

## О РЕМИНИСЦЕНТНОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА “ФАУСТ”

### 1

“Замечательно, что “Фауст” разделил твоих читателей: люди с внутренним содержанием – в восхищении от него; другие – натуры грубоватые и прозаические – ничего не видят в нём“<sup>1</sup> – так писал В. П. Боткин Тургеневу в ноябре 1856 года. Действительно, повесть “Фауст”, появившаяся в 10-ом номере журнала “Современник” за 1856 год и самим автором определённая как “рассказ в девяти письмах”, немедленно привлекла внимание русских читателей и вызвала самые разноречивые отклики в литературной среде. Так, Панаев, Некрасов, Боткин, Анненков, хотя и в разной интонаровке, высказывают весьма доброжелательные, даже восторженные оценки нового произведения. Панаев в частности свидетельствует: “Фауст” производит решительный эффект... После “Записок охотника” ничто твоё так единодушно не хвалится.” (письмо Тургеневу от 28 октября 1856 года)<sup>2</sup>.

Между тем в писательских и литературно-критических кругах, в том числе и в ближайшем окружении Тургенева, звучали и принципиально иные точки зрения. Сам автор не без горечи указывал на неприятие “Фауста” Полиной Виардо, к натурам “грубоватым и прозаическим” Тургенев мог бы отнести и Н. П. Огарёва, который писал автору ещё до публикации в “Современнике”, после знакомства с рукописью: “Может быть, завязка вашего “Фауста” и анекдот; но мало ли анекдотов неестественных и избитых, которым никто не верит и в которых никто не принимает участия...” И далее: “Пиковая дама” вся вертится на фантастической задаче; без неё не было бы и повести. А в вашем “Фаусте” фантастическая сторона прилеплена; повесть может обойтись и без неё.”<sup>3</sup>

Существенный разброс во мнениях, по-видимому, не в последнюю очередь объясняется смутно ощущаемым (или же ясно осознаваемым) экспериментальным характером тургеневской вещи. Экспериментальность эту весьма ясно подчеркнул Писарев в работе “Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова”: “Образы, в которых Тургенев выразил свою идею, стоят на границе фантастического мира. Он взял исключительную личность, поставил её в зависимость от другой исключительной личности, создал для неё исключительное положение и вывел крайние последствия из этих исключительных данных.”<sup>4</sup> Собственно, экспериментален был уже сам замысел Тургенева: транспонировать – хотя бы отчасти – грандиозную проблематику драмы Гете в ситуацию русской жизни рубежа 40-50-х годов, наложить её на проблему “метафизической неустойчивости”<sup>5</sup> человека в мире, столь много значившую для Тургенева этого периода.

Одно из проявлений “лабораторности” предпринятой автором операции, как представляется, чрезвычайная (чрезвычайная даже по меркам тургеневской прозы 50-х годов!) насыщенность текста “Фауста” реминисценциями самого разного типа: от прямых упоминаний великих имён (Шекспир, Шиллер, Гёте, Пушкин) и произведений, от непосредственно вводимых в повествовательную ткань стихотворных цитат из Гёте, Пушкина и Тютчева до едва уловимых ассоциаций, тончайших аллюзий. Эта очевидная особенность “рассказа в девяти письмах”, разумеется, неоднократно была отмечена в тургеневедении. Вот, пожалуй, одна из наиболее выразительных формулировок, касающихся “Фауста”: “... опять в центре всего – книга, огромная цитата, заёмная концепция! Повесть перенасыщена всеми видами цитат – от строк Тютчева до перефразировок слов Гамлета. И одновременно она кажется предельно “природной”, сотканной из стихий солнечного света, запахов полей, голосов природы. Такого синтеза культуры и родной природы русская

проза еще не знала.”<sup>6</sup> Такое – исключительно массивное – вторжение «чужого слова» в тургеневское повествование, конечно же, было с неизбежностью предопределено авторским замыслом, продекларированным самим названием произведения.<sup>7</sup>

В замечательно тонкой работе “Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского” И. Л. Альми указывает: “В реалистическом романе такое вкрапление (стихотворной цитаты. – И.Н.) оформляется по законам бытового правдоподобия. <...> Ситуация предполагает и персонажей определённого типа: тех, кто способен соотнести собственную личность с книжным миром. В русской литературе второй половины XIX века таких героев знает не только Достоевский. <...> Но только у Достоевского сам процесс чтения приобретает особую значимость, оказывается центром целого композиционного узла.”<sup>8</sup> Представляется, что данное утверждение излишне, неоправданно категорично: не только у Достоевского, но и у Тургенева (и даже в большей степени) процесс чтения как таковой нередко имеет сюжетно- и даже *структурообразующее* значение. Достаточно вспомнить такие произведения Тургенева 50-х годов, как “Яков Пасынков”, “Переписка”, “Затишье” (в особенности), чтобы в этом убедиться. В “Фаусте” же сами этапы восприятия и постижения героями трагедии Гёте составляют особый сюжетно-композиционный пласт.

Может быть, в силу очевидности этого обстоятельства в анализе реминисцентной структуры тургеневской повести в первую очередь обращали внимание именно на её “гётевские” корни<sup>9</sup>. Между тем такое, конечно вполне обоснованное, внимание тургеноведов к трагедии Гёте все-таки не должно перекрывать возможность и перспективность анализа тех элементов реминисцентной структуры повести 1856 года, которые соотносятся с русской литературой. Эти элементы, связанные прежде всего с лирикой Ф.И. Тютчева и творчеством А. С. Пушкина, играют весьма

важную роль в становлении тургеневской повести как целого, буквально пронизывают всю её структуру и, во взаимодействии с цитатными вторжениями из Гёте и рядом других упоминаний и ссылок, образуют в конечном счёте весьма сложный и прихотливый реминисцентный рисунок.

## II.

Личное знакомство Тютчева и Тургенева относится к началу 50-х годов. О характере их контактов можно с достоверностью судить по словам Анны Фёдоровны Тютчевой из письма сестре Екатерине: “Но если господина Тургенева не трогают чары дочерей, то в их отца он положительно влюблён. Папа и он – лучшие друзья, встретившись, они проводят целые вечера один на один. Они так хорошо соответствуют друг другу – оба остроумны, добродушны, вялы и неряшливы <...>.”<sup>10</sup> О творческих связях поэта и прозаика также говорилось неоднократно. Ещё в 1920 годы в работе А. Лаврецкого «Тургенев и Тютчев» было отмечено: «Анализ их художественного творчества показывает, как глубоки эти взаимоотношения. Он свидетельствует о совпадении самых интимных художественных восприятий и ощущений и о возможности взаимного влияния»<sup>11</sup>. Между тем соображения столь общие никоим образом не исчерпывают существа дела. Связи тургеневской прозы, особенно 50-х годов, периода наиболее интенсивных и регулярных личных контактов двух писателей, касаются не только общей тематики и проблемно-идеологической сферы. Эти связи по временам затрагивают куда более глубокие, структурообразующие пласты и имеют историко-литературные проекции и перспективы. Речь может и должна идти о таких повестях Тургенева 2-ой половины 50-х годов, как “Переписка” (1856), “Поездка в Полесье” (1857), “Ася” (1858), однако в “Фаусте” историко-литературная и генетическая зависимость Тургенева от тютчевской поэзии проявлена

наиболее отчётливо, на уровне введения прямой цитаты из стихотворения 1851 года “День вечереет, ночь близка...”.

Появление именно тютчевских строк в произведении, программно связанном с именем Гёте, отнюдь не случайно. В сознании Тургенева имена Тютчева и Гёте были безусловно и прочно соотнесены. Написавший специальную работу об авторе “Фауста” (1844), Тургенев спустя примерно десятилетие, представляя русскому читателю книгу Тютчева, писал: “... от его стихов не веет сочинением; они все кажутся написанными на известный случай, как того хотел Гёте, то есть они не придуманы, а выросли сами, как плод на дереве, и по этому драгоценному качеству мы узнаем, между прочим, влияние на них Пушкина...”<sup>12</sup>. По существу в процитированном фрагменте устанавливается глубочайшее родство самой природы тютчевской лирики с эстетическими принципами Гёте (заметим попутно, насколько естественно для Тургенева – всего за полтора-два года до начала работы над “Фаустом” – к именам Гёте и Тютчева присоединить и упоминание о пушкинском влиянии – подробнее об этом ниже). Но и почти через 20 лет, в августе 1873-го, Тургенев напишет Фету в связи с известием о смерти Тютчева: “Самая сущность, его суть – это западная, сродни Гёте ...”<sup>13</sup>.

Связывая Тютчева с Гёте, Тургенев подключается к той мощной традиции восприятия и интерпретации тютчевской поэзии, начало которой было положено статьёй И. В. Киреевского “Обозрение русской словесности за 1829 год”, в которой автор причисляет Тютчева вместе с Хомяковым и Шевырёвым к “поэтам немецкой школы”. Тургенев, разумеется, не упускал из виду и данное Пушкиным определение, касающееся самого пафоса ранней тютчевской лирики, – “Стихотворения, присланные из Германии”. Родственные суждения, кстати сказать, высказывались и в середине века, в том числе и в ближайшем окружении Тургенева: так, Анненков писал Некрасову: “Тютчев – немец и притом

больше ничего не напишет”<sup>14</sup>. Важно иное: из общего русла “немецкой школы”, из многих ее представителей, в связи с Тютчевым Тургенев выделяет именно Гёте<sup>15</sup>.

Что же именно связывало Тютчева с Гёте в сознании Тургенева? Об этом, хотя и косвенно, могут свидетельствовать размышления в статье 1844 года о творце “Фауста”. На протяжении всей статьи Тургенев неоднократно фокусирует внимание на проблеме личности, “человеческого я”, как центральной для Гёте: “Первым и последним словом, альфой и омегой всей его жизни было ... его собственное Я; но в этом Я вы находите целый мир...”<sup>16</sup>; и еще: “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...”<sup>17</sup>; и опять: “Гёте ... первый заступился за права - не человека вообще, нет - за права отдельного, страстного, ограниченного человека; он показал, что в нём таится несокрушимая сила, что он может жить без всякой *внешней опоры* (курсив мой. - И.Н.) 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.”<sup>18</sup> Нет нужды доказывать, насколько родственны эти тургеневские характеристики творчества Гёте пафосу таких тютчевских пьес, как “Сон на море”, “Нет, моего к тебе пристрастья...”, “Тени сизые смешались...”, “Святая ночь на небосклон взошла...” и многих других. С последним из названных - перекличка едва ли не дословная:

На самого себя покинут он -  
 Упразднен ум, и мысль осиротела -  
 В душе своей, как в бездне, погружён,  
 И нет извне опоры, ни предела... (131)\*

---

\*

По-видимому, Тургенев испытывает исключительную потребность привлечь в повествовательную ткань “Фауста” именно строки из стихотворения Тютчева “День вечереет, ночь близка...”. Тому есть несколько подтверждений. Первое, на что обращаешь внимание, - выверенное место для тютчевской цитаты. Тургенев помещает ее практически в точный центр “рассказа в 9 письмах” - в концовку 5 письма П.Б. Напомним обстоятельства внедрения в текст повести тютчевских строк: “В этом доме, - пишет герой-повествователь, - точно поселился ангел...

Крылом своим меня одень,  
Волненье сердца утиши,-  
И благодатна будет тень  
Для очарованной души...

Ну, однако, довольно; а то ты бог знает что подумаешь. До следующего раза... Что-то напишу я в следующий раз? Прощай!” (IV, 333) и т.д. Присмотревшись к введению цитаты, легко обнаружить некоторую недостаточность, дефицитность ее мотивировок. Для Тургенева такая неполная мотивированность в целом не характерна. В частности, не названо произведение, не обозначен и автор цитируемого текста. Введённая таким образом, цитата как бы “зависает” в пустоте, не получая необходимой опоры ни в сюжетном развитии, ни в авторском комментарии.

Впрочем, отсутствие такого комментария было неизбежно. Объяснение этому в нюансе, кажется, не отмеченном в тургеневедении. Ни адресант письма (Павел Александрович), ни его адресат (Семён Николаевич) просто *не могли знать* тютчевской миниатюры, которая

---

Стихотворение Тютчева цитируется по: Ф. И. Тютчев. Сочинения в двух томах, т. 1. - М., 1984.

Тексты Тургенева приводятся по Собранию сочинений в шести томах. Римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

впервые появилась на страницах некрасовского “Современника” только в 1854 году, тогда же была включена Тургеневым в подготавливаемое им издание, причём в обоих случаях с датировкой 1 ноября 1851 года. Этот очевидный для читателей журнала факт входил в вопиющее противоречие с датировками писем, предложенными в тургеневской повести: 8 из 9 помечены летом-осенью 1850 года (от 6 июня до 8 сентября), последнее же, 9-е, датируется 10 марта 1853-го. По существу перед нами редчайший случай, когда цитатное вторжение вступает в конфликт с заданными в произведении временными рамками. Но с чем же связана столь насущная потребность автора в тютчевской миниатюре, какую роль та играет в построении тургеневской повести, если автор решается на столь явное нарушение хронологической точности?<sup>19</sup>

Стихотворение “День вечереет, ночь близка...” органично встроено в структуру всей повести. Непосредственно цитируемая строфа находит прямое соответствие в словах Веры Николаевны, упоминаемых в шестом письме П.Б., то есть в подчёркнутой близости от введенной цитаты: “Мне всё как будто хотелось сказать ей что-то, но я молчал. Однако я, помнится, спросил её, зачем она, когда бывает дома, всегда сидит под портретом госпожи Ельцовой, словно птенчик под крылом матери? “Ваше сравнение очень верно,- возразила она, - я бы никогда не желала выйти из-под её крыла.” (IV, 335) Здесь - явная переключка с тютчевским “Крылом своим меня одень...” Но за четверостишием, прямо введенным в тургеневский текст, с неизбежностью встает весь образный ряд тютчевского стихотворения. Тютчевский текст в целом оказывает воздействие и на тургеневский пейзаж, и на ключевую символику, и на характеристики главных героев (героини!), наконец, и на сферу проблематики.

Среди пейзажей, во множестве представленных в “Фаусте”, особое, кульминационное значение приобретает введенный автором в последнее письмо. Речь идет о сцене несостоявшегося свидания Павла

Александровича и Веры Николаевны. И общий колорит, и психологическая мотивировка предлагаемой Тургеневым картины родственны первой строфе тютчевской пьесы.

День вечереет, ночь близка,  
 Длинней с горы ложится тень,  
 На небе гаснут облака...

Уж поздно. Вечереет день. (152)

Это четверостишие, своего рода экспозиция всей миниатюры, запечатлевает трудноуловимый момент перехода мира дня в мир ночи - один из центральных «сюжетов» тютчевской лирики в целом. Система средств, используемая автором, подчинена задаче передать, с одной стороны, динамику данного перехода, с другой - его постепенность и неотвратимость. Например, процессуальность поддержана и усилена видо-временным единством глагольных форм: *вечереет, ложится, гаснут, вечереет*. Глагол “*вечереет*” привлекает особое внимание: сквозь несомненно присутствующую актуальность в нём просматривается и второй, абстрактно-символический план: речь идёт, разумеется, не только о конкретных сумерках, но и о “вечереющей” жизни героя. “День вечереет” в начале четверостишья воспринимается как некий исходный импульс, замыкающее же строфу инверсионное “вечереет день” выступает уже как итог, обрамляя и закольцовывая сказанное. Само это выражение, восходящее к строке 1849 года “При свете вечеряющего дня...” (“Итак, опять увиделся я с вами...”) и, в свою очередь, предвосхищающее чуть более позднее “Помедли, помедли, вечерний день...” (“Последняя любовь”), не столько подчеркивает, сколько смягчает и “округляет” безусловный лексический антагонизм “день - ночь” в начальной строке. Вся картина очень по-тютчевски представляет пространственный мир как единое целое, как “весь мир” - от лежащей тени до гаснущих облаков - и тонко подготавливает восклицание-вопрос о “небесном” и “земном” в

концовке произведения. А вот тургеневский пейзаж: “*Вечером - солнце еще не садилось* - я уже стоял шагах в пятидесяти от калитки сада, в высоком и густом лознике на берегу озера. ( ... ) Спрятавшись между ветвями, я неотступно глядел на калитку. Она не растворялась. Вот *село солнце*, вот *завечерело*; вот уже звезды выступили, и небо почернело... Наступила *ночь*.” (IV, 345) Дело не в формальных лексических совпадениях - они-то как раз не многочисленны, не в очевидной мотивной общности (напр., в тургеневском эпизоде последовательно проводится мотив постепенного угасания, иссякновения вечернего небесного света, частый в тютчевской поэзии). Дело в том, что сама ситуация, развёртываемая Тургеневым, думается, была воспринята им от тютчевской лирики, внутренне согласована с нею: подобно тютчевскому человеку, герой “Фауста”, оказавшись на фоне панорамы мировой жизни, томительно ощущает всю тщетность собственных желаний, надежд и устремлений перед лицом равнодушной и даже враждебной к нему космической бездны. Речь в этом случае должна идти о параллелях с такими тютчевскими стихами, Тургеневу хорошо известными, как “День и ночь” или “Святая ночь на небосклон взошла...”. Косвенно этот же мотив присутствует и во втором катрене цитируемой пьесы - иначе трудно объяснить столь страстные интонации - интонации заклинания, обращённого к “волшебному призраку”:

Но мне не страшен мрак ночной,  
 Не жаль скудеющего дня, -  
 Лишь ты, волшебный призрак мой,  
 Лишь ты не покидай меня!..

Эта строфа, конечно же, может быть спроецирована и на весьма драматическую историю отношений Веры Ельцовой и ее матери. Но уместно сопоставить тютчевские строки и со следующим фрагментом повести: “Я начал ощущать какую-то тайную, грызущую тоску, какое-то глубокое внутреннее беспокойство, - характеризует Павел Александрович

свое состояние в ночь после несбывшегося свидания. - Я не мог понять, отчего оно происходило; но мне становилось жутко и томно, точно близкое несчастье мне грозило, точно кто-то милый страдал в это мгновение и звал меня на помощь.” (IV, 345)

Мотив “волшебного призрака” получает мощную поддержку и развитие в строфе заключительной:

Кто ты? Откуда? Как решить,  
 Небесный ты или земной?  
 Воздушный житель, может быть,-  
 Но с страстной женскою душой. (152)

Вопросы, звучащие здесь, в рамках тургеневской повести непосредственно перекликаются с характеристиками Веры Николаевны, с загадкой ее натуры. Развитие именно личности героини, инициированное и простимулированное чтением гётевской трагедии, в огромной степени определяет и психологическую и сюжетную динамику произведения. “Небесное” и “земное” в Ельцовой предстают как полюса, к которым тяготеют и вокруг которых группируются впечатления и раздумья повествователя. Так, по крайней мере в половине писем П.Б. присутствует романтический мотив “воздушного жителя”: “Она смотрела на меня спокойным взором. Птицы так смотрят, когда не боятся.” (IV, 322) (3-е письмо); и еще: “...бледная почти до прозрачности, слегка наклонённая, усталая, внутренне расстроенная - и всё-таки ясная, как небо!” (329) (4-е письмо); “...внимательное молодое лицо, легкие белые одежды...” (330) (там же). В 5-ом письме мысль об ангельском в облике Веры Николаевны уже не замыкается на ее портретных штрихах, распространяется и на нравственно-психологическую сферу: “Проницательность мгновенная рядом с неопытностью ребёнка, ясный, здравый смысл и врожденное чувство красоты, постоянное стремление к правде, к высокому, и

понимание всего, даже порочного, даже смешного - и над всем этим, как белые крылья ангела, тихая женская прелесть...” (IV, 330-331)

Приведены, однако, далеко не все соответствия. В 6-ом письме, указывая на двойственность Ельцовой, Павел Александрович пишет: “Странно! Сама она такая чистая и светлая, а боится всего мрачного, подземного и верит в него...” (IV, 338) По существу перед нами эквивалент тютчевских строк о “воздушном жителе” со страстной женской душой. Наконец, в самом финале “Фауста”, в позиции акцентированной, говорится с почти программной определённой об “образе Веры во всей его чистой непорочности” (IV, 349). “Небесное” начало в Ельцовой, что очевидно, подчеркнуто и именем героини, на чем автор фокусирует внимание (“...она (мать. -И.Н.) ... никогда не называла ее уменьшительным именем, всегда - Вера.”(IV, 318)). И совсем не случайно вслед за этими словами рассказчик вспоминает разговор с матерью героини о надломленности “современных людей”, об утрате ими внутренней цельности.

Между тем немалое место в тургеневской повести уделено и другому началу в личности Ельцовой, тому земному, страстному, стихийному, что до поры дремало в ней, но, пробуждённое чтением великих книг и зародившейся любовью, неистово вырвалось наружу и в конечном счете привело к катастрофе. Это стихийно-хаотическое, чувственное начало, до конца не укрощённое, до конца не смирённое специфическим воспитанием и образованием, тесно связанное с историей рода Ельцовой, тонко подготовленное указанием на параллели в портретах Веры и ее бабки, особенно явственно проступает в финальной части повести, в сцене решающего объяснения между героями: “Какая-то невидимая сила бросила меня к ней, её - ко мне. При потухающем свете дня (снова - “День вечерее, ночь близка...” - И.Н.) её лицо, с закинутыми назад кудрями, мгновенно озарилось улыбкой самозабвения и неги, и наши губы слились в поцелуй...” (IV, 343) И - чуть ниже: “ - Завтра, завтра вечером, -

проговорила она, - не сегодня, прошу вас... (...) я клянусь тебе, что приду, - кто бы ни останавливал меня, клянусь!" (344) и т.д. Собственно, истоки и характер трагедии Веры Николаевны, этой "усадебной Гретхен" (по яркому определению В. Чалмаева), могут быть откомментированы с помощью стихотворения "День вечереет, ночь близка..." и его последней строфы в особенности. Столкновение между "небесным" и "земным", ангельским и страстно-женским, достигнув в душе Ельцовой степени конфронтации, до основания разрушило цельность ее личности, цельность, поначалу казавшуюся незыблемой.

Однако "тютчевское" в повести "Фауст" отнюдь не ограничивается только связями со стихотворением "День вечереет, ночь близка...". Легко установить многочисленные соответствия между проблематикой тургеневской прозы и самим пафосом тутчевской лирики первой половины пятидесятых годов. Так, ключевой для "Фауста" вопрос о внутренней раздвоенности, «надломленности» современного человека поднимается в таких миниатюрах, как "Наш век" (1851) и "О вещая душа моя..." (1855). Вопрос о драматизме существования гипертрофированной личности - в стихах "Смотри, как на речном просторе...", "Два голоса", "Святая ночь на небосклон взошла..." и многих других. И тут следует еще раз напомнить общеизвестное: первое знакомство Тургенева с лирикой Тютчева, по-видимому, относится к рубежу 40-50-х годов; личные контакты двух писателей, переросшие в долговременную взаимную приязнь, скачкообразно учащаются в начале 50-х; наконец, готовя издание 1854 года, Тургенев в качестве редактора неизбежно должен был погрузиться в глубины поэтического мира Тютчева, что, разумеется, проявилось и в статье этого периода. Особое место в сознании Тургенева как автора трагических повестей 50-х годов о любви, по всей вероятности, занимали ранние "денисьевские" стихотворения ("Предопределение", "О, как убийственно мы любим...", "Не говори: меня он, как и прежде,

любит...”, “Близнецы” и т.п.). Между тем из их ряда применительно к “Фаусту” должна быть выделена пьеса “О, не тревожь меня укорой справедливой...”. В ней по существу парадоксально моделируется ситуация античного мифа о Пигмалионе.

О, не тревожь меня укорой справедливой!  
 Поверь, из нас из двух завидней часть твоя:  
 Ты любишь искренно и пламенно, а я —  
 Я на тебя гляжу с досадою ревнивой.  
 И, жалкий чародей, перед волшебным миром,  
 Мной созданным самим, без веры я стою —  
 И самого себя, краснея, сознаю  
 Живой души твоей безжизненным кумиром.

Положение, когда герой провоцирует героиню к напряжённой духовной деятельности, но в итоге оказывается ниже ее любви, вообще характерно для русской прозы середины XIX века и для тургеневской прозы этого периода в особенности, но в “Фаусте” такая ситуация представлена с экспериментальной чистотой: история любви П.Б. и Веры разворачивается по сути дела в лабораторных условиях, почти не подверженных внешним воздействиям провинциальной усадебной жизни. На протяжении повести Тургенев неоднократно акцентирует на этом внимание. Например, в 4-ом письме читаем: “... если я разбудил эту душу, кто может меня обвинить?” (IV, 330) В следующем письме: “ С некоторой точки зрения я могу сказать, что имею на неё влияние большое и как бы воспитываю её; но и она, сама того не замечая, переделывает меня к лучшему.” (332) В известной степени “рассказ в девяти письмах” может быть рассмотрен как обретший сюжетную основу психолого-философский комментарий к стихотворению “О, не тревожь меня укорой справедливой...”. Темы, образы, интонации, характеризующие философскую и любовную лирику Тютчева первой половины 50-х годов,

составляют целый реминисцентный пласт в тургеневской повести 1856 года.

Экспериментальность тургеневской повести, как уже было сказано выше, была predetermined самой художественной задачей автора: адаптировать *стихотворную* драму Гёте, её проблематику и поэтику к русской традиции. Сложность этой задачи, несомненно, в полном объеме была осознана Тургеневым. В статье 1844 года он писал: “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...”<sup>20</sup> По-видимому, такая адаптация была бы в принципе недостижима без формирования своеобразной посреднической “прослойки”. Для этой роли - посредника между *поэтической драмой и прозаической повестью* - тютчевская лирика подходила как нельзя лучше. Дело не только в том, что в сознании Тургенева с творчеством Гёте была соотнесена оригинальная лирика Тютчева; к упоминавшимся ранее должно добавить ещё причины, которые могли побудить Тургенева обратиться к посредничеству именно Тютчева в разработке мотивов “русского” “Фауста”. Тургенев знал ранние тютчевские переводы из “Фауста”, включил их в издание 1854 года. Более чем вероятно, что Тургеневу из личных контактов с поэтом была известна история, о которой Тютчев писал ещё в 1836 году князю Гагарину: “По моём возвращении из Греции я принялся как-то в сумерки разбирать бумаги и уничтожил большую часть моих поэтических упражнений... Тут был, между прочим, перевод всего первого действия второй части “Фауста”. Может статься, это было лучшее из всего.”<sup>21</sup> Тютчевские переводы из трагедии Гете могли быть интересны Тургеневу ещё и потому, что и сам он предпринимал опыты такого рода. “Особое место в

ритмических поисках Тургенева занимают его переводы сцен из “Фауста” Гёте... “<sup>22</sup> - пишет Ю.Б. Орлицкий. И далее: “По свидетельству современников, “Фауст” был особенно любим Тургеневым. В 1843 г. молодой писатель переводит, а на следующий год публикует последнюю сцену первой части гётевской трагедии...”<sup>23</sup> Очевидно, все эти факты лишь укрепляли для Тургенева внутренние связи между Тютчевым и Гёте. Одна из основных функций тютчевского пласта, о наличии которого сигнализировала прямая цитата, и была функция “преломления” проблематики гётевской драмы через лирическое сознание современника - русского поэта 1850-х годов.

### III

В реминисцентной структуре тургеневской повести, помимо “тютчевского”, безусловно присутствует и мощный “пушкинский” пласт. Мысль о зависимости тургеневской прозы от творчества Пушкина, ясная для многих и в девятнадцатом столетии, сегодня уже аксиоматична<sup>24</sup>.

Между тем далеко не все реминисценции - от прямых цитат до замаскированных намеков, связанные с пушкинским словом, откомментированы в научной литературе. В “Фаусте” “пушкинское”, в отличие от “тютчевского”, проявлено вполне отчётливо, на разных уровнях и в разных регистрах. В тексте есть прямое упоминание о Пушкине (4-е письмо): “Есть великие поэты, кроме Гёте: Шекспир, Шиллер... да и наш Пушкин... и с ним вам надо познакомиться.” (IV, 329) Понятно, что в этой реплике Павла Александровича не просто устанавливается внутренняя связь между Пушкиным и Гёте: за счет синтаксической и интонационной выделенности читательское внимание концентрируется на фамилии именно русского поэта. Есть в повести и непосредственная (слегка изменённая, с усилением трагической компоненты) цитата из программного стихотворения Пушкина “Разговор книгопродавца с поэтом” (1824):

Я содрогаюсь - сердцу больно -

Мне стыдно идиолов моих.

Из многих близких тематически и эмоционально пушкинских строк стихи из “Разговора...” отобраны не случайно: будучи в историко-литературном отношении прочно связанными с романом в стихах, они подготавливают введение в повесть “онегинской” темы. В 5-ом письме П.Б. присутствует прямая отсылка к “свободному роману”: “...однажды между нами произошло что-то странное. Не знаю, как и вследствие чего - помнится, мы читали “Онегина” - я у ней поцеловал руку. Она слегка отодвинулась, устремила на меня взгляд... вдруг покраснела, встала и ушла.”(IV, 332) И в этом случае упоминание о Пушкине акцентировано выделенностью вставной конструкции. Внутренняя перекличка между “Фаустом” и стихотворным романом, без сомнения, глубоко содержательна. Эта тема заслуживает, быть может, отдельного распространённого разговора, здесь же укажем на следующее обстоятельство: в финале повести Тургеневым выстраивается ситуация, обратная той, которая обозначена в финале пушкинского романа хрестоматийным Татьяниным “Но я другому отдана; Я буду век ему верна.” Вера Ельцова как раз и решается отступить от следования этому принципу - принципу долга, и это отступление приводит ее к гибели.

Однако указания на пушкинские аллюзии в “Фаусте” далеко не исчерпаны. В последнем письме Павел Александрович детально “реконструирует” свое смятенное состояние после несбывшегося свидания. Необходима достаточно развёрнутая выписка: “Я приподнял голову и вздрогнул; точно, я не обманывался: *жалобный крик* примчался издалика и прильнул, *слабо* дребезжа, к чёрным стеклам окон. *Мне* стало *страшно*: я вскочил с постели, раскрыл окно. *Явственный стон* ворвался в комнату и словно закружился надо мной. Весь похолодев от ужаса, внимал я его последним, замиравшим переливам. Казалось, кого-то резали в отдаленье,

и несчастный напрасно молил о пощаде. *Сова ли это закричала* в роще, *другое ли какое существо издало этот стон*, я не дал себе тогда отчета, но, как Мазепа Кочубею, *отвечал* криком на зловещий звук...” (IV, 346) Совершенно понятно, что упомянутые Мазепа и Кочубей здесь не реальные исторические персонажи, а герои пушкинской “Полтавы”. Вот соответствующий фрагмент поэмы: “Вдруг... слабый крик...*невнятный стон* Как бы из замка слышит он. То был ли сон воображенья, Иль *плач совы*, иль *зверя вой*, Иль *пытки стон*, иль *звук иной* - Но только *своего волненья* Не мог преодолеть старик И на *протяжный слабый крик* Другим отвечивал...”\* (III, 217) Сама степень ситуативной и лексической общности не оставляет сомнений в реминисцентной природе тургеневского пассажа.

Стихотворение, поэма, роман в стихах... Но, кажется, в тургеневеденье не получили должной оценки системные переключки между “Фаустом” и “маленькой трагедией” Пушкина “Каменный гость”, хотя именно они, на наш взгляд, составляют основу всех пушкинских проекций в этой повести. О месте “Каменного гостя” в тургеневской прозе 50-х годов уже писали. Так, Н. Мостовская в специальной работе отмечала: “Открытые реминисценции выполняют разные смысловые функции. Самой “пушкинской” под этим углом зрения является повесть “Затишье”... (...) Веретьев пересказывает по-своему, но близко к пушкинскому тексту сцену из “Каменного гостя”, диалог Дона Карлоса с Лаурой.”<sup>25</sup> Если в повести 1854 года связь с данной сценой автором продекларирована, то в “Фаусте” соответствия с ней затенены, хотя и не менее значимы. Речь идет о следующем эпизоде: в 6-ом письме рассказчик делится воспоминаниями о фантазиях молодости: “Я... мечтал о том, какое было бы блаженство

---

\* Пушкинские тексты цитируются по: А.С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах. – М., 1960. Римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

провести вместе с любимой женщиной несколько недель в Венеции. (...) Вот что мне представлялось: ночь, луна, свет от луны белый и нежный, запах... *ты думаешь, лимона?* (курсив мой. - И.Н.) нет, ванили, запах кактуса” (IV, 336) и т.д. Напомним фрагмент из монолога Лауры, обращённого к Карлосу:

Приди - открой балкон. Как небо тихо;  
 Недвижим тёплый воздух, ночь лимоном  
 И лавром пахнет, яркая луна  
 Блестит на синеве густой и тёмной...

Здесь - не только тематическая близость ( в обоих случаях - описание южноевропейской ночи: у Пушкина - мадридской, у Тургенева - венецианской); не только сходство в самих этих описаниях ( благоухающая ночь, яркий лунный свет, молодые влюблённые); и даже не только в совпадениях лексических. Сам Тургенев предлагает “пушкинский” ключ к эпизоду, так же как и в отмеченных ранее случаях интонационно, через паузу, и пунктуационно, через отточие и вопросительный знак, маркируя вставную конструкцию. Эта вставка - “*ты думаешь, лимоном?*” - должна актуализировать в сознании Семёна Николаевича, адресата письма, образованного читателя, и конкретную сцену, и весь проблемно-содержательный план пушкинской драмы.<sup>26</sup> И в “Каменном госте” и в “Фаусте” громадную роль играет фантастический элемент, по словам Панаева, “элемент с того света”<sup>27</sup>, и органически с ним связанный момент проницаемости двух миров. По свидетельствам современников, именно введение фантастики в повествовательную ткань в наибольшей мере провоцировало противоречивость в подходах к повести. Косвенное подтверждение того значения, которое придавалось этому факту, в таком казусе: Катков публично предъявил претензии Тургеневу в том, что тот обещанную “Русскому вестнику” повесть “Призраки” отдал в

“Современник”, изменив название. Узнавший об этом Тургенев пишет в декабре 1856 года Панаеву: “Я послал... письмо в ответ на выходку Каткова. (...) Я ограничиваюсь только тем, что объявляю себя свободным от обязанности дать им повесть. Теперь я эти “Призраки” непременно окончу - и помещу их в “Современнике”, хотя бы для того, чтобы доказать г-ну Каткову, что “Призраки” - не “Фауст”<sup>28</sup>. “ В уже цитированном письме Огарёва не случайно фантастическое в “Фаусте” тоже вызывает “пушкинскую” ассоциацию - с “Пиковой дамой”.

Тургенев, работая над одной из первых своих “таинственных” повестей, закономерно обращается к опыту Пушкина 30-х годов. Если в основе “Каменного гостя” - “миф о губительной статуе” (Р. Якобсон), то в тургеневской повести можно и должно усмотреть предание о карающем портрете. В обоих произведениях исключительное значение приобретает мотив разрушительного вторжения мёртвых в судьбы живых, вторжения, осуществляющего возмездие. Так же как в пушкинской драме громадное структурообразующее значение имеет перманентно ощущаемое, хотя и незримое присутствие Командора (вернее, его статуи), в “Фаусте” - на всем протяжении разворачивающейся истории любви Павла Александровича и Веры Николаевны - колоссальное значение приобретает такое же неявное, “закулисное” присутствие умершей матери (в том числе и через ее портрет). Причём в обоих случаях зависимость от мира потустороннего чувствуют оба - и он и она. Так, в четвёртом письме П.Б. читаем: “На другое утро я раньше всех зашел в гостиную и остановился перед портретом Ельцовой. “Что, взяла, - подумал я с тайным чувством насмешливого торжества, - ведь вот же прочёл твоей дочери запрещённую книгу!” Вдруг мне почудилось ... что старуха с укоризной обратила их (глаза.- И.Н.) на меня.” (IV, 328)

Из целого ряда системных сюжетных и нравственно-психологических соответствий между драмой и повестью особо выделяется одно. Речь идёт

о мотиве рокового - первого и одновременно последнего - поцелуя. Вот как это место представлено в “Каменном госте”:

Дон Гуан

В залог прощенья мирный поцелуй...

Дона Анна

Пора, поди.

Дон Гуан

Один, холодный, мирный...

Дона Анна

Какой ты неотвязчивый! На, вот он.

Что там за стук?.. о скройся, Дон Гуан. (...)

*Входит статуя Командора.*

Весьма близкое - в тургеневской прозе: “При потухающем свете дня её лицо... мгновенно озарилось улыбкой самозабвения и неги, и наши губы слились в поцелуй... Этот поцелуй был первым и последним.” (IV, 343) И далее: “Вера вдруг вырвалась из рук моих и, с выражением ужаса в расширенных глазах, отшатнулась назад...

- Оглянитесь, - сказала она мне дрожащим голосом, - вы ничего не видите? (...)

- Кого? Что?

- Мою мать, - медленно проговорила она и затрепетала вся.” (343)

Два вопроса, оппонирующие друг другу по шкале *одушевлённое - неодушевлённое*, подготавливают и двойственное восприятие ответной реплики героини по шкале *действительное - потустороннее*. И у Пушкина и у Тургенева миг поцелуя, рокового и единственного, воплощает кульминационный момент в развитии любовного сюжета, ту степень пластического и психологического сближения двоих (страшного, грозного, “беззаконного”), которая с неотвратимостью влечёт за собою трагическую развязку - появление карающего призрака.

Ещё И. Нусинов отмечал, что “гибель Дон Гуана происходит в результате разрыва эстетико-гедонистического и этико-социального начала...”<sup>29</sup>. Но точка зрения исследователя вполне приложима и к характеристике истоков крушения и тургеневских героев. Ельцова-мать утверждает: “Я думаю, надо заранее выбрать в жизни: или полезное, или приятное, и так уже решиться, раз навсегда. И я когда-то хотела соединить и то и другое. Это невозможно и ведет к гибели или к пошлости.” (317) Повторим: позиция Нусинова приложима и к тургеневскому “Фаусту”, но - с некоторыми корректирующими поправками: в данном случае уместнее говорить не столько о начале этико-социальном, сколько о нравственно-религиозном. Это подчеркивается и именем героини, и символикой финала, и целым рядом деталей (напр., фотографически точным описанием церкви на фоне грозовой ночи).

Ещё один крайне существенный момент в различиях таков: у Пушкина упомянутый разрыв не затрагивает основ личности героев. Так, Дон Гуан - натура на редкость цельная, последовательная и непреклонная в решении поставленной задачи. По-своему мотивирована и цельность личности Доны Анны: ведь она вышла замуж не по собственному выбору, а по велению матери, следовательно, могла и не испытывать глубокой, искренней любви и привязанности к мужу, не могла чувствовать и подлинной ответственности перед памятью о нём. Тургеневские же герои изначально расколоты, разорваны изнутри - недаром тема “надломленности” современной души - одна из магистральных в творчестве писателя в 50-е годы.

Произведения, на которые опирается Тургенев, формируя пушкинский пласт реминисценций в “Фаусте”, обладают рядом общих признаков. “Евгений Онегин”, “Полтава” и “Каменный гость”, что очевидно, напрямую сопряжены с темой трагической любви, но и из “Разговора книгопродавца с поэтом” Тургенев отбирает строки, которые соотнесены

именно с этой темой. Менее очевиден другой объединительный фактор. За исключением романа в стихах, остальные упомянутые пушкинские тексты теснейшим образом связаны с драматической поэзией. Это подразумевается само собой, когда речь идет о “Каменном госте”, но и в стихах 1824-го года, и в поэме 1828-го также явствен процесс “драматизации” и “диалогизации” стихотворного текста. В системе “чужого слова”, привлеченного Тургеневым в повесть (в той ее части, которая связана с национальной традицией), обращение к “тютчевской” стихии формировало лирическое посредничество между *поэзией* Гете и повествовательной прозой. Но Тургенев, по-видимому, нуждался и в посредничестве иного рода: требовалось адаптировать гётевского “Фауста” к прозе как стихотворную *драму*. На опыт Тютчева Тургенев опереться в этом случае не мог, ибо не видел в тютчевской лирике драматического начала<sup>30</sup>. В пушкинском же творчестве автор “Фауста” как раз и обнаруживает произведения, в которых элементы драматургии органически врастают в сюжетное повествование (“Разговор...” и “Полтава”), а среди собственно драматических опытов Пушкина останавливается на трагедии, в максимальной степени приближенной к той части проблематики “Фауста” Гёте, которая прежде всего интересовала его в связи с собственным замыслом. В реминисцентной структуре тургеневской повести помимо, так сказать, “вертикальных” зависимостей (*Тютчев - Гёте* и *Пушкин - Гёте*) есть и зависимость “горизонтальная”: Тютчев - Пушкин. И эта связь актуализирована в частности через мотив “волшебного призрака”, присутствующий как в тютчевской миниатюре 1851, так и в пушкинской драме 1830 года.

#### IV

Функции реминисцентных структур, во множестве экспонированных в тургеневской прозе 50-х годов, необычайно многоплановы. В разговоре о

них недостаточно ограничиться лишь указанием на “усиление лиризма текста” или гипотезой о том, что стихотворные вставки “воспринимаются как лирические образы художественной философии писателя”<sup>31</sup> (Альми о поэтике романов Достоевского). По крайней мере в связи с тургеневским творчеством этого периода следует ставить вопрос и о колоссальном *структурообразующем* значении таких реминисцентных «сцеплений» и пересечений. Последние, в свою очередь, органически связаны с проблемой роста и становления “жанрового костяка” литературы<sup>32</sup>. Вот одно из любопытных свидетельств современника. В январе 1857 В.П. Боткин писал Тургеневу: “Прочел я по-французски твоего “Фауста”, но он мне показался очень бледным – вся прелесть изложения пропала – словно скелет один остался.”<sup>33</sup> Одна из вероятных причин такого восприятия “французского” “Фауста”, думается, в том, что в переводе неизбежно должна была обесцениться ясная для русского читателя середины XIX века система переключек и аллюзий, в особенности – их “русский пласт”. Сюжетно-композиционная логика, “скелет”, осталась, но оказалась до основания разрушена система внутрилитературных ссылок и ассоциаций, составляющая самостоятельный фактор в становлении целого текста.

В 1850-е годы для Тургенева насущен вопрос о “смене манер”. Актуальность его в первую очередь была обусловлена необходимостью овладеть романским, панорамным видением действительности. Оставаясь в рамках натуральной школы, в границах поэтики “Записок охотника”, достичь такого стереоскопического восприятия русской жизни было невозможно, не по силам – по крайней мере для Тургенева. Коренные сдвиги в повествовательной тургеневской прозе этого времени вполне очевидны, они отмечаются как рядовыми читателями, так и представителями литературной среды. Об этих сдвигах в высшей степени доброжелательно пишут Анненков, Некрасов, тот же Боткин, многие другие. Иное дело, что суждения эти связывают изменения в тургеневской

поэтике с резким усилением субъективно-лирического начала (тенденция эта, между прочим, была сохранена и в тургеневедении следующего столетия). Такое единодушие отчасти объясняется тем, что ещё у всех на памяти первые поэтические опыты Тургенева. Сошлемся на известное некрасовское письмо 1857 года: “Я читал недавно кое-что из твоих повестей. “Фауст” точно хорош. Еще мне понравился весь “Яков Пасынков” и многие страницы “Трех встреч” <...> ты поэт более, чем все русские писатели после Пушкина, взятые вместе.”<sup>34</sup> Между тем в почти единодушных оценках новой манеры бывали и исключения. Так, И.А. Гончаров весной 1859 года явственно противопоставил произведения второй половины 50-х “Запискам охотника”. О последних: “... там нет ошибок, там вы просты, высоки, классичны, там лежат перлы вашей музыки...”. О первых: “А “Фауст”, а “Дворянское гнездо”, а “Ася” и т.д.? И там радужно горят ваши линии и раздаются звуки. Зато остальное, зато создание – его нет, или оно нудно, призрачно, лишено крепкой связи и стройности...”<sup>35</sup>. Претензии Гончарова понятны: с его точки зрения, в повестях 50-х годов Тургенев сознательно пошел на разрушение *эпической цельности*, присущей раннему циклу (“вашей ”Илиаде”, по словам автора письма). Однако такое посягательство на цельность эпическую, органически связанную с задачей широкого объективного изображения народной жизни и судьбы, было отнюдь не случайно. Оно составляло неизбежный этап на сложном пути Тургенева, да и тогдашней прозы в целом к обретению цельности нового типа – романной, воплощающей драму человеческой личности в её столкновениях и связях с потоком истории.<sup>36</sup> В русской прозе середины XIX века, по всей вероятности, не было какого-то единого и единственного маршрута к цели, каждый из великих русских прозаиков этого времени двигался к ней по-своему. Одним из мощных ресурсов для воссоздания романной ”трехмерности”, обнаруженных и задействованных Тургеневым, и явилось привлечение в

его малую прозу специфических реминисцентных структур, призванных сформировать жанровую и родовую многоярусность текста.

#### ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Переписка И.С. Тургенева (в двух томах), т.1 - М., 1986, с. 370.
2. Там же, с.163. Суждения такого рода общеизвестны. Напомним о некоторых. Вот анненковское: “Побранив Вас за обычные черты фальшивого глубокомыслия ... должен сознаться, я умилился от Вашей повести - и вот почему: она - свободная вещь!” // Переписка ... , с. 506. А Некрасов, обращаясь к Фету, восклицает по поводу “Фауста”: “Целое море поэзии могучей, благоуханной и обаятельной вылил он в эту повесть из своей души... “ // Тургенев в русской критике. - М., 1953, с. 498.
3. Переписка ... с. 271, 272. С критической, даже скептической оценкой Огарёва, как известно, был солидарен и Герцен, который писал Тургеневу 14 сентября 1856 года: “Прочти безгневно замечания Огарева - он их написал резко, потому что очень болен и хандрит; но я должен тебе признаться, что я во многом делю его мнение.” // Там же, с. 174. Разногласия были очевидны ещё и до публикации повести. С письмом Огарева можно сравнить письмо И. Панаева от 17 сентября 1856 года: “Милый друг Иван Сергеевич, “Фауст” твой набран, корректуры продержаны, и ценсурой он пропущен ... Прочитав теперь один и внимательно твоего “Фауста”, я нахожу, что это вещь необыкновенно умная, очень тонкая и поэтическая - что важнее всего и что мне, признаюсь, не показалось при твоём чтении.” // Там же, с. 157.
4. Тургенев в русской критике. - М., 1953, с. 264-265.

5. Современная исследовательница пишет по данному поводу: “Еще В. В. Зеньковский полагал центральной проблемой художественного сознания Тургенева проблему “метафизической неустойчивости” человека в мире. Обрести желанную “устойчивость”, найти свое законосообразное место во Вселенной тщетно стремятся герои писателя...” // См.: Е.К. Созина Архетипические истоки морфологии сюжета в творчестве И.С. Тургенева 1840-1850 годов. Художественный текст и культура, III. - Владимир, 1999, с.201.
6. В Чалмаев. И.С. Тургенев. - Тула, 1989, с. 261.
7. Показательно замечание Панаева (из письма Тургеневу от 17 сентября 1856 года): “Итак ... мне пришла в голову мысль - соединить твоего “Фауста” с гётевским ... Твой рассказ возбуждает в сильной степени желание перечесть “Фауста”, такое же действие он произведёт на большинство, а тут и настоящий “Фауст” к услугам.” // Переписка ... , с. 157.
8. И.Л. Альми. Статьи о поэзии и прозе. Книга вторая. - Владимир, 1999, с. 172.
9. Например, современный исследователь тургеневской прозы указывает: “В повести “Фауст” чтение произведения Гете как бы определяет весь ход событий ... Эта тургеневская повесть - одно из самых сложных реминисцентных построений в творчестве писателя, пожалуй, уникальный пример опосредованного раскрытия сложного философского содержания одного литературного произведения через другое.” // Ж. Зельдхейи-Деак. К проблеме реминисценций в “малой” прозе И.С. Тургенева. В кн.: Проблемы поэтики русского реализма XIX века. - Л., 1984, с.100. В монографии Г.Б. Курляндской предлагается конкретный вариант истолкования такого “опосредованного” открытия: “Фаустовскую

тему в своей повести Тургенев решает с позиций, прямо противоположных гётевской концепции жизни. Изображая трагическую вину индивидуалиста, забывшего о принципе долга, Тургенев призывает читателей склонить головы перед “Неведомым”, смириться и погасить в себе слишком страстную жажду счастья и жизни.” // Г.Б. Курляндская Структура повести и романа И.С. Тургенева 1850-х годов. - Тула, 1977, с.151-152. Однако высказывалась и противоположная точка зрения. Так, Е.К. Созина в работе, посвященной морфологии сюжета в тургеневском творчестве, размышляет: ”... герой-рассказчик повести “Фауст” выступает бесом-искусителем женской души, он совмещает в себе функции и Фауста и Мефистофеля, нарушает природно-материнский запрет ... почему в итоге становится причиной смерти героини”, тем самым подчеркивая преемственный характер отношений между двумя текстами. // Е.К. Созина. Указ. соч., с. 201.

10. “Литературное наследство”, т. 97, кн. 2. - М., 1989, с. 259.

11. Ещё К.В. Пигарёв в монографии, посвящённой Тютчеву, отмечал: “Аналогии к любовным стихам Тютчева можно найти и в творчестве Тургенева. В рассказе “Фауст” (1856) любовь показана в своей роковой сущности - губительной, бессознательно овладевшей человеком страстью...” К.В. Пигарёв. Указ. соч., с. 257. Позднее этот тезис варьировался и уточнялся. Например, И. Петрова в примечаниях к фундаментальной статье “Мир, общество, человек в лирике Тютчева” указывает: “ В творчестве Тургенева ... мы найдем мотивы, весьма близкие Тютчеву ... Но эти мотивы ... не были для Тургенева определяющими.” // “Литературное наследство”, т.97, кн.1. - М., 1988, с. 68. Сошлемся и на точку зрения В.В. Касаткиной: “ Когда мы говорим о

своеобразии реализма Тургенева, о синтетическом характере его реализма, о наличии романтических тенденций в его творчестве 50-х годов и позднее, не следует забывать, что эти романтические тенденции имели разные источники, в том числе и философский романтизм Тютчева.” // В.Н. Касаткина. Поэзия Ф.И. Тютчева. - М., 1978, с.131. См. также у нее : “Все ... повести и рассказы 50-х гг. ... выразили его (Тургенева. - И.Н.) отношение к любовной страсти как к губительному состоянию нарушения равновесия жизни, любовь представлена по-тютчевски, не как гармония, а как “борьба”, “поединок роковой”, отнимающий у человека благополучие жизни и не дающий счастья.” (Там же) С другой стороны, и в исследованиях тургеневской прозы нередки упоминания о Тютчеве. “... Мысль Шеллинга о взрывах и затаённом мятеже, как основе мироздания, - пишет Г.Б. Курляндская, - невольно оказалась созвучной Тургеневу, который с таким упорным постоянством отмечал в своих произведениях и письмах родственность человеческой личности мировому хаосу, сближаясь в этом с Тютчевым.” // Г.Б. Курляндская. Указ. соч., с.154. Цитаты такого рода можно без труда умножить.

12. И.С. Тургенев. Статьи и воспоминания. - М., 1981, с. 104.
13. Интересно, что в те же дни под впечатлением известия о смерти Тютчева практически о том же Самарин напишет Аксакову: “ Как поэт и художник слова он принадлежал бесспорно к пушкинской плеяде, а по природе своей приходился более язычнику Гёте... “ // Цит. по: А.Л. Осповат “Как слово наше отзовется...” О первом сборнике Ф.И Тютчева. - М., 1980, с. 87.
14. “Литературное наследство”, т.51/52, с. 97.
15. Закономерность соседства этих фигур и, может быть, под воздействием тургеневских взглядов была осознана в более

позднее время. Вспомним повсеместно цитируемые слова В. Соловьёва: "... Тютчев не рисовал таких грандиозных картин мировой жизни в целом ходе её развития, какую мы находим у Гёте... Но и сам Гёте не захватывал, быть может, так глубоко, как наш поэт, тёмный корень мирового бытия, не чувствовал так сильно и не признавал так ясно ту таинственную основу всякой жизни, - природной и человеческой, - основу, на которой зиждется смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества." // В.С. Соловьёв. Литературная критика. - М., 1990, с. 112. Цитата эта выглядит как своеобразный философский комментарий к проблеме "тютчевского" в повести "Фауст". У Тургенева: "Мы все должны смириться и преклонить головы перед Неведомым..."; или - о старшей Ельцовой: "... она... боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу." Вслед за Соловьёвым, уже в 1911 году, об особой роли личности и творчества Гёте для понимания "немецких корней" Тютчева писал и В. Брюсов: "... он воспитывался на образцах немецкой поэзии. Гейне, Ленау, Эйхендорф, отчасти Шиллер и, в очень сильной степени, царь и бог немецкой поэзии Гёте,- вот его главные учителя."// В.Я. Брюсов. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии.- М., 1981, с. 250-251.

16. И.С.Тургенев. Статьи и воспоминания, с. 37.

17. Там же, с. 38.

18. Там же, с. 47.

19. Ещё в работе Л.В. Пумпянского охарактеризовано "особое значение датировки у Тургенева": "Не только общественные романы, но и повести, даже анекдотические рассказы

- хронологизированы не менее строго... ”// Л.В.Пумпянский. Указ. соч., с. 403.
20. И.С. Тургенев. Статьи и воспоминания, с. 31-32.
21. Ф.И. Тютчев. Сочинения, т.2.- М., 1984, с. 19.
22. Ю.Б. Орлицкий. Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории. - Изд. Воронежского университета, 1991, с. 9.
23. Там же.
24. “Тема “Пушкинские традиции в творчестве Тургенева” может составить содержание специального курса и целой книги”, - отмечает Г.Б. Курлянская в монографии “И.С. Тургенев и русская литература” .- М., 1980, с. 10. А Н.Н.Мостовская в работе, посвященной тургеневско-пушкинским связям, указывает: “Пушкинские аллюзии, очевидные, иногда едва уловимые и возможно произвольные, выполняли функции своеобразных поэтических знаков.”// Н.Н. Мостовская. “Повесть Тургенева “После смерти (Клара Милич)” в литературной традиции”. - “Русская литература”, 1993, № 2, с. 146.
25. Н.Н. Мостовская. “Пушкинское в творчестве Тургенева”. - “Русская литература”, 1997, №1, с. 32, 34.
26. Любопытно, что этот пушкинский образ («...ночь лимоном и лавром пахнет...») привлёк к себе внимание и Ф.М. Достоевского. В своей "поэме" Иван Карамазов говорит: «Проходит день, настаёт тёмная, горячая и «бездыханная» севильская ночь. Воздух «лавром и лимоном пахнет». Среди глубокого мрака вдруг отворится железная дверь тюрьмы, и сам старик великий инквизитор со светильником в руке медленно входит в тюрьму.» // Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 9. – Л., 1991, с. 281.
27. Переписка И.С. Тургенева (в двух томах), т.1.- М., 1986, с.157.

28. Там же, с.166
29. И. Нусинов. “Пушкин и мировая литература”. - М., 1941, с.256.
30. В статье 1854 года, напомним, он писал: “В даровании г. Тютчева нет никаких драматических или эпических начал, хотя ум его... проник во все глубины современных вопросов истории.”// И.С. Тургенев. Статьи и воспоминания, с.106. Естественно, что элементы “драматургии”, отмеченные позднейшими исследователями “денисьевского” цикла, к середине 50-х годов едва брезжили.
31. И.Л. Альми. О поэзии и прозе. - Санкт-Петербург, 2002, с. 449.
32. М.М. Бахтин. Литературно-критические статьи. - М., 1986, с. 392.
33. Переписка И.С. Тургенева в двух томах, т. 1., с. 377.
- 34.Тургенев в русской критике. - М., 1986, с. 501.
35. Там же, с. 514.
36. “Поэтическая сфера романа, - писал В. Днепров, - в своем роде трехмерна - она складывается не только из эпического, но также из драматического и лирического измерения... сама реальность в романе - это уже не эпическое, а некая более динамическая, движущаяся во многих плоскостях реальность.”// По кн.: Образцы изучения текста.- Ижевск, 1974, с.21.