Печ. л. 5,7 Тираж 50 экз.

Цена договорная

Формат 60 x 90 1/16

Заказ

Типография НГЛУ

603155, Нижний Новгород, ул. Минина, 31-а