

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**ЕВРОАЗИАТСКИЙ МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ
ДИАЛОГ: «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ»
В НАЦИОНАЛЬНОМ САМОСОЗНАНИИ
КУЛЬТУРЫ**

Под редакцией д-ра филол. наук О.Б. Лебедевой



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2007

**РЕЦЕПТИВНАЯ ИСТОРИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ И.-В. ГЕТЕ «MIGNON»
В РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ XIX–XX ВВ.**

Рецептивную судьбу стихотворения И.-В. Гете «Mignon» в русской литературе точно определил один из тех поэтов, которые обращались к переводу этого текста: в 1851 г., посылая свой перевод для публикации в альманахе «Раут», Ф.И. Тютчев написал в письме Н.В. Сушковой от 27 октября 1851 г.: «Романс из Гете несколько раз переведен был у нас, – но так как эта пьеса из числа тех, которые почти обратились в литературную поговорку, то она навсегда останется пробным камнем для охотников»¹.

Однако при том, что на «пробном камне» «Mignon» испытывали свои силы такие великие поэты и мастера поэтического перевода, как Жуковский, Тютчев и Пастернак, нельзя сказать, что русская поэзия располагает конгениальным или хотя бы хрестоматийным, т.е. полноценно заместившим оригинал и традиционно признанным в качестве эквивалентного, переводом этой «литературной поговорки»: даже для самых крупных поэтических величин русской литературы, которыми являются вышеперечисленные поэты, их переводы «Mignon» – это не самые высокие образцы их переводческого искусства.

Тем не менее 15 текстов известных к настоящему моменту переводов «Mignon»² демонстрируют одно в высшей степени любопытное и достаточно редкое свойство множественного перевода, а именно возможность его, так сказать, парциальной конгениальности: явление, при котором не весь текст, а только один из его структурно-образных элементов приобретает статус эталонного и хрестоматийного явления переводящего языка и реципирующей словесности. Показателем такой парциальной конгениальности становится повторяемость этого элемента во всех или абсолютном большинстве текстов, составляющих множе-

Автор считает своим приятным долгом выразить глубокую признательность библиографу Российской национальной библиотеки Людмиле Васильевне Карпушенко за неоценимую помощь, оказанную при подготовке и сборании материала для этой статьи.

¹ *Тютчев Ф.И. Сочинения*: В 2 т. Т. 2. Письма. М., 1984. С. 187.

² В.А. Жуковский. Мина. Романс (1817); П. Шкляревский. Миньона (1825); А.Н. Струговщиков. Песнь Миньоны (Из Гете). (1835); П. Ободовский. Песня Миньоны (Из Гете) (1841); В. Зотов «Ты знаешь ли край, где растут апельсины...» (1841); Л.А. Мей. Песня Миньоны (1849); Ф.И. Тютчев. Из Гете. 1851; Н.И. Гербель. Миньона (Из Гете). (1855); М.Л. Михайлов. Песня Миньоны (Из Гете). 1859; М. Семпреверо. Песня Миньоны (1860); А.Н. Майков. Миньон (Из Гете) (1866); Н. Гербель. Миньона (Из Гете). (Второй перевод. 1875); С. Шервинский. Миньона (1935); Б.Л. Пастернак. Миньона (1950); Б.А. Томан. И.В. Гете. Миньон. (2002?).

ство, – случай крайне редкий в русской переводной поэзии, если не назвать рецептивную историю «Mignon», предлагающую исследовательскому вниманию именно такое явление, вообще уникальным в этом смысле макроконтекстом множественного перевода в истории русского поэтического перевода Нового времени.

Если просмотреть все тексты русских переводов «Mignon», формирующие этот макроконтекст за более чем полтора века истории русской словесности – первый перевод выполнен В.А. Жуковским в 1817 г., последний – Б.А. Томаном в 2002 (?) г., в глаза бросается одно поразительное явление из числа тех, которые относятся к проблематике выбора образно-лексического эквивалента в переводящем языке.

Надо сказать, что в своем лексическом составе стихотворение Гете вообще-то не перенасыщено многозначными, труднопереводимыми или вообще безэквивалентными словами. Проблема выбора эквивалента возникает лишь в нескольких случаях: это слова *das Land* (страна, земля, сельская местность, край), *gluehen* (гореть, пылать, рдеть), *das Dach* (крыша, кровля, верх, дом, убежище, кров), *das Gemach* (большая парадная комната, покой, опочивальня, спальня), *die Marmorbilder* (мраморные изваяния, мраморные статуи, мраморные памятники), *der Wolkensteg* (облачная – тропа, дорога, мост – в облака), *die Brut* (выводок, приплод, отродье, исчадие), *die Flut* (прилив, потоп, наводнение, поток). Из них всего два или три слова относятся к разряду ярко выраженных поэтизм³, все остальные – из основного обиходного словаря разговорного языка, что как раз и составляет почти непреодолимую трудность для стихотворного перевода.

В макроконтексте переводов «Mignon» почти во всех случаях, когда оригинал требует выбора эквивалента, а переводящий язык такой выбор предлагает, мы можем наблюдать нормальную, типичную ситуацию множественного перевода: различные переводчики решают эту проблему по-разному, и совокупность разных эквивалентов в пределах макроконтекста до некоторой степени компенсирует образно-смысловые утраты, неизбежные при семантической асимметрии лексических эквивалентов любой языковой пары. Так, например, слово *das Dach* представлено следующими эквивалентными вариантами: «свод» (В.А. Жуковский, П. Ободовский, Н.И. Гербель 1), «кровля» (В. Зотов, М.Л. Михайлов), «купол» (Ф.И. Тютчев), «потолок» (Н.И. Гербель 2), «фриз» (Б.Л. Пастернак); лексема «*die Marmorbilder*» в эволюционном ряду переводов дает варианты «лики» (В.А. Жуковский, П. Ободовский), «истуканы» (П. Шкляревский),

³ К этому лексическому разряду относятся слова *die Goldorangen* (померанцы), *gluehen* (пылать, рдеть), *das Gemach* (покой, опочивальня), *der Steg* (стезя), *die Brut* (отродье, исчадие).

«статуи» (А.Н. Струговщиков, В. Зотов, Л.А. Мей, Н.И. Гербель 1, М.Л. Михайлов, М. Семпреверо, Б.А. Томан), «кумиры» (Ф.И. Тютчев), «мраморы» (А.Н. Майков, С. Шервинский), «изваянья» (Б.Л. Пастернак), «портреты» (Н.И. Гербель 2); слово «*der Steg*» (тропа, дорога, путь, мост) при неизбежной необходимости разложить сложносоставное немецкое «*der Wolken-steg*» на его составляющие переведено как «тропа (тропинка)» (В.А. Жуковский, А.Н. Струговщиков, Л.А. Мей, М.Л. Михайлов, С. Шервинский, Б.А. Томан), «стремнина» (П.Шкляревский), «дорога» (В. Зотов), «стеся» (П. Ободовский, Ф.И. Тютчев, Н.И. Гербель 1–2) и «путь» (М. Семпреверо).

Но в одном-единственном случае 13 переводчиков из 15 решают проблему выбора эквивалента с поражающим воображение единодушием: первое полустиие первого стиха «*Mignon*», «*Kennst du das Land...*» 13 разных поэтов переводят практически слово в слово, используя один и тот же эквивалент, причем парадоксальным образом из всего их возможного набора именно тот, который по своему семантическому наполнению является наиболее отдаленным от слова оригинала «*das Land*» («страна», земля», «сельская местность», «край»):

Я знаю край! Там негой дышит лес... (В.А. Жуковский. Мина. Романс. 1817)⁴;

Ах, ты знаешь ли край с вечно юной весной? (П. Шкляревский. *Mignon*. 1825)⁵;

Ты знаешь ли тот край, где алый апельсин... (А.Н. Струговщиков. Песнь Миньоны (Из Гете). 1835)⁶;

Ты знаешь ли край, где растут апельсины... (В. Зотов. 1841)⁷;

Ты знаешь ли край, где лимонные рощи цветут... (Л.А. Мей. Песня Миньоны. 1849)⁸;

Ты знаешь край, где мирт и лавр растет... (Ф.И. Тютчев. Из Гете. 1851)⁹;

Ты знаешь ли тот край, где апельсин с лимоном... (Н.И. Гербель. Миньона (Из Гете) [Первый перевод]. 1851)¹⁰;

Ты знаешь ли край, где лимонные рощи цветут... (М.Л. Михайлов. Песня Миньоны (Из Гете). 1859)¹¹;

Ты знаешь ли тот край желанный... (М. Семпреверо. Песня Миньоны. 1860)¹²;

⁴ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 71.

⁵ Шкляревский П. Стихотворения. СПб., 1831. С. 3-4.

⁶ Библиотека для чтения. 1835. Т. 8. С. 18.

⁷ Репертуар русского театра на 1841 год. Т. 2. С. 25.

⁸ Мей Л.А. Избранные произведения Л., 1972. С. 302. (Библиотека поэта. Большая серия). Впервые – Москвитянин. 1852. № 22. С. 49, в составе перевода романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». В оглавлении журнала ошибочно приписано А. Григорьеву, которому принадлежит перевод двух первых книг. Начиная с третьей, которую и открывает текст песни Миньон, роман переводил Л.А. Мей. См. об этом: Мей Л.А. Указ. соч. С. 637.

⁹ Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1978. С. 180. (Библиотека поэта).

¹⁰ Пантеон. 1855. Т. 20. С. 1.

¹¹ Русское слово. 1859. № 11. Ноябрь. С. 243.

Ты знаешь ли тот край, где рдеет померанец... (Н. Гербель. Миньона. Из Гете [Второй перевод]. 1875¹³);

Ты знаешь край: – лимоны там цветут... (С. Шервинский. Миньона. 1935¹⁴);

Ты знаешь край лимонных рощ в цвету... (Б.Л. Пастернак. Миньона. 1950¹⁵);

Ты знаешь край, где золото плодов... (Б.А. Томан. И.В. Гете. Миньон. 2002(?)¹⁶).

Единственным абсолютным исключением из этого слитного хора переводческих голосов является перевод П. Ободовского («Ты знаешь ли страну, где золотой лимон...»¹⁷), в котором лексема «край» принципиально отсутствует. Перевод же А.Н. Майкова («Ах, есть земля, где померанец зреет...»¹⁸) – это исключение, скорее, из числа тех, которые подтверждают правило: Майков, не использовавший эквивалент «край» в первом стихе своего перевода, все же не смог совсем обойтись без него: слово «край» неукоснительно возникает, и даже дважды, в первой и третьей строфах его текста, где риторический вопрос оригинала «Kennst du es wohl?» в заключающих строфы двустихных рефренах симптоматично замещен соответствующим мотивом: «Где этот край?»).

Причем такое поразительное переводческое единомыслие – это явно не тот случай в ситуации множественного перевода, когда образность и поэтику последующих переводов определяет собою шедевральный характер предыдущего, потому что безусловного шедевра вся рецептивно-переводная история «Mignon» в русской лирике, повторимся, не знает. Кроме того, что по своим чисто эстетическим достоинствам стихотворение Жуковского «Мина» (хронологически первый перевод «Mignon») не превышает среднего уровня поэтических текстов своего автора и уж безусловно не относится к разряду тех шедевров основоположника русского поэтического перевода, которые или навсегда закрывают данную лирическую тему, блокируя инициативу других переводчиков своим очевидным совершенством, или высятся недосягаемыми вершинами над всеми остальными опытами, или же, наконец, мгновенно входят в национальное эстетическое сознание полными и единственными эквивалентами своих оригиналов, что и демонстрирует эдизционная практика стабильного включения выполненного именно Жуковским

¹² М. Семпреверо (Михаил Четвериков). Переводы в стихах из Гете. М., 1860. С. 153.

¹³ Вестник Европы. 1875. Т. 1, кн. 6., отд. 1. С. 671.

¹⁴ Гете И. В. Собрание сочинений: В 13 т. Юбилейное изд. / Под общ. ред. А.В. Луначарского, М.Н. Розанова. Т. 1. М.; Л.: Худож. лит., 1932. Т. 1. С. 162.

¹⁵ Пастернак Б.Л. Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака. М., 1990. С. 255.

¹⁶ Томан Б.А. Стихи не отсюда. М., 2002. С. 78.

¹⁷ Утренняя заря: Альманах на 1841 г. СПб., 1841. С. 13.

¹⁸ А.Н. Майков. Миньон (Из Гете). 1866 // Майков А.Н. Избранные произведения. Л., 1977. С. 176. (Библиотека поэта. Большая серия).

перевода данного текста данного иноязычного поэта в русские издания собрания сочинений последнего. Кроме того, и история прижизненных публикаций этого текста Жуковского до некоторой степени исключает возможность его широкой известности в первой половине XIX в.

При всем том, что перевод «Mignon», выполненный Жуковским, был, несомненно, хорошо знаком его ближайшему окружению (и это подтверждают факты, о которых несколько ниже), при жизни поэта он был напечатан лишь однажды – в малотиражном издании «Fuer Wenige. Для немногих» (1818), предназначенном для самого узкого круга его читателей, в сущности, одного – для царственной ученицы поэта, великой княгини Александры Федоровны. Далее, вплоть до 5-го (последнего прижизненного – 1849) собрания своих сочинений включительно Жуковский ни разу не напечатал этого текста в составе корпуса своих лирических произведений, и вполне возможно, что Шкляревский, переведший «Mignon» в 1825 г., Струговщиков (1835), Ободовский (1841), Зотов (1841), Мей (1849) и Тютчев (1851) могли текста Жуковского и не знать.

Следовательно, приходится заключить, что единодушие в выборе эквивалента «край» для слова «das Land» продиктовано, во-первых, не столько индивидуальным, сколько типологическим национальным эстетическим сознанием, а во-вторых, теми имплицитными смыслами немецкого текста, к которым семантика и фонетическая форма русского слова «край», избранного абсолютным большинством русских переводчиков «Mignon», должна, по-видимому, иметь прямое и непосредственное отношение.

Самой очевидной и наиболее простой мотивировкой выбора лексического эквивалента в данном случае может послужить соображение, которое в психологии творчества, скорее всего, относится к области чисто бессознательной: маловероятно, чтобы кто-нибудь из перечисленных поэтов специально подумал о том, что из всего набора русских эквивалентов лексемы «das Land» слово «край» является единственным односложным и, следовательно, оптимально соответствует принципу эквиритмии стихотворного перевода. Однако же на уровне инстинктивного, в особенной мере свойственного поэтическому слуху острого чувства ритма возможность такого соображения (или ощущения) не следует сбрасывать со счетов.

Если же обратиться теперь к семантическому аспекту и тем ассоциативным коннотациям, которые сопряжены с лексемой «край» в русском языковом сознании, мы с изумлением убедимся в том, что сема «страна», конечно наличествующая в этом слове, в русском языке XIX в. являлась лишь одной из многих и при этом отнюдь не основной. Так, например, словоупотребление Пушкина не дает ни одного случая актуализации этого значения для слова «край»: по материалам «Словаря язы-

ка Пушкина» оно имеет три основных значения: 1) линия, ограничивающая пределы; 2) область, сторона, территория; 3) места, местность, – и в них следующие подразделы: часть поверхности, близкая к ее границе, пределу; пространство, прилегающее к границе; самая отдаленная часть от центра; в устойчивых же словосочетаниях Пушкина слово «край» функционирует как перифрастическая номинация родины («край отцов»), севера («край полуночи») и юга («полуденный край») ¹⁹.

«Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля дает следующие значения, весьма близкие пушкинским: «начало и конец; предел, рубеж, грань, кромка, бок, сторона или полоса, ближайшая к наружности; || берег, страна; || земля, область и народ» ²⁰.

Если учесть, что стихотворение Гете, хотя в его тексте и нет никаких специальных признаков, указывающих на это обстоятельство, является обобщенным образом Италии, причем, очевидно, южной – а о том, что сам Гете был весьма склонен отождествить мирообраз собственной элегии с Неаполитанской Кампаньей, свидетельствует запись от 24 февраля 1787 г. в дневнике «Итальянского путешествия», сделанная по дороге из Рима на подъезде к Неаполю: «Mignon hatte wohl recht, sich dahin zu sehnen» ²¹, да и для русского эстетического сознания XIX в. представления о южной Италии были неразрывно связаны с Неаполем и неаполитанским регионом, поскольку именно он являлся, как правило, конечным пунктом маршрутов русских путешественников, далее Неаполя на юг Италии почти не заезжавших, – при всем этом нельзя не признать, что слово «край» в значениях «начало и конец», «предел», «граница», «кромка» и, скажем прямо, «берег» очень точно соответствует своей семантикой этой невяной, но неизбежной ассоциации с приморским топосом на рубеже земной тверди и морской стихии. Тем более что цветущие и плодоносящие лимоны и пылающие апельсины (померанцы), лавры и мирты, колонны и статуи, и особенно гора – гора в единственном числе, одна-единственная гора (при том, что вообще-то недиффе-

¹⁹ *Словарь языка Пушкина*. М., 1957. Т. 2. С. 386.

²⁰ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1881 (Репринт: М., 1979). Т. 2. С. 184.

²¹ Перевод: «Как права была Миньон, стремясь туда!». Ср. в оригинале: «Als wir aus Fondi herausfahren, ward es eben helle, und wir wurden sogleich durch die ueber die Mauern haengenden Pomeranzen auf beiden Seiten des Weges begruesst. Die Baeume haengen so voll, als man sich's nur denken kann. Obenher ist das junge Laub gelblich, unten aber und in der Mitte von dem saftigen Gruen. Mignon hatte wohl recht, sich dahin zu sehnen». [Перевод: Когда мы выехали из Фонди, стало светлее, и нас приветствовали померанцы, свисающие из-за стен по обе стороны дороги. Деревья просто невообразимо отягощены плодами. Молодая листва на верхушках золотистая, внизу и в гуще кроны – сочного зеленого цвета. Как права была Миньон, стремясь туда». Перевод мой. – *О.Л.]. Goethe J.W.* Italienische Reise, Goldmanns Gelbe Taschenbuecher. Muenchen, 1961. S. 108.

ренцированному суммарному образу Италии, почти на всем своем протяжении раздвоенной многовершинным Апеннинским хребтом, более приличествовала бы форма множественного числа «горы») – это неотъемлемые атрибуты русской словесной неаполитаны, неукоснительно присутствующие в любом текстовом свидетельстве о Неаполе, будь то текст документальный или художественный.

Однако из числа глубинных семантических слоев текста «Mignon» это только самый близкий к поверхности. Само звучание слова «край», т.е., фонетические ассоциации, которые оно может пробуждать, и неизбежная в силу своей очевидности и естественности рифма «рай», которую оно может вызвать, будучи поставлено в сильную позицию стиха, находятся в глубоком концептуальном соответствии с более отдаленными имплицитными смыслами стихотворения Гете: являясь на своих внешних, визуально-образном и эмоциональном словесном планах медитативно-панорамной элегией, «Mignon» в более отдаленном символическом плане своего мирообраза реализует ситуацию архетипическую: обладание – изгнание – утрата – томление.

Пространственный образ начальной строфы, в котором первое и центральное место принадлежит дендрологическому мотиву – образу цветущего и плодоносящего дерева, вызывает немедленную и неизбежную ассоциацию с раем, причем именно земным раем, садом Эдема²². Заключительная же строфа, в которой присутствует слово «Hoehle» (нора, пещера), на русский слух почти точный омофон слова «Hoelle» (ад), дополняет эту архетипическую космогоническую текстовую модель образом ада. Здесь стоит обратить внимание на то, что и образ обитателя этой пещеры, драконова отродья («der Drachen alte Brut»), в ряду русских переводов «Mignon» периодически весьма симптоматично уступает место гораздо более ассоциативному в сакральном смысле образу змеи (или даже змея), причем эпитеты, сопровождающие этот образ, усугубляют его насыщенность именно ассоциациями с ветхозаветным искушителем, ср.:

И пестрый змей в пещерах темных рышет (Ободовский);
Там в облаке вьется дорога змеей (Зотов);
Там змеи гнездятся в пещерах и пропастях черных (Мей);
В ущельях гор отродье змей живет (Тютчев);
В расселине глухой гнездится старый змей (Гербель 2).

Таким образом, в трех строфах «Mignon» угадываются очертания дантовской картины мира: рай, чистилище, ад. Особенно очевидно дан-

²² *Michaela Boehmig*. Fragmente des Italien-Mythos in der russischen Dichtung der Jahrhundertwende // Deutschland, Italien und die slavische Kul'tur der jahrhunderterwende: Phaenomene europaeischer Identitaet und Alteritaet. (Trierer Abhandlungen zur Slavistik. Herausgegeben von Gerhardt Ressel). Peter Lang. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien, 2005. S. 47.

товской космогонии соответствует пространственный образ третьей строфы: гора, высшаяся в центре мироздания, спуск в недра которой является одновременно подъемом и путем (мостом – эта коннотация немецкого слова «der Steg» безвозвратно утрачена в русских переводах) в заоблачные вершины рая²³. Тем более что словосочетание «der Drachen alte Brut» способно вызвать дантовские ассоциации еще и полной омофонией одного из своих лексических элементов с русской огласовкой имени того исторического персонажа, которого Данте поместил в одну из трех пастей драконоподобного Сатаны вместе с двумя другими величайшими предателями мировой истории. Что же касается русских эквивалентов лексемы «die Brut» – «отродье» и «исчадие», то они традиционно функциональны только в устойчивых словосочетаниях «дьявольское отродье» и «исчадие ада».

Совокупность всех этих смысловых оттенков панорамно-медитативной элегии Гете в превосходной степени реализует в ее эмотивности психологическую категорию стремления и томления – романтический отзвук архетипической тоски первого человека ветхозаветной истории по утраченному раю и жажды его обретения. И даже более того: космогонический субстрат текста Гете, который формирует его ассоциативно-образный строй, эксплицирован еще и в напряженную эмфатику стихотворения, выдержанного в вопросительно-восклицательной интонации своим вариативно-инвариантным рефреном «Dahin, dahin...», который соединяет в себе точные повторы внутри стиха и анафоры от строфы к строфе («Kennst du es wohl?») с варьированием номинации лирического объекта («Geliebter», «Beschuetzer») и модальности («moecht ich <...> ziehn» – «lass uns ziehn»). Последний стих («O, Vater, lass uns ziehn!»), в котором это изменение модальности происходит, заслуживает особенного внимания. В подстрочном переводе его исходное значение можно передать следующим образом: «Отец, отпусти нас (позволь нам идти)!». Таким образом, в оригинале Гете происходит редупликация лирического объекта: отец («Vater») – это уже не адресат первых двух строф песни Миньон, не то лицо, которое в их рефренах обозначено как «возлюбленный» («Geliebter») и «защитник» («Beschuetzer») лирической героини; Отец – это некая высшая сила, во власти которой нахо-

²³ Рай и ад в ближайшем соседстве – это тоже один из лейтмотивов русских неаполитанских травелогов, которые предлагают даже два варианта этой дихотомии: вход в Аид и Елисейские поля неподалеку от озера Аверно – панорама Неаполитанского залива, увиденная с вершины Везувия сквозь дым и пепел его извержения, рай у подножия ада. Источник этой образной оппозиции русского неаполитанского травелога М. Бемиг видит в путевых записках Ф.-Р. де Шатобриана и И.-В. Гете, см.: *Michaela Boehmig*. *Fragmente des Italien-Mythos in der russischen Dichtung der Jahrhundertwende*. S. 46.

дятся разрешение и запрет, т.е., тоже ассоциативно-архетипический образ, вызывающий представление о Боге.

Тем более интересно то, что ни один из 15 русских переводов «Mignon» не воспроизводит эту, столь, по-видимому, семантически насыщенную, особенность текста Гете: с той же степенью согласованности, как и в случае с лексемой «край», русские поэты переводят последний стих как обращение к тому же лирическому объекту, которому адресованы номинации «возлюбленный» и «защитник» первых двух строф. Особенно это заметно в тех переводах, которые вообще не передают смены форм обращения лирической героини к адресату текста, концентрируя лирическую эмоцию в троекратном повторе одного и того же эпитета «друг», «возлюбленный» или «милый» от строфы к строфе:

О, друг, пойдем! туда, туда // Мечта зовет!.. Но быть ли там когда?
(В.А. Жуковский);

Ах, ты знаешь ли гору сию? // О, туда // Нам дорога с тобою, родитель!
пойдем! (П. Шкляревский);

Скажи, знаком ли с ней? // Туда лежит наш путь. Отец! идем скорей...
(А.Н. Струговщиков);

Туда, возлюбленный, туда // Умчалась бы с тобою навсегда
(П. Ободовский);

Ты знаешь ли, друг мой? – Туда, о, туда! // С тобой я, мой милый, готова
всегда! (В. Зотов);

Ты знаешь ту гору? Туда мы с тобой, // Туда мы умчимся, отец мой род-
ной! (Л.А. Мей);

Ты был ли там? Туда, туда с тобой // Уйдем скорей, уйдем, родитель
мой (Ф.И. Тютчев);

Ты знаешь ли ее? // Туда, туда, туда // Хотела бы с тобой уйти я наве-
гда! (Н.И. Гербель 1);

Ты гору ту знаешь? // Туда бы, туда // Путем тем, отец мой, уйти наве-
гда! (М.Л. Михайлов);

Те горы знаешь ты? // Туда бы нам с тобой!.. // Тот горный путь – наш
путь, отец ты мой! (М. Семпреверо);

Где этот край?.. Туда, туда // Уйти бы нам, мой милый, навсегда!
(А.Н. Майков);

Ты знаешь ли ее? // Туда, отец, туда // Хотела б я с тобой умчаться на-
всегда! (Н.И. Гербель 2);

Ты знаешь их? – туда, туда // Наш путь, отец, – умчимся ж навсегда
(С. Шервинский);

Ты там бывал? // Туда, туда // Уйти б с тобой, отец мой, навсегда
(Б.Л. Пастернак);

Туда, туда по нашему пути // Хотела бы, отец, с тобой уйти (Б.А. Томан).

Учитывая то обстоятельство, что к романсу Гете обращались такие тонкие знатоки немецкого языка, как Жуковский, Тютчев, Мей и Гербель, эту на первый взгляд очевидно смысловую погрешность в интерпретации последнего стиха невозможно объяснить недостаточным знанием. И на силу влияния переводческой традиции столь поразительно

дружную и единообразно неправильную в строгом языковом смысле интерпретацию тоже не спишешь: выше уже упоминалось о том, что традиция изначально складывалась таким образом, что включавшиеся в нее поэты были в минимальной степени зависимы друг от друга и руководствовались в большей степени самим оригиналом, нежели его интерпретациями. Однако, вероятно, те же самые типологические основы национального эстетического сознания, которые предопределили единообразие перевода первого стиха «Mignon», обусловили и значительную смысловую трансформацию русских переводов последнего стиха по сравнению с его исходным оригинальным смыслом.

Первый и последний стихи лирического текста – это его сильные позиции, в русском эстетическом сознании они неизбежно связаны отношениями парности и повтора – и здесь обращает на себя внимание присутствующий в 9 русских переводах оригинальный относительно образности Гете лирический мотив вечности («когда» в значении «никогда», «всегда», «навсегда»), который на поверхности выглядит просто хорошей рифмой к непоэтическому указательному местоимению «туда», однако в своей глубине включает ту же самую ассоциацию, которой нагружена лексема «край» первого стиха: вечной обителью, причем не какой-нибудь, а блаженной, недостижимой, является рай, и ничто иное. С этой точки зрения утрата обертона мольбы, адресованной Богу (в исчезнувшем из русских переводов мотиве отцовского разрешения) оказывается хорошо компенсированной русскими переводчиками вторым возникновением концепта рая в третьей строфе, причем на столь же отдаленном, как и в подлиннике, ассоциативном плане восприятия текста.

Таким образом, приходится признать, что приблизительный в строгом лингвистическом смысле русский лексический эквивалент к немецкому слову «das Land» – «край» – до известной и очень значительной степени продиктован поэтикой и образностью самого оригинала, по отношению к которым он приобретает статус, как это ни парадоксально, единственно возможного эквивалента в смысле поэтическом. Этим он совершенно уподобляется императиву «Dahin, dahin», который столь же единообразен во всех русских интерпретациях текста Гете («Туда, туда!») по одной простой причине: никак иначе этот призыв перевести практически невозможно. Таким образом, слово «край» в сочетании своих смыслов и фонетических ассоциаций оказывается вполне способным стягивать в себе образную структуру целого текста и репрезентировать его *in toto*.

Доказательством этого тезиса может послужить второй аспект рецептивной истории «Mignon» в русской поэтической традиции: процесс претворения одного из образных элементов лирического текста Гете в

некую универсальную структурно-семантическую модель, усвоенную оригинальной русской лирической поэзией сразу в двух своих вариантах, как в оригинальном немецком, так и в переводном русском, которые сохраняют равную лексико-поэтическую функциональность и равную сюжетно-образную смыслопорождающую способность.

Показателем мгновенной адаптации стихотворения Гете сразу же после появления его первого русского перевода, выполненного В.А. Жуковским, стала практически синхронная ему пародия П.А. Вяземского. Это не только подтверждение осведомленности ближайшего окружения Жуковского о его новом переводе, но и редкая честь, которой удостаивается отнюдь не всякий даже шедевр национальной словесности: пародии вызывают только такие тексты, которые, в терминологии Ю.Н. Тынянова, являются «литературными фактами», определяющими дальнейший ход развития этой словесности²⁴. Сам по себе перевод Жуковского литературным фактом не стал. Но зато им, безусловно, стал один из его (в данном случае пока что лексических) элементов, остро акцентированный пародией Вяземского сразу же по мере первой вербализации этого элемента в русском поэтическом тексте; таким образом, в данном случае мы имеем дело с парциальным литературным фактом – явление, не сказать чтобы очень частое:

Я знаю край! Там английский есть клоб,
Во мгле горит там Айгустова лоб,
Вельяшев там стихами холодит,
Голицын князь у печки тихо бздит.
Там порют гиль! туда, туда
Мечта зовет! Там сердцем я всегда!

Там желтый дом! На каменных стихах
Поставлен свод: кураторы в лучах!
И ликом ряд вокруг стола сидит,
И глупость, иль молчанье, говорит.
Там глупость, друг! туда, туда
Мечта зовет! Там ухом я всегда!

Беседа там на ум кричит: Краул!
Гуляет там победоносный мул,
И члены не мутят рассудок там,
И проза вслед плывет дурным стихам.
О друг сочлен! туда, туда
Мечта зовет... но быть ли там когда?²⁵

²⁴ См.: Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 292.

²⁵ РГАЛИ, ф. 195, оп. 2, № 20, л. 27 об. Из письма Вяземского Жуковскому. Варшава, 6 марта 1818. Публикуется впервые.

Перепеснь Вяземского – это типичный образец пародии, «направленной на», т.е. такой, которая ни в коей мере не имеет в виду дискредитации своего источника, но зато имеет свойство вскрывать и демонстрировать его конструктивную модель, а заодно и тот срез поэтики, который оказывается почему-либо особенно привлекательным для национального эстетического сознания²⁶. И пародии Вяземского это свойство присуще в полной мере: высокий лиризм оригинала, память о котором хранят метрика и строфика пародии, а также формулы «Я знаю край» и «Туда, туда // Мечта зовет» (единственные точные цитаты из текста Жуковского) – актуализируют именно конструктивную модель, способную в высшей степени воплотить элегическую интонацию томления, истинность которой не подвержена деформации даже в пародии. Страна дураков – рай для остряков, и если учесть, что пародия Вяземского написана покинувшим Петербург по делам службы и разлученным со своим литературным окружением поэтом в тесной хронологической близости к только что отшумевшей вакханалии пародического острословия и жизнерадостной игры молодых литературных сил «Арзамаса», то в ее глубинном субстрате мы увидим то же самое чувство острой тоски по утраченному раю в его (чувства) самом что ни на есть прямом выражении.

Насколько точно и безошибочно Вяземский выделил самые перспективные смыслопорождающие лексические единицы перевода Жуковского, свидетельствует непрерывно тянущаяся в русской элегической поэзии цепочка рефлексов этой лирической темы, в которой лексемы постепенно приобретают характер структурных, т.е. формально-содержательных, элементов лирического языка.

Вопросительно-восклицательной конструкцией с лексическим мотивом «край» в зачине стихотворения организована серия панорамных элегий Пушкина, синтезирующая его реальные зрительно-эмотивные впечатления от южной природы Крыма с воображаемыми образами Италии, которые имеют текстовый статус отражения второго порядка, поскольку представления Пушкина об Италии сформированы исключительно текстовыми свидетельствами. Эту серию открывает стихотворение 1821 г. «Кто видел край, где роскошью природы // Оживлены дубравы и луга <...>», в котором семантика лексемы «край» конкретизируется далее словосочетанием «златой предел», а эмфатика томления передана восклицательно-вопросительной риторической конструкцией: «К тебе летят желания мои!», «Приду ли вновь под сладостные сени

²⁶ См.: Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 292.

<...?>²⁷. Далее этот образно-лексический мотив с незначительными вариациями переходит в незавершенное стихотворение «Гаврида» (1822):

Счастливы край, где блещут воды,
Лаская пышные берега,
И светлой роскошью природы
Озарены холмы, луга <...> (I,1, 256).

Словосочетанием, которое выглядит реминисценцией перевода Жуковского, имеющей точный цитатный характер, начинается пушкинский черновой отрывок 1827 г.: «Я знаю край: там на берега // Уединенно море плещет» (3, 86); в следующем, 1828 г. еще один реминисцентный вариант этого зачина появляется в незавершенном стихотворении, обращенном к графине М. Мусиной-Пушкиной, недавно вернувшейся из Италии: «Кто знает край, где небо блещет // Неизъяснимой синевой <...>»²⁸. Предположив этому тексту эпиграф «Kennst du das Land?», Пушкин прямо соотнес его образность с немецким оригиналом «Mignon», первоисточником лексического мотива «край», а суммарный обобщенный образ Италии, созданный в пушкинском черновом послании сочетанием пейзажных и культурологических мотивов (имена «Торквато», «Рафаэль», «Канова»), заключается оценочной характеристикой, которая наконец-то выводит в открытый лирический текст именно ту подспудную ассоциацию, которую может вызвать лексема «край» в сильной позиции, под рифмой:

Волшебный край, волшебный край,
Страна высоких вдохновений!
Людмила зрит твой древний рай,
Твои пророческие сени (III,1, 96).

В 1829 г. перифрастический образ Италии возникает в стихотворении «Поедем, я готов...», которое хотя и не содержит интересующей нас устойчивой формулы, восходящей к тексту Гете, но тем не менее в своей побудительно-отзывной модальности выглядит своего рода ответной репликой на призыв «Mignon» и заключает скрытую за указа-

²⁷ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 17 т. М., 1937-1953. Т. II (1). С. 190-191. В дальнейшем все тексты Пушкина цитируются по этому изд. с указанием тома и страницы в скобках.

²⁸ Как заметил М.Н. Розанов, в этом стихотворении «<...> об Италии сказано более чем где-либо у Пушкина в другом месте», а Н.О. Лернер назвал его «<...> настоящим компендиумом литературных и поэтических представлений нашего великого поэта об Италии», см.: *Розанов М.Н.* Пушкин, Тассо, Ариосто // Изв. АН СССР по Отделению общественных наук. 1937. М., 1937. С. 371-372; *Лернер Н.О.* Вступ. ст. // Пушкин А.С. Собрание сочинений / Под ред. С.А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1909. Т. 4. С. LX. (Библиотека великих писателей).

тельным местоимением «туда» образно-ассоциативную отсылку к знаменитому рефрену «Dahin, dahin!»:

<...> туда ли, наконец,
Где Тасса не поет уже ночной гребец,
Где древних городов под пеплом дремлют мощи,
Где кипарисные благоухают роши,
Повсюду я готов (III,1, 191).

Последний случай возникновения интересующего нас мотива в пушкинских текстах – это стихотворение 1830 г. «Когда порой воспоминанье...», в которое пейзажные стихи посвящения гр. Мусиной-Пушкиной переходят лишь с незначительными вариациями:

Не в светлый край, где небо блещет
Неизяснимой синевой <...>
Где пел Торквато величавый,
Где и теперь во мгле ночной
Далече звонкою скалой
Повторены пловца октавы (III,1, 243).

Эволюционный ряд пушкинских автореминисцентных текстов, изначально посвященных Крыму и связанных между собой сквозной поэтической формулой, которая в равной мере может восходить и к переводу Жуковского, и к оригиналу Гете, обнаруживает, прежде всего, внутреннюю соотнесенность крымского и итальянского топосов, перетекающих один в другой в поэтическом сознании Пушкина, где они оказываются объединены не только объективным сходством природы, климата и ландшафта, но и субъективным элегическим томлением поэта по утраченному Крыму²⁹ и недостижимой Италии³⁰. Однако же топологической конкретикой дело не ограничивается: элегические фрагменты Пушкина явно демонстрируют склонность формулы «Ты знаешь край...» во всех ее возможных текстовых вариантах маркировать пространство утопии, мечты и идеала (рая), с какой бы конкретной местностью это пространство ни ассоциировалось.

²⁹ Ср. в письме Л.С. Пушкину от 24 сентября 1820 г.: «<...> счастливое полуденное небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение – горы, сады, море; друг мой, любимая моя надежда [есть] увидеть опять полуденный берег <...>» (13, 19).

³⁰ Отметим вновь, что и здесь крымско-итальянский топос явно демонстрирует тенденцию к обретению своего символического воплощения через топос неаполитанский: «древний рай» и «пророческие сени» в ближайшем соседстве находятся на байском побережье, где их поместило мифологическое предание: Елисейские поля и пещера Кумской сивиллы – это одна из неперменных целей паломничества русских путешественников по неаполитанскому региону. И характерно, что в четверостишии, посвященном Торквато Тассо, чье имя неразрывно связано в равной мере с Венецией и Неаполем, венецианская реалья, «адриатическая волна» как источник эха, повторяющего «напев Торкватовых октав», уступает место реалии неаполитанской: «звонкой скале» на берегах залива.

Разумеется, пушкинские лирические тексты – это наиболее репрезентативный слой русской лирической поэзии: даже если бы Пушкин был единственным русским поэтом, в оригинальной лирике которого отозвались бы образные мотивы «Mignon», этого было бы уже достаточно для того, чтобы говорить об органичной адаптации иноязычного текста русским эстетическим сознанием. Однако же Пушкин отнюдь не единственный русский поэт, который, не переведя стихотворения Гете, воспринял в своей поэтической образности и использовал в своей лирике лексические мотивы «Mignon»: собственно говоря, именно под его пером эти мотивы и обнаружили впервые свою способность служить универсально-символической топологической моделью.

Периодически появляющиеся в оригинальных текстах русских поэтов рефлексыв поэтической образности «Mignon» тем более достойны внимания, что авторы этих текстов, по-видимому, в минимальной мере зависимы от стихотворений своих великих предшественников: стихотворения Пушкина, несущие в себе отблеск поэтики «Mignon», не вышли за пределы творческой лаборатории поэта и, соответственно, как это случилось и с переводом Жуковского, не могли ни иметь широкого распространения за пределами пушкинского круга, ни оказать скольконибудь определяющего влияния на творчество современников. При жизни поэта из этого ряда его текстов был опубликован только один – стихотворение 1829 г. («Поедем, я готов...»³¹), которое в минимальной степени реминисцентно и тексту Гете, и переводу Жуковского.

Скорее всего, авторы русских образных вариаций на тему «Mignon», созданных в первой половине XIX в., в большинстве своем обращаются непосредственно к оригиналу Гете: тем более показательно то, что под пером самых разных людей этот немецкий оригинал каждый раз генерирует предельно сходные между собой русские образно-лексические мотивы и конструктивные приемы, которые реализуют в конечном счете одну и ту же интерпретацию его (оригинала) архетипического субстрата: рай, утопия.

Один из самых ранних примеров подобного рода вариации предлагает стихотворение В.К. Кюхельбекера «Ницца» (1821), которое при его первой публикации в 1826 г. имело заглавие «К Гете» и эпиграф «Kennst du das Land, wo die Zitronen bluehn?», развивающее в своем лирическом сюжете элегический мотив «Et in Arcadia ego» и совершенно недвусмысленно указывающее заглавием, эпиграфом и образностью на свой источник, причем явно не в русском переводном, а в немецком оригинальном его варианте:

³¹ *Московский вестник*. 1830. № 11.

Был и я в стране чудесной,
Там, куда мечты летят;
Где средь синевы небесной
Ненасытный бродит взгляд,
Где лишь мул на верх утеса
Путь находит меж стремнин,
Где в зеленом мраке леса
Рдеет сочный апельсин.

Край – любовь самой природы,
Родина роскошных Муз! <...>

Мне казалось, Миньона
Тужит между этих скал³².

В том же году, когда было напечатано стихотворение Кюхельбекера, аналогичное свидетельство глубокой внедренности образов Гете в поэтику русской лирики демонстрирует – и на первый взгляд весьма парадоксальным образом – не оригинальное произведение, а перевод: начальные стихи поэмы Байрона «Абидосская невеста» в переводе И.И. Козлова (1826) вовлекают в русский рецептивный контекст «Mignon» свидетельство всевропейской славы романа Гете³³:

Кто знает край, далекий и прекрасный,
Где кипарис и томный мирт цветут
И где они как призраки растут
Суровых дел и неги сладострастной, <...>
Кто знает край, где небо голубое
Безоблачно, как счастье молодое,
Где кедр шумит и вьется виноград,
Где ветерок, носящий аромат,
Под ношею в эфире утопает,
Во всей красе где роза расцветает,
Где сладостна олива и лимон,
И луг всегда цветами испещрен, <...>
Где дивно все, вид рощей и полян,
Лазурный свод и радужный туман, <...>
Земля как рай. Увы! Зачем она –
Прекрасная – злодеям предана!³⁴

³² Впервые: *Московский телеграф*. 1826. № 17. С. 3. Текст первой публикации с восстановленными цензурными пропусками цит. по: *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 124-125.

³³ Черты образа Востока, созданного Байроном в лирическом зачине поэмы «Абидосская невеста», совершенно очевидно навеяны стихотворением Гете «Миньон», ср.:

Know ye the land where the cypress and myrtle	Ты знаешь край, где кипарис и мирт
Are emblems of deeds that are done	Суть символы дел, совершенных
in their clime? <...>	в их краю?
Where the citron and olive are fairest	Где лимон и олива - прекраснейшие
of fruit,	из фруктов,

Byron D.G. The brude of Abidos. A turkish tale // *The works of the right honourable Lord Byron*. Leipsick, 1818. Vol. 2. P. 85-86. [Подстрочный перевод Ю.А. Тихомировой.]

³⁴ *Байрон Д.Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1981. Т. 3. С. 46-47.

Однако же это парадокс только на первый взгляд: очень вольный и значительно трансформирующий образность Байрона перевод Козлова, который демонстрирует почти исчерпывающе полный набор мотивов текста Гете (цветение, мирт, лимон, небо голубое, ветерок, лазурный свод), увенчан тем самым, характерно отсутствующим в оригинале Байрона, образным концептом рая, который остается скрытым в подтексте как немецкого подлинника, так и всех русских переводов «Mignon», но в оригинальных русских поэтических текстах, реминисцентных стихотворению Гете, имеет неукоснительное свойство выходить на поверхность и оформляться соответствующей лексемой. При этом очевидно, что в ряде случаев перечисленные мотивы использованы Козловым в общей стилиевой огласовке национального поэтического языка, восходящего своими константными образами к лирическому языку Жуковского и Пушкина: Козлов принадлежит именно к числу тех поэтов, которые скорее чем другие могли быть осведомлены о неопубликованных текстах своих великих друзей.

Органичное слияние оригинальных оборотов языка русской лирики с образно-лексическими поэтизмами, введенными в этот язык в качестве эквивалентных заместителей образно-лексических структур иноязычного текста, окончательно упраздняет в русском эстетическом сознании разницу между оригинальным текстом и его переводом: образные элементы оригинала и его переводов начинают функционировать в воспринимающей литературе на равных правах и приобретают свойство топологической универсальности, почерпнутое в скрытых за конкретным локальным текстом его символических коннотациях.

Уже в переводе Козлова из Байрона элементы обобщенно-поэтического образа Италии использованы для моделирования столь же обобщенно-поэтического образа Востока, в котором главным является не столько локальный колорит, сколько концепт райского блаженства («Земля как рай»). В еще более чистом виде этот универсально-символический смысл мотивного комплекса демонстрирует стилизация под стихотворение Гете, создающая образ откровенно потустороннего внеземного пространства и совершенно лишённая какого бы то ни было, пусть даже условного, земного локального колорита: песня Цецилии, включенная в повесть К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг (Жизнь в мечте)» (1836)³⁵ – прием, предельно ассоциативный соответствующему эпизоду романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера»:

Туда, туда! Иди за мною!
Я знаю чудный, светлый край.
Простись с коварною землею,

³⁵ Впервые: *Телескоп*. 1836. Ч. 33, № 10.

Там ждет тебя небесный рай. <...>
Но путь я знаю сокровенный
В тот край, где радость и покой –
О друг мой милый, друг бесценный,
Туда за мной, туда за мной!³⁶

Эти же интонации томления и стремления к недостижимому идеалу – поздний рецидив двоemiрия ранних русских романтиков в литературе 1830-х гг. – слышны и в лаконичных, но в высшей степени выразительных упоминаниях романа Гете в текстах В.Ф. Одоевского. Мотив «таинственной мелодии», которой великий композитор, герой повести «Последний квартет» Бетховена», пытается «объяснить» песню Миньоны и на которую (мелодию) нечувствительно сводит все другие свои композиции, делает романс Гете своего рода воплощением самого духа музыки³⁷. В неопубликованных «Итальянских сценах» он становится синонимом романтического томления по прекрасной мечте:

<...> не ты ли это, прекрасная мечта моего детства – не ты ли из пыли книг, из мертвых стихий языка, убитого школою, – восставала предо мною живая, великая, полная древних дум и древних звуков – за мной! за мной! бросьте нечистую прозу вашей нечистой жизни – за мной! за мной –
Туда, где негой дышит лес,
Где золотой лимон горит во мгле древес³⁸;

Как справедливо заметил В.М. Жирмунский, в России «<...> в конце 30-х гг., в эпоху увлечения Гегелем, интерес к поэзии Гете достигает апогея. По словам Корнилова, «культ Гете в конце тридцатых годов сделался одной из отличительных черт наших гегельянцев»³⁹. Именно произведения Любомудров, реминисцирующие образы «Mignon», а также их отзывы об излюбленном романсе, в частности восторженный отзыв Н.А. Станкевича (1833), с наибольшей внятностью выражают тенденцию максимальной символизации локального образа Гете в его рецепции русским эстетическим сознанием.

Как божественна становится эта песнь, когда сообразишь обстоятельства, окружающие поэтическое существо – Миньону! Настоящее для нее исчезло <...>. Италия с ее красотами, Италия, украшенная пламенной фантазией, <...> – вот что сделалось целью ее желаний <...> томимая влечением в страну детства, украшенную (вновь созданную) ее фантазией, <...> вся она <...> превратилась в одно Sehnsucht, в страстное влечение <...>. Наконец, истомленная борьбою, в одежде ангела, – она исповедала свое последнее желание, свои догадки; небесное отечество – вот куда стремилась мысль ее!

³⁶ *Сильфида*: Фантастические повести русских романтиков. М., 1988. С. 617.

³⁷ См.: *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 82. (Литературные памятники).

³⁸ Цит. по: *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. М., 1913. Т. 1, ч. 2. С. 8-9.

³⁹ *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 181. См. также: *Корнилов А.А.* Молодые годы Михаила Бакунина: Из истории русского романтизма. М., 1915. С. 347.

<...> И все это выражает: «Kennst du das Land...». Как бы хотелось слышать это чувство, отлитое в звуки! Здесь их поле. Увлечь душу, обаять ее <...> должна музыка на эту песню...⁴⁰

И здесь тоже особо следует отметить равноправие оригинала и перевода в восприятии русских писателей: если Одоевский цитирует роман в переводе Жуковского, то Станкевич имеет в виду, несомненно, его оригинальный текст.

Если же говорить о поэзии 1830–40-х гг., то, может быть, в наибольшей мере этот извлеченный из текста Гете подспудный символический смысл, равно как и способность созданной немецким поэтом и усвоенной русской лирикой поэтико-топологической структуры служить универсалией любого аксиологически насыщенного пространственного образа, демонстрируют именно те поэтические тексты русской рецептивной истории «Mignon», в которых мотивы и образы Гете использованы с целью моделирования альтернативного пространства метафорического ада. В отличие от реально существующей, но недостижимой райской утопии «Mignon», пространство антиутопии воссоздано именно как образ столь же реальной, но неизбежной и неотчуждаемой окружающей среды. В подобных случаях русская лирика обыгрывает амбивалентность концептов рай – ад, определенную неотъемлемым свойством любой антиномии, элементы которой всегда находятся в позиции возможной взаимозамены. Таких текстов рецептивная история «Mignon» знает немного, но сам факт их наличия – и особенно факт появления первого из них на рубеже 1820–30-х гг., весьма симптоматичен: русская лирика доказывает правило универсальной применимости символической топологической модели со всевозможной полнотой, используя как прямой способ доказательства, так и способ доказательства от противного, ср.:

Ты знал ли дикий край под знойными лучами,
Где роши и луга поблекшие цветут?
Где хитрость и беспечность злобе дань несут?
Где сердце жителей волнуемо страстями? <...>⁴¹.

Реминисцентный план начального четверостишия стихотворения М.Ю. Лермонтова «Жалобы турка» (тоже, кстати, не опубликованного при жизни поэта⁴²) прокомментирован следующим образом: «Первый стих «Ты знал ли дикий край под знойными лучами...» сходен с началом «Песни Миньоны» Гете <...> из «Вильгельма Мейстера» (ср. эпи-

⁴⁰ Станкевич Н.В. Переписка. 1820-1830. М., 1914. С. 229-230.

⁴¹ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 46.

⁴² Впервые: *Стихотворения* М.Ю. Лермонтова, не вошедшие в последнее издание его сочинений. Берлин, 1862. С. 6.

граф к стихотворению Пушкина «Кто знает край, где небо блещет...», 1827)»⁴³ – стоило бы только добавить, что это сходство полностью трагестированное. Любопытно заметить, что в письменном наследии Лермонтова прямые и косвенные упоминания «Mignon» своей явной иронической окраской неизменно составляют своего рода противовес экзальтированному чувству романтического томления, воплощенному в лирике и прозе любовников. Прямое упоминание Миньон, причем не названия песни, а имени героини, находим в повести «Тамань» (1839), в откровенно ироничном контексте авантюрно-воровского сюжета, трагестизирующего психологические характеристики лирического образа Гете:

<...> я вообразил, что нашел Гетеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения; – и точно, между ими было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни...⁴⁴

Однако еще более выразительной оказывается неявная реминисценция образности «Mignon» в последней повести Лермонтова «Штосс» (1841): ее ироническое острие, несомненно, нацелено на многочисленные переводы романа Гете второстепенными поэтами (а в период с 1831 по 1841 г. были опубликованы далеко не лучшие переводы П. Шкляревского, А.Н. Струговщикова, П. Ободовского и В. Зотова, причем последние два – именно в 1841 г.); кроме того, эта же реминисценция рикошетом поражает и штампы русских литературных путешествий, посвященных неаполитанскому региону и неизбежно преисполненных неукоснительных восторгов по поводу цветущих, благоухающих и осыпанных в зимние месяцы плодами лимонов: герой повести, художник Лугин, недавно возвратившийся из Италии (причем, как это явствует из контекста повести, посетивший в том числе и Неаполь), одержим странной манией:

Вообразите, какое со мной несчастье <...> – вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю в галерее испанской школы. Так нет! все остальное как и прежде; одни лица изменились; мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны⁴⁵.

Симптоматично, что один из последних на сегодня фактов рецептивной истории «Mignon» в русской переводной и оригинальной поэзии подхватывает лирическую тему романа в ее амбивалентной, одновременно патетической и пародийно-трагестизирующей интерпретациях. Принадлежащий перу Б.А. Томана своеобразный поэтический диптих,

⁴³ Лермонтов М.Ю. Указ. соч. Т. 1. С. 548.

⁴⁴ Там же. Т. 4. С. 231.

⁴⁵ Там же. С. 320.

перевод «Mignon» и оригинальное стихотворение «По мотивам Гете», предлагает двойное прочтение топологической образности романса в ее аксиологически прямом и инвертированном вариантах, создавая по одной и той же структурной модели альтернативные образы пространства, которые соотносятся между собой по принципу антиномии рай – ад. Одни и те же поэтические мотивы, которые за полтора века своей истории в русской лирике успели отвердеть и превратиться из содержательных-смысловых элементов текста в формально-структурные, оказываются в равной мере пригодными для оформления этих противоположных образов:

Ты знаешь край, где не растет трава,
Где на деревьях мертвая листва,
А новые побеги не смогли
Осилить мрак, идущий от земли.
Ты знаешь ли? – Он сном тяжелым спит.
Гроза не грянет, гром не прогремит.

Ты знаешь путь, ведущий в никуда,
По крутизне гонимые стада,
До пропасти терпенье их ведет.
Несчастный, глупый, бессловесный скот!
Ты знаешь ли? По этому пути
Не приведи Господь другим идти.

Ты знаешь дом – облупленный фасад,
Подкрашенный, за ним – развалин ряд.
Но не огни рекламы видны мне,
А МЕНЕ, ТЕКЕЛ, ПЕРЕС на стене.
И трещина пересекает дом.
Ты знаешь ли? То мир, где мы живем⁴⁶.

Собственно говоря, нельзя даже сказать, что такие тексты являются инверсией образности стихотворения Гете, хотя в своей мотивной структуре они выстроены как полные антитезы воображаемому земному Эдему: помимо того, что образ ада имплицитно присутствует уже и в оригинале Гете, очевидно же, что его героиня, Миньон, создавшая в своей песне видение страны недостижимого райского блаженства, могла бы именно аду уподобить тот реальный топос, изнутри которого она на свой утраченный рай смотрит.

Следовательно, приходится признать, что и в этом, адаптивном аспекте своей рецептивной истории в русской поэзии элегия Гете «Mignon» обнаруживает то же самое свойство, которое мы уже имели случай наблюдать в истории ее переводов: свою способность активизировать глубинные ассоциативные цепочки типологического националь-

⁴⁶ *Томан Б.А.* Стихи не отсюда. М., 2002. С. 79.

ного эстетического сознания, склонного к использованию комплекса локальных мотивов преимущественно в символической функции и находящего в поэтическом мышлении носителей этого сознания предельно сходные словесные формы и образные структуры: как бы отдалены друг от друга – эстетически и хронологически – эти персональные модификации национального поэтического сознания ни были, они неукоснительно генерируют одну и ту же пространственно-этическую модель, находящую свое выражение в одних и тех же формулах общенационального поэтического языка.

Окончательным доказательством органичного включения «Mignon» в национальную русскую поэтическую традицию и фразеологию как в оригинальном, так и в переводном, и в стилизованном вариантах, а также демонстрацией способности всего этого макроконтраста вибрировать в своих смыслопорождающих функциях от локального колорита до символа могут послужить еще три стихотворения, выстроенные на возможности взаимозамены как разноязычных оборотов поэтического языка, так и разных национальных топосов. Одно из них, озаглавленное «Kennst du das Land?» (1836), принадлежит П.А. Вяземскому и посвящено ораниенбаумской резиденции покровительницы поэтов и художников, великой княгини Елены Павловны. Стихотворению предпослан каламбурный эпиграф «Kennst du das Land, wo blueht Oranienbaum?», и первые четыре строфы открываются анафорически повторяющимся макароническим стихом:

Kennst du das Land, где фимиамом чистым
Упоены воздушные струи <...>

Kennst du das Land, где Север смотрит Югом,
Роскошно свеж, улыбчиво красив,
И светлый брег веселым полукругом
Спускается на голубой залив?
Там все цветет, там все благоухает!
Счастливый мир волшебства и чудес!
И на душу там что-то навевает
Златые дни полуденных небес. <...>

Kennst du das Land, гнездо орлов и грома,
Где бурь мирских безвестен ныне шум <...>

Kennst du das Land, где пурпуром и златом
Сгорает день в блистательном венце <...>⁴⁷.

⁴⁷ Вяземский П.А. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 214-215. Показателен тот факт, что стихотворение Вяземского было впервые опубликовано в журнале А.С. Пушкина «Современник» (Современник. 1836. № 3. С. 91-93), в одном ряду с подборкой стихотворений Ф.И. Тютчева, озаглавленной «Стихотворения, присланные из Германии»; таким 244

В зачине пятой строфы очевидна реминисценция пушкинских лирических мотивов: «Волшебный край! предместье рая!», а шестую открывает стих, который возвращает лексический мотив к его первоисточникам, оригиналу Гете и переводу Жуковского: «Dahin, dahin, Жуковский наш Торквато!»⁴⁸.

При том, что и каламбур, и макаронический стих отнюдь не являются формами выражения высокого лирического пафоса (скорее, наоборот, они суть приемы его дискредитации), стихотворение Вяземского, играющее лексическими мотивами оригинала «Mignon», но выстраивающее на заданном ими ассоциативном плане рецепции образ совершенно иного пространства, абсолютно нейтрализует комический потенциал приемов – вероятно, именно тем мощным зарядом элегической интонации, который заключают в себе немецкие цитаты, что свидетельствует о полном стирании их ощущения как чужеродных элементов русского не только поэтического, но и языка вообще. Немецкие словосочетание «Kennst du das Land» и «Dahin, dahin», введенные в русский лирический текст в своей исконной оригинальной форме, воспринимаются не как чужеродные иноязычные включения, но как полноценные семантические единицы, насыщенные абсолютно идентифицируемым смыслом, как спрессованный в две лирические формулы полный текст стихотворения Гете со всеми присущими ему образными коннотациями. Таким образом, реминисцентный всему существовавшему на тот хронологический момент макроконтексту русской рецептивной истории «Mignon» текст Вяземского подтверждает закономерность, наметившуюся уже и в эволюционном ряду пушкинских панорамных элегий: варьирующиеся в русской лирике формулы «Я знаю край» – «Kennst du das Land» в их переводной и оригинальной огласовках обнаруживают очевидную тенденцию к полному эстетическому равноправию в присущей им смыслопорождающей способности.

Совершенно тот же случай игры лексической формулой, но уже не в оригинальной, а в переводной ее огласовке предлагают еще две панорамные элегии 1840-х гг. В первой из них, принадлежащей перу Д. Сушкова (1841), развернут лирический сюжет «образов Италии», генетически восходящий именно к «Mignon» и успевший к этому времени стать своего рода сквозной лирической темой массовой русской словесности:

образом, в контексте поэтического отдела этого номера текст Вяземского оказался, наряду со стихотворениями Тютчева, репрезентантом русско-немецких литературных связей.

⁴⁸ В следующем стихе упомянут русский художник, чье имя так же неразрывно связано с неаполитанским топосом, как и имя итальянского поэта Торквато Тассо, родившегося на берегах неаполитанского залива: «Dahin, dahin, наш Тициан Брюллов»: с 1834 г., когда в Петербурге была выставлена картина «Последний день Помпеи», имя Брюллова и название его шедевра стали практически синонимами русского литературного языка.

Есть дивный край! Там теплою веет;
Там мрачный кипарис среди цветов растет;
Там гордый лавр роскошно зеленеет;
Там виноград под небом юга зреет;
Там гондольер простой Эрминию поет.

Там мощи городов покоятся красиво
Среди тенистых рощ и каменных гробниц
И для души, по-прежнему, все живы
Века прошедшие... Красноречивы
Рассказы громкие осажённых границ!

Там чудно все! Там все напоминает
Про славу прежних дней, про вольность, про кинжал...
Там вечный Рим свободным засыпает,
Тень Байрона невидимо летает,
Там живы Бонапарт, Суворов, Ганнибал!..

Там юга лень и карнавал веселый,
И ты – прелестница, среди морских пучин –
Венеция! где Brenta и гондолы,
И звучные ночные баркаролы,
И набожный разврат, и гордый спадацин!⁴⁹

При том что в стихотворении Сушкова образ Италии создан вполне оригинальным и нетрадиционным набором культурологических реалий и исторических ассоциаций, все же некоторые языковые обороты и поэтические мотивы неоспоримо свидетельствуют о равной укорененности его образной структуры в двух хорошо узнаваемых литературных источниках. С одной стороны, это, бесспорно, пушкинский итальянский миф, воплощенный в лирических отступлениях первой главы романа «Евгений Онегин», но о том, что здесь не обошлось и без рецептивной традиции «Mignon», свидетельствуют зачин «Есть дивный край» и явная реминисценция из элегии Пушкина «Поедем, я готов...», входящей в рецептивный контекст рефлексов поэтической образности «Mignon» в русской лирической поэзии, ср.: «<...> туда ли, наконец, // Где Тасса не поет уже ночной гребец, // Где древних городов под пеплом дремлют мощи, // Где кипарисные благоухают рощи» (III, 1, 191).

Наконец, посвященная Украине панорамно-медитативная элегия А.К. Толстого (1840-е гг.)⁵⁰ предлагает вариант с русскими эквивалентами структурных миромоделирующих формул «Mignon» в форме, предельно близкой именно переводам романа-элегии Гете, выполненным в течение 1810–30-х гг., но при этом использованных, как это было и в оперировавшем их оригинальной огласовкой стихотворении Вяземско-

⁴⁹ *Репертуар* русского театра. 1841. Т. 2, № 9. С. 14-15.

⁵⁰ Первая публикация: *Современник*. 1854. № 4. С. 129-130.

го, с целью моделирования совершенно иного реального топоса, насыщенного, однако, все теми же коннотациями утраченной обители прошедшего счастья:

Ты знаешь край, где все обильем дышит,
Где реки льются чище серебра,
Где ветерок степной ковыль колышет,
В вишневых рощах тонут хутора <...>

Туда, туда всем сердцем я стремлюся,
Туда, где сердцу было так легко,
Где из цветов венки плетет Маруся,
О старине поет седой Грицко <...>⁵¹

Трудно сказать, был ли Толстой знаком с переводами «Mignon», выполненными до того, как он написал это стихотворение: вполне мог быть знаком, и в таком случае устойчивые формулы «Ты знаешь край» и «Туда, туда» реминисцированы из известных ему текстов. Но так же вполне он мог быть с ними и незнаком – и тогда эти же самые формулы суть его собственный перевод соответствующих формул бесспорно знакомого ему оригинала Гете. Однако в любом случае это не меняет итога нашего исследования: рецептивная история стихотворения Гете «Mignon» в русской поэзии на протяжении более чем полутора веков свидетельствует о том, что отсутствие эталонного перевода этого текста с избытком компенсировано одним из его образно-лексических мотивов, который приобрел статус не только лексического эквивалента, повторяющегося практически во всех переводах «Mignon» на русский язык, но и статус эквивалента полного текста оригинала, концентрирующего в себе его смыслы и способного исчерпывающе репрезентировать его ассоциативные обертоны и эмфатику, как об этом свидетельствует реминисцентный пласт рецептивной истории текста Гете. Таким образом, лексический эквивалент, история которого начата первым переводом «Mignon», в своей историко-литературной перспективе превысил простую функцию одного из возможных словесно-образных мотивов художественного перевода и превратился в устойчивый образно-лексический концепт русского поэтического языка вообще, своего рода поэтический фразеологизм, поскольку его смысло- и текстопорождающая способность значительно превышает простую сумму семантики составляющих его лексических единиц.

⁵¹ Толстой А.К. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1963. С. 61.