

Научная статья

УДК 821.161+821.112.2
DOI 10.17223/18137083/90/5

Последняя сцена второй части «Фауста» в переводе И. С. Тургенева

Иван Олегович Волков

Томский государственный университет
Томск, Россия

wolkoviv@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6317-8397>

Аннотация

Разрабатывается проблема переводческого восприятия И. С. Тургеневым трагедии И. В. Гёте «Фауст». Подвергается анализу последняя сцена второй части «Фауста», переведенная писателем на русский язык в первой половине 1840-х гг. В качестве значимых моментов творческого осмысления Тургеневым сцены свидания героев в тюрьме можно назвать изменения лексического и пунктуационного планов. Вытягивая пятистопный ямб оригинала до шестистопного, писатель насыщает стихи Гёте многоточиями и в необходимых местах подбирает необычные эквиваленты, что в результате усиливает существующие акценты и служит возникновению дополнительных смыслов. Работа Тургенева в общем плане идет в русле проявления драматического и лирического элементов, расширяющих пределы рефлексии Фауста и Маргариты и всё более связывающих их друг с другом.

Ключевые слова

И. С. Тургенев, И. В. Гёте, трагедия «Фауст», перевод, сцена в тюрьме, Фауст и Гретхен

Благодарности

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

Для цитирования

Волков И. О. Последняя сцена второй части «Фауста» в переводе И. С. Тургенева // Сибирский филологический журнал. 2025. № 1. С. 74–86. DOI 10.17223/18137083/90/5

© Волков И. О., 2025

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2025. № 1. С. 74–86
Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology], 2025, no. 1, pp. 74–86

The last scene of the second part of Faust as translated by Ivan Turgenev

Ivan O. Volkov

Tomsk State University
Tomsk, Russian Federation

wolkoviv@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6317-8397>

Abstract

The paper presents an analysis of the concluding scene of the second part of Faust, translated by Ivan Turgenev in the first half of the 1840s. The alterations to the lexical and punctuation patterns serve as crucial markers of the writer's creative comprehension of the scene in prison where the heroes meet, with this scene being the key to the whole work. Expanding the iambic pentameter of the original to hexameter, Turgenev infuses Goethe's poems with ellipses, structures repetitions and chooses significant equivalents for German words, thereby reinforcing existing accents and generating new meanings. By employing subtle observations, he broadens the scope of reflection surrounding Faust and Margarita, highlighting the nuanced changes in their spiritual worlds and strengthening the connection between them. Therefore, the Russian translation highlights the stark contrast between Faust's desires and his reality, acting as a rebuke to his overall weakness and his specific responsibility for the girl's tragic fate. Conversely, the portrayal of Gretchen achieves depth through the emphasis and amplification of her desperate emotional state. The exacerbation of a tragic turning point, wherein love undergoes a dramatic transformation from a source of joy to a profound torment, serves to enhance the emotional and psychological portrayal of the characters. Moreover, the writer elucidates their internal contradictions, intensified by the violation of past harmony, leading to an escalation of their mental discord.

Keywords

I. S. Turgenev, I. V. Goethe, tragedy "Faust", translation, prison scene, Faust and Gretchen

Acknowledgments

The research was supported by the grant of the Russian Science Foundation (project no. 23-78-01110), <https://rscf.ru/project/23-78-01110/>

For citation

Volkov I. O. The last scene of the second part of Faust as translated by Ivan Turgenev. *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal [Siberian Journal of Philology]*, 2025, no. 1, pp. 74–86. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/90/5

И. В. Гёте очень рано стал для И. С. Тургенева одним из ключевых авторов – наряду с Гомером, У. Шекспиром и А. С. Пушкиным. Аттестуя себя как «заклятого гётеанца» [Тиме, 1992], русский писатель с самого начала выделил из всего многообразного наследия немецкого классика трагедию «Фауст», ставшую для него своеобразной «книгой бытия» [Гутман, 1959, с. 153], с того самого момента, когда он взялся за полное и глубокое освоение творчества немецкого гения, будучи студентом Берлинского университета. Тургенев вложит личное воспоминание об этих студенческих годах, проведенных за чтением Гёте, просмотром и разборкой его «Фауста», в уста главного героя собственной одноименной повести. После возвращения из-за границы, отказа от академической карьеры философа и определения себя в качестве писателя Тургенев принялся за создание русского текста трагедии (в широком понимании), вводя гётевский шедевр не только в личную художественно-эстетическую систему, но и в пространство национальной словесности (и культуры) вообще. Одним из значимых этапов этой объемной

тургеневской рецепции «Фауста», занявшей практически всю жизнь [Беляева, 2018, с. 4], стала переводческая интерпретация последней сцены первой части «Фауста» (1844).

Сцена в тюрьме, являющаяся переходным звеном, границей между двумя сферами фаустовского существования (мир обыкновенный, бытовая реальность vs мир преображенный, аллегорический), привлекла особое внимание Тургенева именно своим кульминационным значением, высоко трагическим изображением человеческого страдания, а совсем не тем «некрасовским» колоритом, о котором писал В. М. Жирмунский, предполагая, что прежде всего она была «созвучна литературе 40-х гг. мотивом социальной жалости к женской доле» [Жирмунский, 1982, с. 277]. О трагическом значении тюремного эпизода писатель очень точно сказал сам в последующей статье о переводе «Фауста» М. П. Вронченко (1845), проводя сопоставление нравственно-психологического состояния Гретхен и Фауста. Девушка в логике писателя оказывается в своем страдании намного выше сострадающего героя, который «не ожидал кровавой развязки» (Тургенев, 1978, с. 214) и в страхе попытался вызволить бывшую возлюбленную. Р. Ю. Данилевский справедливо связал принципиальность тургеневского выбора с последующим развитием в прозе писателя сильного, решительного женского образа («тургеневской девушки»), противопоставленного слабому, рефлектирующему герою [Данилевский, 2001, с. 21].

Обращаясь к финалу первой части «Фауста», Тургенев переводит всю сцену почти полностью, за исключением только «старинной немецкой песенки» (Тургенев, 1978, с. 22). Это изъятие он объясняет тем, что на другом языке песенный текст «теряет свой характер и является каким-то фантастически лирическим излиянием» (Тургенев, 1978, с. 23). Сомневаясь вообще в возможности полно и достоверно передать не только содержание самой песенки, но и всю ее внешне напряженную динамичность и формально отсылая к переводу, сделанному Э. И. Губером (1838), писатель выражает целостное понимание аллегоричного значения исключаемого отрывка. Гретхен, которая практически всегда в песнях заключает про- и ретроспективный план [Аствацатуров, 2010, с. 105], и здесь, будучи в полубезумном сознании, не обходится без параллелей к своей горькой участи. Народная песня гиперболически обнажает душевную драму героини, показывая, как отчаянно ее мучает вина за насильственную смерть своих родных, осмысляемую посредством фольклорного, т. е. типизированного и обобщенного источника, что одновременно делает страдания Гретхен абстрактно-символическими. Это и вызвало опасение Тургенева сойти в лирико-фантастическую образность, заслоняя конкретику личностного выражения.

Сам перевод последней сцены, если характеризовать его целостно, оказывается очень близок к оригиналу, хотя и не «доподлинно верен» ему, как утверждает Н. С. Васин [2012, с. 104], что совершенно естественно. Тургенев не делает кардинальных прибавлений или изъятий относительно лексико-семантического состава гётевских стихов, не пытается сглаживать стиль или выравнивать слог. Главное отличие его перевода от подлинника заключается, во-первых, в изменении размера: преимущественно пятистопный ямб он вытягивает до шестистопного со множеством пиррихий, т. е. четкости и резкости стихового ритма противопоставляет на русском языке более размеренное и плавное течение, звучание размывается и удлиняется, но нарушения хода акцентуации не происходит. Этот прием Тургенев использовал намеренно – не только потому, что нужно было уложить немецкие стихи в структуру русского сложения, но и чтобы проявить,

сделать выпуклым общий эмоционально-психологический рисунок. Вместе с растягиванием ритма он дает дополнительное осмысление пунктуационному строю – это второе и самое важное отличие оригинала от тургеневского перевода. Писатель насыщает текст многоточиями и вопросительными знаками, повсеместно заменяя ими строго присутствующие в оригинале точки и запятые, а также восклицательные знаки.

Многоточие в инструментарии Тургенева (как поэтическом, так и прозаическом) является важным средством выразительности и образности. Используя его во время работы над отрывком из «Фауста», он вовсе не стремится к тому, чтобы напомнить «читателю, что перед ним не подлинный текст произведения, но его перевод, который не способен в полной мере отразить все стилистические и содержательные особенности первоисточника» [Климентьева, 2007, с. 10], – это было бы слишком упрощенно. Практически во всех случаях многоточие употребляется писателем не в одной лишь его «стандартной» функции – для обозначения обычного перерыва в речи (пауза или незаконченность), но прежде всего чтобы обратить особое внимание на состояние говорящего. Тургенев делает этот знак эмоционально наполненным, маркируя не только и не столько свойство самой речи, сколько сторону психологического напряжения героя. Так, уже начальный стих, принадлежащий Фаусту («*Mich faßt ein längst entwohnter Schauer*»¹ (Goethe, 1828, S. 237)²), заключен тремя точками, которые продолжают и следуют шлейфом за высказанным им переживанием: «Я чувствую тревожное волнение...» (Тургенев, 1978, с. 22)³. Еще трижды в пределах первой реплики героя писатель «разбавит» его слова, ставя этот знак после сочетаний, несущих ключевые драматические смыслы. Во-первых, это обозначение самой опасности, нависшей над Маргаритой: Тургенев сопровождает многоточием слово «тюрьма», констатируя печальное положение, в котором оказалась девушка, а затем включает его в словосочетание «...ей смерть грозит...», трезво подчеркивая трагическую участь. Во-вторых, он делает выпуклой рефлексию Фауста, который в обращении к самому себе пытается обрести уверенность и прийти наконец к действию: «Решайся же...» (с. 22). В этом отношении Тургенев существенно дорабатывает самонаправленный аналитизм героя, меняя резко утвердительные высказывания на вопросительные и этим дробя цельные отрезки речи на более мелкие:

Ты мешкаешь? Ты медлишь к ней	Du zauderst, zu ihr zu gehen!
Иль увидеть ее боишься ты?	идти? Du fürchtest, sie wiederzusehen! ⁴
(с. 22)	(S. 237)

Речь Фауста от этого изменения не теряет глубины самообличения и порицания собственной медлительности, беспощадного обвинения в эгоизме, но в утверждении личной слабости герой получает у Тургенева и усиление внутренней напряженности. Фауст в череде вопросов приближается противоречивостью сознания к гамлетовскому состоянию, но если герой Шекспира (а английского драматурга

¹ Меня охватывает давно отринутая дрожь (здесь и далее перевод наш. – И. В.).

² Далее текст Гёте цитируется по этому изданию, в круглых скобках указываются страницы.

³ Далее текст Тургенева цитируется по этому изданию, в круглых скобках указываются страницы.

⁴ Ты медлишь идти к ней!
Ты боишься увидеть её снова!

Гёте высоко почитал, отмечая противоречие как важнейший его принцип при изображении мира)⁵ в размышлениях о своей медлительности приходит к философскому обобщению: «То be, or not to be», то у героя Гёте перед наблюдением трагической судьбы Гретхен выхода во вне не происходит, он заключен полностью в пределы своего «я». Этот аспект Тургенев в нескольких местах усиливает и лексически, намеренно подбирая эквиваленты, которые бы выдвигали на первый план чувствование героя. Например, писатель, опять же с помощью многоочия, дробит фразу Фауста, реагирующего на непонимание Маргаритой опасности своего положения и пытающегося ей помочь:

Спеши же, ради бога –	Wenn du nicht eilest,
Ты нас погубишь... ты меня терзаешь.	Werden wir's teuer büßen müssen ⁶ .
(с. 25)	(S. 241)

Разделяя последнюю строку на две части, Тургенев получает возможность оформить обратную градацию, окончанием которой делается фигура героя. Вслед за гётевским предчувствием риска промедления для обоих писатель минимально оформляет жалобу-признание Фауста: «ты меня терзаешь», что снова дает эффект сужения драматического фокуса до одной личности и подчеркивает ее эгоизм.

Примечателен еще один момент лексической интерпретации, в результате которой меняется риторическая направленность всего выражения. Это касается строки, позже отмеченной Тургеневым во время чтения перевода Вронченко⁷:

Зачем я родился!	О wär ich nie geboren! ⁸
(с. 25)	(S. 246)

Замена фразы условного типа (*если бы*) на причинную (*зачем*) конструкцию по-иному определяет фаустовское восклицание. В более кратком переводе писателя герой, наблюдая страдания полубезумной Гретхен, нивелирует смысл своего существования, обесценивает сам факт своей жизни, тогда как в оригинале он все-таки не делает из отрицания утверждения, лишь задумываясь или предполагая возможность своего *нерождения*.

Тургенев идет по пути допустимого расширения и развития рефлексивной природы Фауста, стараясь сделать видимым в его минимальных репликах колебания душевного мира. У Гёте главный герой на протяжении всей сцены вообще остается во внешне пассивной позиции, он не столько действует, сколько наблюдает и выражает себя по отношению к тому, что происходит с девушкой. Его реплики служат лишь элементарной и самообращенной реакцией на объемную интенцию, выражаемую осужденной пленницей. Своей «миссии» – одного лишь усилия в сторону единственно любимого существа – Фауст не выполняет, и Тургенев как будто подчеркивает это несоответствие, совершая одну корректировку – заменяя глагол «освободить» (*befreien*) на «спасать» в строке: «Ich komme, dich zu befreien»⁹ (S. 238). Проблема освобождения Маргариты волновала писателя особенно, он видел в ней конкретный план осмысления, в котором самоотвержен-

⁵ См.: (Гёте, 1980, с. 261–264).

⁶ Если ты не поторопишься,
Мы должны будем дорого заплатить.

⁷ Библиотека Пушкинского Дома (Отдел БАН при ИРЛИ РАН). Архив Полонских. Шифр хр. 17⁵/₈.

⁸ О был бы я никогда не рожден!

⁹ Я пришел тебя освободить.

Не быть мне веселой! Не ведать мне Und niemals werd' ich wieder froh¹⁴
радостной доли! (S. 239)

(с. 23)

Тургенев снова дробит одну фразу на два предложения, увеличивая объем экспрессии, в которой выходит наружу безысходная печаль девушки. Показательно оформление повторов в воображаемой картине, которую рисует перед собой Гретхен. Она по-своему воспроизводит случившееся с ней несчастье, проговаривая смерть матери, произошедшую случайно, не столько по ее вине, сколько по трагической неосторожности. Но девушка не только не избегает ответственности, но и точно сознает себя в качестве убийцы и находит особую постыдность и тяжесть в том, что преступление совершено из сладострастия, которое Тургенев в своем переводе подчеркивает: «Никто не мешал нам с тобой целоваться» (с. 28) («...damit wir uns freuten»¹⁵ (S. 245)).

Писатель включает изобразительный повтор в повествование Маргариты о матери, сохраняя ударение на слове «спала»: «Она так долго спала, спала» (с. 28), которым Гёте драматически обыгрывает смерть от казавшегося безобидным сновторного: «Sie schlief so lange... / Sie schlief...» (S. 245). В описании того, как мать Гретхен сидит на камне («sitzt meine Mutter auf einem Stein» (S. 245)) и качает головой («wackelt mit dem Kopfe» (S. 245)) Тургенев не только подчеркивает одиночество образа, но также увеличивает кратность акцента именно на это последнее безысходное движение: «Кивает, качает – устала она...» (с. 28). Метафора призвана с остротой указать на вечную дремоту матери Маргариты, качающейся от того, что сон никак не может закончиться – попытка проснуться бесплодна. Повтор, употребленный Тургеневым, и «усталость» помогают превращению преображенного воспоминания Гретхен в своеобразный миф на манер древнегреческого сказания о персонажах, принужденных монотонно совершать одно и то же действие (например, Сизиф). Сама героиня словно мифологизирует свою трагедию, но не отрывается от нее, воспринимая в живой и непосредственной связи с собой.

Особую нагрузку лексический повтор получает у Тургенева в тех случаях, когда он связан с обращением Маргариты к возлюбленному. Во-первых, писатель в пандан к призыву Фауста «Гретхен! Гретхен!» ставит двойное вопрошание девушки: «Где он? Где он?» (с. 24), которое в оригинале звучит лишь один раз: «Wo ist er?» (S. 240). Так писатель усиливает драматическую потерянность и одиночество героини. Сначала, погруженная в свои печальные грёзы, она не узнает возлюбленного, принимает его за другого, затем прислушивается и всматривается, уловив знакомый голос, наконец, обретая внешне прежнего Генриха, прочитывает его навсегда изменившуюся сущность, абсолютную чуждость. Вопрос «Где он?» – это своеобразное перепутье Маргариты от забвения к прозрению. Услышав близкий звук, она ищет следы прежнего мира, той жизни, что раньше была счастливой, но явление Фауста не облегчает мук, наоборот, оно делает их еще более невыносимыми и приводит к кульминации страдания. Одновременно этот повтор падает упреком на героя, оставившего Гретхен наедине не только с обвинителями (церковь и общество), но и с самой собою, что приводит кающуюся рефлексии к саморазрушению.

Во-вторых, всё в том же тексте воспоминания Гретхен о совершённом преступлении – детоубийстве – Тургенев, меняя оригинальную форму местоимения «те-

¹⁴ И никогда я больше не буду рада.

¹⁵ ...чтобы мы могли быть счастливы.

бе» (dir) на притяжательное «твой», делает иным заданный девушкой ракурс отношения к ребенку: от безличного («dir und mir geschenkt»¹⁶ (S. 245)) к личному: «Ведь он был твой... да – твой и мой... / Твой...» (с. 26). Вместе с этим как будто отменяется общность родительства («dir und mir»), а трехкратный повтор особенно подчеркивает отцовство Фауста. Таким образом писатель углубляет сопричастность героя, но не столько к самому убийству, сколько к тому возможному семейному счастью, что было утрачено по его вине. Тургеневу важно сделать Фауста неотъемлемой частью драматической истории Гретхен, но так, чтобы принадлежность к ней создавалась самой девушкой, исходила от нее. В том числе для этого писатель здесь же меняет, например, кажимость на действительность. Это касается следов крови, которые, как чудится девушке, остались на руках Фауста. Хотя кровавое «видение» подано у Гёте (вслед за Шекспиром) в русле общего безумного состояния героини, глагол «dünken» (казаться) усугубляет болезненность иллюзии и дополнительно подчеркивает мучительность вдруг возникающей связи нереального (кровь) с реальным (убийство). Тургенев следы крови оформляет в четкое пятно и вкладывает в уста героини слово «вижу», придавая еще бóльшую осязаемость ее ужасу во временном помешательстве: «Я вижу кровь – смотри, пятно какое!» (с. 26).

С общим осмыслением линии Гретхен связано важное дополнение, сделанное Тургеневым во время перевода. К концу сцены девушка приходит к принятию своей участи и всего того несчастья, что с ней произошло. Она смиряется перед тяжелой и мучительной силой, стоящей выше нее, и называет обстоятельства, через которые прошла, случайностью: «Es ist eben geschehn»¹⁷ (S. 246). В этом определении – простота и наивность взгляда, безыскусность отношения Маргариты к собственной трагедии, в которой она и не думает отыскивать причин и следствий. Тургенев меняет элемент случайного на закономерный, переводя целый стих лишь одним словом, но с восклицанием и многоточием одновременно: «Судьба!...» (с. 28). За счет этого взгляд девушки, конечно, не обретает сразу философское свойство и не становится активно созерцательным, полно объемлющим личное страдание, но в нем меняется сам характер отношения. Случайность делает Гретхен частью общего течения жизни, судьбоносность же заявляет о выделенности ее пути.

Еще одна важная деталь, касающаяся особенности тургеневского перевода, связана с натуралистичностью описания. Она возникает в момент воссоздания (воображения) Гретхен собственной казни. Девушка в предчувствии последнего для нее дня рисует свое восхождение на эшафот в сопровождении таких же осужденных, ждущих рокового удара. В этой картине присутствуют минимальные приметы: стул для казни (Blutstuhl), к которому подвели жертву, и занесенное острие (Schärfe). Тургенев добавляет конкретики, уточняя, что к плахе Гретхен именно *привязана*, а размахнулось над ней не просто лезвие, но *топор*:

И вот уже к плахе привязана я...

Топор размахнулся...

(с. 28)

Минимальным усилием эта миниатюра прозаизируется, получает бытовое оформление. Оригинальное *острие* несет в себе два смысла – это и конкретное

¹⁶ Тебе и мне подарен.

¹⁷ Просто так случилось!

орудие казни, но также и абстрактное обозначение той роковой случайности, которая постигла Гретхен, по ее собственному признанию. *Топор* же частично снижает второстепенный план, ставя на первое место предметное значение, которое открывает напряженную наглядность фантазии героини. Заключает эту прозаизацию акцентуация обобщенности страха в ожидании смерти – Тургенев меняет оригинальное дрожание занесенного лезвия на содрогание приговоренных:

Затылок у каждого вдруг (с. 25)	Schon zuckt nach jedem Nacken содрогнулся. (S. 246)	Die Schärfe ¹⁸ .
------------------------------------	---	-----------------------------

Маргарита в русском тексте оказывается в ряду других узников, ожидающих казни, она словно сродняется с ними в обреченности, сливаясь своим отчаянием с объединяющим чувством страха.

Наряду с усилением драматической составляющей сцены в тюрьме Тургенев в своем переводе шел также по пути ее лирического оформления, внесения в общую трагическую атмосферу неразрывно с ней связанного поэтического элемента. Он проявляет себя прежде всего в лексических вариантах, которые писатель подбирает для передачи волнительного ожидания обоими героями рокового начала нового дня. Писатель дважды в репликах Фауста и дважды в репликах Гретхен показывает их отношение к рассвету, который являет собой ужас и катастрофу, но собственно природный образ которого всё-таки остается для них прекрасен. Такое противоречие в устах Маргариты создается за счет употребления слова «заря», отсутствующего в подлиннике. В первом случае – «Возьми меня завтра поутру... с зарею...» (с. 23) – это слово, введенное многоточием и им же увенчанное, создает контрастный план изображения. Обращение Гретхен в оригинале – «Ist's morgen früh nicht zeitig genug?»¹⁹ (S. 238) – имеет вопросительную интонацию, которая должна помочь ей защититься, отстоять перед пригрезившимся палачом последние мгновения своей жизни. И утро здесь не имеет дополнительной смысловой нагрузки, оно лишь констатирует время небытия для измученной девушки. В переводе же Тургенева с углубленной пунктуацией жалоба Гретхен звучит как утверждение в смирении, ее горестным мыслям о приближающейся казни противостоит образ из иной эстетической плоскости, причем получается так, что она сама создает его перед своими глазами (как и палача). Смерти как будто на равных противоположено яркое освещение горизонта перед восходом солнца, и для девушки, которая просит дожидаться не просто утра, но именно зари, это сияние становится также своеобразным утешением, последним проблеском вечно прекрасного в тот самый момент, когда придется расстаться с жизнью. Пунктуационное выделение подчеркивает исключительность и необходимость этого мгновения как переходного, в котором душа Гретхен, уподобившись лучу, покинет мир земного страдания. Но при этом здесь не может не иметь значения и цветовая ассоциация, которая допускает сравнение кровавого суда, обрывающего судьбу кроткого и оставленного существа, с яркой цветовой палитрой, преимущественно оранжево-красного оттенка.

Далее заря у Тургенева появляется в сцене, где Гретхен дает указание справиться похороны до рассвета:

¹⁸ Уже вздрагивает над каждым затылком
Острие.

¹⁹ Разве не довольно тебе времени завтра утром?

Хочу описать тебе наши могилы.
Об них ты завтра, до ранней зари,
Мой друг, позаботься – смотри.
(с. 23)

Ich will dir die Gräber beschreiben,
Für die mußt du sorgen
Gleich morgen²⁰.
(S. 246)

Девушка просит Фауста позаботиться о пристанище для себя и своих родных, но сделать это он должен практически в сумерках, и не только потому, что тогда не будет свидетелей среди людей, но и чтобы сам утренний свет, первые его лучи не увидели и не коснулись печальной картины, – так вечность будет отделена от жизни. Заря служит олицетворением чистоты и ясности, обновления, снимающего болезненно-греховное состояние не только для самой Маргариты (что знаменует голос свыше), которая хочет уйти уверенной в том, что ее мертвые (убитые) обрели покой, но и мира в целом, возвращающегося в свое прежнее состояние. Этому жизнеутверждающему началу образа зари Тургенев даст развитие в «Записках охотника». Так, рассказ «Хорь и Калиныч» (1846) завершается картиной зачинающегося дня («заря только что разгоралась») (Тургенев, 1979, с. 18), который не только становится живописной пространственной перспективой для едущих героев, но и нравственно-философским символом, позитивно обобщающим впечатление от крестьянского мира и двух его ярких представителей²¹.

Осмысление нового дня, столь важного для Гретхен, в устах Фауста звучит как ожидание неминуемой опасности в неудачных попытках и тщетных усилиях склонить пленницу к бегству. Проявляя нетерпение, он торопит ее и в этой спешке не понимает в полной мере всё то, что она проговаривает, обращаясь к нему. Воспринимая страдания Гретхен в совокупности и внешне, не вникая в разность и насыщенность ее переживаний, он всё больше сосредотачивается на мысли о постепенно утекающем времени, а вместе с этим и об убегающей возможности вызволить девушку из тюрьмы. Фауст сознает предрассветное время как несущее за собой гибель, у него это ощущение еще острее, поскольку Маргарита со своей участью смиряется, а он же, не готовый к самопожертвованию, боится и разоблачения, и окончательной неудачи. Но в этом нарастающем страхе герой в переводе Тургенева оказывается способен к тонкому восприятию переходного от ночи к утру состояния. Фауст в русском тексте дает лирическое определение моменту, который его страшит: «Скорей... уже редет мрак ночной...» (с. 25). В оригинале его реплика также не лишена образности: «Komm! komm! schon weicht die tiefe Nacht»²² (S. 242), однако русский писатель из содержательной метафоры делает поэтическое выражение, наделяя ее живописным компонентом.

Во второй раз Фауст прибегает к лирической обрисовке, когда Гретхен отвергает его насильственную попытку увести ее из темницы. После этого герой уже практически отчаялся забрать девушку с собой и принимает на пике ужаса от безысходности признак наступающего дня: «Der Tag graut! Liebchen! Liebchen!»²³ (S. 245). В переводе Тургенева реакция героя получает другой оттенок за счет всё тех же многозначий – это уже смирение в отчаянии: «Да вот уж

²⁰ Я хочу описать тебе могилы,
О которых ты должен позаботиться
Непреречно завтра.

²¹ См. также о значении темы зари в рассказе «Гамлет Щигровского уезда»: [Волков, 2021, с. 246–249].

²² Пойдем! Пойдем! Глубокая ночь уже уступает место.

²³ Рассветает! Любимая! Любимая!

и день... загорается свет...» (с. 28). Но писателю также важно сделать выпуклым, облечь в минимальную рефлексию внимание Фауста именно к этой смене двух природных состояний, которая и для него будет означать окончательный разрыв между прошлым и настоящим, между его любовью к Гретхен и новым стремлением к познанию. Важно, что Тургенев заменяет живописным определением не просто эквивалентные по смыслу слова, а еще и двукратное восклицательное обращение героя к девушке, т. е. отчаянная мольба уступает место более спокойному осознанию практически наступившей гибели. Само же сочетание «загорается свет» предельно просто в своем изобразительном плане, оно выражает то постепенное и неотступное движение, которое совершает время и которое так тревожило героя. Свет *загорается*, т. е. пространство небосвода начинает издали меняться, сияние проступает из одного участка и готовится распространиться во всю ширь и даль.

Таким образом, в переводческом восприятии «Фауста» Тургенев идет по пути углубления чувственно-психологического состояния героев с обострением того трагического перелома, когда любовь из прекрасного переживания вдруг становится тяжелейшей мукой. Давая собственную интерпретацию сцене последнего свидания Фауста и Гретхен, писатель считает необходимым усилить и сделать явными их внутренние противоречия, которые оказываются еще более драматичными ввиду нарушения прежней гармонии и, как следствие, увеличения душевного разрыва между ними. Эта же логика будет наблюдаться и в последующем – собственно творческом – обращении Тургенева к трагическому содержанию поэмы Гёте, но с особой проработкой также линии, связанной с мировоззренческой составляющей в ее поэтической огласовке. В рассказе «Свидание» (1850), повестях «Фауст» (1856) и «Ася» (1858) писатель не просто пользуется образами и сюжетными элементами «Фауста», он дает собственное звучание заглавной теме в обстоятельствах национального мира и психологии русского человека с обнаружением действия подобных трагических закономерностей.

Список литературы

Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И. В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: Геликон Плюс, 2010. 496 с.

Беляева И. А. Творчество И. С. Тургенева: фаустовские контексты. СПб.: Нестор-История, 2018. 248 с.

Васин Н. С. Образ Фауста в отражении русской литературы: XIX век (1820–1860-е годы). Горно-Алтайск: Изд-во ГАГУ, 2012. 142 с.

Волков И. О. «Гамлет» У. Шекспира в творческом восприятии А. А. Фета и И. С. Тургенева (к 200-летию А. А. Фета) // Вестник Том. гос. ун-та. Филология. 2021. № 70. С. 233–256.

Гутман Д. С. Тургенев и Гёте // Учен. зап. Елабужского пед. ин-та. 1959. № 5. С. 149–183.

Данилевский Р. Ю. И. С. Тургенев и Маргарита (о тургеневском переводе сцены из «Фауста» И. В. Гёте) // Спасский вестник. 2001. № 8. С. 18–27.

Жирмунский В. М. Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. С. 276–284.

Климентьева А. С. И. С. Тургенев – переводчик: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 22 с.

Тиме Г. А. Заклятье гётеанства (диалектика субъективного и объективного в творческом сознании И. С. Тургенева) // Русская литература. 1992. № 1. С. 30–42.

Список источников

Библиотека Пушкинского Дома (Отдел Библиотеки Академии наук при Институте русской литературы Российской академии наук). Архив Полонских. Шифр хр. 17 5/8.

Göte И. В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 10. 513 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М.: Наука, 1978. Т. 1. 574 с.; 1979. Т. 3. 526 с.

Goethe J. W. Werke: Faust. Stuttgart-Tübingen, 1828. Т. 5. 328 S.

References

Astvatsaturov A. G. *Poeziya. Filosofiya. Igra: Germenevicheskoe issledovanie tvorchestva I. V. Gete, F. Shillera, V. A. Motsarta, F. Nitsshe* [Poetry. Philosophy. Game: Hermeneutic study of the creativity of J. W. Goethe, F. Schiller, W. A. Mozart, F. Nietzsche]. St. Petersburg, Gelikon Plyus, 2010, 496 p.

Belyaeva I. A. *Tvorchestvo I.S. Turgeneva: faustovskie konteksty* [Creativity of I. S. Turgenev: Faustian contexts]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya, 2018, 248 p.

Danilevskiy R. Yu. I. S. Turgenev i Margarita (o turgenevskom perevode stseny iz “Fausta” I. V. Gete) [I. S. Turgenev and Margarita (about Turgenev’s translation of a scene from “Faust” by I. V. Goethe)]. *Spasskiy vestnik*. 2001, no. 8, pp. 18–27.

Gutman D. S. Turgenev i Gete [Turgenev and Goethe]. *Uchen. zap. Elabuzhskogo pedagogicheskogo instituta*. 1959, no. 5, pp. 149–183.

Time G. A. Zaklyat’e geteanstva (dialektika sub’ektivnogo i ob’ektivnogo v tvorcheskom soznanii I. S. Turgeneva) [The spell of Goetheanism (dialectics of subjective and objective in the creative consciousness of I. S. Turgenev)]. *Russkaya Literatura*. 1992, no. 1, pp. 30–42.

Vasin N. S. *Obraz Fausta v otrazhenii russkoy literatury: XIX vek (1820–1860-e gody)* [The image of Faust as reflected in Russian literature: 19th century (1820–1860s)]. Gorno-Altaysk, GASU, 2012, 142 p.

Volkov I. O. “Gamlet” U. Shekspira v tvorcheskom vospriyatii A. A. Feta i I. S. Turgeneva (k 200-letiyu A. A. Feta) [Hamlet by William Shakespeare in the Artistic Perception of Afanasy Fet and Ivan Turgenev (To the 200th Anniversary of the Birth of Afanasy Fet)]. *Tomsk State University Journal of Philology*. 2021, no. 70, pp. 233–256.

Zhirmunskiy V. M. *Gete v russkoy literature* [Goethe in Russian literature]. Leningrad, Nauka, 1982, pp. 276–284.

List of sources

Библиотека Пушкинского Дома (Отдел Библиотеки Академии наук при Институте русской литературы Российской академии наук). Архив Полонских [Library of the Pushkin House (Department of the Library of the Academy of Sciences at the Institute of Literature of the Russian Academy of Sciences). Polonsky Archive]. Storage cipher 17 5/8.

Goethe J. W. Sobr. soch.: V 10 t. [Complete works: In 10 vols.]. Moscow, Khudozh. lit., 1980, vol. 10, 513 p.

Goethe J. W. *Werke: Faust*. Stuttgart-Tübingen, 1828. Т. 5, 328 p.
Turgenev I. S. *Poln. sobr. soch. i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 12 t.* [Complete works and letters: In 30 vols. Letters: In 18 vols.]. Moscow, Nauka, 1978, vol. 1, 574 p.; 1979, vol. 3, 526 p.

Информация об авторе

Иван Олегович Волков, доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия)

Information about the author

Ivan O. Volkov, Doctor of Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 26.04.2024;
одобрена после рецензирования 25.06.2024; принята к публикации 25.06.2024
The article was submitted on 26.04.2024;
approved after reviewing on 25.06.2024; accepted for publication on 25.06.2024*