Санкт–Петербургский государственный университет

**КАУФМАНН Йоханнес**

**Выпускная квалификационная работа**

**Влияние литературы и философии немецкого романтизма на музыкальные образы в творчестве И. С. Тургенева**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Профиль «Русская литература»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории

русской литературы,

Мовнина Наталья Савельевна

Рецензент:

профессор департамента истории и теории литературы,

Национальный Исследовательский Университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

Велижев Михаил

Брониславович

Санкт-Петербург

2022

**Содержание**

Введение 2

Глава 1 9

Об одной особенности философии музыки романтиков и музыкальном экфрасисе 9

Глава 2 19

Музыкальные образы в «Дворянском гнезде» и в «Несчастной» 19

 2.1 «Дворянское гнездо» 19

 2.1.1 Образ Лемма в контексте романтической традиции 19

 2.1.2 Гофмановский «супертекст» и образ Лемма 26

 2.1.3 Прием намеков и недосказанностей 39

 2.2 «Несчастная» 47

Глава 3 54

Свойство личной обращенности музыки 54

 3.1 «Дон Жуан» Э. Т. А. Гофмана 55

 3.2 Свойство личной обращенности музыки у И. С. Тургенева 58

 3.2.1 «Вешние воды» 58

 3.2.2 «Накануне» 60

 3.2.3 «Три встречи» 61

Глава 4 69

Музыкальные образы в «таинственных» повестях 69

 4.1 «Клара Милич» 71

 4.2 «Песнь торжествующей любви» 80

Заключение 88

Библиография 91

**Введение**

Мир музыки представлял для И. С. Тургенева исключительно важный элемент духовно–нравственного бытия на протяжении всей сознательной жизни. Его определяющее влияние нашло особое выражение в близких личных и творческих отношениях с Полиной Виардо. Дом семьи Виардо и русского писателя был, как известно, центром культурной жизни в тогдашней летней столице европейской аристократии, городе Баден–Баден. Приглашенными на этих вечерах, устраиваемых знаменитой парой, могли стать как признанные музыканты, так и любители. В распоряжении у них оказывался роскошный музыкальный зал в доме Тургенева, где можно было услышать разнообразные музыкальные произведения не только признанных мастеров, но в том числе композиций собственного сочинения[[1]](#footnote-0). Музыка значительно повлияла и на саму литературную деятельность писателя.

На первый взгляд, тема музыки в творчестве Тургенева в достаточной мере глубоко разработана исследователями и могла бы считаться исчерпанной. Однако в последнее время появилась тенденция рассматривать музыкальные эпизоды с точки зрения музыкального экфрасиса – понятия, все чаще встречающегося в работах исследователей подобной тематики[[2]](#footnote-1). Несмотря на то, что тема влияния романтической традиции была затронута уже в первых исследованиях, никто из ученых в русскоязычном научном сообществе не углублялся в этот вопрос, указав лишь на присутствие влияния романтической эстетики.

Первый этап истории исследований в основном посвящен значительной роли музыки в жизни Тургенева. Вслед за М. П. Алексеевым, которому принадлежит первая научная работа о роли музыки в жизни и творчестве писателя[[3]](#footnote-2), Н. Д. Бернштейн утверждает, что Тургенев чутко воспринимал музыку и что все, что было написано писателем о музыке «проникнуто тем глубоким знанием ее роли и значимости, которые поневоле связывают Тургенева с музыкой»[[4]](#footnote-3).

Третьей значимой работой, посвященной роли музыки в жизни писателя, является исследование А. Н. Крюкова «Тургенев и музыка». Помимо работ Алексеева и Бернштейна, это исследование наиболее показательное и наиболее цитируемое. Крюков характеризует Тургенева как человека, обладающего чутким слухом, воспринимающего разные звуковые оттенки. Он заявляет, что музыка стала для Тургенева важной жизненной потребностью. В литературном творчестве, по мнению Крюкова, музыка и музицирование представляют собой существенные средства для характеристики персонажа[[5]](#footnote-4). Такое мнение сохранилось до наших дней. Многие исследователи дают анализ музыкальных эпизодов именно с этого ракурса[[6]](#footnote-5). В выше указанных работах первого этапа истории исследования заметны общие направления. Во–первых, ученые дают точное представление о музыкальных вкусах и взглядах писателя. Во–вторых, все три исследователя выделяют в личности Тургенева глубокое понимание музыки и музыкальную эрудицию писателя. В–третьих, наблюдается схожий метод. Исследователи используют переписку, имеющиеся описания музыкальных впечатлений для восстановления мировоззренческой позиции Тургенева касательно музыки. Более того, они затрагивают проблему образа Лемма из «Дворянского гнезда», которая актуальна для настоящего исследования.

Существует немало работ, посвященных связям русской и немецкой литературы, в том числе связям Тургенева с немецкой литературой. Касательно истории исследований связей русской литературы и наследия Гофмана нами может быть отмечен особый интерес к этой теме со стороны исследователей и из России, и из–за рубежа. Имеются многочисленные работы, предметом которых стало изучение литературных связей между Гофманом и такими русскими писателями, как Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Одоевский, Погорельский и другие. Обращение к творчеству Тургенева было лишь редким исключением. Вопросу о влиянии Гофмана на творчество Тургенева посвящены, например, работы П. Морозова[[7]](#footnote-6), Т. Левита[[8]](#footnote-7) и В. К. Кантора[[9]](#footnote-8). Исследователи, однако, отмечают в первую очередь схожесть гофмановских произведений с «таинственными» повестями Тургенева «Клара Милич», «Призраки» и «Песнь торжествующей любви».

Несмотря на то, что немецкие литературоведы и культурологи изучили творчество Тургенева с разных сторон, существует небольшое число исследований о влиянии немецкого романтизма и о теме Тургенев и музыка. Единственной работой у немецкоязычных исследователей, раскрывшей достаточно развернуто концепцию взаимосвязи текстов Тургенева и Гофмана, стала статья А. Поснер[[10]](#footnote-9). До этого момента в немецкоязычном пространстве не существовало исследования о связи этих двух писателей.

До появления в свет работы Л. Н. Иссовой.[[11]](#footnote-10) вопрос о связи Гофмана с Тургенев не привлекал особое внимание исследователей, хотя по словам Иссовой, «основания для постановки такой проблемы, несомненно, есть»[[12]](#footnote-11) Ученый пишет «об определенных точках пересечения мировосприятия»[[13]](#footnote-12), например, особенном отношении к музыке, а также приверженности Моцарту и Шекспиру. Далее ученый сопоставляет тургеневские «таинственные» повести «Сон», «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» с таинственным у Гофмана. Иссова рассматривает эти повести в аспекте «двоемирия», хотя, по ее словам, «проблема глубокая и достаточно объемная»[[14]](#footnote-13), что собственно доказывает данное исследование.

Немецкий ученый Х.–Ю. Герик выдвинул тезис о том, что творчество Тургенева находится в одной традиции с немецким романтизмом[[15]](#footnote-14). Однако в своей статье Герик не приводит дополнительные доказательства этого тезиса. Данное исследование можно было бы назвать попыткой продолжить идеи немецкого ученого. Главной задачи данной работы является выявление большего числа таких типологических связей, помимо той связи с бесконечным, на которую указывает Герик – и таким образом утвердить и подкрепить тезис Герика о продолжении традиции немецкого романтизма в музыкальной тематике в творчестве Тургенева. Таким образом, данное исследование можно назвать логическим продолжением работы Герика. Ученый считает, что музыка у Тургенева – это «основополагающий элемент литературного облика героя, что показывает преемственность его творчества с традициями Ваккенродера и Гофмана»[[16]](#footnote-15). На традиционном примере «Певцов» Герик указывает на самое важное для Тургенева – на воздействие музыки на героев, которое раскрывает их души и сердца. Ученый сравнивает мировоззренческие позиции Тургенева, Толстого и Достоевского касательно музыки и приходит к выводу, что «религия имеет гораздо большее значение для Достоевского и Толстого, чем музыка. Для Тургенева, наоборот, музыка гарантирует близость к вечному и запредельному»[[17]](#footnote-16).

Целью исследования является выявление генетико–типологических и интертекстуальных связей избранных произведении с немецким романтизмом. С одной стороны, цель состоит в том, чтобы доказать преемственность Тургенева с романтической философией музыки. С другой стороны, мы намерены показать конкретные генетические связи с традицией немецкого романтизма и интертекстуальные связи с произведениями Гофмана.

Новизна данного исследования состоит именно в новом подходе к теме музыки в творчестве Тургенева. Выявление влияния немецкого романтизма позволит осветить «музыкальные страницы» в творчестве И. С. Тургенева с необычного ракурса.

Актуальность темы исследования обусловлена ее включенностью в круг вопросов, посвященных изучению влияния литературы и философии немецкого романтизма на музыкальные образы в творчестве И. С. Тургенева. В настоящее время наблюдается тенденция освещать тему музыки с этого ракурса, доказательством чему служит работа Белопуховой. Тот факт, что выбранная проблема мало изучена, объясняет актуальность исследования. Кроме того, актуальность данного исследования определяется тем, что в изучение темы музыки включается новое направление исследования – музыкальный экфрасис.

 Приоритетными в качестве материала стали произведения, в которых в музыкальном образе и в музыкальном экфрасисе прослеживаются романтические тенденции, берущие свое начало в немецком романтизме, в частности у ранних романтиков, в их музыкальной философии и литературной реализации. Следующие произведения характеризуются наибольшей репрезентативностью: «Дворянское гнездо», «Вешние воды», «Накануне», «Несчастная» и «Три встречи». Также мы акцентировали наше внимание на два произведения из круга «таинственных» повестей: «Клара Милич» и «Песнь торжествующей любви». Для сопоставления с приемами Гофмана были выбраны следующие тексты: «Советник Креспель», «Дон Жуан», «Крейслериана», «Автоматы», «Житейские воззрения Кота Мурра» и «Состязание певцов».

Необходимо обозначить методологические положения, из которых мы намерены исходить. Мы придерживаемся принципов сравнительного метода, изучая влияния и заимствования. Что касается термина «влияние» мы придерживаемся методологических принципов, установленных В. М. Жирмунским. Под «влиянием» Жирмунский понимает не пассивное усвоение, а активную переработку (и даже борьбу) предшествующих традиций[[18]](#footnote-17). Далее следует отметить утверждение Жирмунского, что влияние не является случайным толчком извне, например, биография, увлечение литературной модой или знакомство с новой книгой. По мнению Жирмунского, литературное влияние, как всякое идеологическое, закономерно и социально обусловлено. Влияние связано с социальной трансформацией заимствованного образа. Помимо творческой переработки осуществляется приспособление к общественным условиям, например, национальной жизни, характеру общественного развития на данном этапе и, что важно, приспособлению к идейному и художественному своеобразию творческой индивидуальности писателя[[19]](#footnote-18).

Действительно, если мы в этой связи говорим об усвоении философских идей, надо отметить, что мы рассматриваем Тургенева не как пассивного писателя, который усваивает философию музыку немецкого романтизма, а как художника, перерабатывающего некоторые парадигмы философии музыки немецкого романтизма. Об этом пишет Г. А. Тиме: «Это еще раз свидетельствует о неформальном обращении Тургенева к немецким источникам, которое ни в коем случае нельзя рассматривать в качестве простой интерпретации или даже эклектического изложения философских идей разных мыслителей»[[20]](#footnote-19). Далее она заявляет: «поэтому все прочитанное и усвоенное им становилось не только органичной, но и оригинальной особенностью его собственного мировоззрения»[[21]](#footnote-20). Итак, более подходящим способом достижения цели – доказать преемственность – является генетико–типологическое исследование литературных и философских связей. По мнению Тиме, такой подход наиболее оправдан, так как нельзя протянуть четкую грань между генетическими и типологическими связями, так как каждая типология имеет свой генезис[[22]](#footnote-21).

В работе также учитываются эстетико–музыковедческие исследования, отражающие специфику создания и восприятия музыкального произведения. Проводится анализ и интерпретация литературного произведения с учетом специфической музыкальной образности и семиотической функции. В изучении природы романтических представлений о музыке мы опираемся на эстетико–философские этюды Вакенродера.

Из–за выше указанных причин, мы не ограничиваемся одним типом литературных связей. Более того, мы считаем, что наш подход позволяет создать более широкую картину. Данное исследование соединяет в себе разные подходы. Оно двигается по трем направлениям. Во–первых, изучаются конкретные генетические связи образа Лемма с традициями немецкого романтизма. Во–вторых, рассматривается типологическая связь Тургенева с романтическим представлением о музыке как коммуникативной системы. В–третьих, проводится анализ интертекстуальных связей с произведениями Гофмана.

В первой главе предпринимается попытка осмысления проблемы музыкального экфрасиса. Также эта часть посвящена одной особенности в романтическом представлении о сущности музыки: более выразительному языку музыки, который предстает в качестве коммуникативной системы. В конце главы названы важные предпосылки для данного исследования.

Во второй главе образ Лемма из «Дворянского гнезда» рассматривается в контексте немецкой романтической традиции. Также детально рассмотрена коммуникативная функция и приём намеков и недосказанностей в описании его вдохновенной мелодии. Далее на материале «Несчастной» освещается тот же прием намеков и недосказанностей и сопоставляется функция начального эпизода совместного музицирования с эпизодом совместного музицирования в повести «Советник Креспель» Гофмана.

В третьей главе предпринимается попытка проследить применение свойств личной обращенности музыки как приема на материале следующих произведений: «Вешние воды», «Накануне» и «Три встречи». Для сопоставительного анализа выбран «Дон Жуан» Гофмана.

Четвертая глава посвящена роли музыкальных образов в двух «таинственных» повестях – «Клара Милич» и «Песнь торжествующей любви».

Глава 1

Об одной особенность в философии музыки романтиков и музыкальном экфрасисе

Духовно–эстетическое своеобразие немецкого романтизма оказало значительное влияние на все виды искусства, в том числе и на литературу. Писатели и поэты романтической эпохи были более восприимчивы к другим искусствам, в частности, к музыке, чем в любую предшествующую эпоху в немецкой литературе. Вильгельм Генрих Вакенродер (1773–1798) является одним из основоположников немецкого раннего романтизма и первым мыслителем и писателем, в творчестве которого можно наблюдать новое отношение к музыке, музыкальному переживанию и сущности музыки. Этим обусловлен наш интерес к философско–эстетическим этюдам Вакенродера. Его идеи оказали влияние на развитие теории искусства в Германии и во всей европейской культуре. Вакенродер был известен и в России. В девятом номере «Московского телеграфа» за 1826 год вышел в свет перевод отрывка второй части, озаглавленной «Примечательная и музыкальная жизнь художника Иосифа Берглингера», его сборника этюдов–эссе «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного». Немного позже, в том же году, был издан полный его перевод[[23]](#footnote-22).

Главным произведением и одним из «самых ярких документов раннеромантической эстетики в Германии»[[24]](#footnote-23) являются «Сердечные излияние отшельника, любителя изящного». Это произведение – одна из фантазий из сборника этюдов–эссе «Фантазии об искусстве» Вакенродера, посвященных музыке.

В этюде «Особенная внутренняя сущность музыки и психология современной инструментальной музыки» встречается характерная для всего сборника мысль о неземной и трансцендентальной сущности музыки, которая может быть осмыслена только с помощью чувств, но не разумом и теоретическими размышлениями[[25]](#footnote-24). Вакенродер дает психологическое толкование возникновению и развитию музыкального переживания. Музыка, по его мнению, зарождается в чувствах и в интуиции. А чувства имеют сверхчеловеческое, божественное происхождение, так как они допускают приближение к божественному и к Богу («Чудеса музыки»). Божественное начало музыки отражается отчетливо в повести «Сердечные излияния отшельника, любителя изящного», в которой главный герой Иозеф Берглингер присутствует на большом концерте и ощущает себя, как в церкви: «не обращая внимания на блестящую публику, он садился в уголок и слушал с точно таким же благоговением как в церкви, — точно так же тихо и неподвижно и так же устремив глаза в землю»[[26]](#footnote-25). Герик видит в этом эпизоде параллели с творчеством Тургенева: «у Тургенева музыка заменяет религию, музыка даёт ему то, что другие черпают из религии и веры»[[27]](#footnote-26).

Музыку Вакенродер считает «самым чудесным из всех этих изобретений, потому что она описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами в золотых облаках эфирных гармоний, ибо она говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни, которому учились невесть где и как и который кажется языком одних лишь ангелов» (163). Погружение искусства в атмосферу мистики, его идеализация, осознание его высшей аксиологии свойственны раннему романтизму. В то же время «музыка — самая непостижимая, самая замысловатая и удивительная, самая таинственная загадка» (187).

В этюде «Особая внутренняя сущность музыки и психология современной инструментальной музыки» указывается на бессмысленность попыток перевести музыку на словесный язык: «Чего хотят они, робкие и исполненные сомнений любомудры, <...> не могущие примириться с тем, что не все имеет выражаемое словами значение? Зачем они стремятся измерить язык более богатый более бедным и перевести в слова то, что выше слов?» (174).

Важной мысли романтической философией музыки является рассуждения о недостатке человеческого языка адекватно выразить чувства и полноценно вести коммуникацию с другими людьми[[28]](#footnote-27). С точки зрения романтиков именно музыка тем и глубока, что она постигает сущность мира не в отвлеченных понятиях и не в словах – она берет эмоциональную сущность мира непосредственно. Гофман, Тик и Новалис – все они говорят, что мыслить звуками – это выше, чем мыслить понятиями. Музыка ведет нас в настолько глубокие сферы стихийного чувства, что оно не может быть высказано словами. Новалис, Тик, Шлегель и Гофман пишут о том, что слова бессильны[[29]](#footnote-28). И. И. Соллертинский суммирует всю суть функции языка музыки: «Музыка вступает в свои права там, где никакая поэзия, никакое литературное мастерство, никакое красноречие не могут охватить настоящую глубину чувств»[[30]](#footnote-29). Та же мысль об ограниченности словесного языка как средства выразить внутреннее переживание человека представлена у Тургенева в конце «Вешних вод», когда одинокий Санин получает из Америки письмо от Джеммы, живущей там с супругом и дочерью: «Не беремся описывать чувства, испытанные Саниным при чтении этого письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее — и неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы их передать» (8, 383).

Идея о возвращения к изначальному единству слова и музыки приобретает у романтиков максимальное положение. По мнению Новалиса, слово не должно просто объединиться с музыкой, но слово должно стать музыкой[[31]](#footnote-30). В раннем романтизме была осознана аналогия между музыкой и мыслям. При чем в музыке «человек мыслит, не делая утомительного обходного пути через слова»[[32]](#footnote-31).

Романтики всерьез приняли гипотезу о музыкальной сущности душевных феноменов, что отразилось и в словесном творчестве романтизма, которое было поставлено перед необходимостью выражать эту внутреннюю музыку. Романтики усвоили идею, что музыка представляет собой истинный язык чувств. Вакенродер создал метафору потока души, в которой обнаруживается то глубинное родство души и музыки. Бесконечная изменчивость, главное свойство душевного потока, может выражать только музыка. Обыденный язык лишь в состоянии исчислять, называть и описывать: «И точно так же обстоит дело с таинственным потоком в глубинах человеческой души: язык исчисляет, и называет, и описывает его превращения; музыка же течет, как он. Она мужественно ударяет по струнам таинственной арфы, из загадочного мира ее удары подают нам колдовские знаки, определенные знаки, текущие в определенной последовательности, и струны нашего сердца отзываются, и мы понимаем их звук» (175). Выстраивая некую коммуникативную систему человека с таинственным миром, Вакенродер упоминает о колдовских знаках загадочного мира, находящих отклик в сердце человека, напоминая тем самым Иозефа Берглингера, ощущающего звуки в музыке подобно словам языка: «Некоторые места в музыке были для него так ясны и убедительны, что звуки казались ему словами» (100).

Как мы видим, Вакенродер приравнивает музыку с словесным языком. Ранние романтики, в первую очередь Вакенродер, утверждали, что язык музыки является более выразительным языком, чем обыденный словесный язык. Говоря на языке современных музыковедов, можно утвердить, что романтики обратили особое внимание на семиотическую функцию музыки.

По мнению Т. В. Лазутиной, «использование семиотического подхода к музыкальному искусству является перспективным, так как он позволяет в языке музыки усмотреть коммуникативную систему, обладающую специфическим содержанием и возможностям передать отображение мира в сознании посредством музыкальных образов»[[33]](#footnote-32). В важной для нас теоретической работе «Философия искусства: символичность музыки» Т. В. Дягилева рассматривает язык музыки в роли специфической системы знаков (символов). Музыкальный символ существует в сфере музыкальной коммуникации, передавая информацию, не прибегая к прямому изображению, воздействуя на эмоциональную сферу субъекта, включая механизм ассоциаций, позволяющих понять музыкальное содержание[[34]](#footnote-33). Дягилева совершенно справедливо указывает на семиотическую функцию языка музыки, так как через него «передается особого рода эстетическая информация, производится “обмен” знаковыми системами между композитором (исполнителем) и слушателем»[[35]](#footnote-34). Музыковед уделяет особое внимание коммуникативной функции языка музыки, потому что именно эта функция является одной из важнейших[[36]](#footnote-35).

Согласно Дягилевой, именно музыкальный образ доносит эстетическую информацию посредством развитой языковой системы. Как вершина музыкального творчества музыкальный образ представляет собой средство выражения многогранного внутреннего мира человека, который отражает явления, предметы и процессы объективной реальности[[37]](#footnote-36). Далее исследователь отмечает, что музыкальный образ обрастает значениями в процессе музыкальной практики, а именно в процессе сочинения, исполнения и восприятия[[38]](#footnote-37). Следует отметить, что при анализе «Дворянского гнезда» и «Несчастной» было сосредоточено внимание на эти трех процессах, в которых музыкальные образы обрастают значениями.

При обмене эстетической информацией между композитором (исполнителем) и слушателем складывается любопытная и особенная ситуация понимания (или непонимания), так как для музыки и ее языка присущи следующие характеристики: полисемичность, богатство содержания, неполнота в получении эстетической информации об объективной и субъективной реальности, непознаваемость, избыточность, также непереводимость из одной знаковой системы в другую[[39]](#footnote-38). Учитывая эти характеристики, можно предположить, что для исполнителей (композиторов) и слушателей трудно находить «общий язык». По этим причинам эпизод с мелодией Лемма должен вызывать особое любопытство.

Проблема интермедиальности является одной из наиболее актуальных направлений в современном литературоведении. Пожалуй, самым ярким доказательством является сборник «“Невыразимо выразимое”: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте»[[40]](#footnote-39), вышедший в свет в 2013 г. по итогам первой международной научной конференции в Пушкинском Доме в 2008 г., посвященной экфрасису. Как уже отмечено, в настоящее время наблюдается интерес к освещению творчества Тургенева именно с такого ракурса. Прежде чем приступить к изучению музыкальных образов, необходимо дать определение основным понятиям. Так как речь будет идти о музыкальных образах в художественном тексте, нужно также обратиться к понятию музыкального экфрасиса.

Использование термина «Музыкальный образ» обусловлен предметом исследования 一 не экфрасис самого музыкального произведение нам важен. Сделаем смелое предположение, что это вообще невозможно, но к этому обратимся еще раз позже. Выбранный подход обусловливается специфическими характеристиками музыкального искусства. В современном музыковедении общепризнана особенность музыкального искусства. По мнению Т. В. Дягилевой, «музыка способна с поразительной глубиной и многообразием выражать мир мыслей и чувств человека, вызванных явлениями окружающей действительности в виде звуковых образований»[[41]](#footnote-40).

 Итак, что предполагает словосочетание «музыкальный образ»? В данном магистерском исследовании используется музыковедческая трактовка этого понятия. Музыкальный образ является видом художественного образа, воспроизводящего эстетические качества субъективной и объективной действительности с помощью музыкальных звуков и музыкального языка. Отметим, что субъективный фактор имеет в музыке большое значение, как в творческом процессе создания музыкального произведения, так и в процессе его восприятия. Музыка предполагает опору на принцип ассоциативного сопряжения смыслов, чем определяется, с одной стороны, внепонятийность обобщения, а с другой 一 эмоциональный характер конкретизации в музыкальном образе.

Для обобщенной характеристики такого литературного приема, как музыкальный экфрасис, можно опираться на существующие исследования. Так, Н. В. Брагинская понимает экфрасис как «“перевод” с языка изобразительного искусства на язык словесный: при этом не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого–либо вполне “словесного” смысла»[[42]](#footnote-41). Исследователь античного экфрасиса считает гомеровский экфрасис, «пространную, подробную экфразу и экфразу не самого по себе предмета, а предмета, изображающего нечто, какой–либо сюжет, например, целый мир на щите Ахилла»[[43]](#footnote-42). Автор указывает на то, что в античном диалогическом экфрасисе не описывается и не объясняется сам картина как произведение искусство, «а скорее то, что изображено»[[44]](#footnote-43).

На эту проблему указал также Д. В. Токарев в своей вступительной статьи «О “невыразимо выразимом”» к вышеупомянутым сборнику. Заглавие сборника и статьи заимствованы из первой редакции повести «Портрета» Н. В. Гоголя[[45]](#footnote-44), в которой писатель использует выражение «невыразимо выразимое» в описании картины, привезенной из Италии и глубоко поразившей воображение Черткова: «В чертах божественных лиц дышали те тайные явления, которых душа не умеет, не знает пересказать другому; невыразимо выразимое покоилось на них; и все это было наброшено так легко, так скромно–свободно, что, казалось, было плодом минутного вдохновения художника, вдруг осенившей его мысли»[[46]](#footnote-45). На фоне утверждения С. Франка, что «непостижимое постигается через постижение его непостижимости»[[47]](#footnote-46), Токарев предлагает понять гоголевское выражение следующим образом: «невыразимое выражается через выражение его невыразимости. В сущности в вышеприведенном описании выражается как раз невозможность выразить невыразимое; никакого конкретного образа на основе этого экфрасиса создать невозможно, и что изображает картина 一 остается загадкой. Картина обращается непосредственно к душе каждого зрителя, но пересказать то, что душа увидела, она “не умеет, не знает”»[[48]](#footnote-47). Такое же явление мы наблюдаем в музыкальном экфрасисе и в процессе восприятия музыки. Важно отметить, что Гоголь и Жуковский, на которых Токарев опирается, были хорошо знакомы с этюдами о Рафаэлевской Мадонны Вакенродера, чьи этюды о музыки стали основой для романтической музыкальной эстетики.

О возможности адекватного перевода языка одного произведения искусства на язык другого искусства пишет также Ю. М. Лотман: «В реальности искусство всегда говорит многими языками. При этом языки эти находятся между собой в отношении неполной переводимости или полной непереводимости». Однако Лотман отмечает, что «именно переводимость непереводимого, требующая высокого напряжения, и создает обстановку смыслового взрыва»[[49]](#footnote-48).

Исследователь музыкального экфрасиса в русской поэзии Е. Г. Николаева сравнивает стихотворение в прозе «Стой!» Тургенева со стихотворениями «Певице» А. А. Фета и «Слушая пение…» А. А Ахматовой, на фоне которых «явственно проступают черты оригинальности Тургенева в решении общей для поэтов проблемы»[[50]](#footnote-49) музыкального экфрасиса. Николаева называет тургеневский текст попыткой «в слове остановить прекрасное мгновение, в котором сгустились вечность и бессмертие»[[51]](#footnote-50). По словам ученого, стихотворение в прозе является свидетельством о чуде «женского пения, которое слова выразить бессильны, они могут только блеснуть отраженным светом»[[52]](#footnote-51).

Таким образом мы можем суммировать существенные предпосылки для данного исследования. Во–первых, важным является тот факт, что музыкальный экфрасис переводит на словесный язык, скорее всего, не само музыкальное произведение, а процесс сочинения, исполнения и восприятия музыки. Дягилева считает перевод информации с одного уровня языковой системы на другой уровень иного языка, например, на словесный язык одним из центральных вопросов в современной науке о языке. При помощи музыкального экфрасиса музыкальный образ «переводится» в словесную форму. Процесс перевода мы, вслед за Брагинской, будем называть музыкальным экфрасисом. Музыкальный экфрасис, для Брагинской, в первую очередь связан с созданием музыкальных образов и описанием их восприятия. В качестве показательного примере исследователь приводит повесть «Певцы» Тургенева. Махов в своем исследовании «Musica literaria» также указывает на проблематику перевода музыкального искусства на словесный язык. Совершенно справедливо ученый указывает на границу возможностей такого рода перевода. Согласно ученому, язык музыки отличается от вербального языка именно непереводимостью[[53]](#footnote-52). По сути, его понятие «музыка слова» или «словесная музыка» является тем же музыкальном экфрасисом 一 переводом музыкального искусство на язык другого вида искусство. У Махова 一 это перевод на язык поэтического искусства. Мы показали, что с точки зрения романтиков, музыка является высшим искусством, потому что ее язык из всех, которыми владеет человек, наиболее приспособлен к выражению невыразимого. Эти романтические понятия о музыке отражены в поэтике Тургенева, творчество которого насыщены «музыкальными страницами».

Глава 2

**Музыкальные образы в «Дворянском гнезде» и в «Несчастной»**

 **2.1 «Дворянское гнездо»**

Роман «Дворянское гнездо» занимает в данном исследовании особое положение по ряду причин. Во–первых, этот роман считается самым музыкальным произведением Тургенева[[54]](#footnote-53). Во–вторых, это единственное произведение, в котором писатель раскрывает образ профессионального музыканта во всех деталях, прослеживает его судьбу и подробно исследует проблему творчества и вдохновения. В–третьих, текст позволяет выделить особенности музыкальных образов у Тургенева и показать их родство с музыкальной эстетикой немецкого романтизма. Выявляется, например, функция языка музыки как коммуникативная система. По этим причинам роману предлагается посвятить отдельную главу. Мы позволим себе в дальнейшем проанализировать все три процесса в совокупности, чтобы представить единую картину музыкальных образов, методов их отображения. Для освещения музыкальных образов и их понимания нужно начать с образа музыканта, первого участника в процессе формирования музыкального образа.

**2.1.1 Образ Лемма в контексте романтической традиции**

Композиторы и музыканты играют, как отмечено выше, важнейшую роль в формировании музыкального образа. В этой главе рассматривается образ Лемма в контексте немецкой романтической традиции, а затем анализируется коммуникативная функция вдохновенной мелодии Лемма и того, как Тургенев изображает исполнение музыкальных произведений.

По мнению И. В. Ясюковичой, одной из особенностей русского романтизма является «творческое сомышление»[[55]](#footnote-54) с традицией немецкого романтизма. Результатом разработки заявленных тем, образов и мотивов является, в том числе, большое количество произведений о музыкантах в русской литературе 30–40–x годов XIX века[[56]](#footnote-55). Ясюкович, анализируя в своей кандидатской диссертации русскую романтическую прозу этого периода, не только выделяет повесть о музыканте как особую жанровую разновидность, но и отмечает важность мифологем «Моцарт» и «Бетховен»[[57]](#footnote-56).

 ***История исследования образа Лемма***

Итак, мы сосредоточимся сначала на весьма любопытной истории исследования образа Лемма. То обстоятельство, что Тургенев не указал реальные прототипы для героев романа «Дворянское гнездо» (как известно, писатель не раз указывал на реальные прототипы), сказалось на истории исследования образа Лемма. Ученые были вынуждены «встать на путь гипотез»[[58]](#footnote-57), которым и мы последуем.

Наша гипотеза состоит в том, что культурный миф об Э. Т. А. Гофмане и вместе с ним романтический гофмановский «супертекст», сложившийся в 30–40–е годы в русской романтической литературе[[59]](#footnote-58) нашли свое отражение в образе Лемма. В конце данной главы рассматривается Гофман (в образе Крейслера) как один из прототипов Лемма. Нужно сделать важную оговорку, что гофмановский «супертекст» можно назвать лишь одной из составляющих данного образа.

История изучения образа Лемма начинается в 1901 году с работы Е. В. Дегена[[60]](#footnote-59) и остается актуальной до наших дней, доказательством чему может служить, например, упомянутая работа А. А. Бельской. Существует множество разных точек зрения и подходов к истолкованию образа Лемма и его вдохновенной мелодии, которую можно смело назвать кульминацией в композиции текста. Нужно отметить, что образу Лемма на протяжении всей истории исследований ученые уделяли не такое большое внимание, как мелодии Лемма. Деген является первым исследователем, указавшим на совпадения в сцене с Лаврецким и Леммом и в заключительной сцене рассказа Гофмана «Кавалер Глюк»[[61]](#footnote-60). Подобно тому как Лаврецкий поражен проникновенной игрой Лемма, у Гофмана рассказчик в восторге от гениального исполнения отрывка из «Армиды», который незнакомец играет ему ночью. В свою очередь, слова «Я – кавалер Глюк!»[[62]](#footnote-61) (1, 40) и поведение незнакомца в рассказе Гофмана напоминают Дегена о Лемме и о фразе, которую он произносит: «Я сделал это, ибо я великий музыкант»[[63]](#footnote-62) (6, 106).

Другую точку зрения принимает А. А. Гозенпуд. Он сравнивает Лемма с музыкальным кумиром Тургенева Бетховеном. Ученый указывает на внешний облик и судьбу, которые роднят Лемма с Бетховеном. Гозенпуд убедительно доказывает, что Лемм – носитель черт Бетховена, которыми тот обладал в последние годы жизни. Исследователь приводит два важных фактора, на которых основывается его предположение. Во–первых, самые глубокие музыкальные впечатления Тургенева в годы, предшествующие созданию этого романа, были связаны именно с Бетховеном. Во–вторых, в 50–е годы появился ряд трудов, посвященных Бетховену, его жизни и творчеству, например, «Бетховен» В. Ленца[[64]](#footnote-63). Насколько образ Лемма совпадает с образом Бетховена в этих текстах, можно было бы изучить в отдельном исследовании.

Что касается автобиографической составляющей образа Лемма, то, по мнению М. П. Алексеева, «музыка у Тургенева, как у Лемма, сливалась с любовью, вызывала и дополняла ее»[[65]](#footnote-64). Для Алексеева важнее указать на автобиографическое значение образа Лемма, нежели на его возможные прототипы. Ученый поэтому лишь мимоходом указывает на продуктивность подхода, состоящего в поиске прототипов Лемма: «При желании можно было бы доказать его зависимость от образов Гофмана»[[66]](#footnote-65). Лемма роднят, по словам Алексеева, с Тургеневым следующие черты: «не так ли этот бедный музыкант таивший свою любовь, отчего она становилась еще прекрасней, писал Лизе свою кантату, и в светлую ночь играл Лаврецкому свою импровизацию, в которой только и была она одна, женский лик, прекрасный и светлый. И не из этих жизненных, пережитых моментов почерпнул Тургенев детали характеристики для этого образа потрясающей красоты?»[[67]](#footnote-66). В этом смысле Алексеев следует подходу В. Оленина, который впервые попытался раскрыть смысл всего тургеневского творчества с помощью вдохновенной мелодии Лемма. Оленин считает, что Тургеневу, «как и Лемму, одиночество не создает песен <…> Он творит, лишь любовь созерцая, лишь от ней загораясь. Как будто и ему нужно увидеть первую зарницу любви, и лишь тогда торжествующе и победительно зазвучит у него творческая мелодия»[[68]](#footnote-67).

Говоря об автобиографичности образа Лемма, Гозенпуд проводит любопытные параллели с обстоятельствами жизни самого автора, но призывает не переоценивать этот момент, как это сделали М. П. Алексеев и В. Оленин при всей справедливости их замечаний. Выдвинутая в романе на первый план проблема отношения человека к искусству обусловливается, по мнению Гозенпуда, действительно тем, что сам автор пережил духовный кризис в 1856 и 1857 годах. Создание образа «загубленного жизнью художника»[[69]](#footnote-68), по словам Гозенпуда, помогло Тургеневу выйти из состояния депрессии и безнадежности. Ученый сразу же делает верное замечание о том, что нельзя свести проблему автобиографического значения образа Лемма только к разрешению духовного кризиса писателя. Важную роль играло еще размышление о трагической судьбе непонятого современниками художника. Этот вопрос стал вновь актуальным, когда в 1857 году умер Глинка, а в 1858 году – художник А. А. Иванов[[70]](#footnote-69).

Алексеев, указав на параллели между образом Лемма и образами Гофмана и Бальзака, «нейтрализует их значение, подчеркнув автобиографическое значение»[[71]](#footnote-70) данного образа. Таково мнение Гозенпуда. Стоит заступиться за Алексеева. Мы предполагаем, что именно такой многосторонний подход открывает сложность и своеобразность образа Лемма. Одновременно было бы ошибочно считать, что литературные источники являются единственным ключом к пониманию Лемма. Не претендуя на окончательное решение поставленного вопроса, все же подчеркнем важность литературных истоков образа Лемма, и особенно большое значение гофмановского «супертекста» для понимания изучаемого образа. Выдвигаемая нами гипотеза спорит также с теорией Гозенпуда, согласно которому, «генезис образа Лемма… следует искать не в литературе»[[72]](#footnote-71). Персонажи Гофмана и Вакенродера (Крейслер и Вакенродер), пишет Гозенпуд, антитетичны образу Лемма[[73]](#footnote-72). В этой части мы готовы возразить ученому. Исследование образа Лемма с опорой на гофмановский «супертекст» обосновывает обратное – по меньшей мере отчасти. Тем не менее, нельзя не согласиться с Гозенпудом в том, что эти образы в некоторых аспектах антитетичны, хотя и далеко не в полной мере.

***Истоки образа музыканта у В.-Г. Вакенродера***

Произведение Вакенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного» повлияло в значительной мере на многие последующие повести о художниках и о музыкантах. Многие немецкие писатели раннего романтизма, как и Гофман, заимствовали готовые мотивы оттуда. Кроме того, М. П. Алексеев видит в этом произведении источник поэтического облика Сальери из пьесы Пушкина «Моцарт и Сальери»: «Ни в одной биографии Сальери, если таковые даже и были бы Пушкину известны, он не мог найти ни одного из тех указаний, на которых строится в пьесе поэтический облик его героя»[[74]](#footnote-73).

Сам Вакенродер выступает в образе романтического художника, переживающего диссонанс между миром искусства и ежедневными бытовыми хлопотами. Иозеф Берглингер, автобиографический герой Вакенродера, пытается совместить то, что для романтического героя невозможно: идеальное искусство и земную действительность. По этой причине во внутреннем мире Берглингера возникает диссонанс. В этом смысле Берглингер является прототипом Иоганнеса Крейслера, в свою очередь, автобиографического героя Гофмана в ряде его произведений.

Повесть «Примечательная музыкальная жизнь композитора Иозефа Берглингера» является характерной работой раннего романтизма, в основе которой лежит проблематика совмещение идеального искусство с прозаической жизни. Музыка вызывает у автобиографического героя Вакенродера душевное возбуждение и экстатическое состояние, что свойственно большинству романтиков[[75]](#footnote-74).

 Берглингер не находит счастья в своей деятельности капельмейстера при дворе, так как он безмерно страдает от дворянской жизни и ее поверхностности. Он разочарован. Обстоятельства беспощадно раскрывают его заблуждения и иллюзии о жизни музыканта. Он сетует на невежество публики, которая, по мнению Берглингера, не осознает божественного призвания художника. Кроме того, его мучает неизменная зависимость от интриг при дворе, которая никоим образом не согласуется с его художественными принципами.

Музыка уносит Иозефа в невиданные края, открывает ему новые миры, видения и делает его более чистым и благородным человеком, но реальность и повседневные жизненные дела разрывают завесу художественного мира. Это ведет к отрезвлению и неудовлетворенности. Берглингер чувствует внутреннее влечение к музыке и покидает отца, что вызывает напряжение между любовью к музыке и сыновним долгом. Кроме того, герой испытывает душевные страдания, задумываясь о полезности своего искусства. Он видит себя изолированным ценителем музыки и начинает задаваться вопросом, выполняет ли его музыкальное творчество социальную функцию. В отличие от Новалиса героя Вакенродера мучат те противоречия между художником и миром. Его социальная совесть сильнее сознания его художественного призвания. У Новалиса же художник принимает на себя исключительную роль в обществе и превосходит остальных людей. Выпадение художника из бытовой жизни является типичной чертой в литературе немецкого романтизма, которая также наблюдается у Э. Т. А. Гофмана[[76]](#footnote-75).

Некоторые черты образа Берглингера совпадают с образом Лемма. В последней повести Вакенродера «Примечательная музыкальная жизнь композитора Иозефа Берглингера» в образцовой для романтизма манере описываются страдания страстного композитора. Изначально он успешно отстаивал свое решение стать музыкантом и композитором вопреки мнению своего отца. Однако в конечном итоге эта мечта разрушается ввиду отрезвляющих социальных условий профессии. Берглингеру удается, несмотря на неблагоприятные обстоятельства, сопровождавшие его в юности, и полную скитаний жизнь музыканта, сделать карьеру капельмейстера. Однако эта работа при дворе приводит к постепенной деградации его художественной деятельности. Будучи сиротой с юных лет, Лемм также вынужден был скитаться, но добился поста капельмейстера. Его музыкальная карьера не сложилась, и подобно герою Вакенродера он сталкивается с отрезвляющей действительностью. После разорения его покровителя–дворянина он должен был бороться за выживание, работая учителем музыки, будучи лишенным всякой надежды на возвращение из ненавистной ему страны на родину. Действительно, многие немецкие музыканты решались на переезд в Россию, чтобы преуспеть в своей карьере[[77]](#footnote-76). Тургенев изображает музыканта такого типа уже в преклонном возрасте, точнее говоря в последние годы его жизни.

**2.1.2 Гофмановский «супертекст» и образ Лемма**

В раннеромантическую традицию, источником которой является Вакенродер, вписывается Э. Т. А. Гофман и его музыкальная эстетика. Ни один другой писатель немецкого романтизма в роли исполнителя музыки и автора музыкальных произведений не имел такого значения. Литературное творчество Гофмана пропитано музыкальными образами. Поэзия и музыка предстают у Гофмана как наиболее адекватные выразительные средства для изображения высшей, художественно облагороженной действительности. Эта поэтическая реальность является для Гофмана единственной истиной в области искусства. Язык поэзии кажется ему более естественным, чем повседневная речь и обыденная жизнь. Связь между музыкой и миром воображения и сверхъестественного постоянно подчеркивается в его творчестве. Музыка предстает как самый подходящий посредник между человеком и царством воображения[[78]](#footnote-77). Романтические герои стремятся к бесконечному, высшему и к эстетически ценному существованию. Такой взгляд определяет также их любовные сюжеты, в которых музыкальные образы функционируют, например, как средство любовной исповедальности. Идеальный образ возлюбленной предстает как провидческий образ, который должен быть сохранен. Отсюда мотив отречения от любви в эротически–приземленном смысле и сублимация в творческие силы.

В переводе и издании произведения Вакенродера приняли участие известные деятели русской культуры, среди которых С. П. Шевырев, В. П. Титов и Н. А. Мельгунов[[79]](#footnote-78). В начале 30–х годов наблюдался перелом в отношении к германской культуре, литературе, эстетике и философии. Следует выделить в этом процессе Н. А. Мельгунова и вообще подчеркнуть значение деятельности московских кружков в процессе популяризации не только немецких романтических идей, но также произведений Гофмана и Бетховена. В своей деятельности в качестве музыкального критика Мельгунов внес большой вклад в продвижение идей немецкого романтизма. Он и московские кружки «русских шеллингианцев» приготовили почву для «бетховенизма» в конце 30–х – начале 40–х годов[[80]](#footnote-79). Герцен в своей статье о Гофмане связывает популярность немецкого писателя с Бетховеном. Гофмановский Глюк, по мнению Герцена, художник такого типа, как Бетховен[[81]](#footnote-80). Герцен посвящает одну часть своей статьи образу Иоганнеса Крейслера, которому «придал Гофман свой собственный характер <…> в нём описал он самого себя»[[82]](#footnote-81). «Тут более, нежели где–либо, Гофман высказал всё, что мог, чем душа его была так полна, о любимом предмете своём, о музыке»[[83]](#footnote-82). Крейслер представляется Герцену романтическим образом, «пламенным художником, с детских лет мучимым внутренним огнем творчества, живущим в звуках, дышащим ими и между тем неугомонным, гордым, бросающим направо и налево презрительные взгляды»[[84]](#footnote-83). На русскую романтическую литературу значительно повлияла тема личности художника и его внутренних переживаний, вызванных, в первую очередь, его столкновением с враждебной средой.

Можно предположить, что усвоению немецкой романтической литературы и музыкальной философии Тургеневым способствовало общение с «русскими шеллингианцами» и, в частности, с В. Ф. Одоевским, которому принадлежит самое первое художественное произведение, посвященное Бетховену[[85]](#footnote-84). Нельзя не упомянуть также кружок Н. В. Станкевича, который сыграл важнейшую роль для развития эстетической мысли Тургенева. В этот кружок входили и те лица, с которыми Тургенев в дальнейшем сблизился, – например, Белинский, Бакунин и Боткин. В 1831 году выходит в свет «Последний квартет Бетховена» В. Ф. Одоевского, в котором Одоевский изображает Бетховена беспомощным, жалким, бедным и одиноким музыкантом, для которого единственным источником творческой силы является его преданная ученица. В начале 30–х годов в России музыку Бетховена знают меньше, чем биографию музыканта, которую еще и украшали разными легендами. Возвращаясь к статье Герцена о Гофмане, можно констатировать тот факт, что действительно параллельно существовали два культурных мифа, которые взаимно усиливались и взаимно дополнялись.

В своей кандидатской диссертации «Рецепция творчества Э. Т. А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX века» К. В. Голова рассматривает в одной из глав истоки биографического подхода к творчеству Гофмана в русской литературе первой трети XIX века. Биографический подход проявился, по мнению Головой, как на уровне публицистики 1830–х годов, так и на уровне художественных текстов[[86]](#footnote-85).

На основе посвященных Гофману статей тех лет, Голова выводит следующий комплекс романтических представлений о личности Гофмана: «Гофман – непризнанный гений; искусство для него единственная отдушина; он живет одновременно в мире мечты и в реальном мире (искусство/юриспруденция); человек исступленный, с расстроенною душою; безответно влюблен в свою ученицу (Юлию Марк); способен на искреннюю дружбу (Гиппель); увлекается алкоголем; постоянно находится в материальной нужде»[[87]](#footnote-86). Исследователь делает вывод, что с тех пор параллельно с художественными текстами Гофмана начинает существовать в русской литературе «некий романтический супертекст»[[88]](#footnote-87), который складывается из биографических фактов.

 Голова рассматривает повесть Соллогуба «История двух калош» в качестве показательного примера повести о музыканте, написанной с опорой на традиции немецких романтиков. По мнению Головой, Соллогуб преподносит в образе Карла Шульца типичную историю непризнанного гения и конкретизированную летопись жизни Гофмана–музыканта. Следующие факты из биографии Карла позволяют Головой считать его прототипом Гофмана: искусство как единственная отдушина; неудачная музыкальная карьера; Бетховен как кумир; романтически–возвышенная любовь к ученице; романтическая антитеза музыкант и немузыкант[[89]](#footnote-88). Почти такие же черты из гофмановского «супертекста» мы находим в образе Лемма.

Общепризнан тот факт, что Гофман перерабатывает свою биографию в литературном образе капельмейстера Иоганнеса Крейслера. Самые значительные черты этого образа включают безответную любовь к ученице Юлии Марк, сублимацию в творчество, ненависть художника к дилетантам и филистерам и, наконец, верность мечтам и музыкальным идеалам художника. Действительно, заметно, что гофмановский «супертекст», как его представила в своей работе Голова, во многом совпадает с образом Крейслера.

Мы предлагаем поэтому рассмотреть Гофмана (в образе Крейслера) как прототип образа Лемма, в частности в том, что касается отношений между учителем и ученицей и отношения к дилетантам. Прежде чем приступить к рассмотрению этих аспектов, мы бы хотели, во–первых, выделить тот аспект, который не связан с гофмановским «супертекстом», а именно сходство героев, раскрывающееся в частичном совпадении их имён. Тургеневского героя зовут Кристоф Теодор Готлиб Лемм. Второе имя Теодор сходно со вторым именем создателя Крейслера. Можно сделать немного смелое предположение, что третье имя Готлиб взято из повести «Музыкальные страдания Иоганнеса Крейслера, капельмейстера». Слуга Крейслера, которому Крейслер приписывает музыкальный талант, также носит имя Готлиб. Приступим теперь непосредственно к гофмановскому «супертексту».

Гофман раскрывает в образе Крейслера тип композитора, который отказывается от интеграции в общество, не принимающее его таким, какой он есть. Лемм также предпочитает держаться подальше от шумной, поверхностной общественной жизни и сбегает в свои художественные мечты и музыкальные идеалы, которые заменяют ему межчеловеческие отношения, такие как любовь и дружба. Старый и разочарованный музыкант недоверчив и испытывает неприязнь ко всем окружающим, кроме Лизы. Тургенев показывает Лемма в исключительный момент его жизни. Лемм расцветает, когда Лаврецкий уделяет ему искреннее внимание.

Несмотря на неуважение к музыке в доме тайного советника Редерлейна и ту ненависть, которую капельмейстер Крейслер испытывает к окружающему его в этом доме обществу, Крейслер привязывается к этому дому, и «виновата в этом, конечно, восхитительная племянница Редерлейна, привязывающая <его> к этому дому узами, свитыми искусством» (1, 48). В первой части «Крейслерианы», в «Музыкальных страданиях капельмейстера Иоганнеса Крейслера», восхитительную племянницу зовут Амалия. Она «проливает небесный бальзам на раны, которые целый день наносились <Крейслеру>, измученному учителю музыки, всевозможными диссонансами» (1, 48) особенно когда она поет «финальную сцену «Армиды» Глюка или большую сцену донны Анны из “Дон Жуана”»(1, 48). Интересен тот факт, что Тургенев увидел Виардо впервые, когда она пела в «Армиде» Глюка, которого Тургенев так глубоко любил, а также что «Дон Жуан» был его самой любимой оперой. Нужно предположить, что фраза Лемма «Я сделал это, ибо я великий музыкант» (106), помимо других сходств, действительно реминисценция из Гофмана, как предположил Алексеев, а не случайное совпадение.

Гофман продолжает расширять тему Крейслера в романе «Житейские воззрения Кота Мурра». Здесь он связывает любовь к ученице с искусством. Любовь Крейслера к Юлии остается неудовлетворенной и платонической, но является неисчерпаемым источником творчества для Крейслера. При этом важна недостижимость возлюбленной. Все эти элементы в целом можно найти в отношениях Лемма с Лизой, не говоря уже об отношениях учителя и ученицы, в которых слышатся отзвуки отношений Абеляра и Элоизы. Здесь берет свое начало традиция, которая заключается в том, что художник нуждается в одиночестве и в пребывании на расстоянии от возлюбленной, чтобы творить великие шедевры. Поэтому не только Крейслер временно уходит в монастырь, но и Лемм раскрывает свои творческие силы лишь в ночном затворничестве после отказа Лизы в пользу Лаврецкого.

Следующий важный момент заключается в том, что обоим музыкантам противостоят персонажи–антагонисты, носители другого отношения к музыке. Лемм придает большое значение совместному музицированию с ученицей Лизой. Между ними, как считает Лемм, устанавливаются интимные отношения, музыка соединяет старика и юную ученицу. Лемм бережет эту связь, ревнуя к любому, с кем музицирует Лиза. Дилетантскую игру Паншина он ненавидит. У Гофмана Крейслер испытывает ненависть к филистерам, которые видят в музыке лишь приятное времяпрепровождение. В результате Крейслер не участвует в их громкой, поверхностной жизни. Лемм также живет затворником. Ему было суждено стать учителем музыки в российской провинции, где его талант ценили лишь немногие, но особенно его ученица Лиза. Несмотря на преклонный возраст, Лемм неравнодушен к Лизе, своему единственному источнику вдохновения, которую Лемм и Лаврецкий хотят защитить от дилетанта Паншина.

 И наконец, оба музыканта сублимируют нереализованные мечты в творческую силу. Лемм сопереживает Лаврецкому и на пике отношений героев сочиняет романс, который для Лаврецкого становится высшей точкой эстетического наслаждения. В композиции романа эта сцена является кульминационной точкой. Сублимация у Крейслера состоит в том, что он отказывается от любви в эротически–бытовом смысле. Идеальный образ Юлии предстает как провидческий образ, который должен быть сохранен в монастыре. Благодаря этому Крейслер сочиняет лучшие свои композиции.

Подводя итоги, мы можем предположить, что Тургенев вслед за Сологубом и вслед за сложившимся «супертекстом» в русской культуре актуализировал в образе Лемма образ музыканта, прототипом для которого выступил Крейслер (и одновременно неизбежно – Гофман). При этом Тургенев использовал литературные образцы, характерные для немецкой романтической традиции.

***Ситуация соперничества и содружества***

К одной из характерных черт романтических произведений относится специфическая организация персонажей и их взаимоотношения. В романе «Дворянское гнездо» противопоставляются образ Лемма и образ Паншина. Для понимания образа последнего важную роль играет его дилетантизм. Уже с первых глав намечается ситуация соперничества. Введению образа Лемма в повествование непосредственно предшествует исполнение Паншиным, молодым дилетантом, собственного романса. Тургенев со всей ясностью уже при первом упоминании противопоставляет эти два образа, а также подчеркивает, что Лемм никак не вписывается в общество, собравшееся в доме Калитиных, в части их музыкальных вкусов: «Словом, всем присутствовавшим очень понравилось произведение молодого дилетанта; но за дверью гостиной в передней стоял только что пришедший, уже старый человек, которому, судя по выражению его потупленного лица и движениям плечей, романс Паншина, хотя и премиленький, не доставил удовольствия» (6, 17). На предложение Паншина сыграть для Лемма «бетговенскую сонату в четыре руки» с Лизой «старик проворчал себе что–то под нос» (6, 18). Такая реакция явно показывает отрицательное отношение к этому предложению. Таким образом, намечается ситуация соперничества. Лемм придает большое значение совместному музицированию с ученицей Лизой. Между ними, как считает Лемм, устанавливаются интимные отношения. Музыка соединяет глубокого старика и юную ученицу. Он бережет эту связь, ревнуя к любому, с кем музицирует Лиза. Очевидна будет роль Паншина как антагониста в следующей сцене, где Лемма ждет второе разочарование. Паншин говорит Лемму, что Лиза показала ему духовную кантату, которую Лемм сочинил для Лизы: «Старик покраснел до ушей, бросил косвенный взгляд на Лизу и торопливо вышел из комнаты» (6, 18). Уже сейчас мы бы хотели отметить сходство между этим эпизодом и похожей сценой в «Несчастной». В обоих случаях объяснение такой реакции следует позже в повествовании. В случае Лемма он оттого покраснел и бросил на Лизу косвенный взгляд, что посвятил свою духовную кантату только ей: «На заглавном листе, весьма тщательно написанном и даже разрисованном, стояло: “Только праведные правы. Духовная кантата. Сочинена и посвящена девице Елизавете Калитиной, моей любезной ученице, ее учителем, X. Т. Г. Леммом”. Слова: “Только праведные правы” и “Елизавете Калитиной” были окружены лучами. Внизу было приписано: “Для вас одних, fur Sie allein” (6, 20). В этой же главе, посвященной полностью предыстории Лемма, читатель узнает также о важном месте, которое Лиза занимает в жизни Лемма, и о ее большом значении для его творчества: «Он давно ничего не сочинял; но, видно, Лиза, лучшая его ученица, умела его расшевелить» (6, 20). Немаловажен для истолкования вдохновленной мелодии тот факт, что «ее <кантату> пели два хора – хор счастливцев и хор несчастливцев; оба они к концу примирялись и пели вместе: «Боже милостивый, помилуй нас, грешных, и отжени от нас всякие лукавые мысли и земные надежды» (6, 20). Несмотря на то, что Лемм ушел после обидной для него ситуации с сестрой Лизы, Леной, заниматься, Тургенев как будто позволяет ему незримо присутствовать во время игры Паншина и Лизы: «В комнате остались Паншин и Лиза; она достала и раскрыла сонату; оба молча сели за фортепьяно. Сверху доносились слабые звуки гамм, разыгрываемых неверными пальчиками Леночки» (6, 18).

Лиза после этой сцены явно встает на сторону Лемма и вступается за него: «Вы его огорчили –и меня тоже» (6, 21). В ответ Паншин говорит: «От младых ногтей не могу видеть равнодушно немца: так и подмывает меня его подразнить» (6, 21). Такому ответу Лиза удивлена: «Что вы это говорите, Владимир Николаич! Этот немец — бедный, одинокий, убитый человек — и вам его не жаль? Вам хочется дразнить его?» (6, 21). Такие высказывания только усиливают чувства сострадания читателя по отношению к Лемму. Если в четвертой главе читатель узнает о предыстории и несложившейся судьбе Лемма в России от повествователя, который может быть отождествлен с автором, то здесь Тургенев дает характеристику из уст Лизы. Подобно Юлии из «Кота Мурра» она в самом деле преданная ученица, которая готова заступиться за учителя музыки.

В организации персонажа играет также важную роль та тесная дружеская связь родственных душ, которая возникает между Лаврецким и Леммом. Дело в том, что Лемм не только сопереживает Лаврецкому на пике отношений между Лаврецким и Лизой и сочиняет композицию, которая для Лаврецкого становится высшей точкой эстетического наслаждения, но интерес Лаврецкого к Лемму вдохновляет учителя. Он преобразуется и даже видны намеки на его гений: «глаза расширились и заблистали; самые волосы приподнялись над лбом» (6, 68). Степень доверия между ними достигает высочайшей степени: «<Лемм> показал гостю свою музыку, сыграл и даже спел мертвенным голосом некоторые отрывки из своих сочинений» (6, 68). Однако этот положительный момент не долго длится. После того как Лемм провожает Лаврецкого домой, он сразу же принимает свой прежний облик и чувствует вину за то, что он сблизился с другим человеком: «но, оставшись один на свежем и сыром воздухе, при только что занимавшейся заре, оглянулся, прищурился, съежился и, как виноватый, побрел в свою комнатку» (6, 68). Тургенев показывает, насколько Лемм привык к одиночеству, и подчеркивает степень его социальной неустроенности.

Когда Лаврецкий дальше сближается с Лизой, этот факт находит свое отражение в творчестве Лемма. Он пишет романс на немецкие слова, но романс не выходит: «Увы! музыка оказалась запутанной и неприятно напряженной; видно было, что композитор силился выразить что–то страстное, глубокое, но ничего не вышло: усилие так и осталось одним усилием. Лаврецкий и Лиза оба это почувствовали –и Лемм это понял» (6, 80). Это неудача становится последним шагом на тяжелом для Лемма пути к его вдохновенной мелодии. Подобно степени развития любви между Лаврецким и Лизой музыка звучит «запутанной и неприятно напряженной» (6, 80).

В состоянии неопределенности между Лаврецким и Лизой после предложения Паншина Лаврецкий слушает ночью у окна соловья, который поет «свою последнюю, передрассветную песнь» (6, 70). Вспоминая сад Калитиных, в котором также пел соловей, которого слушала Лиза, Лаврецкий стал думать о ней. В тот же вечер Лемм, оставшись в гостях у Лаврецкого, «долго сидел на своей кровати с нотной тетрадкой на коленях» (6, 70). Лемму «казалось, небывалая, сладкая мелодия собиралась посетить его: он уже горел и волновался, он чувствовал уже истому и сладость ее приближения... но он не дождался ее» (6, 70). На этом этапе романа любовь между Лизой и Лаврецким еще не определена и Лемм, в свою очередь, еще не в состоянии написать свою вдохновенную мелодию. Мы можем констатировать тот факт, что степень вдохновения Лемма зависит от степени развития любовных отношений между Лаврецким и Лизой. Наблюдаются несколько таких неудачных попыток Лемма. Они подготавливают кульминационный момент всего романа, который на фоне этих неудач оказывается усиленным.

***Изображение дилетантизма и фальши***

Тему дилетантизма стоит рассмотреть подробнее, так как эта тема роднит Тургенева с мировоззрением романтиков. Важную роль в этом противопоставление играет дилетантизм Паншина. Дилетантизм Паншина воплощается в отсутствии профессионализма по отношению к музыке и «в проявление эгоистического гедонизма, самолюбования при умении извлечь практическую пользу для себя»[[90]](#footnote-89). Последняя из перечисленных характеристик также характерна для Варвары Петровны. Не случайно эти два образа сойдутся в конечном итоге. Варвара Петровна как опытная салонная львица использует свою виртуозную игру на фортепиано, чтобы обратить симпатии публики в свою пользу. Совместным музицированием с Паншиным она управляет уверенно и кокетливо. При малейшем признаке уменьшающегося интереса у публики она сразу прекращает свое выступление. Подобно Крейслеру, Лемм через призму своего профессионального сознания презрительно смотрит на дилетантов, к числу которых он причисляет прежде всего Паншина. Ему он приписывает отсутствие серьезности и прекрасной души, из–за чего, по мнению Лемма, Лизе нельзя выйти за него замуж: «Лизавета Михайловна девица справедливая, серьезная, с возвышенными чувствами, а он... он ди–ле–тант, одним словом… Она может любить одно прекрасное, а он не прекрасен, то есть душа его не прекрасна» (6, 70). Он критикует перед Лизой его самолюбие, а также средние результаты его дилетантского творчества. Когда Лиза хочет извиниться перед Леммом за то, что она не сдержала слова, никому не показывать сонату, тот возражает: «Он дилетант – и всё тут!» (6, 24). Лиза пытается также заступиться за Паншина: «Вы к нему несправедливы... он всё понимает, и сам почти всё может сделать» (6, 24). Лемм в ответ указывает на самолюбование Паншина и его непрофессионализм: «Да, всё второй нумер, легкий товар, спешная работа. Это нравится, и он нравится и сам он этим доволен – ну и браво» (6, 24). После неудачной попытки сыграть сложную сонату Бетховена Паншин уговорил Лизу заняться рисованием. В связи с этим здесь вспоминаются собственные слова Тургенева о дилетантизме и профессионализме: «всякому человеку следует, не переставая быть человеком, быть специалистом; специализм исключает дилетантизм… а дилетантом быть – значить быть бессильным»[[91]](#footnote-90). Цитата говорит нам о том, что сам Тургенев был против дилетантства, что роднит его с романтиками и их отношением к дилетантам.

Подводя итоги, можно отметить, что организуются две противостоящих друг другу группы героев: Паншин и Варвара Петровна против Лемма, Лаврецкого и Лизы, причем Лиза занимает промежуточное место, заступаясь за Паншина и Лемма одновременно. Обоим музыкантам, Крейслеру и Лемму, противостоят персонажи–антагонисты, носители другого, чуждого для настоящего музыканта, гедонистического и дилетантского отношения к музыке. Дилетантскую игру Паншина Лемм ненавидит.

В самом общем виде можно согласиться с мнением А. Поснер, согласно которой Лемм несет в себе явные черты романтического музыканта как в проблематике своего существования в качестве художника, так и в своем поведении, как это образцово представлено Берглингером Вакенродера и Крейслером Гофмана. Исследователь находит, в частности, сходства в биографиях Лемма и Крейслера, чьи мечты не сбываются из–за неблагополучных условий профессии. У Берглингера это социальные условия в дворянском обществе, а у Лемма – разорившийся покровитель–дворянин[[92]](#footnote-91).

При всей уместности замечаний Поснер нельзя согласиться с некоторыми отмеченными ею аспектами, так как образ Лемма все–таки несколько отличается от героев Вакенродера и Гофмана. Здесь стоит, как выше сказано, отчасти согласиться с мнением Алексеева, согласно которому образ Крейслера во многом не сходится с образом Лемма. Во–первых, в образе Лемма нет того вспыхивающего пламени, которое характерно для Крейслера. Лемму в его преклонном возрасте творчество уже не удается так, как Крейслеру удается играть импровизации и испытывать вдохновение. Впрочем, когда Лемму удается в одно исключительное мгновение написать великую вещь, он так же предается своим чувствам, как Крейслер: «Иногда он сочинял ночью, в самом возбужденном состоянии; он будил жившего рядом с ним друга, чтобы в порыве величайшего вдохновения сыграть то, что он написал с невероятною быстротою, проливал слезы радости над удавшимся произведением, провозглашая себя счастливейшим человеком» (28). Кроме того, нельзя сказать, что у Лемма «фантазия чересчур воспламенялась и дух уносился в неведомое царство» (28). «Буйные порывы под влиянием внезапного раздражения» (28). также отсутствуют. Лемму уже не суждено импровизировать и фантазировать как Крейслеру: «Ноты ожили, засверкали и запрыгали вокруг меня, – электрический ток побежал сквозь пальцы к клавишам» (32).

Что касается сублимации в смысле Шопенгауэра, то, несомненно, в случае Крейслера можно говорить о сублимации. В случае с Леммом Поснер видит здесь прямое сходство[[93]](#footnote-92). В тот момент, когда он отказывается от Лизы в пользу Лаврецкого и своего искусства, неудовлетворенная любовь подпитывает его гений и снимает прежнюю творческую блокаду. Если следовать мысли Шопенгауэра, именно сублимация любви к Лизе вызывает у Лемма творческий подъем и вдохновляет его. Поснер разделяет мнение Э. Гейера, который также заявляет о том, что Лемм отказывается от Лизы в пользу Лаврецкого[[94]](#footnote-93). Данное высказывание может вызывать сомнения, так как нигде в тексте прямо не говорится о страстной любви Лемма к Лизе. Безусловно Лемм неравнодушен к Лизе, и она для него источник вдохновения. Однако нам кажется, что так прямо говорить о страстной любви Лемма к Лизе весьма опасно, тем более если принять во внимание понимание любви Шопенгауэром, согласно которому любовь является в первую очередь страстным половым влечением[[95]](#footnote-94). Справедливо было бы отметить, что при изображении их отношений используется прием намеков и недосказанностей, к которому Тургенев прибегает и при изображении подобных отношений, и при создании музыкальных образов.

**2.1.3 Прием намеков и недосказанностей**

Прежде чем приступить к анализу мелодии Лемма и его исполнения, мы видим необходимость осветить роль Тургенева в творческом союзе с Полиной Виардо. Удивителен тот факт, что те же самые приемы создания музыкальных образов, которые Тургенев советует Виардо, используются им в его литературном творчестве для создания определенных эффектов.

***Роль И. С. Тургенева в творческом союзе с П. Виардо***

Немаловажную роль в жизни писателя играли его отношения с оперной певицей Полиной Виардо. Музыкальное увлечение нашло особое выражение в близких личных и творческих отношениях с ней. Виардо и Тургенев вступили в интенсивный творческий диалог. С этой точки зрения отношения между обеими заинтересованными сторонами можно назвать творческим союзом.

Гозенпуд дает весьма любопытные и уникальные в истории исследований сведения о роли Тургенева в этом творческом союзе. Он указывает на то, что Виардо была обязана писателю «ростом исполнительского искусства… под ним мы разумеем углубление психологической трактовки партий»[[96]](#footnote-95). Тургенев видел недостатки в ее исполнениях в 40–е годы и стремился помочь преодолеть их. Дело в том, что он был не вполне доволен недостатком «трагической силы и величия»[[97]](#footnote-96). Об этом свидетельствует его письмо от 8/20 ноября 1846 года: «Я был очень счастлив, очень доволен вашим триумфом в “Норме”. Это мне доказывает, что вы сделали успехи, то есть те успехи, которые делают и никогда не перестают делать подлинные артистки. Вы достигли того, что усвоили себе элемент трагический, единственный, которым вы еще не вполне владели (так как что касается элемента патетического, то видевшие вас в “Сомнабуле” имеют о нем уже определенное мнение), и я вас поздравляю от всего сердца»[[98]](#footnote-97). Здесь нужно прояснить понятия «патетический» и «трагический»: «Патетический означало трогательный, волнующий, задушевный, – тогда как трагический или трагедийный – героический, возвышенный, потрясающий сердце и разум»[[99]](#footnote-98). Проблема состоялась в том, что Виардо не всегда могла сдержать свой взрывной сценический темперамент[[100]](#footnote-99). Гозенпуд отмечает, что она исполняла свои роли порой с излишней горячностью: «Особенно заметно это проявлялось в ролях трагедийных и героических. Здесь зачастую отсутствовала благородная сдержанность»[[101]](#footnote-100).

Стоит уделить особое внимание высказыванию Тургенева по поводу этой благородной сдержанности, потому что в нем таится ключ к пониманию его музыкальных образов. К сожалению, это высказывание вовсе не учитывается в работах о музыкальных образах у Тургенева, кроме как в исследовании Гозенпуда. В этом письме Тургенев характеризует образ Нормы и указывает на главную его черту, а именно на возвышенное благородство: «Да, великие страдания не могут сломать великие души, они делают их спокойными, более простыми, они смягчают их, нисколько не заставляя терять в своем достоинстве. … Те, кто прошел через это, кто умел страдать... несет на себе отпечаток страдания, облагораживающий его»[[102]](#footnote-101). Норма – «женщина с таким возвышенным и таким простодушным, прямым, правдивым сердцем в борьбе со своею любовью и своей судьбой, эти великие и простые движения страстей в нетронутой душе, это жестокое и сладостное соединение всего самого дорогого в жизни – и смерти, этотисступленный взрыв в заключительной сцене, этот столь сильный и столь гордый дух, который в минуту смерти, наконец, всецело предается самой горячей нежности, восторгу самопожертвования»[[103]](#footnote-102). Тургеневу необходимо «спокойствие, проистекающее из глубокого убеждения или из сильного чувства, спокойствие, так сказать, со всех сторон окутывающее отчаянные порывы страсти, сообщающее им ту чистоту очертаний, ту идеальную и подлинную красоту, которая и является истинной, единственной красотой в искусстве… Высшая скорбь, говорите вы в вашем письме, выражается всего сдержаннее; а самая сдержанная и есть самая прекрасная, можно было бы прибавить. Но следует уметь сочетать обе крайности, иначе покажешься холодным»[[104]](#footnote-103). Высокое спокойствие, чувство меры и сдержанности характеризуют образы Лемма и Сусанны («Несчастная») при передаче их душевных переживаний.

Этот образ возвышенного благородства ссылает нас, на первый взгляд, к идеям Веймарского классицизма. Достаточно вспомнить лозунг «Edle Einfalt, stille Größe» и Лаокоона. В этой скульптурной группе скульптор ослабил испытываемую боль и страдания жертвы, потому что иначе боль не могла бы совмещаться с высшей красотой. Таким образом скульптор вызывает сострадание у зрителя. Мы можем выдвинуть тезис о том, что по таким эстетическим принципам действует и Тургенев, изображая исполнение музыки. Удивителен тот факт, что сам Тургенев действительно однажды в одном письме, в котором речь идет о воздействии музыки Вагнера, обратился к Лаокоону. Согласно Тургеневу, Вагнер нарушает данный эстетический принцип и тем самым вызывает у слушателей более сильный эмоциональный отклик и более интенсивное чувство, но «можно, например, вызвать сострадание, описывая или изображая правдивости! <…> Это более чувственно, но захватывает иногда еще сильнее… Вагнер один из основателей школы стенания, отсюда его сила и глубина воздействия. Это сравнение шатко, как все сравнения… но довольно хорошо выражает то, что я хочу сказать»[[105]](#footnote-104).

Тургенев называет Вагнера основателем школы стенания. «Французское gémissement – это стон, жалоба, и, вместе с тем, изображение самой боли, то есть в данном случае проявление натурализма»[[106]](#footnote-105). Это является одной из причин, почему Вагнер был воспринят Тургеневым отрицательно. Несмотря на то что этот образ возвышенного благородства отсылает нас к идеям Веймарского классицизма, с этим и связана одна важнейшая составляющая романтической музыкальной эстетики, а именно тот факт, что музыка в состоянии передать без лишнего драматизма в процессе исполнения те недоступные эмоциональные движения, которые таятся в глубине души персонажа в момент сильного психического и эмоционального напряжения. В этом состоит, по нашему мнению, ключ к пониманию музыкальных образов у Тургенева и объяснение того, почему писатель любил включать музыкальные образы в свои тексты. Показательными примерами служат в дальнейшем исполнения вдохновенной мелодии Лемма и игра Сусанны («Несчастная»), в которых Тургенев мастерски демонстрирует характерный для него прием. Этот прием можно вслед за высказыванием В. М. Марковича про героев романов Тургенева обозначить как прием намеков и недосказанностей. Ученый пишет о Лизе и других героях, что они «поначалу отдалены от нас своей загадочностью»[[107]](#footnote-106) и что в дальнейшем «главные тайны раскрываются, недоговоренность восполняется, однако “далекост” их образов так и не исчезает»[[108]](#footnote-107). По словам Марковича, существует «необходимость догадываться о самом главном по намекам»[[109]](#footnote-108). Этот прием сопровождает все музыкальные сцены в произведениях Тургенева, в которых он намерен был создать драматическую ситуацию. Одной из таких драматических сцен является сцена исполнения мелодии Лемма.

***Мелодия Лемма***

Мелодию, которую Лемм играет после того, как Лаврецкий признался в любви к Лизе, интерпретируется в большинстве исследований, посвященных этому роману, как гимн жизни и любви[[110]](#footnote-109), и такая трактовка, безусловно, уместна, так как Тургенев описывает мелодию через восприятие ее Лаврецким. Будучи влюбленным, Лаврецкий, естественно, воспринимает эту мелодию как гимн своей любви и своего счастья. В третьей главе мы назовем явления такого рода вслед за А. Е. Маховым «свойством личной обращенности»[[111]](#footnote-110) музыки и покажем его на других примерах.

Среди работ, посвященных этому роману, выделяется исследование Э. Гейера, которое делает акцент на том, что мелодия говорит про самого композитора. Музыка выступает, по мнению Гейера, выражением жалкого, трагического существования Лемма как музыканта, оплакиванием его растраченного таланта и того, что могло бы быть при других обстоятельствах[[112]](#footnote-111). С другой стороны, во фразе Лемма «Это я сделал, ибо я великий музыкант» (6, 106) отражается полное удовлетворение и гордость за свою композицию, к которой он так долго шел. Такие моменты вдохновения и совершенного творчества были для него редкостью, как мы видели. С нашей же точки зрения, в этом эпизоде сливаются те два хора – хор счастливцев и несчастливцев, – о которых Лемм пишет в своем романсе, посвященном Лизе. С одной стороны, вдохновенная мелодия Лемма, несомненно, отображает любовь Лаврецкого и Лизы, но, с другой стороны, она также говорит об отсутствии такого счастья в собственной жизни Лемма. Таким образом, мелодия Лемма является одним большим хором, состоявшийся из хора счастливцев и хора несчастливцев. Герой Вакенродера, Иозеф Берглингер, ощущает в себе при восприятия звуков смесь разных эмоций. Такое сложное неопределенное состояние чувств, по Вакенродеру, может только выразить музыка. «Порой звуки производили у него в душе удивительную смесь радости и печали, так что он был одинаково близок к слезам и к улыбке, — состояние, в котором мы так часто пребываем в жизни и которое ни одно искусство не умеет так выразить, как музыка» (100). Даже в самом Лемме видна неопределенность эмоций. Он улыбается, когда Лаврецкий его хвалит, но в следующий момент он начинает плакать.

 Вся трагедия жизни Лемма в этом эпизоде открывается читателю не через словесные описания драматических, страстных сцен, а через музыкальный экфрасис, в первую очередь через описание процесса исполнения и восприятия Леммом собственной композицией. Более того нужно учесть такую деталь, как паузу после исполнения, что придает эпизоду большую драматичность. Сыграв свою композицию, он долго сидит молча и без движения: «долго, не шевелясь ни одним членом, глядел он всё так же строго, почти грубо, и только раза два промычал: «ага!»» (6, 107). Благодаря музыке и непосредственной реакции на нее читатель может понять чувства Лемма, о которых автор дает только намеки для их понимания, например, слезы героя. Что эти слезы конкретно значат остается недосказанным. На этом месте Тургенев не делает то, что он замечает в текстах немецких писателей. В одном письме к Л. Пичу он пишет: «Когда немецкий писатель рассказывает что–нибудь трогательное, он не может удержаться, чтобы не указать одним пальцем на свои заплаканные глаза, а другим – подать читателю знак и не оставить без внимания также и предмет его слез»[[113]](#footnote-112).

Предлагается рассмотреть этот эпизод с другого ракурса. В этом эпизоде отражается особое понимание музыкальных образов, потому что Тургенев встраивает данные музыкальные образы в совершенно уникальную коммуникативную ситуацию. Как было уже подчеркнуто нами в первой главе, ранние романтики начали использовать возможности музыки с точки зрения, как бы мы сейчас сказали, ее семиотической функции. Вакенродер утверждал, что язык музыки является более выразительным языком, чем обыденный словесный язык. Однако порой коммуникация не налаживается, потому что музыкальный образ обладает выше перечисленными качествами. В этом таится некий парадокс в концепции романтиков. Для них музыка является самым выразительным языком, но в тоже время она полисемична. Именно с этой проблемой сталкиваются герои повести «Клара Милич. После смерти». Теперь предлагается применить эти размышления на материале мелодии Лемма и в дальнейшем на бетховенской сонаты, исполненной Сусанной («Несчастная»).

На другом полюсе располагается та ситуация, в которой участники коммуникативного процесса, несмотря на многозначность музыкального образа, вкладывают один и тот же смысл в музыкальный образ, и коммуникация проходит в идеальной ее форме. Такую ситуацию мы встречаем в данном эпизоде. Нужно сделать важную оговорку, что ситуация понимания возникает только в части того аспекта истолкования мелодии Лемма, согласно которому мелодия отображает любовь и счастье Лаврецкого. В этом случае эстетическая информация мелодии полностью соответствует чувствам Лаврецкого в эту ночь. После своих слез Лемм говорит Лаврецкому: «Это замечательно... что ты пришел как раз в этот момент» (6, 107), – добавив: «Но я знаю, я все знаю» (6, 107). Лаврецкого поражают эти слова, но Лемм возражает: «Вы меня слышали... и, конечно же, вы должны были понять, что я знаю все» (6, 107). Удивительна в этой связи самая последняя реплика Лемма в этой главе, в которой он выражает свое удивление по поводу того, что Лаврецкий не догадался, что его чувства не секрет для Лемма: «разве вы не поняли, что я все знаю?» (6, 107). На самом деле Лаврецкий правильно воспринял и понял ту эстетическую информацию, которая была для него предназначена. С опорой на вышеупомянутые разные способы истолкования музыкальных образов мелодии и их смыслов мы можем сделать вывод о том, что многозначность образов здесь, однако, также присутствует. Тем не менее, она как раз подчеркивает трагичность образа музыканта и его судьбы.

***Поэзия воспоминаний и функция музыкального образа***

Романтическая предыстория Тургенева не прошла бесследно. Так, поэзия воспоминаний осталась навсегда близкой[[114]](#footnote-113). Предлагается осветить роль музыкальных образов в тургеневской поэзии воспоминаний на примере «Дворянского гнезда».

В конце «Дворянского гнезда» вдохновенная мелодия Лемма приобретает еще большую важность. Спустя восемь лет Лаврецкий возвращается в дом Калитиных. Лиза находится в монастыре, а Лемм к тому времени уже умер. Оба образа проявляются в конце романа еще раз благодаря мелодии Лемма. Бялый называет поэзию «Дворянского гнезда» поэзией обновления[[115]](#footnote-114). В конце романа Тургенев изображает Лаврецкого в окружении шумящего молодого поколения, а также природа по–весеннему снова зацветает. Жизнь и мир двигаются вперед, но тургеневский взгляд одновременно обращен назад, в прошлое.

В последних эпизодах романа один единственный звук вызывает у Лаврецкого поток ассоциаций, который, в конечном счете, кончается встречей в монастыре, длящейся мгновение. В начале этой цепочки стоит один единственный звук, первый тон вдохновенной мелодии Лемма. Для Тургенева музыка в состоянии указать именно на эти мгновения и чувства, которые нельзя выразить обычным языком.

В связи с мотивом воспоминания стоит немного остановиться на роли отдельного тона. Махов выделяет музыкальную лексему «тон» как один из узловых моментов «романтических представлений о мире, искусстве и человеке»[[116]](#footnote-115). Один ход романтического представления, связан с тоном: «музыка редуцируется до одного–единственного элементарного звука, как бы суммирующего весь его смысл»[[117]](#footnote-116). Один лишь звук приводит к тому, что Лаврецкий погружается в воспоминания: «Лаврецкий <...> приблизился к фортепьяно и коснулся одной из клавиш; раздался слабый, но чистый звук и тайно задрожал у него в сердце: этой нотой начиналась та вдохновенная мелодия, которой, давно тому назад, в ту же самую счастливую ночь, Лемм, покойный Лемм, привел его в такой восторг» (6, 157). На воспоминаниях, однако, автор не останавливается. В другой комнате Лаврецкому является призрачный образ Лизы, окутанный дымными волнами ладана: «ему казалось, что он чувствовал вокруг себя следы ее присутствия» (6, 157). В качестве третьего и последнего шага в градации герои видятся на мгновение в действительности, и Тургенев в последнем предложении романа обобщает свой метод: «Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать – и пройти мимо» (6, 158).

**2.2 Музыкальные образы в «Несчастной»**

Второй показательный пример мастерского использования Тургеневым приема намеков и недосказанностей прослеживается в повести «Несчастная». Напомним, что этот прием сопровождает сцены музицирования в произведениях Тургенева, когда писатель намеревался создать драматическую ситуацию. Музыкальные образы выступают для автора более подходящим языком выражения чувств и душевных переживаний персонажа, что позволяет вновь проследить многоуровневую связь творчества русского классика с романтическим представлением о более выразительном языке музыки. Подобное представление музыки берет свое начало из раннего немецкого романтизма, в частности от Вакенродера. Одним из таких драматических моментов является сцена исполнения бетховенской сонаты Сусанной. Значительный интерес представляет функция игры Сусанны в композиции текста, которая позволяет выделить сходства с гофмановской стратегией построения текста в повести «Советник Креспель».

Интересующий нас эпизод в повести «Советник Креспель» представляет собой совместное музицирование Креспеля, Антонии и ее жениха. Этот эпизод остается изначально фрагментарным, так как персонаж, который описывает ситуацию, оторван от остальных событий и контекста произведения. Аналитическая манера повествования типична для Гофмана. Отдельные эпизоды остаются фрагментарными. Их объяснительный контекст раскрывается позже. Объяснением широкого использования подобного приема может служить профессиональная юридическая деятельность писателя, в которой процессуальные документы создавались по такому же аналитическому принципу. Похожее нарратологическое построение встречается и в тургеневской повести, в которой начальный эпизод совместного музицирования выполняет ту же самую функцию, как и у Гофмана. Отдельно взятый музыкальный эпизод в обоих текстах почти не несет в себе никакой смысловой нагрузки, что обусловлено отсутствием объяснительного контекста в форме предыстории жизни героинь.

В «Несчастной» Тургенев сначала описывает негативную реакцию Сусанны на просьбы сыграть на фортепиано. Она не стала играть, когда ее очень просили об этом и отказалась от участия в дуэте с Фустовым и Ратчем. Кроме того, она пресекала разговоры о своей любви к музыке. Описанный эпизод, который вращается вокруг дуэта Ратча с Фустовым, является «отправной точкой» для возбуждения любопытства Петра Гавриловича, героя–рассказчика, и впоследствии для раскрытия предыстории Сусанны. Раздраженная оскорблением Ратча, она выходит из комнаты, и любопытный герой–рассказчик задает себе вопрос, в чем же заключаются причины такой негативной реакции и испорченных отношений в семье: «Весь тот день я провел в размышлениях о Фустове, о Сусанне, о ее родственниках; мне смутно чудилось нечто похожее на семейную драму. Сколько я мог судить, мой приятель был неравнодушен к Сусанне. Но она? Любила ли она его? Отчего она казалась такою несчастною? И вообще что она была за существо? Эти вопросы беспрестанно приходили мне на ум. Темное, но сильное чувство говорило мне, что за разрешением их не следовало обращаться к Фустову» (8, 77). Его раздумья закончились тем, что он на следующий день отправился один в дом к Ратчу, где встретил и Сусанну. На просьбы Ратча и рассказчика сыграть на фортепиано следует прежняя реакция. Но в анализируемом музыкальном эпизоде Сусанна вернулась и сыграла гостью Ф-мольную сонату, opus 57 Бетховена. Рассказчик «с детства любил музыку» (8, 79), а потому сидел, затаив дыхание. Несмотря на то, что рассказчик «в то время … еще плохо понимал ее <музыку>» (8, 79), он сумел очень тонко воспринять музыку: «Я не ожидал такой силы, такого огня, такого смелого размаха. С самых первых тактов стремительно–страстного allegro, начала сонаты, я почувствовал то оцепенение, тот холод и сладкий ужас восторга, которые мгновенно охватывают душу, когда в нее неожиданным налетом вторгается красота» (8, 79).

Сравнение описаний процесса исполнения Лемма и Сусанны, позволяет заметить следующую деталь. После исполнения произведения следует пауза, тишина. Таким образом, автор создает нужную ему драматичность музыкального образа. В «Певцах» и в «Дворянском гнезде» такой прием также прослеживается. Особенная напряженность подчеркивается тем, что рассказчик не смел вздохнуть: «Я не пошевельнулся ни одним членом до самого конца; я всё хотел и не смел вздохнуть» (8, 79). Эпизод передаёт чувства и переживания рассказчика. Из–за того, что он сидел сзади Сусанны, он не мог видеть ее лицо и ее мимику. Рассказчик «видел только, как ее темные длинные волосы изредка прыгали и бились по плечам, как порывисто покачивался ее стан и как ее тонкие руки и обнаженные локти двигались быстро и несколько угловато» (8, 79). Таким образом, только благодаря восприятию музыки и телодвижениям Сусанны рассказчиком читатель может предположить возможные душевные переживания исполнительницы. Следует отметить, что Тургенев использует перечисление, части которого он вводит словом «как», что придает предложению быстрый темп. Исходя из этого можно заключить, что автор отражает также в синтаксисе порывистые и быстрые движения Сусанны. Учитывая этот общий высокий темп, особенно выделяются последние три короткие и по строению простые предложения в изложении рассказчика: «Последние отзвучия замерли. Я вздохнул наконец. Сусанна продолжала сидеть перед фортепиано» (8, 79).

В дальнейшем рассказчик получает доступ к тетрадке Сусанны, что позволяет автору поведать о предыстории «Несчастной». Читатель узнает, что ее отвращение к музицированию перед Ратчем, а также исполнение произведений с ним в дуэте, связано в том числе с тем, что Семен Матвеич и Ратч заставляли ее играть на фортепиано для их развлечения. Ее единственным утешением было музицирование для самой себя, когда музыке она предавалась всей душой. Однако музицирование она также связывает со значимым событием в своей жизни – первой встречей с Мишелем: «Знаю, что с самого того вечера, когда он вошел в гостиную (я сидела за фортепиано и играла сонату Вебера)» (8, 106), а также вечера, когда она играла для него: «Вечером я играла на фортепиано. Он очень любил музыку, сел на кресло и, положив курчавую голову на руку, внимательно слушал. Он ни разу не похвалил меня, но я понимала, что игра моя ему нравится, и я играла с увлечением» (8, 106). Унижения со стороны Семена Матвеича во время ее игры для Мишеля («довольно; что это растрещались, словно канарейка? Этак голова заболеть может» (8, 106)) не случайно напоминают слова г. Ратча, который после игры Сусанны критиковал ее: «Только зачем нечисто играть! Э? Пальчиком по двум нотам разом — зачем? Э?» (8, 79). Тургенев таким образом присоединял ранние события, а потому только по ходу повествования исходный эпизод начинал приобретать иное, задуманное автором, значение. Эта особенно страстная игра Сусанны в начале повествования производила сильное впечатление на рассказчика. Никогда ранее он не был так впечатлен музыкой, как сейчас: «Признаюсь вам, ничего в музыке еще не произвело на меня такого впечатления, как та...как то, что Сусанна Ивановна нам сейчас сыграла» (8, 81). Весь смысл этого начального эпизода и важное значение игры на фортепиано для Сусанны открывается только в более поздних эпизодах повествования. Также благодаря целому контексту, отдельное предложение приобретает более глубокий смысл. Когда рассказчик закончил описание ее игры словами: «Сусанна продолжала сидеть перед фортепиано», и принимая во внимание всю предысторию происходящего вокруг героини, смысл музыкальных образов получает более многогранное и выразительное содержание. Стало понятно, какие чувства могли бы владеть ей. Любовные отношения Сусанны и Мишеля развиваются на фоне игры на фортепиано. После вынужденного отъезда Мишеля, их любовная связь остается сопряженными с образом фортепиано. Музыкальный инструмент представляет собой любовный локус, у которого развиваются романтические отношения; и для определения значения музыкального образа следует учитывать ранние события, которые с ним связаны. В целом у Тургенева в качестве объединяющего возлюбленных действия часто выступает совместное музицирование, что было уже показано на примере Паншина и Варвары Петровны, Лемма и Лизы.

Переходим к рассмотрению повести «Советник Креспель» Гофмана. Отметим, что наблюдаются некоторые сходства на уровне композиции и сюжета с образом Сусанны. Креспель запрещает Антонии петь, потому что пение усугубляет ее болезнь. Очень редко он вводит ее в окружение людей, где позволяет ей проявить свои способности в пении. Молодой композитор Б. влюбляется в юную девушку и просит ее спеть. Однако Креспель не мог позволить ей поддерживать связь с женихом, потому что, учитывая профессию молодого человека, высока вероятность, что Антония будет петь чаще, чем ей положено.

Однажды из–за пения Антония оказывается на грани смерти. Это происшествие описывается собеседником рассказчика. Профессор становится свидетелем одного такого момента и рассказывает об этом рассказчику, который хотел узнать, кто такая Антония. Так как профессор находился среди прохожих, которые слушали пение Антонии, ему удается описать пение, для него тогда еще неизвестной певицы: «послышался невыразимо прекрасный женский голос <...> и должен вам признаться, что в сравнении с голосом незнакомки, с этой совершенно неповторимой манерой исполнения, с этими до самых глубин души проникающими звуками вялым и невыразительным показалось мне пение самых прославленных певиц» (4.1, 34). Профессор делится историей с рассказчиком о том, как вдруг из дома раздался громкий крик Креспеля, упреки другого мужского голоса и голос горько жаловавшейся на что–то девушки. Затем он слышал быстрые шаги по лестнице и увидел, как молодой человека в слезах бросился в первый наемный экипаж.

Объяснительный контекст этих событий мы узнаем в ретроспективе, когда профессор пересказывает со своей точки зрения историю, услышанную от Креспеля. В истории Креспеля речь идет о том, как возлюбленные просили разрешение для совместного музицирования. Антония умоляла отца: «Дай мне только раз увидеть его и потом умереть» (4.1, 47). С тяжелым сердцем Креспель исполняет желание своей дочери. Жених играет на рояле, Креспель — на скрипке, а Антония поет до тех пор, пока на ее лице не появляются красные пятна. Профессор стал свидетелем именно этого момента.

Помимо того, что музыкальный образ в обоих текстах обретает значение через ретроспективу имеются еще ряд других сходств. Роль рассказчика, например, в обеих повестях схожа. Рассказчик хочет освободить Антонию из–под тирании Креспеля и предполагает, что он причастен к смерти Антонии, и хочет это доказать. Он представляет ее пение как призыв, обращенный к нему самому и воображает себя героем, который должен спасти «фею музыки» из заключения: «Следующей же ночью я, натурально, услышал во сне волшебное пение Антонии, и поскольку она в великолепном адажио (смешно сознаться, но мне представилось, что я же его сочинил) самым жалостным образом заклинала меня спасти ее, я, возомнив себя новым Астольфо преисполнился решимостью проникнуть в дом Креспеля, как в град Альцины, и избавить фею музыки от ее постыдных пут» (4.1, 35).

Рассказчик в «Несчастной» хочет узнать историю Сусанны, видя ее страдания и напряженные отношения с Ратчем. Он уверен, что перед ним разворачивается настоящая семейная трагедия, которую следует разъяснить.

Подводя итоги можно отметить, что литературный прием намеков и недосказанностей прослеживается в оформления музыкальных образов в бетховенской сонате, исполненной Сусанной. Тургенев здесь пользуется тем же самым приемом, как это было сделано в мелодии Лемма. Конкретное содержание музыкального образа в изолированном эпизоде остается неопределенным, что приводит к тому, что он обретает многозначность. В «Дворянском гнезде» и в «Несчастной» Тургенев сплетает в содержания музыкального образа несколько разных аспектов. В «Несчастной» происходит наполнение смыслами музыкального образа также через предысторию семейной трагедии и любовь к Мишелю, которую автор излагает в форме записи в ее тетрадке. Мы можем сделать вывод, что музыкальные образы в обоих случаях играют важную роль в передаче душевных переживаний.

**Глава 3**

**Свойство личной обращенности музыки**

Исследователь творчества Гофмана Д. Л*.* Чавчанидзе заявляет, что Гофман «разработал и обогатил идею самостоятельной действительности художественного создания»[[118]](#footnote-117). Эта мысль, по нашему мнению, имеет логическую связь с идеей А. Е. Махова о романтическом свойстве личной обращенности музыки. Махов рассматривает в своем исследовании две романтических темы в музыкальном изложения романтиков — тему любви и судьбы. В связи с темой судьбы ученый акцентирует внимание на свойство музыки быть «обращенной»: «Музыкальная программа у ранних романтиков <...> обладает свойством личной обращенности: она приобретает фатально–личный, пророческий смысл. Музыкальное высказывание пророчествует ко *мне* и обо *мне* (курсив: А. Е. Махов),оно “проигрывает” заранее мою судьбу»[[119]](#footnote-118).

В данной главе нами предлагается вначале проанализировать повесть «Дон Жуан» Гофмана, в которой это романтическое свойство музыки в полной мере раскрывается как художественный прием, а потом осветить этот метод в произведениях «Вешние воды», «Накануне» и «Три встречи». Нельзя не отметить очевидность того факта, что сюжетные линии трех произведений имеют в какой–то степени параллельность в своем развитии с сюжетом оперы, выступая одновременно в качестве интертекстуальных элементов. Мы предлагаем отождествлять свойство личной обращенности музыки с художественным приемом. Гофман активно использует этот прием и доводит этот метод до его предела. Это приводит к тому, что образ Донны Анны покидает сцену оперы и становится в воображении героя реальной женщины. Стоит отметить, что подобная функция музыки и искусства прослеживается также и в «Кларе Милич», которая нами предлагается рассмотреть с несколько ином аспекте.

**3.1 Свойство личной обращенности в «Дон Жуане» Гофмана**

По нашему мнению, в силу личных предпочтений Тургенев не мог не обратить внимание на заголовки текстов Гофмана «Дон Жуан» и «Кавалер Глюк». Опера «Дон Жуан» Моцарта была самой любимой оперой Тургенева[[120]](#footnote-119), кроме того, он страстно любил музыку композитора Глюка[[121]](#footnote-120). Вполне вероятно, что мотивы и приемы из этих текстов оказали влияние на творчество Тургенева. Анализируя образ Лемма, представляется справедливым согласиться с мнением Дегена о том, что фраза героя: «Я это сделал, ибо я великий музыкант» (6, 106) — была заимствована из «Кавалера Глюка» Гофмана. Кроме этого, существует ряд текстов Гофмана, которые, по нашему мнению, так или иначе нашли отражение в творчестве Тургенева. Сформулировать такой тезис нам позволяет тот неоспоримый факт, что, что Тургенев был знаком с творчеством Гофмана и намерено мог прибегать к такой интертекстуальной отсылки (См. глава 4). Прежде чем приступить к анализу конкретных интертекстуальных связей, обратим внимание на особое романтическое свойство музыки, которое раскрывается в произведениях Тургенева и Гофмана.

Великим, непревзойденным мастером в области оперной музыки для Гофмана всегда был Моцарт. Он также является единственным композитором, чьи оперы Гофман назвал романтическими. В операх Моцарта инструментальная и вокальная музыка достигают высшей ступени совершенства. Моцарту почти всегда удавалось сделать поэтические и драматические эффекты музыкально правдивыми, – считает немецкий музыковед Р. Наребеки. По его мнению, музыка Моцарта по своей выразительности превосходит даже драматические и поэтические достоинства либретто, поскольку музыкальный язык лучше подходит для эмоционального выражения.[[122]](#footnote-121)

Опера «Дон Жуан» Моцарта занимает центральное место в одноименной повести Гофмана. Во время поездки герой–рассказчик останавливается в номере гостиницы, из которого можно попасть через тайную дверь в ложу для проезжих местного театра. Рассказчик принимает приглашение послушать оперу Моцарта. С первых же аккордов он убеждается в том, «что оркестр превосходный и, если певцы будут мало–мальски сносные, по–настоящему порадует меня исполнением гениальной оперы» (1, 83). И, действительно, музыка возбуждает у него трепетные чувства: «Моему духовному взору явственно представилось столкновение человека с неведомыми, злокозненными силами, которые его окружают, готовя ему погибель» (1, 83). Рассказчика удивляет тот факт, что опера в этом немецком городке исполняется на итальянском языке. Он рад этому, потому что услышит «речитативы и все остальное так, как их задумал и воплотил великий художник!» (1, 83). Он также испытывает приятные чувства из–за того, что он находится один в ложе, что ему позволяет лучше воспринять оперу: «Никто не мешает мне всеми фибрами души, точно щупальцами полипа, охватывать и вбирать в себя исполняемое с таким совершенством великое творение!» (1, 85). Во время выступления рассказчик ощущает позади себя чье–то присутствие, однако старается не отвлекать свое внимание от оперы, чтобы не испортить «чудесный миг музыкально–поэтического восторга» (1, 85). Слушая пение, рассказчик ощущает легкое теплое дыхание и шелест шелкового платья. Когда занавес упал, он оглянулся и увидел героиню из оперы — Донну Анну, в том самом костюме, в каком он только что видел ее на сцене. Стоит предположить, что она появилась в ложе рассказчика как фантастическое явление, как результат живого воображения рассказчика. Слушая музыку, он погружается в волшебную мелодию прекрасного оркестра, в чарующее пение со сцены, правдивую игру исполнительницы, из–за чего рассказчик и начинает воображать рядом с ним в ложе Донну Анну, вести разговор с ней. Она признается ему, что для нее вся жизнь заключается в музыке и что она постигает «то заповедное, что замкнуто в тайниках души» (1, 86), когда поет, так как это не поддается выражению простыми словами. Донна Анна здесь отражает мысль Вакенродера, и вообще ранних романтиков, о том, что словесный язык не в силах правдиво выражать человеческие чувства. Только музыка, и в случае Донны Анны вокальная музыка, в состояние выразить то замкнутое и заповедное человеческой души.

Так как Донна Анна является созданием Моцарта, герой также вступает в коммуникацию с композитором. Рассказчику кажется, что он впервые правильно и во всей его глубине понял «Дон Жуана», потому что «лишь поэт способен постичь поэта; лишь душе романтика доступно романтическое» (1, 89). Героиня уверена, что рассказчик понял ее чувства на сцене, потому что она знает, что ему «тоже открылась чудесная романтическая страна, где царят нежные чары звуков!« (1, 87). Ответ на вопрос, почему она знает его так хорошо, позволяет понять, что рассказчик не просто случайный слушатель, а композитор своих собственных опер. Дело в том, что с тех пор, как она сыграла роль в последней опере рассказчика, она узнала о нем самое сокровенное: «А разве у тебя в последней опере, в партии \* \* \* не вылилось прямо из души пленительное безумие вечно неутоленной любви? Я разгадала тебя: твой духовный мир раскрылся мне в пении! … то, что я пела, был ты, а твои мелодии — это я» (1, 87).

После выступления рассказчик оказывается не в состоянии долго сидеть за столом с другими зрителями и скоро удаляется в свою комнату. Как только пробило два часа, герою чудится, что он слышит голос Донны Анны и думает, что аромат ее духов проникает к нему в ложу. Когда герою кажется, что звучит голос Донны Анны, он надеется увидеть ее на сцене. Он входит в ложу через тайную дверь и напрасно призывает Донну Анну своим криком. Из заключительной сцене, разговора в полдень за общим столом, читатель узнает, что исполнительница умерла после сильного утомления и нервического припадка ровно в два часа ночи. Она настолько глубоко вживается в роль и проникается поэзией и музыкой, что заболевает и умирает в ту же ночь в два часа ночи. В это же время рассказчику снится ее смерть. Заметна параллель с «Несчастной», в которой рассказчику Сусанна видится во сне примерно в то же время ее смерти.

Женственность Донны Анны и эротические моменты между героем и певицей связаны со звуковыми явлениями. Так, например, когда Донна Анна появляется в ложе он слышит легкое теплое дыхание и шелест шелкового платья, а речь «звучала как чарующее пение» (1, 86). Это сравнение подчеркивает очаровательность и пленительность Донны Анны, божественной и изумительной женщины. Также рассказчику кажется, что у нее «мелькнула чуть заметная насмешливая улыбка, в которой <он> увидел отражение своей собственной нелепой фигуры» (1, 86). Рассказчик сравнивает долго звенящую ноту с пылким поцелуем: «пылкий поцелуй как будто ожог мне губы, но поцелуй этот был точно исторгнутая неутолимым желанием долго звенящая нота» (1, 87). Этот долго выдержанный тон для Гофмана является точкой музыкального экстаза, и, по мнению Махова, «выдержанный тон мелоэротического экстаза — предел, к которому, по Гофману, стремится хорошее женское пение»[[123]](#footnote-122).

 **3.2 Свойство личной обращенности у И. С. Тургенева**

**3.2.1 «Вешние воды»**

Тургенев выбирает в качестве пространства, как и Гофман, ложу для приезжих, у которой есть задняя комната. Ложа для приезжих представляет собой интимное, замкнутое пространство, в котором Марья Николаевна хочет соблазнить Санина, и это успешно делает. Интимная сцена в закрытой ложе изображается также во время оперы Моцарта (во время оперы «Свадьба Фигаро»). У Тургенева этот прием более смягчен, не доведен до конца, как в «Дон Жуане». В рассматриваемых нами текстах практически отсутствуют элементы фантастики. Перед тургеневскими героями и их фантазией не появляются персонажи из оперы. Тем не менее этот прием можно все–таки увидеть в текстах «Вешние воды», «Накануне», «Три встречи» и «Клара Милич». Во всех этих текстах музыка имеет свойство личного обращения. Параллель между действием оперы «Свадьба Фигаро» и фабулой «Вешних вод» состоит в следующем: в произведениях описывается, как ведутся приготовления к свадьбе, которая в конечном итоге не состоится, потому что другая женщина соблазняет жениха. Марья Николаевна выбирает ложу для приезжих, чтобы создать интимную атмосферу и быть наедине с Саниным. Музыка изображена с отрицательной и ироничной стороны. Тургенев изначально отрицательно характеризует сам театр и труппу: «театр в Висбадене был и по наружности плох, а труппа его, по фразистой и мизерной посредственности, по старательной и пошлой рутине, ни на волос не возвышалась над тем уровнем, который до сих пор можно считать нормальным для всех германских театров» (8, 361). Можно сделать предположение, что в «Вешних водах» Тургеневу не так важно было изобразить глубокое воздействие музыки и пения на героев, потому что в данной повести такой потребности и задачи не существовало. Можно утверждать, что отсутствие трагичности и поэтичности в данном эпизоде обуславливает отсутствие развернутого музыкального экфрасиса, как это происходит в других повестях. Автор начинает оперу лишь с указанием на то, что оркестр играет увертюру, и тут же поднимается занавес и начинается пьеса. После антракта Тургенев повествует о новом действии похожим способом: «Оркестр проиграл вальс, занавес взвился опять... Поднялось опять на сцене кривлянье да хныканье» (8, 365). Марья Николаевна не довольна представлением с первого акта и пересаживается в заднюю комнату, куда за ней покорно следует Санин. Во время выступления герои разговаривают, «чтобы не слушать этих дураков» (8, 363). Санина раздражают два момента. Во–первых, Марья Николаевна говорит с ним почти шепотом, что создает очень интимную атмосферу. Во–вторых, чиханье на сцене (которое композитор использует с целью комического эффекта) и смех публики. Вторжение Марьи Николаевны в жизнь Санина и Джеммы, а также сюжет противостояния Санина искушению женщины олицетворяет собой иронично–комический аспект, вплетенный в общее описание образа жизни персонажа.

**3.2.2 «Накануне»**

Инсаров и Елена после заключение брака в Венеции посещают оперу Верди «Травиата». Они находятся вдвоем в темной ложе. Инсарову очень нравится страстная певица. Елена замечает, что «этой как будто самой не до шутки» (10, 288). Певица, которая исполняет роль Виолетты, подобно Донне Анны и Клары, сливается со своей ролью. Она как будто не замечает публики. Инсаров, который припадает к краю ложи и пристально смотрит на Виолетту, согласен с Еленой: «Она не шутит: смертью пахнет» (10, 288). Он в прямом смысле понимает ее слова. Действительно, Инсарова скоро постигнет смерть. Когда начинается третий акт, Елена предается воспоминаниям близкого прошлого при виде постели, завешенных гардин, склянок с лекарством, и заслоненной лампы. Все эти вещи на сцене напоминают ей то время, когда она лечила Инсарова. С упоминанием болезни на сцене она и в реальности дает о себе знать. В ответ на притворный кашель актрисы в ложе раздался неподдельный кашель Инсарова. Далее Тургенев изображает аналогичную ситуацию как в «Дон Жуане», где певица настолько мастерски играет роль, что рассказчик чувствует самую высокую степень музыкально–поэтического наслаждения и воображает Донну Анну около себя. Певица в «Травиате» «отбросила всё постороннее, всё ненужное и нашла себя: редкое, высочайшее счастье для художника! Она вдруг переступила ту черту, которую определить невозможно, но за которой живет красота» (10, 288). Во время заключительного дуэта певица максимально вовлечена в свою роль и в задуманный замысел композитора. Ее чувства совершенно истинны и ее «вживчивость» в роль так же сильна, как у Донны Анны: «Увлеченная, подхваченная дуновением общего сочувствия, с слезами художнической радости и действительного страдания на глазах, певица отдалась поднимавшей ее волне, лицо ее преобразилось, и перед грозным призраком внезапно приблизившейся смерти с таким, до неба достигающим, порывом моленья исторглись у ней слова: «Lascia mi vivere... morir si giovane!» (Дай мне жить... умереть такой молодой!)» (10, 289). Эти слова настолько правдоподобно изображают ситуацию героев, что «Елена вся похолодела» (10, 289). Она уже не может беспечно предаваться чувству своего счастья, потому что сердце ее, потрясенное недавними впечатлениями болезни Инсарова, не могло успокоиться.

Подводя первый итог, следует отметить следующие важные моменты. С одной стороны, действия опер имеют пророческий смысл для героев и они это осознают. К этому случаю относится «Накануне». Болезнь и скорая смерть Виолетты пророчат смерть Инсарова. С другой стороны, степень такой осознанность не такая большая в случае Санина. Герой посещает оперу «Свадьба Фигаро» и становится жертвой соблазна женщины более зрелой по своему возрасту, чем он сам.

**3.2.3 «Три встречи»**

Романтическая любовь в разных ее проявлениях была всегда сопряжена с музыкальным сопровождением и музыкальными образами. Махов отмечает, что романтизм впервые в истории европейской культуры создал тип женственности, который основан не только на визуальных впечатления, но, и также на слуховом впечатлении[[124]](#footnote-123). Исследователь чертит любопытные параллели с биографиями романтиков: «Но разве не так же входят женские персонажи в биографии самих писателей–романтиков?»[[125]](#footnote-124). Что касается Тургенева, то нельзя не соотнести это утверждение с первым появлением П. Виардо в жизни писателя. Акустические впечатления играли важнейшую роль, уже потому, что она восхитительно пела на сцене.

В романтической литературе распространен следующий прием введения женского персонажа. Герой сначала слышит пение или игру невидимой женщины. Он очарован. Но лишь затем происходит визуальный контакт. Образ Антонии («Советник Креспель»), например, появляется в тексте одновременно с ее пением, аналогично с незнакомкой из «Автоматов» Гофмана, а также героиней из «Трех встреч» Тургенева. Важный смысл романтики придавали видимому отсутствию исполнителя — «автора» звучания. Это и является типичным приемом изображения музыки в романтической литературе. Показательным примером служат вышеупомянутые тексты Гофмана. Тургенев использует такой прием, например, в повести «Три встречи».

В повести «Автоматы» Гофмана главный герой Фердинанд рассказывает другу Людвигу о своем самом величайшем счастье. Однажды он в глубокой тишине в состоянии мечтательного «забытья» (6, 304) слышит сначала только чуть уловимые аккорды фортепьяно, а затем «чудная мелодия перелилась в божественный женский голос» (6, 304). Это была итальянская песня о вечной любви, и Фердинанд слышал в мелодии глубокую и блаженную печаль самой любви и самой страсти. Подобно рассказчику из «Трех встреч» он был неподвижен. Эту цепь из трех мотивов: ночь, пение, страсть — мы находим также в «Трех встречах» и в других произведениях, например, «Постоялый двор», «Переписка», «Фауст», «Призраки», «Вечер в Сорренто» и «Песнь торжествующей любви»[[126]](#footnote-125).

Еще одним важным мотивом является окно. В мечтательном забытье Фердинанд видит певицу. На следующее утро он «заметил, что совсем рядом, из соседнего окна, выглядывает какая–то женщина» (6, 305). Однако она тут же скрылась в комнате, и он не смог разглядеть ее лицо. Но выйдя на улицу, она неожиданно на мгновение взглянула на него, и он узнал ту же самую певицу из своего мечтательного забытья. Фердинанд так сильно очарован песней о вечной любви, что сама певица стала ее олицетворением. Однако, как автомат ему правильно пророчил, удается увидеть ее только тогда, когда она будет безвозвратно потерянной для Фердинанда. Во время предсказания он слышит снова ее голос и песню. Откуда — никто не знает. Во второй раз он в саду, «окруженный деревьями» (6, 318), слышит ту же самую песню, но не видит ее исполнительницу.

Предлагается теперь перейти к анализу произведения «Три встречи». М. О. Габель на примере этой повести убедительно доказывает, что в творчестве Тургенева 50–ых осуществляется «поворот от поэтики натуральной школы 40–ых к поэтике романтизма 30–ых»[[127]](#footnote-126). В «Трех встречах» особенно ярко выражены итальянская тема и сопряженные с ней мотивы музыки. Начинается повесть, например, эпиграфом в форме итальянской песни: «Passa que'colli е vieni allegramente; / Non ti curar di tanta compagnia — / Vieni, pensando a me segretamente — / Ch'io t'accompagni per tutta la via.»[[128]](#footnote-127) (4, 217). Лунной ночью, после охоты рассказчик оказывается возле сада знакомой для него усадьбы. Ему «пришлось идти вдоль сада… Кругом была такая тишина» (4, 218). Далее следует описание этого ночного сада, в котором акустические впечатления выступает важной составляющей. Значительную роль занимают тихие звуки, например шорохи, которые рассказчик чутко воспринимает на фоне тишины. Сад показывается рассказчику «весь озаренный и как бы успокоенный серебристыми лучами луны,— весь благовонный и влажный» (4, 218). В этой спокойной лунной ночи, однако, есть что–то таинственное. В странном и сдержанном шорохе сплошной липовой листвы рассказчик слышит, как деревья его зовут. В этом призыве таится опасность: «они как будто звали на пропадавшие под ними дорожки, как будто манили под свою глухую сень» (4, 218). В саду всё дремлет. Теплый и пахучий воздух неподвижен, «он только изредка дрожал, как дрожит вода, возмущенная падением ветки... Какая–то жажда чувствовалась в нем, какое–то мление» (4, 219). Природа выступает здесь зеркальным отображением душевных движениях рассказчика. Тургенев в этом эпизоде дает звукам природы и внутренним переживаниям аналогичное развитие. Автор перечисляет в одном длинном предложении все эти слабые звуки, шелесты, которые «только усугубляли тишину» (4, 219). Отметим, что рассказчику слышатся эти звуки внезапно на фоне тишины. Тургенев не только этим способом продолжает наращивать напряжение, но делает это и на языковом уровне, используя снова длинные перечисления: «внезапное гудение мимолетного жука, легкое чмоканье мелкой рыбы в сажалке за липами на конце сада, сонливый свист встрепенувшейся птички, далекий крик в поле,— до того далекий, что ухо не могло различить, человек ли то прокричал, или зверь, или птица» (4, 219). Последний элемент перечисления является кульминацией напряжения: «короткий, быстрый топот по дороге» (4, 219). Тургенев связывает природу с чувствами рассказчика, используя прием параллелизма. Подобно природным звукам, которые рассказчик не может точно различить, сердце его «томилось неизъяснимым чувством, похожим не то на ожидание, не то на воспоминание счастья» (4, 219). Он «не смел шевельнуться, я стоял неподвижно пред этим неподвижным садом, облитым и лунным светом» (4, 219). После медленного развития напряжения, Тургенев внезапно переходит к кульминации эпизода. По тихому саду прокатывается аккорд и воздух, который уже не колыхается, а который теперь является раздражительно звонким воздухом: «вдруг раздался в доме аккорд,— раздался и прокатился волною… Раздражительно звонкий воздух отгрянул эхо» (4, 219). Это именно тот звук, который ждал рассказчик и который жаждала природа. Также вспоминается то восприятие счастья, которое рассказчик только смутно мог почувствовать. Далее идет речь о том, как рассказчик слышит тот же самый женский голос и ту же самую песню в Сорренто при аналогичных обстоятельствах. Теперь понятно, что эпиграфом к повести является слова песни. Рассказчик услышал те же слова из песни: «Vieni, pensando a me segretamentе». Мы имеем здесь дело с тем же самым свойством личного обращения музыки. В данном случае слова песни приобретают пророческий смысл. Действительно, рассказчик не забыл о ней. Он вспоминает то чувство счастья, когда он оказался в ночном саду, потому что уже был в той же ситуации два года назад, и он жаждет услышать пение. Также сам рассказчик отмечает, что он оба раза подходил к окну одним, как певица требует в своих словах.

Тургенев продолжает историю рассказчика о том, как и при каких обстоятельствах он услышал эту песню два года назад. Женский голос «пел какую–то песню, мне незнакомую, и в звуках его было что–то до того призывное, он до того казался сам проникнут страстным и радостным ожиданием, выраженным словами песни, что я тотчас невольно остановился и поднял голову» (4, 220). Сходным образом изображены усадьба и соррентийский павильон. «В павильоне было два окна; но в обоих жалузи были спущены, и сквозь узкие их трещинки едва струился матовый свет» (4, 220). Едва струящихся матовый свет подчеркивает загадочность и интимность всего происходящего внутри павильона. Перед внезапным появлением незнакомки, Тургенев снова создаёт ситуацию напряженности. Рассказчику не видно происходящее внутри павильона. Поэтому он передает лишь свои акустические впечатления. Они в начале слабые: «послышался легкий звон струн, как бы от гитары, упавшей на ковер, платье зашелестело, пол слегка скрипнул» (4, 220). Потом ситуация становится напряженнее. Полоски света в одном окне вовсе исчезают, и он слышит как «кто–то изнутри подошел и прислонился к нему» (4, 220). Он делает два шага назад и внезапно, после стука жалюзи, появляется прекрасное лицо очаровательной незнакомки. Она протягивает к нему свои руки со словами: «Это ты?» (4, 220). Она замечает, что рассказчик не тот человек, которого она ждет, а потому захлопает жалюзи. Рассказчика впечатляет, каким образом она эти слова выговорила: «Сколько ласки в ее голосе, когда она окликнула меня — в этом торопливом, но всё еще звонком шепоте!» (4, 220). После этого происшествие рассказчик долго стоит неподвижно. Затем он немного отходит в сторону и «с каким–то глупым недоумением и ожиданием поглядывать на павильон. Я слушал... слушал с напряженным вниманием... Мне то будто чудилось чье–то тихое дыхание за потемневшим окном, то слышался какой—то шорох и тихий смех» (4, 221). Благодаря цитируемому отрывку и следующему эпизоду прослеживается некая закономерность: в напряженных эпизодах рассказчик воспринимает слабые звуки (тихое дыхание, шорох, тихий смех), и таким образом Тургенев создает напряженную атмосферу во время ожидания героя. В ситуации напряженного внимания рассказчик становится настолько восприимчив для слабых звуков, что ему чудится чье–то тихое дыхание. Снова Тургенев снимает напряженность этой ситуации, в которой рассказчик внимательно прислушивается: «Наконец, раздались в отдалении шаги... они приблизились; мужчина <...> быстро подошел к калитке подле самого павильона, …, стукнул, не оглядываясь, два раза железным ее кольцом, подождал, стукнул опять и запел вполголоса: «Ессо ridente...» (4, 221). Обстоятельство в ночном саду в Михайловском схожие с обстоятельствами в Сорренто. Этот факт замечает рассказчик и, удивляясь, задает себе вопрос: «Не сон ли это?» (4, 221). Действительно, все моменты повторяются, и он узнаёт свою соррентскую незнакомку. Но в этот раз она не протягивает свои руки, а молча глядит в сад и «три раза громким и звенящим голосом воскликнула: «Addio!» (4, 222). Рассказчику снятся в эту ночь два видения. Соррентская незнакомка в первом сне представляет собой несбыточную мечту, ведь она отдана другому. Во сне она летит и говорит три раза «Аddio», впрочем, это те же слова, которые она выкрикивала в саду в реальности. Рассказчик транслирует ее слова на себя. Во сне он является тем, с кем она прощается: «Моя красавица <...> манит меня к себе. Я бросаюсь вслед за нею; но она плывет легко и быстро, а я не могу подняться от земли и напрасно простираю жадные руки» (4, 224). Во втором сне перед рассказчиком выросла высокая скала. За ней слышатся грустные призывные строки из соррентской песни «Passa, passa quei colli…», которые, как кажется рассказчику, зовут его самого.

Всю ночь рассказчик плохо спит, и нетерпение его настолько велико, что рано утром он отправляется к загадочной усадьбе. Вновь он ждет «с тоской ожидания» свою соррентскую незнакомку, чтобы увидеть ее «как живую женщину, не как виденье» (4, 227). Но в этот раз он раздражен «почти до злобы». В своем высказывание «беспрестанно поглядывал на низенький и неказистый домик, заключавший в стенах своих то загадочное существо» (4, 227) заметно изменения по отношению к незнакомке. Рассказчик более вовлечен в разгадку тайны прекрасной женщины. Он призывает ее раскрыть загадку, которая так волнует его сердце. Это показывается в его настойчивых, с начала просьбах, и потом требованиях пройти в дом и рассмотреть комнаты. В этом смысле он похож на любопытного рассказчика из «Несчастной» и из «Советника Креспеля» Гофмана. Учитывая расследования рассказчика по поводу личности незнакомки и таинственные обстоятельство самоубийства Лукьяныча, мы имеем все основания утверждать, что Тургенев прибегает здесь снова к аналитической манере повествования. Ведь ситуации весьма похожие. В повести «Советник Креспель» профессор слышит сначала только пение незнакомки. Он воспринимает это пение как призыв освободить ее из замка злодея. В глазах рассказчика «Трех встреч» злодеем является Лукьяныч, который, по его мнению, скрывает всю правду личности женщины. В улыбках рассказчик видит насмешки, не верит ему. Что касается причины смерти Лукьяныча, можно сделать предположение, что корни его сумасшествия лежат в постоянных расследованиях рассказчика и в необходимости лгать. Дело в том, что в конце повести выясняется, что незнакомка скрывалась под именем сестры приятельницей, чтобы не распускались слухи. Можно предположить, что Лукьяныч владел этой тайной и скрывал ее.

После того, как рассказчик случайно увидел влюбленную пару в лесу верхом на конях, он не успокоился тем, что он ее наконец увидел. Он хочет знать, кто эти люди. И это показалось ему «невозможным не добиться, <...> после того как случай так странно и так упорно сводил» (4, 230) его с ними. Однако, рассказчик теряет азарт в расследовании, потому что из–за «появления любящей четы» (4, 230) он «уже не находил во всем этом происшествии ничего сверхъестественного, чудесного... ничего похожего на несбыточный сон» (4, 230). Такого рода разочарование связано также с фортепиано в доме, которое находит рассказчик. Автор отмечает, что фортепиано находится именно в той комнате, которая выходит в сад. Когда он открывает крышку и ударяет по клавишам, «кислый, шипящий звук раздался и болезненно замер, как бы жалуясь на мою дерзость» (4, 233). Тургенев не случайно размещает фортепиано в этой комнате. С этой комнатой связано пение незнакомки. Можно было бы предположить, что фортепьяно исполняет ту же самую функцию в похожей ситуации как и в «Дворянском гнезде», когда Лаврецкий в конце романа ударяет по клавишам и вспоминает мелодию Лемма. Ему кажется, что Лиза присутствует в доме. Звук выступает в данной ситуации ключом к воспоминаниям и прошлому. В «Трех встречах» этот звук обладает другой функцией. Неприятный звук не дает рассказчику никакого импульса для пребывания в его воспоминаниях или для восстановления образа прекрасной незнакомки. Фортепиано жалуется на его дерзость, которая состоит в том, что он дальше пытается раскрыть загадку и таким образом разрушить чудесный, сверхъестественный ореол вокруг образа прекрасной соррентской незнакомки. Эту же функцию выполняет дом, в котором все пахнет «чем–то мертвенным и душным — нежилым» (4, 233) и вид которого не сочетается с красотой женщины и силы ее голоса. Тургенев олицетворяет и дом: «тот дом, казалось, хитро и тупо поглядывал на меня сквозь свои полузакрытые ставни и как будто поддразнивал меня, как будто говорил мне: а всё же ты ничего не узнаешь!» (4, 244). В тот момент, когда незнакомка оказывается перед ним на маскараде, он сначала не может сам себе поверить. Он был «подле той женщины, чей образ так часто носился в мечтах <...>, так мучительно волновал и раздражал меня» (4, 243). Этот «несбыточный сон» становится в действительности, словно «статуя Галатеи, сходящая живой женщиной с своего пьедестала в глазах замирающего Пигмалиона» (4, 241). После того, как она рассказала ему свою историю, в которой, по ее словам, «нет ничего таинственного, ничего особенного» (4, 243) и раскрыла загадку их отношении, он чувствует холод и тяжесть на сердце. Это тот же самый холод, который он почувствовал, когда увидел их в лесу. Отныне ничего сверхъестественного и чудесного в ней больше нет. В моменте, когда она сидела равнодушно и небрежно около него, протянув голову и уронив обе руки на колени, он не мог поверить, что это та самая женщина, которая явилась ему в соррентском окне «во всем блеске торжествующей красоты» (4, 244). Но теперь «от нее веяло холодом, как от статуи... Возвратилась Галатея на свой пьедестал, и уже не сойти с него более» (4, 244). По мнению Габель, рассказчик чувствует бездну между ним и незнакомкой, потому что тайна ее души так и не раскрылась для него. Она остается нереальной, мечтой, не воплощенной в действительности, призраком, сновидением[[129]](#footnote-128). Наша позиция заключается в том, что рассказчик подтверждает этот факт, и в этом состоит отличие от позиции Габель. В отличие от Габель, мы рассматриваем незнакомку не как образ, который остается для рассказчика загадочным, а наоборот. Зная ее историю и прозаичность реальности, он отказывается дальше копаться в вопросе об ее личности, хотя он мог бы добиться узнать, кто она такая. По этому поводу можно добавить строки из повести Гофмана «Фермата»: «мы с такою готовностью низводим неземное к жалкой земной обыденности. Так певица становится нашей возлюбленной, а то и женой! Волшебство уничтожено, и мелодия души, некогда возвещавшая Прекрасное, превращается в плач по разбитой суповой миске или по чернильному пятну на новой сорочке» (6, 70).

**Глава 4**

**Музыкальные образы в «таинственных» повестях**

Повести «Клара Милич (После смерти)» и «Песнь торжествующей любви» стоят в ряду тех произведений Тургенева, центральной темой которых является «таинственное». Они нас интересуют тем, что в них музыкальные образы играют важную роль в раскрытии таинственного. «Таинственные» повести – как их принято называть – были написаны Тургеневым, главным образом, в 60–е и 70–е годы[[130]](#footnote-129).

Пумпянский относит «таинственные» повести к позитивистской стадии в развитии фантастической новеллы, к которой ученый причисляет также тексты Э. По: «Фантастическое получает у него «научное» освещение (на деле, конечно, лже–научное). Таинственные явления (на деле, лже–явления) приравнены к нормальным и обычным явлениям природы, с той разницей, что они (будто бы) относятся к той области реальности, которая еще не освещена в нашей недостаточно полной науке о мире»[[131]](#footnote-130). В этом смысле она отличается от романтической фантастики, например, Гофмана: «Меньше всего продолжают они традицию Гофмана и русского гофманизма»[[132]](#footnote-131). Пумпянский считает, что «таинственные» повести возникли не без влияния Э. По, которого исследователь, несмотря на вышеуказанное отличие, называет наследником Гофмана и немецкого романтизма[[133]](#footnote-132).

В высокой степени схоже с мнением Пумпянского высказалась Л. Н. Осьмакова, указавшая на то, что Тургенев относится к позитивистской стадии развития фантастики, потому что он «разными приемами и способами… обязательно снимает с таинственности покров загадочности, сверхъестественности. Она подчеркивает, что в основе изображаемых им событий лежат реальные, часто даже обыденные явления жизни»[[134]](#footnote-133). В дальнейшем рассматриваются музыкальные образы как важные составляющие именно таинственного, потому что они способствуют раскрытию самой невидимой, загадочной, но поражающей своей бесконечностью «материи таинственного». По нашему мнению, музыка не может служить критерием, на основании которого было бы справедливо причислять «таинственные повести» к позитивистской фантастической новелле, ибо воздействие музыки не предстаёт нам как собственно таинственное «лже–явление», а по–настоящему относится к самым загадочным и таинственным явлениям.

**4.1 «Клара Милич»**

Данная повесть позволит нам подробнее разобрать аспект семиотической функции музыки, уже затронутый нам на примере «Дворянского гнезда». Напомним, что наш тезис заключался в том, что участники коммуникации вкладывают в музыкальный образ понятную этим самым участникам своеобразного диалога эстетическую информацию, что приводит к тому, что Лемм и Лаврецкий понимают друг друга через музыку. В повести «Клара Милич» Тургенев, наоборот, повествует, как взаимодействие героев не происходит из–за неготовности Аратова воспринимать заложенное Кларой в ее пения послание. Дело не в том, что у него не развито именно то чувство тонкого восприятия музыки, которое свойственно Лаврецкому или рассказчику в «Трех встречах», а существуют лишь некоторые преграды, из–за которых не налаживается такая идеальная ситуация коммуникации, как в «Дворянском гнезде». Во–первых, над Аратовым властвует другое женское существо — его покойная мать. На смену ей постепенно приходит Клара. Аратов представляет собой образ двух начал. Он «жил очень уединенно, погруженный в книги» (10, 68), верил в достоинство и важность науки, но, «подобно отцу, верил, что существуют в природе и душе человеческой тайны, которые можно иногда прозревать, но постигнуть — невозможно; верил в присутствие некоторых сил и веяний, иногда благосклонных, но чаще враждебных» (10, 68). Эти две преобладающие особенности мировосприятия у персонажа влияют на композицию повести, которую можно условно разделить на две части: разумную (скитальческая жизнь под властью матери) и таинственную. Аратов из «первой части» повести не стесняется обращаться к собственному разуму, который ему велит полюбить лишь женщину, подобную его матери. Не случайно именно в этой части Аратов не способен понять ту таинственную связь между ним и Кларой, после смерти которой все сильнее прослеживается ее власть и таинственная часть. С этого же момента мы наблюдаем все возрастающую выразительную роль таинственного составляющего музыкальных образов.

Семейные связи Аратова коррелируют с темой таинственного, а также с музыкой. Отец Аратова назвал сына в честь Якова Брюса. Отец считает себя правнуком Брюса, и поэтому получил имя «чернокнижника» (10, 67). Аратов походит на отца, что объясняет его интерес к таинственному. Сын живет в бывшем кабинете «чернокнижника» со всеми его книгами и препаратами. Аратов спит в той же самой постели, в которой отец умер. Таинственность пространства отцовского кабинета обусловлена, конечно же, тем фактом, что в нем происходит появление призрака Клары (в глазах героя) с ее голосом и игрой на пианино, и, наконец, его смерть. Дополнительно отметим другие атрибуты кабинета. Во–первых, это фотография покойной матери, власть которой над Аратовым сравнима с той властью Клары, которая приходит на смену. Кажется, покойная мать Аратова и тот факт, что Клара не похожа на нее — единственная причина тому, что Аратов не отвечает на интерес Клары к нему: «Такой же нежный профиль, такие же добрые, светлые глаза, такие же шелковистые волосы, такую же улыбку, такое же ясное выражение должна была иметь та женщина, та девушка, которой он даже еще не осмеливался ожидать...А эта черномазая, смуглая, с грубыми волосами, с усиками на губе, она наверно недобрая, взбалмошная…“Цыганка”» (10, 78). В одну из ночей Аратов бессознательно убирает фотографию матери, что выражает окончательное вытеснение образа покойной образом той, что волнует его воображение — Клары.

Во–вторых, стереоскоп, с помощью которого Аратов пытается постигнуть загадку женской психологии Клары. Такая трактовка символики стереоскопа обусловлена одной особенностью развития естественнонаучной мысли второй половины XIX века: «Начиналась эпоха научного познания психики, в которой отражается бесконечная сложность мироздания»[[135]](#footnote-134). Помимо этого символа естественной науки в кабинете находится еще пианино, роль и функцию которого полагаем необходимым озвучить. Присутствие данного музыкального инструмента в этом таинственном пространстве говорит, с одной стороны, о таинственной функции музыки в тексте. С другой стороны, заострение внимания читателя на факте размещения в одном помещении символов и естественных наук, и музыки говорит о возможности постижения тайн человеческой жизни посредством взаимодействия с этими двумя инструментами.

Власть Клары и ее пения проявляется в том, что ею исполненный романс Чайковского, с заложенным внутри личным посланием, на самом деле глубоко поражает своего адресат — Аратова, заставляя затем самого попытаться воспроизвести мелодию услышанного. Однако это лишь попытка сыграть мелодию, потому что он сопротивляется власти Клары: «Он подошел к своему пианино, как–то бессознательно приподнял его крышку, попытался отыскать на память мелодию романса Чайковского; но тотчас же с досадой захлопнул пианино» (10, 80).

Позитивизм открывал пути «для зарождения новейших суеверий, вроде идеи материализации духов или фантастически преувеличенных представлений о силе гипноза»[[136]](#footnote-135). В связи с этим старая тургеневская тема любовного рабства подвергается новому истолкованию. Любовь трактуется как случай подчинения воли, иногда насильственного и злобного подчинения, как это видно в повести «Песнь торжествующей любви». «Власть» представляет собой лейтмотив и в повести «Клара Милич». Власть над другим человеком, как в то время полагали естествоиспытатели позитивистского направления, могут приобретать не только живые, но и умершие люди. Образ Клары выступает в качестве показательного примера. Махов считает сюжет о посмертном слиянии, который играет значительную роль в повести «Клара Милич», основной ветвью эолийского мифа. Как правило, эолийский сюжет начинается с предположения об «авторе» звуков, музыки. Голос возлюбленной доносится до адресата магическим способом. Возлюбленная умерла, но все–таки присутствует в форме звуков[[137]](#footnote-136). Все эти приемы использованы Тургеневым. Во время ночного бреда Аратову кажется, что появляется призрак Клары, который пытается с ним говорить: «голос опять заговорил. Послышались более протяжные звуки... как бы стоны... всё одни и те же. А там начали выделяться слова…». При этом «чьи–то пальцы пробежали легкими арпеджиями по клавишам пианино». Тургенев использует многочисленные звуковые образы особенно тогда, когда Аратов находится ночью в темной комнате. Соответственно, слуховое восприятие Аратова выходит на первый план. Тургенев мастерски использует такой прием и в повести «Бежин луг». Можно предположить, что автор в «Кларе Милич» использует элементы эолийского мифа.

На встрече с Аратовым на Тверском бульваре Клара жалуется на то, что она не знает, как выразить свои чувства: «Если б вы знали... Я так много хотела вам сказать, боже мой!.. Но как это сделать...Как это сделать!» (10, 83). Она считает музыку, точнее свое пение, тем языком, через который она может с ним говорить, но Аратов не готов к этому. Душевное состояние участников коммуникации не совпадает, как в «Дворянском гнезде», поэтому мы говорим о противоположном случае, в котором попытка коммуникации остается безуспешной. О неготовности Аратова воспринимать пение и в него заложенное послание говорит также ироничное описание выступления на вечере у княгини и тем утром. На обоих мероприятиях, например, выступает «один заезжий артист с испитым лицом, длиннейшими волосами и стеклышком под съёженной бровью» (10, 72). Что характерно для ироничных описаний, Тургенев использует слово «валять». В этом случае пианист «начал валять фантазию Листа на вагнеровские темы» (10, 72). Когда музыкант начинает свою игру, «Аратов не выдержал и улизнул, унося в душе смутное и тяжелое впечатление, сквозь которое, однако, пробивалось нечто ему самому непонятное, но значительное и даже тревожное» (10, 72). На литературно–музыкальном утре тот же пианист «пробарабанил ту же листовскую фантазию» (10, 75) и «после каждого поклона взмахивал волосами, совсем как Лист!» (10, 75). Другая функция такой иронии может состоять в том, чтобы выделить отличающееся своей страстностью и искренностью пение Клары на фоне более поверхностных исполнителей в то утро.

Исполнение двух романсов на музыкально–литературном утре являются центральными эпизодами. Клара явно пытается осуществить попытки коммуникации посредством невербальных средств: взглядами, жестами. Она настойчиво глядит на Аратова. После первого номера, в котором она исполнила романс Глинки «Только узнал я тебя..», который она спела «однообразно, без оттенков, но с сильным выражением», причем «Голос у ней был звучный и мягкий–контральто,— слова она выговаривала отчетливо и веско», она ждет положительной реакции и от Аратова, но ему не понравилось ее пение. Он не присоединяется к крикам и рукоплесканиям остальной публики. Ответной реакцией с её стороны становится недовольство: «Слегка поклонилась и ушла, не приняв подставленной калачиком руки волосатого пианиста. Ее вызвали... Она не скоро появилась» (10, 76). Возможно, сдержанная реакция Аратова является причиной тому, что она перед вторым выходом решает изменить свой выбор романса. Пианист достает «не приготовленные, а другие ноты» (10, 76) — ноты романса Чайковского «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду...». «Этот романс она спела иначе, чем первый — вполголоса, словно усталая...и только на предпоследнем стихе: «Поймет, как я страдал» — у нее вырвался звенящий, горячий крик. Последний стих: «И как я стражду...» — она почти прошептала, горестно растянув последнее слово» (10, 76).

Тургенев уделяет особое внимание описанию ее голоса в отдельных местах романсов. В первом романсе, исполненном звучным и мягким голосом, она пела однообразно, но с сильным выражением. После того как она не увидела желанную для нее реакцию Аратова, следует перемена и, исполняя второй романс, она воображает усталый вид, поет вполголоса и только в конце у нее вырывается звенящий горячий крик. За этим криком в предпоследнем стихе следует почти шепот. Схожее проявление оттенков тембра голоса и интонации наблюдаемо нами во время чтения «Письма Татьяны», причем ее унылость прогрессирует: «Аратов заметил также выражение унылости, разлитое *теперь* по всем ее строгим чертам» (10, 77). Выделяя курсивом слово «теперь», автор подчеркивает уже высокий уровень ее унылости и показывает усилия, которые Клара вкладывает в искреннее исполнения. Как и во втором романсе она начинает сдержанно: «Первый стих: «Я к вам пишу...чего же боле?» — она произнесла чрезвычайно просто, почти наивно — и с наивным, искренним, беспомощным жестом протянула обе руки вперед» (10, 77). Со словами «Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой» происходит кульминация, которая обрамлена нотами усталости и уныния в голосе и которая, в конечном итоге, превращается в унылость телесную: «До тех пор довольно глухой голос зазвенел восторженно и смело — а глаза ее так же смело и прямо вперились в Аратова. С таким же увлечением продолжала она — и только к концу голос ее опять понизился, и в нем, и на лице отразилась прежняя унылость. Последнее четверостишие она совсем, как говорится, скомкала — томик Пушкина вдруг выскользнул из ее рук» (10, 78). Характерным свойством для второго и третьего выступления является ее унылость и лишь короткий эпизод с кульминацией. Первый романс сильно отличается от других. Причиной может быть ее неудовлетворенность из–за его реакцией после первого выступления и разочарование от встречи.

При их встрече на Тверском бульваре Тургенев знакомым способом описывает эволюцию эмоциональной окраски и звучания голоса Клары. Вначале у нее прерывистый голос, а в моменты наиболее высокого эмоционального напряжения и страсти — трогательный и искренний. Восторженные моменты ее выступлений содержат в себе какой–то посыл, остающийся, несмотря на досадующую Клару, непостижимым для Аратова. Очевидность этого выражена в упреках, обращенных к Аратову, когда исполнительница восклицает: «Неужели вы ничего не поняли?...Ах да! Вы не поняли ничего, вы не поняли, что я вам говорила» (10, 84). Мы должны предположить, что имеется в виду то, что Клара «говорит», то есть поет, ему во время выступления, так как она до этого момента при их встрече говорит именно только о нехватке слов для выражения своих мыслей. Имея ввиду коммуникативную ситуацию в «Дворянском гнезде», можно отметить, что насильственная коммуникация, если она востребована со стороны одного участника, обречена на провал, если другая сторона не готова и не открыта для этой эстетической информации. Обратное Тургенев мастерски изобразил в «Дворянском гнезде».

Рассмотрим функцию романсов в тексте. В вокальной музыке имеет значение не только вопрос «Как поется?», что мы уже осветили, а также вопрос: «Что поется?». Музыкальное искусство тяготеет к другим видам искусства (в нашем случае – к поэзии), которые способны конкретизировать, проявить или уточнить музыкальную семантику. Вокальная музыка, например, считается наиболее насыщенной символикой, чем инструментальная, что обуславливается именно присутствием слов в романсах.

Если рассмотреть три выступления Клары тем утром как единое целое, то мы видим, что каждый из трех ее выходов отображает один определенный этап развития психологии Аратова, но и одновременно этап из развития их отношении. Похожую функцию музыки мы видели в «Дворянском гнезде», где неудачные попытки Лемма написать романс отображают сложные отношения между Лаврецким и Лизой. Данный факт подтверждает наш тезис, что музыкальные образы у Тургенева имеют «свойство личного обращения». С одной стороны, как это в своей полной форме показано в «Кларе Милич», герои так воспринимают или не воспринимают музыку. С другой стороны, это метод автора, что говорит о том, что сам автор воспринимает музыку как что–то обращенное на себя.

Быкова правильно указывает на то, что текст романса Глинки «Только узнал я тебя» символичен[[138]](#footnote-137). Он является предсказанием событий и показателем душевных изменений Аратова. Глинка сочинил музыку на слова А. А. Дельвига[[139]](#footnote-138). Любовное стихотворение написано от лица мужского лирического героя. Поэт описывает развитие любви лирического героя к своей возлюбленной — от первого знакомства, когда у героя впервые сердце забилось сладким трепетом, до прикосновения и признания любви возлюбленной, когда лирический герой решается пожертвовать свою жизнь и все радости жизни для женщины, и наконец до того состояние лирического героя, когда он не может в словах выразить свое счастье и свою страсть. И тогда ему не остается иного выбора как только молча созерцать. Стихотворение, действительно, имеет пророческий смысл. Аратов жертвует своей жизнью, чтобы соединиться с Кларой после смерти. На исходе жизненного пути, в моменты счастья и умиления у Аратова «опять на лице <...> засияла та блаженная улыбка» (10, 117). Стихи романса также отображают судьбоносный момент в развитии их отношений. Само стихотворение заключает в себе положительную интенцию. В нем речь идет о счастье и радостях любви, и в этом смысле оно отображает счастливые отношения Клары и Аратова после их смерти. Не значителен тот факт, что лирический герой мужского пола, потому что данное пророчество подходит и к Кларе, которая верит в то, что любовь предназначена для нее и Аратова.

Второй романс, романс Чайковского «Нет, только тот, кто знал свиданье жажду…»[[140]](#footnote-139), Клара петь не планировала. Причины отмены такого решения остаются неизвестными. Помимо отличия в манере исполнения существуют значительные отличия в стихах. Слова романса – перевод Л. А. Мея песни арфиста из романа Гете «Ученические годы Вильгельма Мейстера». Мужской лирический герой в этом стихотворении описывает свои страдания из–за разлуки с возлюбленной. Он бессилен. Имеет смысл спроецировать этот стих на обоих героев. Клара всю жизнь ждала Аратова и была уверена, что он предназначен для нее, а Аратов страдает после ее смерти и хочет скорого посмертного соединения. Подводя итоги, можно отметить, что романсы выполняют пророческую функцию. В случае «Накануне» эту функцию выполняет сюжет оперы «Травиата». Романсы раскрывают трагическую связь между любовью и смертью. Границы между действительностью и искусством снова размываются, что также показано в обстоятельствах смерти Клары. Она любит Аратова таинственной любовью, но чувствует себя обманутой, потому что он ее не понимает. До своего выступления она принимает яд и играет роль обманутой девушки из драмы Островского. Зрители никогда не видели такого эмоционально–выразительного выступления. Аратов размышляет о ее творчества и смерти: «Искусство не удовлетворяло ее, не наполняло пустоту ее жизни. Настоящие художники только и существуют для художества, для театра...Все остальное бледнеет перед тем, что они считают своим призваньем...Она была дилетантка!» После этих мыслей Аратов опять задумывается: «Нет, слово “дилетантка” не вязалось с тем лицом, с выражением того лица, тех глаз» (10, 92). На самом деле она отождествляет себя с искусством, которое было для неё смыслом жизни. Границы между искусством и ее жизнью растворяются, когда она решает умереть, играя роль обманутой девушки. В этом смысле можно утверждать, что и певица в «Дон–Жуане», и Клара очень сильно вжились каждая в свою роль. Их схожесть проявилась и в том, что судьба обеих закончилась точно также как судьбы их персонажей.

**4.2 «Песнь торжествующей любви»**

Следующие высказывания выступают в качестве доказательства тому, что Тургенев хорошо владел гофмановским материалом и осмысленно его использовал в качестве интертекста для своих художественных целей. В России знакомство с произведениями Гофмана началось в 20–е годы XIX века. Всеобщее увлечение им относится к 30–м годам. Наиважнейшая предпосылка этого исследования состоит в том, что Тургенев был знаком с творчеством Гофмана. Свидетельство тому – прямые обращения к текстам романтика в произведениях Тургенева «Где тонко, там и рвется», «Довольно», «Рудин» и «Вешние воды».

Показательным примером такого прямого обращения служит повесть «Вешние воды», в которой автор обращается к повести Гофмана «Заблуждения». Главная героиня Джемма неверно излагает сюжет гофмановской повести. Из того, какие ошибки она допускает, можно сделать следующее заключение. Джемма представляет собой наивную и неопытную девушку, которая верит в идеального мужчину и в вечную любовь. Кроме того, она не понимает суть повести Гофмана, в основе которой – роль случая, определяющего трагизм человеческой судьбы. Именно эта страшная роль не учитывается Джеммой в ее пересказе. В отредактированной героиней повести Гофмана исчезает мотив вторжения чужой страшной силы, который играет значительную роль в этом же произведении. С точки зрения Л. Н. Иссовой, сюжет этого произведения может также быть соотнесен с повестью «Песочный человек»[[141]](#footnote-140), в которой Натанаэль высказывает главную мысль: «Он представил себя соединенным с Кларою вечной любовью, но время от времени словно черная рука вторгается в их жизнь и похищает одну за другой ниспосланные им радости»[[142]](#footnote-141).

 Наблюдаются немало сходства в сюжетах повестей. Барон Тэодор фон С. напрасно ищет греческую принцессу, в чей образ он влюбился. Когда герой снова влюбляется, он забывает о греческой принцессе. Она снова появляется в его жизни случайно, когда он ее вовсе не ищет. Гофман таким образом также указывает на способность героя приспосабливаться в реальности жизненных ситуаций. Санин, главный герой повести «Вешние воды» похожим образом ведет себя во взаимоотношениях с героинями. Он намерен жениться на Джемме, но в другом городе встречает Полозову и влюбляется в нее. Невеста остается одна. Отношения Джеммы с Саниным вовсе не соответствуют тому идеальному образу влюбленных, которые выстраивает Джемма, пересказывая повесть Гофмана. В отличие от «Вешних вод» в других произведениях не упоминаются конкретные гофмановские тексты и не происходит разговор о произведении Гофмана. Так, в пьесе «Где тонко, там и рвется», по мнению Иссова, имя «Гофман» представляет собой символ фантастического и в повести «Довольно» Тургенев использует понятие «гофманщина» «как синоним фантастического, мистического»[[143]](#footnote-142). Обращаясь к роману «Рудин», Иссова отмечает использование имени Гофмана в другом контексте[[144]](#footnote-143). Тургенев объясняет выбор Рудина читать Натальи «гетевского «Фауста», Гофмана, «Письма» Беттины и Новалиса» следующими словами: «Рудин был весь погружен в германскую поэзию, в германский поэтический и философский мир и увлекал ее за собой в те заповедные страны. Неведомые, прекрасные, раскрывались они перед ее внимательным взором» (5, 249). На основе данного эпизода было бы ошибочно посчитать, что единственная связь между Тургеневым и Гофманом состоит лишь в обращении русского классика к теме фантастического.

Высказывание самого Тургенева, назвавшего повесть «Песнь торжествующей любви» (далее – «ПТЛ») итальянским пастиччио, стало отправной точкой в рассуждениях немецкой исследовательницы К. Шульц, которая начинает как раз с того, что дает дефиницию понятия pasticcio – это новое музыкальное произведение, собранное из частей разных музыкальных произведений разных композиторов[[145]](#footnote-144). Тезис Шульц заключается в том, что Тургенев использовал этот принцип и создал комбинацию, но уже из разных литературных произведений. Для доказательства своего утверждения исследователь сравнивает «ПТЛ» со следующими произведениями и находит многочисленные сходства в сюжетах: «Великодушный поступок» Шиллера, «Избирательное сродство» Гете и «Состязание певцов» Гофмана[[146]](#footnote-145). Любопытен тот факт, что другой немецкий ученый, А. Поснер, сравнивает «Состязание певцов» Гофмана с «Певцами» Тургенева, а не с «ПТЛ», как ее коллега. По мнению Поснер, «Певцы» касательно описания музыки стоят намного ближе к «Состязанию певцов» Гофмана[[147]](#footnote-146).

Дело обстоит сложнее, чем обыкновенное комбинирование заимствованных из других текстов частей: ведь повесть была посвящена памяти Г. Флобера и имеет эпиграф из Шиллера. Пумпянский называет в своей статье «Тургенев и Флобер» повесть «ПТЛ» единственной русской новеллой, «в которой стилизация проведена методами французского артистического письма»[[148]](#footnote-147). По словам исследователя, «основное значение <ПТЛ> для самого Тургенева заключалась в том, что эта новелла осуществляла флоберовское задание артистического художественного построения»[[149]](#footnote-148). Эпиграф к этой повести из стихотворения Шиллера «Geisterstimme» кажется ученому неожиданным и парадоксальным в связи с именем Флобера, но присутствие данного эпиграфа, по мнению Пумпянского, свидетельствует о том, что Тургенев хотел написать нечто иное, более сложное, чем просто повесть в флоберовском жанре[[150]](#footnote-149). Исследователь освещает вопрос того, в каком отношении шиллеровский эпиграф находится к повести. Для Пумпянского «Wage Du zu irren und zu träumen!» значит: «имей мужество понимать мир в согласии с твоими грезами, зная заранее о риске ошибки»[[151]](#footnote-150). В стихотворении покойная возлюбленная торжественно подтверждает, что между нею и оставшимся в живых ее возлюбленным существует реальная связь после смерти[[152]](#footnote-151). Как правильно отмечает ученый, этот эпиграф мог бы быть использован к другим произведениям, которые объединены «одним общим представлением о метабиологическом мире (как бы второй реальности), соседящем с реальностью обычных отношений. Любовь <...> частично пролегает <...> в этой второй <...>, более могущественной реальности»[[153]](#footnote-152). В «Кларе Милич» будет доведено до конца это понимание любви, которая сильнее смерти.

Г. Б. Курляндская выделяет особую роль музыки в этой повести. Она отмечает, что это единственное произведение, в котором «Тургенев характеризует музыку как стихию, обращенную во зло»[[154]](#footnote-153). Она обнаруживает в «Постоялом дворе» отдаленную аналогию. Дуня решается идти к Науму, когда она слышит его пение. Курляндская правильно указывает на отличие с ситуацией в «ПТЛ»: Пение Наума «побуждает Дуню сделать лишь последний шаг»[[155]](#footnote-154), в то время как в «ПТЛ» музыка представляет собой злую демоническую силу. Тем не менее во всех этих случаях заметно романтическое представление о музыке как о демонической и соблазняющей силе. В связи с этим в творчестве романтиков часто возникает миф о сиренах[[156]](#footnote-155). Миф об Одиссее распадается на несколько отдельных мифов. Одним из них является миф о сиренах. В «Одиссее» Гомера сирены чарующими песнями заманивают плывущих мимо путников, которые, забыв всё на свете, подплывают к волшебному острову и погибают вместе с кораблями. Музыка представляет собой соблазнительную силу. Ярким примером реализации гомеровского мифа о сиренах является повесть Тургенева «Призраки». Во время полета, герой слышит из дворца на острове женщину, которая поет арию. Голос привлекает его настолько, что тот забывает обо всем. Голос долго звучит. Он очень хочет к певице, но Эллис его за это ругает. Тургеневская тема любовного рабства подвергается в «ПТЛ» новому истолкованию. Позитивизм открывал пути «для зарождения новейших суеверий, вроде идеи материализации духов или фантастически преувеличенных представлений о силе гипноза»[[157]](#footnote-156). Бялый пишет «об особенно изощренных способах и приемах этого подчинения»[[158]](#footnote-157), но забывает причислить саму музыку к способам подчинения.

 При всех сходствах между «ПТЛ» и «Состязанием певцов», на которые Шульц правильно указывает, нельзя не отметить присутствие некоторого переосмысления заимствованного. Во–первых, у Тургенева противопоставляются два вида искусства – живопись и музыка, а не разные виды исполнения. Что касается этого аспекта стоит согласится с Поснер, согласно которой «Состязание певцов» ближе к «Певцам» Тургенева.

 Во–вторых, важным мотивом у Гофмана, как и во многих других повестях, например, «Фермата» и «Житейские воззрения Кота Мурра», является то обстоятельство, что неудовлетворенная любовь и томление способствуют развитию потенциала художника. У Тургенева же преобладает, по нашему мнению, мотив победы метабиологических стихий, по отношению к которой человек и природные законы бессильны. У Тургенева тесно с этим связана музыка, которая сильнее живописи. В «Кларе Милич» метабиологическая стихия проявляется в том, что влюбленные соединяются после смерти. Клара считает, что ее связь с Аратовым детерминирована высшими силами. Неведомые силы находят свой выход в том, что любовь способна преодолевать разные преграды. Что касается «ПТЛ», то можно считать Фабия преградой к победе любви. В этом смысле «ПТЛ» близка к концепции «Клары Милич».

Соперничество между Фабием и Муцием за Валерию проявляется также в соперничестве между двумя искусствами — живописью и музыкой. Если учитывать особо важную роль совместного музицирования, которую мы выше затронули в анализе «Дворянского гнезда», и функцию музыки как коммуникационный медиум в творчестве Тургенева, то уже с самого начала повести есть предпосылки того, что музыка в этом противопоставлении победит. Наполняя образы Муция и Валерии с самого начала их связью с музыкой, Тургенев описывает то, как Валерия, по утрам любит напевать, аккомпанируя себе на лютне. При этом у Тургенева ее пение окутано таинственным ореолом: «голос ее едва ли кто слышал. Но ходила молва, что он был у нее прекрасен и что, запершись у себя в комнате, ранним утром, когда всё в городе еще дремало, она любила напевать старинные песни, под звуки лютни,на которой сама играла» (10, 48). Кроме того, в период до отъезда Муция она предпочитает разговаривать с Фабием, а с Муцием их связывает совместное музицирование. Определяющем в образе Валерии является то, что Фабий рисует ее портрет в образе святой Цецилии, покровительницы музыки.

После отъезда Муция супруги договариваются «не упоминать о нем ни единым звуком» (10, 66) и заживают прежней жизнью. Так, Фабий опять принимается за портрет Валерии. Когда их супружеская жизнь входит в спокойное русло, демоническая сила мелодии снова дает о себе знать. Не случайно Тургенев не упоминает о том, закончил ли Фабий портрет. Это обстоятельство кажется нам важным, потому что Муцием и его мелодией возведена преграда для написания Фабием портрета Валерии, хотя Фабий стал мастером своего дела: «Фабий становился замечательным живописцем — уже не простым любителем, а мастером.» (10, 50). Тургенев таким образом предотвращает соединение двух несовместимых элементов, а именно то, что Фабий (олицетворение живописи) рисует Валерию в образе святой Цецилии, покровительницы музыки (олицетворение музыки). Мотив противопоставления и борьбы живописи и музыки автором будет повторно введен в конце повести: «Внезапно, помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций,— и в тот же миг, в первый раз после ее брака, она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни... Валерия вздрогнула, остановилась…» (10, 66). В «Состязании певцов» Матильде, находящаяся под глубоким воздействием чар песен Офтердингена, также делает не контролируемые ею вещи: «повинуясь безотчетному влечению, стала записывать свою песнь – вроде тех, каким учил меня мой ужасный наставник» (4.1, 286). Добиваясь оплодотворения Валерии с помощью гипнотического воздействия музыка, он делает то, что не смог сделать Фабий все время («одно завелось у них горе: детей у них не было…(10, 50)). Мотив противопоставления между живописью и музыкой проходит через весь текст и победитель очевиден – музыка.

Г. Е. Потапова прослеживает литературные источники «Певцов» Тургенева. Она указывает на необходимость применения иного подхода при анализе реминисценций «Записок охотника», к которым принадлежат «Певцы», «чем для таких произведений, которые строятся на сознательной игре автора с читателем, на изощренном нанизывании реминисцентных намеков и отсылок»[[159]](#footnote-158). Мы предлагаем отнести «ПТЛ» к этой же группе, так как тот факт, что сам Тургенев назвал эту повесть «пастиччио» позволяет предполагать, что текст рассчитан на «расшифровку интертекстуальных хитросплетений»[[160]](#footnote-159). По мнению Потаповой, более подходящим подходом в связи с «Певцами» является тот подход, который нацелен на «вычленение более глубокого, иногда даже не осознаваемого автором слоя культурных ассоциаций, связанных <...> с более широкими жанровыми традициями, <...> ставшими общим достоянием европейской культуры»[[161]](#footnote-160). В качестве одной из таких традиций она рассматривает состязание певцов как мотив буколики, а также балладную модель. Что же касается сюжетной коллизии исследователь также называет в качестве литературного источника «Состязание певцов» Гофмана.

 Не только сюжетная коллизия обеих повестей сходна, а также некоторые образы при сравнении пения с природными явлениями. Описание пения Эшинбаха и Якова сходны по нескольким признакам. Во–первых, ассоциации, вызванные их пением, связаны с природными характеристиками их родных стран. Песни Эшинбаха сравниваются с чистым синим небом Швейцарии: «Его песни, ясные, сладостно–приятные, подобны были безоблачной голубизне небес его отечества» (4.1, 255). У Якова «от каждого звука его голоса веяло чем–то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами». Во–вторых, обнаруживаются похожие образы, возникшие в ассоциациях слушателей. У Эшинбаха слушатели вместе с ним плывут по красивой реке и, преодолев опасные и бушующие волны, радостно прибывают в безопасный порт: «Пока он пел, слушатель неторопливо брел вместе с ним по блестящим волнам прекрасного потока, – то мягко соскальзывая вниз, то борясь с пенящимися валами, то после перенесенных тревог радостно устремляясь навстречу спасительной гавани» (4.1, 255). У Якова рассказчик вспоминает большую белую чайку на фоне грозного и шумевшего вдали моря. В обеих ассоциациях можно наблюдать контраст между угрожающими природными явлениями, с одной стороны, и надежными и гармонизирующими элементами, с другой стороны. У Тургенева этим элементом является чайка, которая сидела «неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому, багровому солнцу» (3, 222).

**Заключение**

В исследовании был сделан акцент на одной особенности романтического представления о сущности музыки: более выразительном языке музыки, который предстает перед нами и, несомненно, рассматривается Тургеневым как коммуникативная система. Изучение других романтических характеристик музыки, например, свойства личной обращениости музыки, присутствующую в таких работах как «Клара Милич», добавляет убежденности в том, что именно коммуникативная функция музыки играет очень значимую роль в художественном мире произведений Тургенева. Нет сомнения, что Тургенев видел и осмыслил семиотическую функцию музыки и в своих художественных замыслах предусматривал невероятно мощный потенциал и коммуникационную выразительность околомузыкальных переживаний персонажей. Как нами было установлено, автор раскрывает также проблемы в передаче эстетической информации в рамках и посредством такой коммуникации (см.: «Клара Милич»).

Активная переработка предшествующих традиций происходит в том, какую роль играет музыка в любовных отношений. В «Кларе Милич» делается акцент на том, что коммуникативный процесс посредством музыки не происходит успешно. Другое проявление функции музыки в коммуникации любовных отношений мы находим в повести «Песнь торжествующей любви», в которой посредством насильственного и демонического воздействия музыки Муций восстанавливает справедливость.

Музыка в творчестве Тургенева стремится выразить невыразимое. Тургенев вводит в своих произведениях музыку тогда, когда слова не в силах выразить самые глубокие чувства персонажа. Тургенев в описании психологии героя сознательно двигается в определенных рамках, внутри которых он сам себе дает свободу слова. Вне рамках следует характерный для Тургенева прием намеков и недосказанностей. С этого момента вступает в игру более выразительный язык — музыка. С точки зрения романтиков, музыка тем и глубока, что она выражает сущность мира не в отвлеченных понятиях и не в словах — она отражает эмоциональную сущность мира непосредственно.

К таким моментам относятся, во–первых, мелодия Лемма в момент высшего любовного счастья для Лаврецкого, и, во–вторых, бетховенская соната, исполненная Сусанной. Эти эпизоды отражают самые глубокие чувства, которые могут быть только выражены через музыкальные образы.

Исследование осветило роль Тургенева в творческом союзе с П. Виардо и показало, что автор придерживается в своей литературной деятельности тех советов, которые он дает П. Виардо для ее исполнительского искусства. Характерный тургеневский прием намеков и недосказанностей прослеживается и в манере исполнения П. Виардо. Он проявляется в том, что, по совету Тургенева, она не должна была показывать до конца весь свой южный темперамент в драматических сценах. В музыкальном экфрасисе этот прием сказывается, конечно же, в описания исполнения. Эстетически ценное исполнение всегда изображается сдержанно, без лишнего драматизма (бетховенская соната в исполнении Сусанны). Однако от этого эпизод не становится менее драматичен. Именно в этом заключена вся суть музыки у Тургенева. Музыка в процессе ее исполнения в состоянии передать без лишнего драматизма те недоступные эмоциональные движения, которые таятся в глубине души персонажа в момент сильного психического и эмоционального напряжения.

Недосказанность, белые пятна, оставленные автором в тексте, могут быть обнаружены и восполнены уже на более высоком эмоциональном уровне посредством музыки, являющейся более выразительным средством воздействия, а точнее музыкальных произведений, упоминаемых персонажами или исполняемыми ими самими. Это происходит, например, через музыкальный инструмент как любовный локус («Несчастная») или через предысторию героев (см.: тетрадка Сусанны или 5. глава «Дворянского гнезда.» о биографии Лемма). Все это и есть приём намеков и недосказанностей, находящий у Тургенева такую яркую художественную воплощенность. Музыкальный образ как средство выражения многогранного внутреннего мира персонажа в значительной мере обрастает значениями через его предысторию.

Есть основание утверждать, что образ Лемма появился как результат приспособления к русской общественной жизни образа музыканта немецкой романтической традиции. Тургенев актуализировал в образе Лемма образ музыканта, прототипом для которого выступил Крейслер, автобиографический герой Гофмана. Кроме того, этот образ подвергается в «Дворянском гнезде» приспособлению к идейному и художественному своеобразию творческой индивидуальности писателя. В этом романе отчетливо видна тема несбыточного счастья и тургеневская поэзия воспоминаний, которая сопряжена с музыкой.

В общем и целом, проделанная работа показывает, что Тургенев не является писателем, пассивно усваивающим предшествующие традиции, а активно создает собственное уникальное содержание и перерабатывает накопленное до него романтическое наследие в собственную авторскую поэтику.

Возможной отправной точкой для будущих исследований, нацеленных на углубление темы Тургенева и музыки, мог бы, без сомнения, послужить вопрос о влиянии творческого союза писателя с П. Виардо на его литературную деятельность, например, в контексте сравнения музыкальных и литературных приемов.

**Библиография**

**Список источников материала исследования**

1. *Вакенродер В.‑Г*. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977.
2. *Герцен А. И.* Собрание сочинения: В 30 т. / А. И. Герцен. Т. 1. М.: Наука, 1954.
3. *Гофман Э. Т. А.* Собрание сочинений: в 6 т. / Сост. А. Ботниковой и А. Карельского. М.: Художественная литература, 1991.
4. *Тургенев И. С.* Сочинения: В 12 т. // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.: Наука, 1981–1986.

**Список научной литературы**

1. *Алексеев М. П.* Тургенев и музыка. Киев: Общество исследования искусств, 1918. 22 с.
2. *Алексеев М. П.* «Моцарт и Сальери». Комментарии // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений / Гл. ред.: М. Горький, В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский. Л.: АН СССР, 1935. Т. 7. Драматические произведения. С. 523 – 546.
3. *Апинян Т. А.* Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. СПб.: Издательство СПбГУ, 2008. 140 с.
4. *Белопухова О. В.* Тургенев и музыка (по материалам Статьи Хорста-Юргена Герика о И. С. Тургеневе) // Вестник Костромского Государственного университета. Кострома: Костромский государственный университет, 2018. Т. 24. № 2. С. 122–126.
5. *Бельская А. А.* «Музыкальный код» романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия Социальные и гуманитарные науки. Орел, 2018. № 3(80). С. 80–88.
6. *Бернштейн Н. Д*. И. С. Тургенев и музыка. Л.: Московско-Нарвский дом культуры им. М. Горького ГИМП, 1933. 16 с.
7. *Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато–восточнославянские параллели: структура балканского текста. Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
8. *Быкова О. С.* Роль музыки в повести И.С. Тургенева «Клара Милич» // Русская речь. 2018. № 5, С. 8–16.
9. *Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм. М., Л.: Сов. писатель, 1962. 247 с.
10. *Габель М. О*. «Три встречи» Тургенева и русская повесть 30 – 40 годов XIX века. // Русский романтизм: Сборник статей под ред. А. И. Белецкого. Л., 1927. С. 115—150.
11. *Голова К. В*. Рецепция творчества Э. Т. А. Гофмана в русской литературы первой трети 19. века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006. 22 с.
12. *Гозенпуд А.* И. С. Тургенев: Исследование (серия Musica et literature). СПб.: Композитор, 1994. 197 с.
13. *Гулевич Е. В*. Музыкальность как фактор психологизма прозы И.С. Тургенева // Ученые записки орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. Орел: Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева, 2009. № 3 (33). С. 168–171.
14. *Деген Е. В.*  Эрнест–Теодор.Амадей Гофман. Литературный журнал «Мир Божий». № 12. Декабрь 1901 г. // Лучи истории. Т.1. C. 572–639.
15. *Дмитриев А. С*. В. – Г. Вакенродер и немецкие романтики. Вступительная статья // Вакенродер В.–Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 9–25.
16. *Доманский В. А.* Музыкальные темы и функции музыки в романах Тургенева «Рудин» и «Дворянское гнездо» // Спасский вестник. Тула, 2013. № 21. С. 82–89.
17. *Дягилева Т. В., Дягилев В. Ф*. Философия искусства: символичность музыки. Тюмень: ТИУ, 2019. 159 с.
18. *Жирмунский В. М.* Религиозное отречение в истории романтизма. М.: С. И.Сахаров, 1919. 204 с.
19. *Жирмунский В. М.* Избранные труды. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 426 с.
20. *Иссова, Л. Н.* Э.Т.А. Гофман и И. С. Тургенев // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. ста–тей. Вып. 1 / Гл. ред. В. И. Грешных. Калининград: Гофман–центр, 1994. С. 141–150.
21. *Кантор. В*. Иван Тургенев: Россия сквозь «магический кристалл» Германии / В. Кантор // Вопросы литературы. 1996. Вып. 1. С. 121–158.
22. *Крюков А. Н.* Тургенев и музыка. Музыкальные страницы жизни и творчества писателя. Л.: Музгиз, 1963. 136 с.
23. *Крюкова О. С.* Музыкальный дискурс прозы И.С. Тургенева // Вестник культурологии. 2020. № 3(94). С. 39–149.
24. *Курляндская Г. Б.* Метод и стиль Тургенева–романиста.Тула: Приок. кн. изд–во, 1967. 247 с.
25. *Лазутина Т. В.* Философия искусства: музыка как язык. Тюмень: ТИУ, 2018. С. 99. 132 с.
26. *Левит Т.* Гофман в русской литературе. / Т. Левит // Гофман Э.Т.А. Собрание Сочинений в 7 т. М.: Издательское товарищество «Недра», 1930. Т. 1. С. 357–366.
27. *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры / подгот. текста и примеч. Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утгоф. Таллинн: TLU Press, 2010. 232 с.
28. *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. Л.: Издательство Ленинградского государственного университета, 1975. 154 с.
29. *Махов А. Е.* Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 223 с.
30. *Морозов, В. О.* Э.Т.А. Гофман в России. Предисл. / В.О. Морозов // Э.Т.А. Гофман Избр. соч. Под ред. Е. М. Браудо. М.; Пг.: Гос. издат., 1922. С. 39–50.
31. *Николаева Е. Г.* О феномене музыкального экфрасиса в русской поэзии (Тургенев, Фет, Ахматова) // Культура и образование. 2019. № 2(33). С. 46–57.
32. *Оленин В.* Музыка Лемма // «Труды и дни». № 4–5. 1912. С.136–148.
33. *Осьмакова Л. Н.* О поэтике «таинственных» повестей Тургенева // И. С. Тургенев в современном мире : [Сб. ст.] / АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; Отв. ред. С. Е. Шаталов. М., 1987. C. 220–231.
34. *Попов С. М.* Музыкальная жизнь Москвы и Бетховен // Русская книга о Бетховене: К столетию со дня смерти композитора (1827–1927). М.: Гос. изд–во. Музыкальный сектор, 1927. С. 111–157.
35. *Потапова Г. Е.* Состязание певцов: К истории одного литературного мотива из «Записок охотника» И. С. Тургенева // Риторическая традиция и русская литература / Под ред. П. Е. Бухаркин. СПб., 2003. С. 146–165.
36. *Пумпянский Л. В.* Группа «Таинственных повестей» // И. С. Тургенев. Сочинения. Т 8: Повести и рассказы. М., Л.: Государственное издательство, 1928. С. 5 –20.
37. *Пумпянский Л. В.* Тургенев – новелист // И. С. Тургенев. Сочинения. Т 7: Повести и рассказы. М., Л.: Государственное издательство, 1929. С. 5 –24.
38. *Пумпянский Л. В.* Тургенев и Флобер // И. С. Тургенев. Сочинения. Т 10: Повести и рассказы. М., Л.: Государственное издательство, 1930. С. 5 –19.
39. *Пумпянский Л. В.* Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследования / Под ред. Н. Л. Бродского. Орел, 1940.
40. Русский романс / Предисл. И. С. Козловский; Сост., вступ. ст., коммент. В. Рабинович. М.: Правда, 1987. 640 с.
41. *Соллертинский И. И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1962. 48 с.
42. *Субботина Н. М.* В. ‑ Г. Вакенродер о сущности музыки // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2020. Вып. 20. С. 6–11.
43. *Тиме Г. А.* Немецкая литературно-философская мысль XVIII - XIX веков контексте творчества И. С. Тургенева (генетические и типологические аспекты). München: Otto Sagner, 1997. 126 с.
44. *Токарев Д. В.* О «невыразимо выразимом» // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : [по итогам Научной конференции, посвященной экфрасису, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 23–25 июня 2008 г.] / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 5–25.
45. *Троицки Н*. Музыкальный экфрасис в повести И. С. Тургенева «Рудин» // Slavica. 2021. № 50. С. 79–87.
46. *Шумских Е. А.* О музыке, игре и фальши в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Язык и стиль И. С. Тургенева. М., 2019. С. 38–59.
47. *Юнусов И. Ш.* Музыкальный мотив как антитеза в прозе И.С. Тургенева // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. С. 302–307.
48. *Ясюкович И. В*. Музыкальные образы в русской романтической прозе 30–40–х годов XIX века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Коломна, 2003. 20 с.
49. *Effern R.* Russische Wege in Baden-Baden. Baden-Baden: Nomos-Verlag, 2000. 176 с.
50. *Gerigk H.-J.* Turgenev und die Musik. Ein Vergleich mit Dostoevskij und Tolstoj // Redeppenning D. Turgenev und die europäische Musikkultur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2020. S. 55-68.
51. *Heier E.* The Function of Music in I.S. Turgenev's Aesthetic // Comparative Literary Studies: Lermontov, Turgenev, Gončarov, Tolstoj, Blok – Lavater, Lessing, Schiller, Grillparzer. München: Otto Sagner, 2000. С. 103–120.
52. *Kielholz J.* Wilhelm Heinrich Wackenroder: Schriften über die Musik. Bern: Peter Lang, 1972. 136 с.
53. *Nahrebecky R.* Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Bonn: Bouvier, 1979. 262 c.
54. *Pohsner A*. Berglinger, Kreisler, Lemm... oder wieviel Hoffmann ist in Turgenev? // E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch. 1999. S. 84–101.
55. *Schulz C.* Von der Macht des Gesanges und dem Versagen der Sprache. Erzählkonvention, Motiväquivalenz und Wirkungsästhetik in Turgenevs «Pesn´ torzestvujuscej ljubvi» // Thiergen P. Ivan S. Turgenev – Leben, Werk und Wirkung. München: Otto Sagner, 1995. S. 147–166.

1. См.: *Effern R.* Russische Wege in Baden–Baden. Baden–Baden, 2000. С. 40–43. [↑](#footnote-ref-0)
2. См., например: *Бельская А. А.* «Музыкальный код» романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия Социальные и гуманитарные науки. Орел, 2018. № 3(80). С. 80–88; *Троицки Н*. Музыкальный экфрасис в повести И.С. Тургенева «Рудин» // Slavica. 2021. № 50. С. 79–87; *Крюкова О. С.* Музыкальный дискурс прозы И.С. Тургенева // Вестник культурологии. 2020. № 3(94). С. 39–149; *Николаева, Е. Г.* О феномене музыкального экфрасиса в русской поэзии (Тургенев, Фет, Ахматова) // Культура и образование. 2019. № 2(33). С. 46–57. [↑](#footnote-ref-1)
3. См.: *Алексеев М. П.* Тургенев и музыка. Киев, 1918. [↑](#footnote-ref-2)
4. *Бернштейн Н. Д*. И. С. Тургенев и музыка. Л., 1933. С. 12. [↑](#footnote-ref-3)
5. См.: *Крюков А. Н.* Тургенев и музыка. Музыкальные страницы жизни и творчества писателя. Л., 1963. С. 4–5. [↑](#footnote-ref-4)
6. См., например.: *О. С. Быкова*. Роль музыки в повести И.С. Тургенева «Клара Милич» // Русская речь. 2018. № 5, С. 8–16; *Юнусов И. Ш.* Музыкальный мотив как антитеза в прозе И.С. Тургенева // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. С. 302–307; *Гулевич Е. В*. Музыкальность как фактор психологизма прозы И.С. Тургенева // Ученые записки орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. Орел: Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева, 2009. № 3 (33). С. 168–171; *Доманский В. А.* Музыкальные темы и функции музыки в романах Тургенева «Рудин» и «Дворянское гнездо» // Спасский вестник. Тула, 2013. № 21. С. 82–89; *Шумских Е. А.* О музыке, игре и фальши в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Язык и стиль И. С. Тургенева. М., 2019. С. 38–59. [↑](#footnote-ref-5)
7. См.: *Морозов П.* Гофман в России // Гофман Э.Т.А. Избранные сочинения. М.; Пг., 1923. Т. 1. С. 39–50. [↑](#footnote-ref-6)
8. См.: *Левит Т.* Гофман в русской литературе // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1930. Т. 1. С. 357–366. [↑](#footnote-ref-7)
9. См.: *Кантор В.* Иван Тургенев: Россия сквозь «магический кристалл» Германии / В. Кантор // Вопросы литературы. 1996. Вып. 1. С. 121–158. [↑](#footnote-ref-8)
10. См.: *Pohsner A*. Berglinger, Kreisler, Lemm... oder wieviel Hoffmann ist in Turgenev? // E. T. A. Hoffmann–Jahrbuch. 1999. S. 84–101.  [↑](#footnote-ref-9)
11. *Иссова Л. Н.* Э.Т.А. Гофман и И.С. Тургенев. // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. ста–тей. Вып. 1 / Гл. ред. В. И. Грешных. Калининград, 1994. С. 141–150. [↑](#footnote-ref-10)
12. Там же. С. 146. [↑](#footnote-ref-11)
13. Там же. С. 142. [↑](#footnote-ref-12)
14. Там же. С. 146. [↑](#footnote-ref-13)
15. См.: *Gerigk H.–J.* Turgenev und die Musik. Ein Vergleich mit Dostoevskij und Tolstoj // Redeppenning D. Turgenev und die europäische Musikkultur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2020. S. 55–68; См. также: *Белопухова О. В.* Tургенев и музыка (по материалам Статьи Хорста–Юргена Герика о И.С. Тургеневе) // Вестник Костромского Государственного универсиета. Кострома: Костромский государственный университет, 2018. Т. 24. № 2. С. 122–126. [↑](#footnote-ref-14)
16. *Белопухова О. В.* Tургенев и музыка. С. 122. [↑](#footnote-ref-15)
17. Там же. С. 124. [↑](#footnote-ref-16)
18. См.: *Жирмунский В. М.* Избранные труды. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. С. 6. [↑](#footnote-ref-17)
19. См. Там же.С. 10. [↑](#footnote-ref-18)
20. *Тиме Г. А.* Немецкая литературно–философская мысль XVIII – XIX веков контексте творчества И. С. Тургенева (генетические и типологические аспекты). München, 1997. С. 9. [↑](#footnote-ref-19)
21. Там же. [↑](#footnote-ref-20)
22. См. Там же. С. 5. [↑](#footnote-ref-21)
23. См.: *Алексеев М. П.* «Моцарт и Сальери». Комментарии // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений / Гл. ред.: М. Горький, В. П. Волгин, Ю. Г. Оксман, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский. Л.: АН СССР, 1935. Т. 7. Драматические произведения. С. 523–546. С. 538. [↑](#footnote-ref-22)
24. *Дмитриев А. С*. В. – Г. Вакенродер и немецкие романтики. Вступительная статья // Вакенродер В.–Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 9–25. С. 13. [↑](#footnote-ref-23)
25. См. Там же. С. 15. [↑](#footnote-ref-24)
26. *Вакенродер В.‑Г*. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 100. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы. [↑](#footnote-ref-25)
27. *Белопухова О. В.* Тургенев и музыка. С. 123. [↑](#footnote-ref-26)
28. См.: *Nahrebecky R.* Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Bonn: Bouvier, 1979. С. 12 – 14; *Субботина Н. М.* В. ‑ Г. Вакенродер о сущности музыки // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2020. Вып. 20. С. 6–11. С. 9; *Апинян Т. А.* Музыка в контексте истории философии: между универсумом и человеком. СПб.: Издательство СПбГУ, 2008. [↑](#footnote-ref-27)
29. См.: *Соллертинский И. И.* Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1962. С. 22. [↑](#footnote-ref-28)
30. Там же. С. 23. [↑](#footnote-ref-29)
31. См.: Nahrebecky R. Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. С. 32. [↑](#footnote-ref-30)
32. Там же. С. 44. [↑](#footnote-ref-31)
33. *Лазутина Т. В.* Философия искусства: музыка как язык. Тюмень, 2018. С. 99. [↑](#footnote-ref-32)
34. См.: *Дягилева Т. В., Дягилев В. Ф*. Философия искусства: символичность музыки. Тюмень, 2019. С. 96. [↑](#footnote-ref-33)
35. Там же. С. 60. [↑](#footnote-ref-34)
36. См. Там же. С. 24. [↑](#footnote-ref-35)
37. См. Там же. С. 41. [↑](#footnote-ref-36)
38. См. Там же. [↑](#footnote-ref-37)
39. См. Там же. С. 60. [↑](#footnote-ref-38)
40. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : [по итогам Научной конференции, посвященной экфрасису, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 23–25 июня 2008 г.] / сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. [↑](#footnote-ref-39)
41. *Дягилева Т. В., Дягилев В. Ф.* Философия искусства: символичность музыки. С. 12. [↑](#footnote-ref-40)
42. *Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато–восточнославянские параллели: структура балканского текста. Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики. М.: Наука, 1977. С. 259–283. С. 260. [↑](#footnote-ref-41)
43. Там же. С. 261. [↑](#footnote-ref-42)
44. Там же. С. 280. [↑](#footnote-ref-43)
45. См.: *Токарев Д. В.* О «“невыразимо выразимом”» // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : [по итогам Научной конференции, посвященной экфрасису, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 23–25 июня 2008 г.] / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М., 2013. С. 5–25. С. 5. [↑](#footnote-ref-44)
46. Цит. по: Там же. [↑](#footnote-ref-45)
47. Цит. по: Там же. С. 6. [↑](#footnote-ref-46)
48. Там же С. 6. [↑](#footnote-ref-47)
49. *Лотман Ю. М.* Непредсказуемые механизмы культуры / подгот. текста и примеч. Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утгоф. Таллинн: TLU Press, 2010. С. 63. [↑](#footnote-ref-48)
50. *Николаева Е. Г.* О феномене музыкального экфрасиса в русской поэзии (Тургенев, Фет, Ахматова) // Культура и образование. 2019. № 2(33). С. 46–57. С. 46. [↑](#footnote-ref-49)
51. Там же. С. 48. [↑](#footnote-ref-50)
52. Там же. [↑](#footnote-ref-51)
53. См.: *Махов А. Е.* Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. С. 44. [↑](#footnote-ref-52)
54. *Бельская А. А.* «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо». С. 80. [↑](#footnote-ref-53)
55. *Ясюкович И. В*. Музыкальные образы в русской романтической прозе 30–40–х годов XIX века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Коломна, 2003. С. 1. [↑](#footnote-ref-54)
56. См. Там же. [↑](#footnote-ref-55)
57. См. Там же. С. 6. [↑](#footnote-ref-56)
58. *Гозенпуд А.* И. С. Тургенев: Исследование (серия Musica et literature). СПб.: Композитор, 1994. С. 125. [↑](#footnote-ref-57)
59. См. *Голова К. В*. Рецепция творчества Э. Т. А. Гофмана в русской литературы первой трети 19. века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006. С. 9. [↑](#footnote-ref-58)
60. См.: *Деген Е. В.*  Эрнест–Теодор.Амадей Гофман. Литературный журнал «Мир Божий». № 12. Декабрь 1901 г. // Лучи истории. Т.1. C. 572–639. [↑](#footnote-ref-59)
61. См. *Деген Е. В.* Эрнест–Теодор.Амадей Гофман. С. 581. [↑](#footnote-ref-60)
62. *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: в 6 т. / Сост. А. Ботниковой и А. Карельского. М., 1991. Здесь и далее произведения Гофмана цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы. [↑](#footnote-ref-61)
63. *Тургенев И. С.* Сочинения: В 12–ти т. // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30–и тт. М., 1981–1986. Здесь и далее произведения Гофмана цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы. [↑](#footnote-ref-62)
64. См.: *Гозенпуд А. А*. И. С. Тургенев. Исследование. С. 127–131. [↑](#footnote-ref-63)
65. *Алексеев М. П.* Тургенев и музыка. С. 12. [↑](#footnote-ref-64)
66. Там же. С. 11. [↑](#footnote-ref-65)
67. Там же. С. 10–11. [↑](#footnote-ref-66)
68. *Оленин В.* Музыка Лемма // «Труды и дни». № 4–5. 1912. С.136–148. С.138. [↑](#footnote-ref-67)
69. *Гозенпуд А. А*. И. С. Тургенев. Исследование. С. 123. [↑](#footnote-ref-68)
70. См. Там же. [↑](#footnote-ref-69)
71. Там же. С. 126. [↑](#footnote-ref-70)
72. Там же. [↑](#footnote-ref-71)
73. См. Там же. [↑](#footnote-ref-72)
74. *Алексеев М. П.* «Моцарт и Сальери». Комментарии. С. 537. [↑](#footnote-ref-73)
75. См.: *Kielholz J.* Wilhelm Heinrich Wackenroder: Schriften über die Musik. Bern, 1972. С. 22. [↑](#footnote-ref-74)
76. См. *Thewalt P.* Die Leiden der Kapellmeister. Frankfurt am Main, 1990. С. 47–50. [↑](#footnote-ref-75)
77. См.: *Попов С. М.* Музыкальная жизнь Москвы и Бетховен // Русская книга о Бетховене: К столетию со дня смерти композитора (1827–1927). М., 1927. С. 111–157. С. 118. [↑](#footnote-ref-76)
78. См. Там же. С. 29–31. [↑](#footnote-ref-77)
79. См.: *Субботина Н. М*. В.‑Г. Вакенродер о сущности музыки. С. 7. [↑](#footnote-ref-78)
80. См.: *Попов С. М.* Музыкальная жизнь Москвы и Бетховен. С. 130. [↑](#footnote-ref-79)
81. См. Там же. С. 125. [↑](#footnote-ref-80)
82. См.: *Герцен А. И.* Собрание сочинения. в 30 тт. / А. И. Герцен. Т. 1. М., 1954. С. 75. [↑](#footnote-ref-81)
83. Там же. [↑](#footnote-ref-82)
84. Там же. [↑](#footnote-ref-83)
85. См.: *Алексеев М.* Бетховен в русской литературе // Русская книга о Бетховене: К столетию со дня смерти композитора (1827–1927). М., 1927. С. 158–184. С. 159. [↑](#footnote-ref-84)
86. См. *Голова К. В*. Рецепция творчества Э. Т. А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX века. С. 8. [↑](#footnote-ref-85)
87. Там же. С. 9. [↑](#footnote-ref-86)
88. Там же. [↑](#footnote-ref-87)
89. См. Там же. С. 10. [↑](#footnote-ref-88)
90. *Гозенпуд А.А*. И.С. Тургенев. Исследование. С. 118. [↑](#footnote-ref-89)
91. Цит. по: *Гозенпуд А.А*. И. С. Тургенев. Исследование. С. 118. [↑](#footnote-ref-90)
92. См.: *Pohsner A.* Berglinger, Kreisler, Lemm... oder wieviel Hoffmann ist in Turgenev? С. 89. [↑](#footnote-ref-91)
93. См. Там же. С. 92. [↑](#footnote-ref-92)
94. См.: *Heier E.* The Function of Music in I.S. Turgenev's Aesthetic // Comparative Literary Studies: Lermontov, Turgenev, Gončarov, Tolstoj, Blok – Lavater, Lessing, Schiller, Grillparzer. München, 2000. С. 103–120. С. 116. [↑](#footnote-ref-93)
95. См.: *Nölle R.* Arthur Schopenhauer. Metaphysik der Geschlechtsliebe*.* Norderstedt, 2009. С.8. [↑](#footnote-ref-94)
96. *Гозенпуд А.А*. И.С. Тургенев. Исследование. С. 19. [↑](#footnote-ref-95)
97. Там же. С. 21. [↑](#footnote-ref-96)
98. Цит по: Там же. С. 22. [↑](#footnote-ref-97)
99. Там же. С. 19. [↑](#footnote-ref-98)
100. См. Там же. [↑](#footnote-ref-99)
101. Там же. С. 23. [↑](#footnote-ref-100)
102. Цит. по: Там же. [↑](#footnote-ref-101)
103. Цит. по: Там же. [↑](#footnote-ref-102)
104. Цит. по: Там же. [↑](#footnote-ref-103)
105. Цит. по: Там же. С. 51. [↑](#footnote-ref-104)
106. Там же. С. 52. [↑](#footnote-ref-105)
107. *Маркович В. М.* Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975. С. 45. [↑](#footnote-ref-106)
108. Там же. [↑](#footnote-ref-107)
109. Там же. [↑](#footnote-ref-108)
110. См.: *Heier E.* The Function of Music in I.S. Turgenev's Aesthetic. С. 116. [↑](#footnote-ref-109)
111. *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки: Слух, воображение, духов. быт. М., 1993. С. 152 [↑](#footnote-ref-110)
112. См. Там же. [↑](#footnote-ref-111)
113. Цит. по: *Л. В. Пумпянский.* Тургенев – новелист // И. С. Тургенев. Сочинения. Т 7: Повести и рассказы. М.; Л., 1929. С. 5–24. С. 15.

 [↑](#footnote-ref-112)
114. См.: *Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962. С. 4. [↑](#footnote-ref-113)
115. См. Там же. С. 110. [↑](#footnote-ref-114)
116. *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки: Слух, воображение, духов. быт. С. 103. [↑](#footnote-ref-115)
117. Там же. С. 104. [↑](#footnote-ref-116)
118. *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: Средневековая модель и ее разрушение. М., 1997. С. 103. [↑](#footnote-ref-117)
119. *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки: Слух, воображение, духов. быт. С. 152. [↑](#footnote-ref-118)
120. См.: *Гозенпуд А.А*. И. С. Тургенев. Исследование. С. 40. [↑](#footnote-ref-119)
121. См. Там же. С. 12. [↑](#footnote-ref-120)
122. См.: *Nahrebecky R.* Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Bonn, 1979. С. 152. [↑](#footnote-ref-121)
123. *Махов А.Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. С. 105. [↑](#footnote-ref-122)
124. См.: *Махов А.Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. С. 136. [↑](#footnote-ref-123)
125. Там же. [↑](#footnote-ref-124)
126. См.: *Габель М. О*. «Три встречи» Тургенева и русская повесть 30—40 годов XIX века. // Русский романтизм: Сборник статей под ред. А. И. Белецкого. Л., 1927. С. 115—150. С. 120. [↑](#footnote-ref-125)
127. Там же. С. 115. [↑](#footnote-ref-126)
128. «Перейди через эти холмы и приди весело ко мне; не заботься о слишком большом обществе. Приди один и во всё время дороги думай обо мне, так чтоб я была твоим товарищем на всем пути» (4, 217). [↑](#footnote-ref-127)
129. См.: *Габель М. О*. «Три встречи» Тургенева и русская повесть 30—40 годов XIX века. С. 129. [↑](#footnote-ref-128)
130. *Пумпянский Л. В.* Группа "Таинственных повестей" // И. С. Тургенев. Сочинения. Т 8: Повести и рассказы. М., Л.: Государственное издательство, 1928. С. 5 –20. С. 6. [↑](#footnote-ref-129)
131. *Пумпянский Л. В.* Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследования / Под ред. Н. Л. Бродского. Орел, 1940. С. 94. [↑](#footnote-ref-130)
132. Там же. С. 95. [↑](#footnote-ref-131)
133. См. Пумпянский. Тургенев и Запад. С. 94. [↑](#footnote-ref-132)
134. *Осьмакова Л. Н.* О поэтике «таинственных» повестей Тургенева // И. С. Тургенев в современном мире : [Сб. ст.] / АН СССР, Ин—т мировой лит. им. А.М. Горького ; Отв. ред. С. Е. Шаталов. М., 1987. C. 220 — 231. C. 228. [↑](#footnote-ref-133)
135. *Осьмакова Л. Н.* О поэтике «таинственных» повестей Тургенева. С. 223. [↑](#footnote-ref-134)
136. *Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм. С. 208. [↑](#footnote-ref-135)
137. См.: *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. С. 119. [↑](#footnote-ref-136)
138. См.: *О. С. Быкова*. Роль музыки в повести И.С. Тургенева «Клара Милич» // Русская речь. 2018. № 5, С. 8–16. C. 9. [↑](#footnote-ref-137)
139. Только узнал я тебя — / И трепетом сладким впервые / Сердце забилось во мне. / Сжала ты руку мою — / И жизнь, и все радости жизни / В жертву тебе я принес. / Ты мне сказала «люблю» — / И чистая радость слетела / В мрачную душу мою. / Молча гляжу на тебя, — / Нет слова все муки, все счастье / Выразить страсти моей. / Каждую светлую мысль, / Высокое каждое чувство / Ты зарождаешь в душе. (Русский романс / Предисл. И. С. Козловский; Сост., вступ. ст., коммент. В. Рабинович. М., 1987. С. 162.) [↑](#footnote-ref-138)
140. Нет, только тот, кто знал / Свиданья жажду, / Поймет, как я страдал / И как я стражду. / Гляжу я вдаль… нет сил — / Тускнеет око… / Ах, кто меня любил / И знал, — далёко! / Вся грудь горит… Кто знал / Свиданья жажду, / Поймет, как я страдал / И как я стражду ( (Русский романс / Предисл. И. С. Козловский; Сост., вступ. ст., коммент. В. Рабинович. М., 1987. С. 414.)

 [↑](#footnote-ref-139)
141. См.: *Иссова, Л. Н.* Э.Т.А. Гофман и И. С. Тургенев // В мире Э.Т.А. Гофмана. Сб. ста–тей. Вып. 1 / Гл. ред. В. И. Грешных. Калининград: Гофман–центр, 1994. С. 141–150. С. 145. [↑](#footnote-ref-140)
142. *Гофман Э. Т. А.* Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967. С. 538. [↑](#footnote-ref-141)
143. *Иссова, Л. Н.* Э.Т.А. Гофман и И. С. Тургенев. С. 144. [↑](#footnote-ref-142)
144. См.: Там же. С. 143. [↑](#footnote-ref-143)
145. См.: *Schulz C.* Von der Macht des Gesanges und dem Versagen der Sprache. Erzählkonvention, Motiväquivalenz und Wirkungsästhetik in Turgenevs «Pesn´ torzestvujuscej ljubvi» // Thiergen P. Ivan S. Turgenev – Leben, Werk und Wirkung. München, 1995. S. 147 – 166. S. 148. [↑](#footnote-ref-144)
146. См.: Там же*.* S. 150. [↑](#footnote-ref-145)
147. См.: *Pohsner A*. Berglinger, Kreisler, Lemm... oder wieviel Hoffmann ist in Turgenev? С. 92. [↑](#footnote-ref-146)
148. *Пумпянский Л. В.* Тургенев и Флобер // И. С. Тургенев. Сочинения. Т 10: Повести и рассказы. М., Л.: Государственное издательство, 1930. С. 5 –19. С. 6. [↑](#footnote-ref-147)
149. Там же. С. 7. [↑](#footnote-ref-148)
150. См. Там же. С. 15. [↑](#footnote-ref-149)
151. Там же. [↑](#footnote-ref-150)
152. См. Там же. [↑](#footnote-ref-151)
153. Там же. [↑](#footnote-ref-152)
154. *Курляндская Г. Б.* Метод и стиль Тургенева–романиста.Тула, 1967. С. 124. [↑](#footnote-ref-153)
155. Там же. [↑](#footnote-ref-154)
156. См.: *Жирмунский В. М.* Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. С. 142. [↑](#footnote-ref-155)
157. *Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм.С. 208. [↑](#footnote-ref-156)
158. Там же. С. 219. [↑](#footnote-ref-157)
159. *Потапова Г. Е.* Состязание певцов: К истории одного литературного мотива из «Записок охотника» И. С. Тургенева // Риторическая традиция и русская литература / Под ред. П. Е. Бухаркин. СПб., 2003, С. 146–165. С. 147. [↑](#footnote-ref-158)
160. Там же. С. 148. [↑](#footnote-ref-159)
161. Там же. [↑](#footnote-ref-160)