

Peter Thiergen (Hg.)

Ivan S. Turgenev - Leben, Werk und Wirkung

Beiträge
der Internationalen Fachkonferenz
aus Anlaß des 175. Geburtstages
an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg
15.-18. September 1993

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des
eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und
Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche
Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

ISBN 3-87690-618-0

©

by Verlag Otto Sagner, München 1995.
Abteilung der Firma Kubon & Sagner,
Buchexport/import GmbH, München
Offsetdruck: Kurt Urlaub, Bamberg

96787650

Vorträge und Abhandlungen

zur

Slavistik

herausgegeben von Peter Thiergen (Bamberg)

Band 27

1995

VERLAG OTTO SAGNER * MÜNCHEN

Ivan S. Turgenev
Leben, Werk und Wirkung

Beiträge der Internationalen Fachkonferenz
aus Anlaß des 175. Geburtstages
Bamberg, 15.–18. September 1993

Herausgegeben von

Peter Thiergen

96.

8343

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

Inhalt

Vorwort	VII
Peter Brang	
<i>Images und Mirages</i> in Turgenevs Darstellung der National- charaktere. Klischeezertrümmerung oder Trendverstärkung?	1
Horst-Jürgen Gerigk	
Turgenjews Erzählung <i>Drei Begegnungen</i> . Eine poetologische Analyse	27
Gudrun Goes	
Zur Rezeption der Werke I. S. Turgenevs in der SBZ	45
István Lőkös	
Über typologische Parallelen der ungarischen und kroatischen Turgenev-Rezeption	69
Владимир М. Маркович	
“Русский европеец” в прозе Тургенева 1850-х годов	79
Аскольд Б. Муратов	
Тургенев и Островский	97
Regine Nohcjl	
Das lyrische Frühwerk als Schlüssel zum Schaffen Turgenevs ..	109
Кадзухико Савада	
И. С. Тургенев в Японии	137
Christiane Schulz	
Von der Macht des Gesanges und dem Versagen der Sprache. Erzählkonvention, Motiväquivalenz und Wirkungsästhetik in Turgenevs <i>Pesn' toržestvujuščej ljubvi</i>	147
Peter Thiergen	
Der Text als Textur. Die Schlüsselwörter “сила”, “ломать” und “загадка” in <i>Отцы и дети</i>	167

Галина А. Тиме	
К вопросу о вере и религиозности в творчестве	
И. С. Тургенева	181
Patrick Waddington	
Turgenev and his Russian Friends at Fontainebleau:	
The Trubetskoy-Orlov Family	203
James Woodward	
Polemics and Introspection in Turgenev's <i>Vešnie vody</i>	227
Николай Г. Жекулин	
Тургенев и Рихард Поль	243
Personen- und Werkregister	273

Vorwort

Vom 15. bis 18. September 1993 fand an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg anlässlich des 175. Geburtstages von Ivan S. Turgenev (1818–1883) ein Internationales Symposium statt, dessen zum Teil überarbeitete Beiträge hiermit vorgelegt werden. Jene Referentinnen und Referenten, die ihre Manuskripte termingerecht eingereicht hatten, bitte ich für das verspätete Erscheinen des Sammelbandes um Verständnis.

Ein besonderer Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft, dem Bayerischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst sowie der Universität Bamberg für großzügige finanzielle Unterstützung. Zu danken ist des weiteren all jenen, die organisatorische und editorische Hilfe geleistet haben: Frau Anne Röschlein, Herrn Dr. Ašot Isaakjan, Herrn Vladimir Kuznecov M.A., Frau Verena Kriest, Herrn Martin Lubenow M.A., Frau Dietlind Johannsen M.A., Frau Ulrike Stobbe M.A., Frau Steffi Widera M.A. sowie Herrn Markus Wirtz M.A., in dessen Händen auch die Erstellung des Index und die technische Endredaktion des Bandes lagen.

Bamberg, im November 1995

P. T.

Предисловие

С 15 по 18 сентября 1993 года в Бамбергском университете им. Отто Фридриха проходил международный симпозиум, посвященный 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева. В настоящий сборник включены частично переработанные тексты докладов, прочитанных на симпозиуме. Прошу докладчиков, своевременно представивших свои рукописи, проявить понимание по поводу запоздалого выхода сборника в свет.

Особую благодарность хотелось бы выразить Немецкому научно-исследовательскому обществу, Баварскому министерству науки и искусства, а также университету г. Бамберга за их щедрую финансовую поддержку. Кроме того благодарности заслуживают и все те, кто оказывал помощь в организационных и издательских вопросах: Анне Рёшляйн, д-р Ашот Исаакян, Владимир Кузнецов (М.А.), Верена Крист, Мартин Лубенов (М.А.), Дитлинд Иоганнсен (М.А.), Ульрике Штоббе (М.А.), Штеффи Видера (М.А.), а также Маркус Виртц (М.А.), осуществивший составление *Указателя имен и произведений* и конечную техническую редакцию сборника.

Бамберг, ноябрь 1995 г.

П. Т.

Peter Brang (Zürich)

***Images* und *Mirages* in Turgenevs Darstellung der Nationalcharaktere. Klischeezertrümmerung oder Trendverstärkung?**

- Das ist abgedroschen, Sozont Ivanyč, das ist ein Gemeinplatz.
- Nun ja. Was schadet das? Ich würde gern der Wiedererwecker vieler guter Gemeinplätze sein.

(Potugin in einer später gestrichenen Variante des Manuskripts von *Rauch*)¹

1. Einige Vorüberlegungen zur Untersuchung von Nationalcharakteren

“Nationale Charakterologie ist ein schlüpfriger Boden”. Mit diesen Worten beginnt Roman Jakobson 1931 in der *Slavischen Rundschau* seinen Aufsatz *Der russische Frankreich-Mythus*². Ungeachtet aller Schwierigkeiten und Fragwürdigkeiten, die mit der Suche nach den Nationalcharakteren verbunden sind, ist das Thema höchst aktuell.

Erstens ist heute wohl unbestritten, daß es nationale oder regionale Mentalitätsunterschiede gibt, Landessitten und Verhaltensmuster, die für eine bestimmte Gegend charakteristisch oder “typisch” sind, in dem Sinne, daß sie eine Tendenz zur Häufung zeigen. Solche Verhaltensmuster, durch Geschichte, Religion, Klima und andere Faktoren geprägt, unterliegen dem Wandel; dieser vollzieht sich in der Regel jedoch nur sehr langsam. Bekannt ist zudem, daß diese nationalen oder regionalen Verhaltensmuster in jedem Einzelfall durch eine Vielzahl von Gegebenheiten überlagert und eingeebnet werden können, bis hin zur Verkehrung in ihr Gegenteil: durch schichten- und altersspezifische Faktoren ebenso wie durch soziale und

¹ I. S. Turgenev, *Poln. sobr. soč. i pisem v 28 [30] t.*, Moskva-Leningrad 1960–1968, *Soč.* Bd. 9, S. 402 (Zitate aus den Werken Turgenevs im folgenden jeweils nach dieser Ausgabe – PSS oder PSP; bei Zitaten aus PSS im Haupttext werden nur Band und Seite angegeben). In der Endfassung heißt es: “Ein Gemeinplatz! Ich kenne viele gute Gemeinplätze. Zum Beispiel: Freiheit und Ordnung – ein ganz bekannter Gemeinplatz. Wäre es etwa Ihrer Meinung nach besser, wenn es wie bei uns hieße: Bürokratie und Unordnung? Und außerdem, sind denn all die schönen Redensarten, an denen sich so viele junge Köpfe berauschen, wie schnöde Bourgeoisie, souveraineté du peuple, Recht auf Arbeit – sind das denn nicht auch Gemeinplätze?” (PSS, Bd. 9, S. 173f.).

² R. Jakobson, *Der russische Frankreich-Mythus*, in: *Slavische Rundschau*, Bd. 3, Wien 1931, S. 636–642.

professionelle, durch die historische Situation und nicht zuletzt durch den persönlichen Charakter des Individuums und seine jeweilige Befindlichkeit (bis hinein in seine augenblickliche Stimmungslage).

Unbestritten ist *zweitens* die Allgegenwart von mehr oder minder festen Vorstellungen über diese Mentalitäts- und Verhaltensunterschiede, von nationalen und ethnischen Stereotypen und Autostereotypen, Fremdbildern und Selbstbildern³. Die Erforschung dieser Vorstellungen, der wechselseitigen Völkerbilder, des kulturellen Verstehens und Mißverstehens, hat seit den dreißiger Jahren in den beteiligten Disziplinen (Ethnologie, Soziologie, Sozial- und Völkerpsychologie, Geschichts- und Politikwissenschaft, Medienwissenschaft und, last but not least – Philologie, nämlich Linguistik und Literaturwissenschaft) beträchtliche Fortschritte gemacht. Das zeigt sich u. a. in einer gewaltigen Erweiterung des wissenschaftlichen Begriffsapparates und auch in Neudefinitionen verschiedener Termini: Images, Mirages, nationale Mythen, Imagologie, komparatistische Imagologie (seit etwa 1960), "Literary Ethnocriticism", Stereotypen und Autostereotypen usw. Auf die Entwicklung der Bilder vom anderen Land und auf die Geschichte ihrer Erforschung speziell auch durch Linguistik und Literaturwissenschaft einzugehen, ist hier nicht der Ort. Die Geschichte ihrer Erforschung müßte mindestens bis auf Mme de Staël und Hippolyte Taine zurückgreifen und bei Baldensperger verweilen, bei Paul Hazard, Paul Van Tieghem, Jean-Marie Carré und Marius-François Guyard. Sie müßte bis zu Hugo Dyserinck führen; sie sollte aber auch die Kritiker zu Wort kommen lassen, allen voran René Wellek⁴.

Drittens aber tut Besinnung auf die nationalen Mentalitäten und Stereotypen auch aus aktuellem Anlaß not – wegen des europaweiten Wiederauflebens von nationalen Denkweisen und Animositäten, in einem Ausmaß und in Formen, wie sie noch vor wenigen Jahren kaum vorstellbar waren;

³ Vgl. János Riesz, *Zur Omnipräsenz nationaler und ethnischer Stereotype*, in: *Komparatistische Hefte*, Heft 2, 1980: *Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotype in der Literatur*, S. 3–11; J. Link/ W. Wülfing (Hrsgg.), *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*, Stuttgart 1991, 311 S. (= Sprache und Geschichte, Bd. 16); vgl. auch das bibliographische Standardwerk zum Thema: J. Hoffmann, *Stereotypen, Vorurteile, Völkerbilder in Ost und West – in Wissenschaft und Unterricht. Eine Bibliographie*, Wiesbaden 1986.

⁴ Zur Forschungsgeschichte vgl. H. Dyserinck, *Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, in: *Arcadia* 1/1966, S. 107–120; U. Weisstein, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1968.

freilich auch wegen einer entgegengesetzten Haltung: der oft nur allzu hellen Begeisterung über die Vorzüge einer multikulturellen Gesellschaft (ich denke hier z. B. an das, was ich von Heiner Geissler gehört habe). Den nationalen Mentalitäten und ihrer Kenntnis kommt im übrigen aber auch ganz profane praktisch-ökonomische Bedeutung zu. Ein Beispiel dafür hat im April 1991 mein Schüler Markus Schmid mit einem Bericht im Wirtschaftsteil der *Neuen Zürcher Zeitung* gegeben: *Der schwierige Handelspartner Polen. Mentalitätsunterschiede als ein Grund für Investitionsangst*⁵.

Turgenev war unter den russischen Schriftstellern einer der großen Mittler zwischen seinem Heimatland und dem Westen, ein überzeugter Europäer. In seinen Skizzen, Erzählungen und Romanen ebenso wie in seinen publizistischen Schriften und seinen Briefen finden sich viele Urteile über andere Völker, viele Images, vielleicht auch Mirages; es finden sich aber auch zahlreiche russische Selbstbilder und Autostereotype. Man hat denn auch schon relativ früh begonnen, sich für diese Urteile zu interessieren. Ein Teil von Käthe Wiegands Berliner Dissertation *Turgenevs Einstellung zum Deutschtum* (1939)⁶ ist imagologischen Fragen gewidmet. Die Verfasserin hatte damals indessen weder manches methodische und begriffliche Rüstzeug zur Verfügung, das wir heute haben, noch auch entsprach die Turgenev-Edition jenem Stand, der jetzt mit den von M. P. Alekseev redigierten Ausgaben erreicht ist. Für die Briefe mußte sich K. Wiegand auf die einbändige erste Briefausgabe Turgenevs stützen, das *Pervoe sobran'e pisem* von 1884...

So ist es vielleicht angezeigt, zunächst einige Überlegungen zur Forschungsproblematik anzustellen⁷, bevor wir uns der Frage zuwenden, wel-

⁵ NZZ, 26.4.1991.

⁶ Käthe Wiegand, *Turgenevs Einstellung zum Deutschtum*, Berlin 1939, 51 S. (= *Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Universität Berlin*, Nr. 24). Aufgegriffen wird das Thema auch von R. Ju. Danilevskij, G. A. Thieme: *Das Deutschlandbild in Turgenevs Erzählungen "Ася" (1858) und "Вешние воды" (1872)*, in: *Z. f. Slawistik*, Bd. 31/1986, H. 1, S. 216-227.

⁷ Vgl. zur deutsch-russischen Image-Forschung für die Zeit bis zum Beginn der 1970er Jahre die Rezension der Dissertation von Maximiliane Müntjes, *Beiträge zum Bild des Deutschen in der russischen Literatur von Katharina bis auf Alexander II.*, Meisen a. Glan 1971, 137 S., durch P. Thiergen, in: *Arcadia* 8/1973, H. 2, S. 222-228, die auf gedrängtem Raum einen informativen Überblick über die Forschungslage gibt. Speziell zu Turgenev außer K. Wiegand auch R. K. Schulz, *The Portrayal of the German in Russian Novels – Gončarov, Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj*, München 1969 (= *Slavist. Beiträge*, Bd. 42); über Turgenev: S. 55-101. – Allgemein zur Frage der Stereotypen in neuerer Zeit: N. A. Erofeev, *Tumannjy Al'bion. Anglija i angličane glazami russkich. 1825-1853*, Moskva 1982; W. Leiner, *Das Deutschlandbild in der*

ches Bild der einzelnen Nationen Turgenev vermittelt hat.

In den folgenden Bemerkungen zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Darstellung der Nationalcharaktere beziehe ich mich, wo dies möglich ist und opportun erscheint, auf Turgenev.

1. Die Rolle der Literatur bei der Entstehung und Weitergabe von Images, nationalen Bildern, und Mirages, nationalen Zerrbildern und Stereotypen (der Übergang zwischen Bildern und Stereotypen kann fließend sein!) ist nicht gering; das gilt gewiß auch im Zeitalter der Audio- und Videomedien und des Massentourismus. Als Madame de Staël 1810 *De l'Allemagne* veröffentlichte, suchte sie ihren Landsleuten ein neues Deutschlandbild vor allem durch Berichte über die deutschen Dichter nahezubringen. Genau hundert Jahre später meinte der englische Romancier Herbert Wells: "Wenn ich an Rußland denke, dann denke ich an das, was ich bei Turgenev gelesen habe." Fremde Literaturen sind Spiegel des "Weltmodells" fremder Völker und gestalten so – nach Maßgabe ihrer Rezeption und im Zusammenwirken mit weiteren Faktoren (wie z. B. Zeitungsberichten) – das Bild vom anderen Land, präfigurieren es oft schon vor einer realen Begegnung. Freilich mögen Literaturwissenschaftler dazu neigen, die Rolle der Literatur zu überschätzen. In jedem Falle muß heute danach gefragt werden, wie sich die Wirkung der Literatur von derjenigen anderer Medien abgrenzt, in denen auch die Literatur zur Geltung kommt (Presse, Radio, Television), und auch von Faktoren wie der Reisebegegnung, über deren Rolle bei der Völkerbegegnung seinerzeit auch Turgenev reflektiert hat.

2. Untersucht werden muß auch die Rolle der Literatur bei der Entstehung und Weitergabe von Images und Mirages in literarischen Texten selbst, d. h. bei der Entstehung von "imago-logisch relevanter Literatur": wie funktioniert hier die innerliterarische Überlieferung, der "Dialog der Texte", gleich ob wir diesen Dialog nach Großvätermanier als "literarischen Einfluß" bezeichnen oder postmodern als "Intertextualität".

französischen Literatur, Darmstadt 1989; R. Heusser, *Wie entstehen Völker- und Länderstereotype?* In: *NZZ*, 15.10.1992, S. 20 (Bericht über das Kolloquium am Slavischen Seminar der Universität Zürich, 8.–10.10.1992); *Deutsche und Deutschland in der russischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*. Hrsgg. D. Herrmann und J. Peters, München 1988; E. M. Vereščagin/ V. G. Kostomarov, *Nacional'nye stereotypy i uspechi v usvoenii inostrannogo jazyka*, in: *Jazyk i kul'tura*. Moskva, 2. Aufl. 1976, S. 222f.; *Images de la Suisse*. Hrsg. Schweiz. Ethnolog. Gesellschaft, Bern 1989/1990, 425 S. (= *Ethnologica Helvetica* 13/14).

3. Nicht übersehen werden darf die Rolle der Sprache: Vorstellungen über nationale Mentalitäts- und Verhaltensunterschiede, gleich, ob sie nun der Wirklichkeit nahekommen oder aber an ihr vorbeiziehen, werden in hohem Maße durch die Sprache vorgegeben. Deutscher Fleiß oder deutsche Gründlichkeit sind ebenso wie polnische Wirtschaft oder englischer Spleen sprichwörtlich oder, richtiger, "redensartlich". Die Sprache prägt uns solche festen Vorstellungen mittels verschiedener Arten von festen Formeln ein⁸. Dies geschieht schon durch den bloßen Gebrauch von Wendungen wie die Deutschen, die Russen oder auch typisch deutsch, typisch englisch, rein russisch usw. Der Dichter Vladimir S. Pečerin (1807–1885) z. B. unternahm 1833 eine Reise nach Italien – "eine rein russische, d. h. ohne jedes vernünftige Ziel, so bloß einfach um zu schauen und herumzuspazieren" ("čisto ruskoe, t. e. bez vsjakoј razumnoј celi, tak prosto posmotret' i poguljat")⁹. Man vergleiche bei Dal' in den *Poslovicy russkogo naroda*: "suščij italianec (t. e. projdocha)"¹⁰; man vergleiche zudem Redensarten wie "Grattez le russe et vous trouvez (verrez) le tartar" oder auch jene Vorstellungen, die durch metonymische Benennung vermittelt werden: die "Schaben" als "prusiens" oder "prusaki" oder aber "Russen", gelegentlich aber auch durch Werktitel: "Polenblut" erweist sich 1913 in der Operette von Oskar Nedbal (1874–1930) als ein ganz besonderer Saft. Die sprachlichen Formeln und speziell ihre nationalen Stereotype und Autostereotype sind ein unser Bewußtsein unbewußt "modellierendes System ersten Grades". Zu den russischen Autostereotypen, zur russischen Selbsteinschätzung gehört, neben vielen anderen auffälligen Zügen, die "russische" Unverbindlichkeit, Unbestimmtheit und Gleichgültigkeit. Sie wird nicht zuletzt durch einen ganzen Strauß von – in ihrer spezifischen Ausprägung teilweise reim-motivierten – Sprachwendungen mit dem Wörtchen *avos'* (vielleicht) beglaubigt: "Russkij čelovek ljubit *avos'*" ("Der Russe liebt das 'Viel-

⁸ J. Bartmiński hat sie für einen Teil der polnischen Sprachwirklichkeit in seinem *Słownik ludowych stereotypów językowych*, Warszawa 1980, untersucht.

⁹ V. S. Pečerin, *Zamogil'nye zapiski. (Apologia pro vita mea)*, in: *Russkoe obščestvo 30-ch godov XIX v. Ljudi i idei. Memuary sovremennikov*, Moskva 1989, S. 148–311, hier S. 175.

¹⁰ V. I. Dal', *Poslovicy russkogo naroda v 2 tt.*, Bd. 1, Moskva 1989, S. 304. Die auf Nationen bezogenen Sprichwörter und Redensarten sind in dieser Ausgabe unter der Rubrik "narod – jazyk" S. 304–306 versammelt. Das Register in Bd. 2, S. 441–444, enthält keinerlei nationale und geographische Bezeichnungen, während M. I. Michel'son, *Russkaja mysl' i reč'. Svoe i čužoe. Opyt russkoј frazeologii. Sbornik obraznych slov i inoskazanj*, Sankt-Peterburg 1912 (Nachdr.: The Hague-Paris 1969) einen Registeranhang mit gesonderter Paginierung (103 S.) aufweist.

leicht“), „Russkij Bog – a v o s ’ , nebos’ da kak-nibud“ („Der russische Gott [heißt] vielleicht, sei unbesorgt, und irgendwie“), „Russkij krepok na trech svajach: a v o s ’ , nebos’ da kak-nibud“ („Der Russe ruht auf drei Pfählen: vielleicht, sei unbesorgt, und irgendwie“). Der Literaturprofessor A. V. Nikitenko setzt 1858 seine Hoffnungen hinsichtlich einer liberaleren Zensurordnung „auf das in unserem russischen Leben so bedeutsame **Vielleicht**“ („na stol’ znamenatel’noe v našej ruskoj žizni avos’“) ¹¹.

Durch die Verwendung in literarischen Werken werden solche Wendungen beflügelt. In Puškins *Märchen vom Popen* heißt es: „Da ponadejalsja on na russkij a v o s ’ “ („Und er verließ sich ein bißchen auf das russische Vielleicht“). Die Vorstellung vom „akkuraten Deutschen“ (nemeck akkuratnyj) ist durch zahlreiche russische Literaturwerke verbreitet worden, u. a. durch Puškins *Eugen Onegin* und Gogol’s *Tote Seelen*, sie gehört zum russischen Bildungsgut und präfiguriert das Denken, besonders dort, wo sie in Verse gefaßt ist und daher leicht memoriert wird.

4. Feste Vorstellungen können der Wirklichkeit nahekommen oder, ungewollt oder absichtlich, an ihr vorbeiziehen (images – mirages). Zu fragen ist, wie weit **Karikaturen** – im weitesten Sinne, d. h. auch die bloße und harmlose Überzeichnung – als Befestigung von Stereotypen wirken oder aber eine kontraproduktive Wirkung haben und zur Entlarvung der Stereotype führen können.

5. Man kann nach dem Bild fremder Nationen im **Gesamtwerk** eines **Dichters** fragen: das Bild des Deutschen, des Franzosen, des Italieners bei Turgenev – es ist dann nach Möglichkeit mit dem Bild des Russen, mit den nationalen Autostereotypen in seinem Werk zu konfrontieren.

6. Doch auch das Bild im **einzelnen Werk** kann, ja muß allenfalls für sich betrachtet werden, je nach der Entelechie des gegebenen Werks, seinem Genre, seiner Entstehungszeit, und im Hinblick auf die jeweilige Perspektive (Romanfigur, Erzähler, allwissender Autor usw.).

7. Bei wichtigen Äußerungen zu den Nationalcharakteren mag es, wie oft in der Literaturwissenschaft, von Interesse sein zu prüfen, ob frühere Textversionen vorhanden sind. Lassen **Konzeptfassungen** (černoviki) und Erstfassungen die Tendenz der Aussage erkennen?

8. Das Bild in **fiktiven** Werken ist anders zu werten als das in **nicht-fiktiven** Textsorten (wie Essays und Briefen); das gilt für die Textentstehung, das Verhältnis des Autors zum Text ebenso wie auch für

¹¹ A.V. Nikitenko, *Dnevnik v 3 t.*, Bd. 2: 1858–1865, Moskva 1955, S. 13 (Eintragung vom 24. Febr. 1858).

die Rezeption des Textes: Romane werden oft und von vielen gelesen, Schriftstellerbriefe erst nach der in aller Regel viel späteren Edition, und auch dann viel seltener und meist nur von wenigen.

9. Das Bild fremder Nationen wird u. U. entsprechend den verschiedenen Phasen im Werk eines Dichters unterschiedlich sein; es kann im Frühwerk sich anders ausnehmen als im späteren Werk; die historische Situation kann eine Rolle spielen (Turgenev vor und nach dem deutsch-französischen Krieg), aber auch die persönliche Befindlichkeit (Turgenev im Verhältnis zu Pauline Viardot); und schließlich – die Einstellung auf den jeweiligen Adressaten. Wie einst der Slavenapostel Methodius, gemäß seiner Vita, sich je nach dem verschiedenen Gegenüber verschieden zu geben wußte (“V’se o v’sjač’skyich byvaja, da by v’sja priobrel”)¹², so zeigt auch Turgenev als Briefschreiber gegenüber deutschen Partnern einen anderen Tenor als gegenüber französischen oder russischen.

10. Die nationalen Bilder und Selbstbilder bei Turgenev sollten im Vergleich zu anderen russischen Schriftstellern gesehen werden, zu Tolstoj, Leskov, Dostoevskij¹³, zumal die “Rezeptionsprozesse” z. T. schon hier begonnen und zuweilen eine Interdependenz der Urteile bewirkt haben, wie man aus Dostoevskijs berühmt-berüchtigtem denunziatorischen Brief an Apollon Majkov vom 16. (28.) August 1867 über sein Badener Gespräch mit Turgenev ersehen kann¹⁴.

11. Zu fragen könnte schließlich auch nach der Rolle sein, welche die

¹² Vgl. P. A. Lavrov, *Materialy po istorii voznikovenija drevnejšej slavjanskoj pis'mennosti*, Leningrad 1930, S. 70 (= *Trudy slavjanskij Komissii Akademii Nauk SSSR*, 1). Zitiert nach dem Nachdr. The Hague 1966.

¹³ Werden die nationalen Bilder und Selbstbilder auch in anderen Literaturen untersucht, erhalten wir eine komparatistische Imagologie, wie sie schon R. Jakobson forderte, ohne den Terminus zu gebrauchen: “Eine vergleichende Analyse der fremden Mythen über Frankreich und der französischen Mythen sowohl über das eigene Volk als auch über andere Völker könnte eine gute Skizze der Grundlagen einer wissenschaftlichen Charakterologie des Franzosentums ergeben” (Jakobson, loc. cit., S. 636).

¹⁴ Dostoevskij berichtet in diesem Brief, der dem Herausgeber des *Russkij Archiv*, P. I. Bartenev, als Anklagedokument gegen Turgenev zur Aufbewahrung übergeben wurde: “Ich habe erklärt, daß Turgenev [beispielsweise], wie alle, die lange nicht in Rußland waren, einfach die Fakten nicht kenne.” Und dann habe er all das geäußert, was sich in drei Monaten in ihm schließlich gegen die Deutschen angesammelt habe. Leider lief damals kein Tonband, und so können wir uns eine Vorstellung von dem, was Dostoevskij gegenüber Turgenev äußerte, nur aus dem Resumé machen, das er selbst gegeben hat: “Wissen Sie, was es hier [in Deutschland] für Betrüger und Schurken gibt. Wahrlich, das niedrige Volk ist hier viel schlechter und ehrloser als das unsere, und daß es dümmer ist, daran gibt es keinen Zweifel.” (vgl. F. M. Dostoevskij, *Poln. sobr. soč. i pisem v 30 tt.*, Bd. 28, Tl. 2, S. 211).

Übersetzung, die Zensur oder der Zufall bei der Entstehung und Vermittlung einer Klischeevorstellung gespielt haben. Dem letzteren dürfte beispielsweise Turgenevs nicht gerade schmeichelhaftes Urteil über die Schweizer im Briefwechsel mit Flaubert zu verdanken sein. Am 12. (30.) Juli 1874 schreibt er: "Il faut l'avouer: le peuple qui vit le plus constamment en face de ces sublinités [nämlich der Berggipfel und Bergseen. P.B.] – je parle des Suisses – est bien le peuple le plus lourdement ernu-yeux et le moins doué que je connaisse." Ein Urteil, welches damit zusammenhing, daß Turgenev, wegen seiner Fixierung auf die Viardot, auf Paris und Baden-Baden, auf Frankreich und Deutschland, zur Schweiz weit weniger Beziehung hatte als viele andere russische Dichter; daher er denn auch, trotz seiner allgemein vorzüglichen Kenntnis der Literaturen Westeuropas, von den zeitgenössischen großen Schweizern G. Keller (*Der grüne Heinrich*, 1854), J. Gotthelf (*Uli der Knecht*, 1846) und C. F. Meyer (*Zwanzig Balladen von einem Schweizer*, 1864; *Das Amulett*, 1873 usw.) keinerlei Notiz nahm; stattdessen propagierte er einen Berthold Auerbach oder die Münchener Schule¹⁵.

2. Zur Darstellung der Nationalcharaktere bei Turgenev

Käthe Wiegand hatte sich seinerzeit in der erwähnten, nicht eben sehr umfangreichen Dissertation auf "Turgenevs Verhältnis zur deutschen Kultur", besonders zur deutschen Philosophie, und auf "Die Deutschen in Turgenevs Romanen" konzentriert. Wir werden im folgenden die Haltung Turgenevs gegenüber den Russen, den Italienern, den Franzosen, den Engländern und den Deutschen sowie zu den Juden näher betrachten.

2.1. Selbstbilder und Autostereotype: Die Russen

Wie sieht Turgenev die Russen und wie stellt er sie dar? Man findet in seinen Texten recht häufig russische (und auch slavische) Autostereotype. (Zitate aus Romanen und Erzählungen in runden Klammern mit der

¹⁵ Turgenevs Brief an Flaubert zitiert nach: Gustave Flaubert. Ivan Tourguéniev. *Correspondance. Texte édité, préfacé et annoté par A. Zviguilsky*, Paris 1989, S. 153. Turgenev hatte zwar als Vierjähriger mit seinen Eltern die Schweiz besucht und wäre "beinahe in den Berner Bärengraben gefallen", er fuhr auch 1840 auf der Rückreise von Italien im Schlitten über den Gotthard und durchreiste Luzern sowie Basel; die 1873 geplante Reise nach Zürich, bei der er die dortigen russischen Studenten kennenlernen wollte, kam nicht zustande.

Bandnummer der 15bändigen Akademie-Ausgabe der Werke). Der Ich-Erzähler in der Novelle *Asja* z. B. klagt über "die verfluchte slavische Schlafrheit" ("prokljataja slavjanskaja raspuščennost") (7, S. 80; Hervorhebung hier und im folgenden, wenn nicht anders vermerkt, von mir. P.B.). In den *Frühlingsfluten* berichtet Sanin bei seiner Lebensbeichte, er sei "wie jeder echte Russe" ("kak vsjakij istyj russkij") froh gewesen, den ersten besten Vorwand zu ergreifen, wenn nur er selbst "nicht in die Notwendigkeit versetzt wurde, etwas zu tun" (9, S. 2). In der Komödie *Ein Monat auf dem Lande* tadelt der Gutsbesitzer Islaev die mangelnde Arbeitsliebe des Russen: "Schauen Sie sich mal den Deutschen an – eine ganz andere Sache. Der Russe hat keine Geduld" (3, S. 60). Wenn eine Äußerung wie hier in einem Drama getan wird, ist ihre Wirkungschance natürlich sehr viel größer, als wenn eine derartige Bemerkung nur in einem Brief gemacht wurde und deshalb der Öffentlichkeit überhaupt erst zugänglich ist, seit es die Akademie-Ausgabe der Briefe gibt. Früh allgemein zugänglich wurde die Bemerkung über die russische Debattierlust aus dem Roman *Rudin*: Von der Titelfigur heißt es, er schwelgte "in diesen bald hitzigen, bald verträumten, bald begeisterten, aber fast immer unklaren Reden, in denen sich der Russe so gerne ergeht."

Turgenev rät dem Dichter P. Ja. Polonskij 1874 brieflich, er solle seine Krankheit richtig ausheilen. Seinem Freunde Moritz Hartmann sei dies dank eiserner Energie gelungen: "Allerdings war das ein Deutscher. Aber Du als Russe beweise einmal, daß auch unsere Nationalität [oder: unser Stamm (poroda)] einer solchen Festigkeit des Entschlusses fähig ist"¹⁶. Im Roman *Rauch* weiß Potugin, eine positive Figur und in hohem Maße ein Sprachrohr des Autors, die Wirkung, welche Gubarev, der linke Agitator, auf seine Jünger hat, mit dessen entschiedenem Willen zu erklären: "Er [Gubarev] hat viel Willen. Wir Slaven sind bekanntlich [!P.B.] überhaupt nicht reich an diesem Gut. [...] Wir brauchen bei allem und überall einen Barin [einen Herrn]; dieser Barin ist größtenteils ein lebendes Subjekt, manchmal auch eine bestimmte Ideologie. Warum, aus welchen Gründen wir uns zur Knechtschaft (cholopstvo) einschreiben, das ist nicht recht klar; offenbar ist unsere Natur nun einmal so (takaja, už, vidno, naša natura). Die Hauptsache aber, daß ein Barin da sei. [...] Einfach Sklaven [čisto cholopy (Knechte)]! Auch Sklavenstolz und Sklavenunterwerfung. [...]"

¹⁶ "Pravda, on byl nemec. No ty, russkij, dokaži, čto i našej porode dostupna nepreklonnaja tverdost' rešenija" (16. (28.) 7.1874; Turgenev, *PSP*, Bd. 10, S. 264).

Nun ja; wir sind ja auch ein weiches Volk; uns in die Hand zu nehmen, ist nicht schwer”(9, S. 168f.)¹⁷.

Ähnliche Autostereotype findet man “natürlich” in großer Zahl auch bei anderen russischen Schriftstellern – z. B. bei Leskov in der Erzählung *Die Zeit des erfüllten Willens Gottes. Ein Märchen* (*Čas voli Božiej. Skazka*): “Unser Völkchen ist geduldig, kann viel ertragen”¹⁸ – und es darf an dieser Stelle einmal sehr in Zweifel gezogen werden, ob die verschiedentlich anzutreffende Behauptung, die meisten stereotypen Vorstellungen über die Russen seien von dilettantischen slavischen Emigranten und westlichen Kritikern erfunden worden¹⁹, wirklich gerechtfertigt ist. Die westeuropäischen Rußlandbilder sind in hohem Maße von der Selbstdarstellung “der Russen” geprägt, wie sie in ihrer Literaturtradition, besonders bei den russischen Klassikern von Gogol’ über Turgenev, Tolstoj und Dostoevskij bis zu Čechov und Gor’kij zu finden ist. Man begegnet ihnen auf Schritt und Tritt in der russischen Literatur, mit der Aureole des Authentischen umgeben. Auch die Vorstellungen von einer “russischen Seele” (respektive einer slavischen), mit den ihr zugeschriebenen Eigenschaften, stammen in erster Linie aus russischen Traditionen. Von einer besonderen “russischen Seele” lesen wir zuerst bei Adam Olearius, er hörte von ihr zwischen 1633 und 1635 bei seiner Reise nach Rußland und Persien aus dem Munde eines russischen Geistlichen und berichtete darüber 1656. Später finden wir diese “russische Seele”, unter mannigfachem Etikett, bei vielen Russophilen bis hin zu Merežkovskij, zu Berdjaev und Ivan A. Il’jin.

Nicht wenige Äußerungen über russische Indolenz findet man auch in Turgenevs Briefen, und dort dürfen sie ohne Einschränkung als Turgenevs Ansicht gelten, jedenfalls für den Zeitpunkt der Niederschrift. So, wenn er 1857 an die Gräfin Lambert schreibt: “Hier in Rom denke ich die ganze

¹⁷ Schon in der Besprechung von Vrončenkos *Faust*-Aufsatz (1845) hatte Turgenev geschrieben: “Wir Russen zeichnen uns überhaupt nicht durch eine besondere Genauigkeit und Unerschütterlichkeit der Überzeugungen aus.” In unserem Beispiel ergibt sich natürlich zusätzlich noch ein Übersetzungsproblem: will man “gordost’ cholopskaja” korrekt mit der Entsprechung “Sklavenstolz” und “cholopskoe uniženie” mit “Sklavendemut” wiedergeben, so stellt sich die im Original nicht vorhandene Verbindung Slaven/Sklaven ein. Die 10bändige deutsche Übersetzung (Aufbau-Verlag, Bd. 4, Berlin u. Weimar 1974) hilft sich mit einem Prädikativum: “Unser Stolz ist knechtisch, und knechtisch ist auch unsere Erniedrigung” (a.a.O. S. 38).

¹⁸ N. S. Leskov, *Sobr. soč. v 11 t.*, Bd. 9, S. 7.

¹⁹ So M. Cadot, *Naissance et développement d’un mythe ou l’Occident en quête de l’âme slave*, in: *Revue des études slaves*, t. XLIX, 1973, S. 91–101; dazu P. Brang, *Les destinées de la Russie vues par les poètes russes du XVIIIe au XXe siècle. Essai d’une typologie*, *ibid.*, t. LII, 3, 1979, S. 273–283.

Zeit viel und oft über Rußland nach. Was geht in ihm zur Zeit vor sich; wird dieser Leviathan sich in Bewegung setzen (wie der englische) – und wird er in die Wogen geraten oder bleibt er auf halbem Wege stecken? [...] Träge und unbeholfen ist der russische Mensch – und weder an selbständiges Denken noch an konsequentes Handeln gewöhnt. Doch die Not [...] wird auch diesen Bären vom Lager aufscheuchen”²⁰. Die Russen zeichnen sich auch nicht durch besondere Pünktlichkeit aus, ganz im Gegenteil. Im Juni 1864 schreibt Turgenev an Moritz Hartmann: “[...] jetzt, zum Beispiel, erwart’ ich täglich einen Freund, der bei mir gastiren will, und der vielleicht, nach löblicher Slaven-Art, am Ende gar nicht kommen wird”²¹. Hier ist gewiß zu bedenken, daß der Brief an einen deutschen Briefpartner gerichtet ist.

Die russischen Frauen haben besondere Körper: von der Polozova in den *Vešnie vody* geht der Zauber eines mächtigen, halb russischen, halb zigeunerhaften blühenden Frauenkörpers aus (letzterer ist der “markierte Teil” des Vergleichs – ; 11, S. 110). Im übrigen versteht es diese Polozova zu erzählen “...eine seltene Begabung bei einer Frau, und dazu noch bei einer Russin!” (11, S. 128).

Im allgemeinen aber sind die Russen sehr begabt. Turgenev hebt das besonders dann gerne hervor, wenn er an Persönlichkeiten schreibt, die sich erwartungsvoll mit der russischen Zukunft befassen; so heißt es 1840 in einem Brief an den bekannten Moskauer Historiker Granovskij: “Nein! Das russische Volk ist unermesslich reicher an Hoffnungen und Kraft als die Italiener – besonders die Süditaliener – diese haben ihre Zeit überlebt und sind von der Bühne der Geschichte abgetreten”²². Oder 1852 in einem Schreiben an die Aksakovs: er habe in Moskau viel mit Zabelin gesprochen, der ihm außerordentlich gefallen habe: “ein heller russischer Verstand und lebendige Klarheit des Blicks”²³. Der Maler Charlamov (von dem eines der bekanntesten Turgenev-Porträts stammt) hat, wie der Dichter meint, gar nichts Französisches an sich – “und in seiner wahrheitsgetreuen, aufrichtigen, realistischen Malweise zeigt sich der russische Mensch und der russische Künstler”²⁴. Russen sind auch großzügig: Litvinov, aus *Rauch (Dym)*, leiht Piščalkin Geld: “Warum gab er es ihm? wird der Leser fragen? Weiß der Teufel. Wir Russen sind darin besonders tüchtig” (“Na éto my russkie tože

²⁰ Turgenev, *PSP*, Bd. 3, S. 179 (22.12.1857 / 3.1.1858. aus Rom).

²¹ *Ibid.*, Bd. 5, S. 269f.

²² *Ibid.*, Bd. 1, S. 189.

²³ *Ibid.*, Bd. 2, S. 60.

²⁴ *Ibid.*, Bd. 11, S. 11.

molodcy") (9, S. 210). Mitunter aber läßt Turgenev seine literarischen Figuren über solche Einvernahme bestimmter Eigenschaften für die russische Nation auch beißenden Spott ausgießen. Potugin in *Rauch* mokiert sich in seinen Äußerungen zur "russischen Kunst" über "russische Anspannung" und "russische Kraftlosigkeit", er zieht "russische Erfindungsgabe" in Zweifel.

2.2. Fremdbilder: Die Italiener

Eine recht bedeutsame Rolle spielt bei Turgenev der Nord-Süd-Gegensatz. Um 1800 war die Klima-Kulturtypentheorie in ganz Europa auf ihrem Höhepunkt gewesen. Der Schweizer Carl Victor von Bonstetten (1745–1832) veröffentlichte 1824 sein Werk über *L'homme du Midi et l'homme du Nord ou l'influence du climat*²⁵. Das Bewußtsein dafür, daß die Südländer "anders sind", war seitdem geschärft. Und in der Tat zeigen ja auch heute noch südliche Völker andere Verhaltensmuster als mittel- oder nordeuropäische. In seinem Brief an Pauline Viardot vom 13. (25.) Dezember 1847 bezeichnet Turgenev Calderons Drama *La Vida es sueño* als einen der großartigsten dramatischen Entwürfe, die er kenne – die Hauptgestalt Sigismond sei ein spanischer Hamlet, "avec toute la différence qu'il y a entre Le Midi et le Nord"²⁶. Italien kannte Turgenev seit seiner Reise von 1840 aus eigener Anschauung, und so vermittelt er ein bestimmtes Bild des italienischen Menschen, besonders in Werken, in denen Italien eine wichtige Rolle spielt, wie in der Novelle *Frühlingsfluten*. Von der jungen Italienerin Gemma heißt es dort, sie habe kein Verständnis für E.T.A. Hoffmann aufbringen können: das phantastische Element in seinen Erzählungen war ihrer südlichen hellen Natur kaum zugänglich (11, S. 43). Es heißt von ihr auch, daß sie sich an ihre Mutter anschmiegte – nicht katzenartig, nicht auf französische Art, sondern "mit jener italienischen Grazie, in der man immer die Anwesenheit von Kraft spürt" (9, S. 31). Gemma besteht entschieden darauf, daß man bei sommerlich warmem Wetter im Freien speise, im Garten. Gerade bei dieser Gestalt bedient sich Turgenev aus der italienischen bildenden Kunst genommener Vergleiche,

²⁵ Noch 1875 betitelte E. N. Vodovozova in ihrem Werk *Das Leben der europäischen Völker...* (*Žizn' evropejskich narodov...*) den Band I mit "Die Bewohner des Südens" ("Žiteli juga") (4. Aufl., 1888), wobei sie übrigens die Schweizer zu den Südländern rechnete. Hier wirken zweifellos Salomon Gessners arkadische Landschaften nach, die in einer hochsommerlichen Schweiz vorkommen mochten.

²⁶ Turgenev, *PSP*, Bd. 1, S. 281.

um ihr Bild als das einer Italienerin zu zeichnen: Gemmas "Nase war ein wenig zu groß, doch von gebogener edler Form; die Oberlippe bedeckte leichter dunkler Flaum; der gleichmäßige matte Teint ihres Gesichts [aber] erinnerte an Elfenbein oder milchigen Bernstein, und das wellige Haar glänzte wie bei der Judith des Alori im Palazzo Pitti"²⁷ (11, S. 13). Schon die Asja der gleichnamigen Novelle, die ich seinerzeit als Turgenevs Mignonfigur zu deuten versuchte, hat eine Gestalt "wie die kleine Raffaelsche Galathea in der Farnesina" (7, S. 85). Später heißt es von Gemma: "Besonders beeindruckt war Sanin an diesem Tag von der eleganten Schönheit ihrer Hände. Wenn sie ihre glänzenden schwarzen Locken ordnete oder festhielt, konnte er seinen Blick nicht von ihren geschmeidigen, langen und wie bei Raffaels Fornarina gespreizten Fingern losreißen" (11, S. 29).

Italiener sind ungezwungen: Im *Lied der triumphierenden Liebe* hat Muzius, als er nach mehrjährigem Aufenthalt im Orient in seine Heimat zurückkehrt, eine dumpfe und gleichmäßige Stimme: "die Bewegungen seiner Hände, seines ganzen Körpers hatten jene Ungezwungenheit verloren, die der italienischen Nation eigen ist" (13, S. 58). Diese Ungezwungenheit ist aber etwas, das, wie verschiedene russische Schriftsteller festgestellt haben, die Italiener offenbar mit den Russen verbindet. Bereits Madame de Staël hatte einmal gemeint: "Die Russen sind ein Volk des Südens, das künstlich nach Norden geschafft worden ist"²⁸.

2.3. Die Franzosen

Wiewohl Turgenev lange in Frankreich gelebt hat und im Laufe der Jahre Freundschaft mit zahlreichen bekannten Franzosen pflegte – man denke nur an Mérimé, Flaubert, Zola, die Goncourts, von den Viardots nicht zu reden –, so war er der *Grande Nation* gegenüber doch ungewöhnlich kritisch eingestellt.

Turgenev kreidete den Franzosen, vor allem in seinen Briefen, immer wieder ihre Überheblichkeit an, ihre Kulturarroganz. An Lev Tolstoj schrieb er 1857: "Alles Nichtfranzösische halten sie für barbarisch – und dumm. 'Ah! le lecteur français ne saurait admettre cela!' Wenn ein Franzose dies sagt, vermag er sich nicht einmal vorzustellen, daß irgendjemand etwas dagegen sagen könne"²⁹. S. T.

²⁷ Gemeint ist der Palazzo Pitti in Florenz mit der *Judith* von Kristof Allori (1577-1621).

²⁸ Zitiert nach V. Kiparsky, *Figure italiane nella letteratura russa* (1958).

²⁹ An L. N. Tolstoj, 3. (15.) Jan. 1857 (*PSP*, Bd. 3, S. 77).

Aksakov gegenüber erklärt der russische Dichter, wiederum bereits 1857, er sei mit vielen französischen Schriftstellern bekannt geworden – nicht mit den alten Berühmtheiten, “von denen bekommt man, wie vom Bock, weder Fell noch Milch, aber mit jungen, fortschrittlichen.” Aber auch bei diesen: “ein extremes Unverständnis für alles Nichtfranzösische, das Fehlen jeglichen Glaubens, jeder Überzeugung”³⁰. Fast zwei Jahrzehnte später entlockt ihm Taines Werk *Les Origines de la Société moderne en France* das Urteil: “Eine höchst respektable Arbeit. Es gibt nicht viel Franzosen, die einer solchen Gründlichkeit und Unparteilichkeit fähig sind.” Die Lektion von 1870 werde den Franzosen womöglich kaum etwas nützen, fürchtet er, “bei der Selbstverblendung der Franzosen, ihrer geringen Liebe zur Wahrheit”³¹. Wenige Tage zuvor hatte er in einem Brief an den Herausgeber der ersten postumen Puškin-Ausgabe, Pavel Annenkov, den französischen Zeitungen die “extreme Unkenntnis ihres Gegners und eine kaum vorstellbare Unbildung” vorgeworfen³². All diese und weitere Urteile findet man in Turgenyevs Briefen. Stärkere Verbreitung und Wirkung freilich wird eine Äußerung der Erzählerfigur im Roman *Das Adelsnest* gehabt haben: Mme Lavretzky habe in Frankreich als “une vrai française par l’esprit” gegolten – “ein größeres Lob kennen diese Franzosen nicht” (7, S. 173f.).

Mehrfach ist in Turgenyevs Briefen auch von der “französischen Phrase” (“francuzskaja fraza”) die Rede, d. h. von einer Überbetonung der Form, von Theatralik und Posenhaftigkeit³³. Zu diesen Stellen (zwei von ihnen betreffen Tolstoj’s Haltung gegenüber den Franzosen³⁴) gehört auch eine Szene in *Nakanune*: Der leichtlebige Künstler Šubin spielt den Narren, läuft voraus, “ahmt die Posen bestimmter Statuen nach” (“stanovilsja v pozy izvestnych statuj”), und Bersenev sagt zu ihm: “Was zappelst du

³⁰ An S. T. Aksakov, 27. Dez. 1856 (8. Jan. 1857) (ibid., S. 67).

³¹ An M. A. Miljutina. 8. (20.) Aug. 1870 (PSP, Bd. 8, S. 268).

³² An P. V. Annenkov, 27. Juli (8. Aug.) 1870 (ibid., S. 261f.).

³³ Die französische Kultur des Formal-Pathetischen wird auch von so nüchternen und liberalen Persönlichkeiten wie dem Juristen und Gerichtsrhetoriker A. F. Koni (1844–1927) der russischen Einfachheit gegenübergestellt. Nach der Lektüre von Gerichtsreden französischer Juristen bekennt er, daß “ihre Verfahren nicht zur Natur des russischen Menschen passen (ne podchodjat k prirode russkogo čeloveka), der die gehobene Phraseologie und polemischer Eifer fremd sind” (vgl. A. F. Koni, *Izbrannye proizvedenija*, Moskva 1956, S. 77; s. auch: R. Spalinger-Bichsel, *A. F. Koni und die russische Gerichtsrhetorik*. Lizentiatsarbeit Zürich 1993, ungedr.).

³⁴ An I. P. Borisov, 12. (24.) Aug. 1870 (ibid., S. 270).

herum, Franzose!" "Ja, ich bin ein Franzose, ein Halbfranzose", antwortet ihm Šubin (8, S. 57). In seinem Vorwort zur russischen Übersetzung von Maxim Ducamps Roman *Les Forces perdues* meint Turgenev 1867: "Der Verstand des Franzosen ist scharf und schnell, seine Einbildungskraft aber stumpf und niedrig" ("um francuza oster i bystr, a voobraženie tupo i nizmenno") (15, S. 97).

Daß Turgenev Paris oft widerlich findet, dafür lassen sich viele Belege aus den Briefen bringen, besonders aus denen an A. A. Fet und Ja. P. Polonskij – Geschmacksurteile über eine Stadt. Turgenev spottet über die französische Anmaßung, daß Paris die "Hauptstadt der Welt" sei³⁵. Aber wenn in den *Erscheinungen (Prizraki)* der Erzähler mit Éllis über der französischen Hauptstadt schwebt und die schrille Stimme einer Kokotte an sein Ohr dringt und er sich sogleich "ein steinernes, knöchiges, gieriges, flaches französisches Gesicht vorstellt, mit lüsternen Augen, bedeckt mit weißer und roter Schminke... Nägel hohl wie Krallen" (9, S. 100) – ein bißchen Frankenstein –, dann fragt man sich doch: was ist "ein französisches Gesicht"? Und was ist ein "französisches Bocksgesicht"? Diese Frage mußte sich freilich zunächst 1859 Marko Vovčok (Marija Aleksandrovna Markovyč, 1833–1907) vorlegen, die ukrainische und russische Dichterin, der Turgenev schrieb, Vichy sei ein "schmutziges und unfrohes Städtchen – überall die französischen Bocksgesichter (vezde francuzskie kozlynye lica), überall das französische Gezwitzcher (francuzskoe ščebetanie)"³⁶. Solches steht natürlich nicht in Briefen an Flaubert.

In einem Brief an den letzteren aber findet sich ein Hinweis auf die gängige Ansicht, daß die Franzosen in Liebesdingen sich durch Libertinage auszeichnen. Nach dem Erscheinen der *Éducation sentimentale* teilt er 1870 deren Autor mit, man frage sich in Deutschland, ob la femme im Leben aller jungen Franzosen einen so großen Raum einnehme wie bei Flauberts Frédéric³⁷. Drei Jahre später berichtet er Ludwig Pietsch, der künftige Mann von Pauline Viardots Tochter Didie heiße Chamerot: "das Verhältnis dauert schon lange (eine Seltenheit in Frankreich)"³⁸.

³⁵ An Ja. P. Polonskij, 4. (16.) Nov. 1860 (*PSP*, Bd. 4, S. 143).

³⁶ An M. A. Markovič, 9. (21.) Juni 1859 (*PSP*, Bd. 3, S. 303).

³⁷ An G. Flaubert, 8. (20.) Febr. 1870 (*PSP*, Bd. 8, S. 189).

³⁸ An L. Pietsch, 24. Dez. 1873 (5. Jan. 1874) (*PSP*, Bd. 10, S. 184).

2.4 Die Engländer

Recht selten nur hat Turgenev sich über die Briten geäußert, sie spielen ja auch in seinem Werk nur eine bescheidene Rolle, sieht man von der Anglomanie des Vaters von Lavreckij ab und von derjenigen Pavel Kirsanovs aus *Väter und Söhne*. Nach seinem ersten Englandaufenthalt von 1857 berichtet Turgenev, die Briten hätten auf ihn einen viel vorteilhafteren Eindruck gemacht, als er erwartet habe: "Das ist wirklich ein großes Volk"³⁹. Eine stereotype Vorstellung von den Engländern begegnet dem Leser in den *Frühlingsfluten*: der Deutsche Klüber zeichnet sich durch Eleganz aus, eine freilich "etwas steife und verhaltene (er hatte zwei Jahre in England verbracht)" (11, S. 26). Das entsprach offenbar auch Turgenevs Eindrücken: "Man darf nicht vergessen, sie sind ebenso schüchtern wie hochmütig und vermögen weder sich rückhaltlos zu äußern, noch sich offen zu zeigen" (brieflich an Lev Tolstoj, 1861)⁴⁰. Überlegungen zu schichtenspezifischem Verhalten stellte Turgenev nicht an, er kam ja auch nur mit der Oberschicht in Berührung.

2.5. Und die Deutschen?

Die "Reichsdeutschen" wie die Rußlanddeutschen werden bei Turgenev sehr oft charakterisiert und erscheinen am stärksten stereotypisiert. Sowohl in seinen belletristischen Werken wie auch in seinen Briefen sind sie idealgesinnt, sauber und ordentlich, genau, tüchtig und sparsam; sie neigen zu abstrakt-systematischem Denken.

Für die ideale Gesinnung gibt es noch in der späten, im Januar 1883 erschienenen Erzählung *Klara Milič (Nach dem Tode / Posle smerti)* einen Beleg, der zugleich auch die Möglichkeit "national-rassischer" Formulierungen bei Turgenev zeigt. Der an sich völlig russifizierte Fedor Kupfer, der kein Wort deutsch mehr kann, ist von der "seelischen Reinheit und Idealität" des 25jährigen Jakov Aratov angezogen, "vielleicht, weil sie das Gegenteil von dem war, was er täglich sah" – scil. in der russischen Wirklichkeit –, "vielleicht aber zeigte sich in dieser Zuneigung zu dem idealistischen Jüngling sein letztlich doch germanisches Blut" (13, S. 79), will meinen, die Idealität liegt den Germanen im Blut, da sie doch die deutsche idealistische Philosophie hervorgebracht haben und weil die Romantik in England und Deutschland begann. Der deutsche Musiker Lemm im *Adelsnest* ist "ein Verehrer Bachs

³⁹ An P. V. Annenkov, 27. Juni (9. Juli) 1857 (*PSP*, Bd. 3, S. 123).

⁴⁰ An L. N. Tolstoj, 10. (22.) März 1861 (*PSP*, Bd. 4, S. 210).

und Händels, ein Kenner seines Fachs, mit jener lebendigen Phantasie und jener Kühnheit des Gedankens begabt, die nur dem germanischen Stamme (germanskomu plemeni) eigen ist" (7, S. 139; Turgenev hat diese Stelle nachträglich hinzugeschrieben, vgl. 7, S. 312). Šubin in *Am Vorabend (Nakanune)* meint, in dem Gespräch mit Bersenev gleich zu Anfang des Romans, "eine Liebe, die Opfer bringt, – das mag gut sein für die Deutschen, ich aber will um meiner selbst willen lieben" (8, S. 14), eine Äußerung, die ein wenig wie die Umkehr einer bei Dal' verzeichneten Redensart klingt: "Was für den Russen gesund ist, wäre dem Deutschen der Tod" ("Čto russkomu zdorovo, to nemcu smert")⁴¹.

In einem Brief an Pauline Viardot berichtet Turgenev 1847: "Ich träume hier [in Paris], nicht vage, auf deutsche Art [non pas vaguément, à l'allemande], davon, was ich tun werde"⁴² – eine Aussage, der offensichtlich wiederum die Erinnerung an die Offenheit und Unbestimmtheit des deutschen romantischen Geistes zugrunde liegt.

Später aber (1853) meint er gegenüber Annenkov, der russische Dichter Fet sei "eine poetische Natur, aber ein Deutscher, ein Systematiker"⁴³ (Fets Mutter, Charlotte Foeth, stammte aus Darmstadt). Die Deutschen denken abstrakt. "Ihr aber, meine Herren", wirft er Alexander Herzen vor, "abstrahiert in deutscher Denkweise (wie die Slavophilen) aus einer kaum verstandenen und verständlichen Volkssubstanz die Prinzipien, auf denen es [das russische Volk], wie Ihr vermutet, sein Leben aufbauen wird." Lev Tolstoj haßt, wie Turgenev 1870 konstatiert, mehr noch als die französische Phrase, die Vernünftigkeit (rassuditel'nost'), das System, die Wissenschaft, mit einem Wort, die Deutschen⁴⁴.

Die Deutschen sind genau und verlässlich. Daß der bulgarische Revolutionär Insarov in *Am Vorabend (Nakanune)* immer fest zu seinen Entschlüssen steht und seine Versprechen hält, "diese mehr als deutsche Genauigkeit (bolee čem nemeckaja akkuratnost') erschien Bersenev als einem echt russischen Menschen (kak korennomu russkomu človeku) anfangs befremdlich" (8, S. 54). Von dem alten deutschen Lehrer Schimmel in *Faust* wird gesagt: "Herr Schimmel, das große Kind – grauhaarig, doch akkurat – war

⁴¹ Dal', op. cit. (Anm. 10), Bd. 1, S. 304f.

⁴² Turgenev an Pauline Viardot, 2. (14.) 12. 1847 (PSP, Bd. 1, S. 276).

⁴³ An P. V. Annenkov, 30. Mai (11. Juni) 1853 (PSP, Bd. 2, S. 60).

⁴⁴ An I. P. Borisov, 12. (24.) Aug. 1870 (PSP, Bd. 8, S. 270).

schon vor Tagesanbruch abgefahren, um seinen Unterricht nicht zu versäumen" (Sedovlasyj, no akkuratnyj mladenc; 5, S. 29). In der Erzählung *Eine Unglückliche (Nesčastnaja)* wird von Fustov, einem jungen Ministerialbediensteten, berichtet: "Seine Akkuratesse war bei uns sprichwörtlich geworden. Allerdings war seine Großmutter eine Deutsche" (10, S. 74). Für die deutsche Akkuratesse kann Turgenev sich auf literarische Überlieferung stützen. In Puškins Versroman *Eugen Onegin* ist vom akkuraten Deutschen die Rede (in Buch I, Strophe 35 heißt es: "I chlebnik, nemeč akkuratnyj, / V bumažnom kolpake ne raz / Už otvorjal svoj vaslsdas"); auch der "Autor" in Gogol's *Toten Seelen* hatte erklärt, er sei zwar ein russischer Mensch, wolle aber dennoch so akkurat wie ein Deutscher sein...; und bei Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj wird dem Leser im *Portret 14* versichert: "On nemeč byl ot golovy do nog, Učen, ser'ezen, očen' akkuraten."

Mit "den Russen" hat "der Deutsche" bei Turgenev hingegen die Ehrerbietung gegenüber der Obrigkeit gemein, und wenn man an die Schicksale beider Völker in unserem Jahrhundert denkt, dann liest man solche Urteile besonders aufmerksam, auch wo sie in anekdotischem Gewande daherkommen: Der Deutsche ist, wie Turgenev 1840 gegenüber dem späteren Anarchisten Bakunin äußert, "bekanntlich geduldig: nicht nur geduldig, sondern selbst im Dulden noch ehrerbietig. Die allerhöchste Herrschaft drischt ihn beispielsweise mit einem großen Rutenbündel; in der Hitze des Gefechts fallen einige Ruten aus dem Bündel; der Deutsche wendet sich augenblicks an seinen Peiniger: O Allerhöchster! Vier Ruten sind herausgefallen"⁴⁵. Die Deutschen führen Befehle prompt aus, meint Turgenev, – weil sein Jagdhund Pegas in Baden-Baden einen Maulkorb tragen muß⁴⁶.

Der Deutsche ist pünktlich: von dem Italiener Emilio heißt es in *Frühlingsfluten*: "Er hätte nicht pünktlicher sein können, selbst wenn er von deutschen Eltern abstammt hätte."

Der Deutsche liebt Sauberkeit und Ordnung: Nikolaj Kirsanov aus dem Roman *Väter und Söhne* übernachtet im Gasthof einer abgelegenen

⁴⁵ An A. P. Efremov und M. A. Bakunin, am 28. Okt. 1840, aus Dresden, vgl. I. Turgenjew, *Briefe*, Berlin u. Weimar, Aufbau 1976, S. 21f.

⁴⁶ Wiegand, op. cit., S. 19.

Bezirksstadt und zeigt sich angenehm überrascht von der Sauberkeit des Zimmers und der Bettwäsche; sollte die Wirtin nicht am Ende eine Deutsche sein? In der Erzählung *Der Raufbold* (*Breter*) achtet der Rußlanddeutsche Küster darauf, daß seine Kleidung sauber und ordentlich sei, auch sein ganzes Zimmer sprach von Ordnung und Sauberkeit. Bei dem deutschen Fleischwarenhändler Kniftus in der Erzählung *Jakov Pasynkov* "blitzt alles" vor Sauberkeit. Der alte Lehrer Schimmel in *Faust* trägt einen kurzen braunen Frack, ist sauber, glatt rasiert... Der Erzähler von *Asja* bewundert die "sauberen, mit Apfel- und Birnbäumen bepflanzten Landstraßen" in der Nähe von Sinzig, wie auch "überall die Spuren fleißiger Hände, geduldiger, wenn auch langsamer Arbeit allerorts" usw. – gäbe es eine Turgenev-Konkordanz, so würde sie gewiß noch manchen weiteren Beleg bereithalten. Von der aus Mitau stammenden Gutsherrin Elizaveta Kunze in der Erzählung *Das Wirtshaus* (*Postojalyj dvor*) heißt es, daß sie an einem Sommertag aus dem Haus trat, um in ihrem deutschen hübsch sauberen Gärtchen spazieren zu gehen (*vyšla poguljat' v svoj nemeckij čisten'kij sadik*; 5, S. 307).

Die Deutschen sind sparsam und berechnend. Von der eben genannten Lizaveta Kunze berichtet der Erzähler, daß sie auch nicht den geringsten Vorteil außer acht ließ: aus allem zog sie für sich einen Nutzen; hierin und dann noch in der ungewöhnlichen Fähigkeit, statt eines Groschens eine Kopeke auszugeben, offenbarte sich ihre deutsche Natur (*ee nemeckaja priroda*) (5, S. 299). In der Skizze *Burmistr* aus den *Aufzeichnungen eines Jägers* nimmt der Gutsbesitzer Penočkin große Vorräte an Wäsche und dergleichen mit, so daß dieser ganze Segen "manchem sparsamen und sich einschränkenden Deutschen" ("*inomu berežlivomu i vladejuščemu soboju nemcu*") für ein ganzes Jahr gereicht hätte (4, S. 138). In der Erzählung *Asja* sieht der Erzähler "dünne kleine Kerzen (der Deutsche ist sparsam! [*nemec berežliv!*]) bescheiden in den engen Fenstern brennen" (7, S. 72). Wie sagt doch Tomskij in Puškins Novelle *Pikovaja dama*: "German nemeц: on rasčetliv, vot i vse!", wenn er auch den Kameraden selten Gelegenheit gab, sich über seine allzu große Sparsamkeit zu mokieren (*posmejat'sja nad ego izlišnej berežlivost'ju*).

Turgenevs deutsche Frauengestalten gehören fast alle zum Typus jener "blond- und blauäugigen", die – jedenfalls gemäß Thomas Mann – "des Geists nicht bedürfen". In der Novelle *Asja* ist von den allerliebsten blonden deutschen Mädchen die Rede, im Roman *Am Vorabend* ist Zoja Mjuller eine blonde niedliche kleine

Deutschrussin, in der Skizze *Der Tod (Smert')* hat die deutsche Gouvernante blonde Locken und blaue Augen, die Töchter des deutschen Professors in der Erzählung *Der Hamlet des Kreises Stschigry* haben gebrannte Locken und blaßblaue Augen usw.

Im übrigen zeigt sich bei der Darstellung der Deutschen eine Entwicklung: im Frühwerk herrschen die idealistischen Träumer (vom Typ eines Küster / Kister aus der Erzählung *Breter*) vor; je mehr die Naturwissenschaft an Bedeutung gewann, umso mehr treten Romantik und idealistische Philosophie in den Hintergrund, es erscheinen die geschäftstüchtigen oder nationalbewußten Macher (wie Klüber und von Dönhof aus den *Frühlingsfluten*).

2.6. Die Juden

Über die Darstellung der Juden bei Turgenev konnte Käthe Wiegand 1939 in ihrer Berliner Dissertation nichts schreiben. Das jüdische Thema spielt in seinem Werk aber auch keine bedeutsame Rolle. Eine Ausnahme bildet die kurze Erzählung *Der Jude (Žid)*, die 1846 entstand und ein Jahr später von Nekrasov, nach Überwindung erheblicher Zensurschwierigkeiten (noch die zehnbändige Ausgabe der DDR verzichtete darauf, sie aufzunehmen – das jüdische Thema war tabu), in der Zeitschrift *Sovremennik* veröffentlicht wurde. Die Hauptgestalt, der Jude Herschel (Giršel'), wird 1813 während der russischen Belagerung Danzigs bei der Skizzierung von Feldbefestigungen ertappt, aufgegriffen und trotz aller Unschuldsbeteuerungen angesichts der klaren Beweislage als Spion gehängt. Die Erzählung steht in der Tradition der Darstellung jüdischer Figuren in der russischen Literatur von Gogol's Jankel' in *Taras Bul'ba* bis zu Dostoevskijs Brumstejn in den *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*. Sie spiegelt die Stellung der Juden in jener Zeit und die Haltung der russischen Gesellschaft; sie ist aber nicht "Ausdruck eines unreflektierten, plakativ vorgetragenen jüdenfeindlichen Affekts", wie F. Ph. Ingold meint, der die verächtlichen und lächerlichen Züge in der Gestalt Herschels herausstreicht⁴⁷, die menschlichen Züge aber, die Todesangst des "unglücklichen Juden" übersieht, auch den Versuch des Erzählers, die Hinrichtung aufzuhalten (was ihm Arrest einbringt!), und den Fluch nicht hört, den Herschels

⁴⁷ F. Ph. Ingold, *Dostojewskij und das Judentum*, Frankfurt 1981, S. 46–49. – Bei Felix Dreizin, *The Russian Soul and the Jew. Essays in Literary Ethnoscriticism*. Lanham/ Maryland 1990, wird auf Turgenevs Haltung gegenüber dem Judentum und die Darstellung von Juden in seinem Werk nicht eingegangen. Im Zentrum des Interesses stehen Gogol', Dostoevskij, Pasternak und Solženicyn.

Tochter gegen die Henker schleudert. Die Tragik dieser Figur wird durch die Komik ihrer Sprache und Gestik erhöht. Den Satz "In Herschel ging eine furchtbare Veränderung vor sich. Statt der gewöhnlichen, der jüdischen Natur eigenen beunruhigten Erschrockenheit zeichnete sich in seinem Gesicht eine furchtbare todesahnende Traurigkeit ab" kann man auch als Hinweis auf die herrschende Unterdrückung der Juden lesen; im übrigen kann von "auktorialem Lachen" und von Tiervergleichen, deren "Turgenjew" sich bediene, nicht die Rede sein, da die ganze Erzählung einem Armeemoffizier in den Mund gelegt ist.

In der den *Aufzeichnungen eines Jägers* spät eingegliederten Erzählung *Tschertopchanovs Ende* (1872) taucht die Gestalt des jüdischen Marktfahrers und Händlers Mošel' Lejba auf; auch hier fallen Schimpfwörter gegen den Juden – aus dem Munde des russischen Gutsbesitzers; es ist dem Leser überlassen, wie er solchen Umgang beurteilt – Turgenev verstand sich bekanntlich als Schriftsteller, der berufen sei, Bilder des zeitgenössischen Lebens zu zeichnen⁴⁸. Ingold, der auch in dieser Erzählung eine Bestätigung dafür sieht, daß "Turgenev über eine unreflektierte antijüdische Abwehrhaltung nie hinausgelangt" sei, verschweigt, daß der Gutsbesitzer zu Anfang der Begegnung Lejba das Leben gerettet hat, indem er ihn aus den Händen von Bauern befreite, die den Juden für eine Viehseuche verantwortlich machten...

In Briefen hat sich Turgenev, der viele jüdische Bekannte und Freunde hatte (Julius Rodenberg gehörte zu ihnen) und seine Geschäfte über die Bank von Alfons Rothschild in Paris abwickeln ließ, nur selten über sein Verhältnis zu Juden geäußert. An Lev Tolstoj schrieb er am 15. Januar 1857, er habe in Paris nur ein einziges liebes Mädchen getroffen – und das sei eine Russin, "und nur e i n e n sehr gescheiten Mann – und er ist Jude"⁴⁹ – es handelte sich um den Heidelberger Professor Heinrich Bernhard Oppenheim (1819–1880), der nach 1848 in die Emigration gegangen war. Im übrigen finden sich auch bei Turgenev vereinzelte Bemerkungen, die allgemein verbreitete Ansichten über die Juden wiedergeben. So befürwortet er 1858 in einem Brief an Družinin die Gründung eines Literaturfonds der Schriftsteller zur Unterstützung bedürftiger Kollegen; dadurch würde man von launischen Mäzenen unabhängig sein. "Außerdem sind unsere Mäzene ja größtenteils geizig wie die Juden"⁵⁰. In einem Brief

⁴⁸ Dazu vgl. u. a. Turgenevs Brief an die Gräfin Lambert vom 27. April (9. Mai) 1863: "risovat' kartiny sovremennogo byta" (PSP, Bd. 5, S. 120).

⁴⁹ Turgenev, PSP, Bd. 3, S. 76.

⁵⁰ Ibid., S. 233 (25. Aug. (6. Sept.) 1958).

an den Bruder Nikolaj berichtet er 1875 von Paris aus über die Notwendigkeit, "die jüdischen (11!) Prozent der Bank von Tula" zu vermeiden⁵¹. Solchen Bemerkungen begegnet man bei Turgenev indes nur als Ausnahme.

2.7. Verzeichnungen

Nicht übersehen werden dürfen verschiedene Stellen, wo Typisierungen in Turgenevs Werk unmotiviert sind und deplaziert wirken. In der frühen Erzählung *Andrej Kolosov* versichert der Erzähler: "Bekanntlich sind deutsche Frauen immer bereit loszuweinen", und von der Frau des Professors sagt er: "Sie roch immer nach Rauch und Salzgurken; sie war noch recht jung an Jahren, dennoch fehlten ihr sämtliche Vorderzähne. Bekanntlich gehen alle deutschen Frauen sehr bald dieses so notwendigen Körperschmuckes verlustig" – derlei Aperçus, die nicht zufällig an Gogol' erinnern, wirken in dessen grotesken Texten und Kontexten komisch: Gogol' darf sehr wohl behaupten, alle Hexen hätten bekanntlich hinten einen Schwanz. In Turgenevs dem Realismus verbundenen Romanen und Erzählungen sind solche Ausfälle abgeschmackt – eine jugendliche Verirrung. Vereinzelt kommt derlei freilich auch in späteren Werken vor, so in *Das Adelsnest*, wo es von Kalliope Karlovna heißt, daß ihr "linkes Auge beständig feucht war, weshalb sie denn auch (sie war noch dazu deutscher Abkunft) sich für eine gefühlvolle Seele hielt." In der Briefnovelle *Faust* berichtet der Erzähler von dem deutschen Lehrer Schimmel mit seinem zahnlosen Lächeln "und dem Geruch von Zichorienkaffee – alle alten Deutschen riechen so" (vse starye nemcy tak pachnut; 7, S. 23). Noch 1867 behauptet der Erzähler im Roman *Rauch*: "Russen lachen immer zuerst über die eigenen Witze" (9, S. 244) – diese Passage gehört zu den nicht sonderlich gelungenen "Arabesken", die sich Turgenevs Ärger über die Russen im Ausland verdanken; der Satz ist übrigens, das macht die Sache fast schlimmer, erst später hinzugeschrieben worden... Derlei Entgleisungen gereichen höchstens dem Ansehen eines Werkes und seines Autors zum Schaden, nicht dem Ruf einer Nation.

Auch von solchen Verzeichnungen abgesehen, findet man in Turgenevs Texten, wie wir gezeigt haben, zahlreiche klischierte Vorstellungen über die Nationalcharaktere. Soweit solche Klischees in belletristischen Werken vorkommen und damit weite Verbreitung haben, konnten und können sie die Bilder, die man sich "traditionell" von den einzelnen Nationen macht, durchaus befestigen, die Bewertungstrends verstärken. Turge-

⁵¹ Turgenev, *PSP*, Bd. 11, S. 39f.

nev war, nach einer Statistik des Jahres 1947, die Birgit Menzel kürzlich in ihrem Buch über die Majakovskij-Rezeption zitierte, nach Puškin, Tolstoj und Čechov der in den ersten dreißig Jahren der Sowjetzeit am vierthäufigsten verlegte Autor, mit fast 12 Millionen Exemplaren; die Erstausgabe der großen Akademie-Ausgabe, nach der wir zitieren, erschien in bis zu 200.000 Exemplaren. Turgenev hatte und hat eine wichtige Multiplikatorfunktion⁵². Zu bedenken ist natürlich auch, daß die Stereotype, die wir in seinen Werken vorfinden, in vielen Fällen einen realen Kern haben, weniger Mirage als Image sind.

3. Klischeezertrümmerung?

Wo aber zertrümmert Turgenev Klischees? Er tut es *erstens* dort, wo er, auch bei positiven Helden, Stereotypen häuft und auf diese Weise plakatiert: So wenn er in der Erzählung *Frühlingsfluten* Frau Lenore versichern läßt, "daß sie sich bisher Rußland so vorgestellt habe: ewiger Schnee, alle Leute gehen in Pelzen und gehören zum Militär – aber: ungewöhnliche Gastfreundschaft, und die Bauern sind sehr gehorsam" (11, S. 19).

Zweitens aber, wenn er, wie z. B. in der gleichen Erzählung, ein landeskundliches Urteil einer grob-unsympathisch gezeichneten, nicht "vertrauenswürdigen" Figur, wie etwa Polosov, in den Mund legt: "Was sind doch diese Deutschen für Esel! Verstehen einfach keinen Fisch zu kochen. Dabei ist das, meine ich, ein Kinderspiel! Und dann sagen sie noch... 'Das Vaterland muß vereinigt werden'. Kellner, nehmen Sie dieses scheußliche Zeug da wieder mit" (11, S. 101). Oder auch, wenn er die deutschen Eßsitten zwar von einer positiven Figur, nämlich von Sanin in seiner Lebensbeichte, charakterisieren läßt, aber in offenkundiger spöttisch-komischer Übertreibung: "Wer weiß nicht, woraus ein deutsches Mittagessen besteht? Aus einer wäßrigen Suppe mit knolligen Klößchen und Zimt, einem zerkochten Stück Rindfleisch, so trocken wie ein Korke, mit weißem Fett daran, matschigen Kartoffeln, rundlichen weichen Rüben und zerkleinertem Meerrettich, aus bläulich aussehendem Aal mit Kapern und Essig, aus Gebratenem mit Kompott und der unvermeidlichen Mehlspeise, einer Art Pudding mit einer säuerlichen roten Soße. Dafür sind aber der Wein und das Bier ausgezeichnet" (11, S. 41).

⁵² B. Menzel, *V. V. Majakovskij und seine Rezeption in der Sowjetunion 1930–1954*, Berlin 1992, S. 216.

Drittens aber hat Turgenev den Stereotypen und Klischees bzw. den Folgen, die sie zeitigen können, dadurch entgegengewirkt, daß er, in belletristischen und in nichtfiktiven Texten, unermüdlich zu einer liberalen und humanen Gesinnung aufrief, zur Toleranz über alle nationalen und konfessionellen Schranken hinweg, *expressis verbis* oder durch die überzeugende Darstellung kleiner Ausschnitte des Geschehens auf dieser Erde.

Eindrücklich sind vor allem seine Stellungnahmen zu den russischen und den deutschen sowie auch den balkanischen Geschehnissen und Schicksalen, die oftmals leider auch in unserer Gegenwart ihre Aktualität noch nicht eingebüßt haben.

“Es ist an der Zeit,” schreibt er 1875 an A. P. Filozofova, “in Rußland den Gedanken an das Bergeversetzen fallen zu lassen, an die gewaltigen, lauten und schönen Resultate; man sollte sich beschränken mit einem engen Handlungskreis”⁵³. Ähnlich klagt er ein Jahr später in einem Brief an Ja. P. Polonskij: “Bei uns in Rußland ist ein so häufig zu bemerkender Zug wieder hervorgetreten: von all unseren Krankheiten, der Faulheit, der Trägheit, der Leere, der Langeweile suchen wir uns auf einmal zu heilen, wie man einen Zahn bespricht! Und dieses Wundermittel ist einmal irgendein Mensch, dann die Naturwissenschaft, dann der Krieg...Zack! und wir sind völlig gesund [...]”⁵⁴.

In seinem intensiven Gedankenaustausch mit Alexander Herzen bezeichnet es Turgenev am 8. November 1862 als ein “unbezweifelbares Faktum, daß wir, die Russen, der Sprache und unserer Wesensart nach zur europäischen Familie gehören, ‘genus Europaeum’, und daher gemäß den unabänderlichen Gesetzen der Physiologie auf derselben Straße wandeln müssen”⁵⁵. Und vier Tage vorher hatte er an denselben geschrieben: “Die Rossija ist keine Venus von Milo mit schwarzem Körper und in Fesseln; sie ist genau so ein Mädels, wie ihre älteren Schwestern – nur ist ihr Hintern etwas breiter [...]”⁵⁶.

Im Roman *Rauch* läßt Turgenev seinen Potugin klagen: “Immer nur ‘es wird sein, es wird sein’” (“Vse mol, budet, budet”). Eine ausgestrichene Variante fuhr fort: “Rußland ist ganz in der Zukunft (“Rossija vsja v buduščem”). Lermontov war es wohl, der das gesagt hat. Was ist Gutes

⁵³ An A. P. Filozofova, 22.2. (6.3.) 1875 (*PSP*, Bd. 11, S. 32f.). Turgenev zitiert fehlerhaft, aus dem Gedächtnis, Schillers Gedicht *Die Ideale*: “Die Thätigkeit, die nie ermattet... Die Sandkorn nur an [irrtümlich statt “für”] Sandkorn reiht.”

⁵⁴ An Ja. P. Polonskij, 9.(21.) 12.1876 (*PSP*, Bd. 12, Tl. 1, S. 30).

⁵⁵ *PSP*, Bd. 5, S. 67. Von der “europäischen Familie” ist auch in Turgenevs Puškinrede von 1880 die Rede: “Bei uns Russen aber, die wir später als die anderen in den Kreis der europäischen Familie eingetreten sind [...]” (*PSS*, Bd. 15, S. 67).

⁵⁶ *Ibid.*, S. 64.

daran?" (9, S. 170 u. 402) Das ist Kritik an der zeitlichen Entwertung der Gegenwart, wie wir sie schon bei V. A. Žukovskij und noch bei B. L. Pasternak finden. Es gibt eine "räumliche" Entsprechung: Puškins etwas unbedarfte Begeisterung über Rußlands Weite wurde seinerzeit von P. A. Vjazemskij, der in seinen jungen Jahren noch ein liberaler Denker war und wohl wußte, daß der Raum an sich eine geistlose Kategorie ist, kritisch "hinterfragt": "Was ist Gutes daran, wenn es von einem Gedanken zum anderen 5000 Werst sind?"

Mit Trauer und Empörung aber nimmt Turgenev zur Kenntnis, daß die Staaten auch im 19. Jahrhundert ihre Streitfragen noch immer mit kriegerischen Mitteln zu lösen suchen: "Das eiserne Zeitalter ist noch nicht vorüber – und wir sind noch immer Barbaren! Und werden es wohl bleiben bis ans Ende der Zeiten", schreibt er bei Ausbruch des Deutsch-französischen Krieges 1870 an I. P. Borisov⁵⁷. Und wenig später an P. V. Annenkov: "Jetzt sind die Deutschen Eroberer, und für Eroberer habe ich nicht allzuviel übrig. [...] Die Frage der Rasse (rasy) hat damit nichts zu tun: die Elsässer sind mit Körper und Seele Franzosen geworden, wie einst die slavischen Bewohner Pommerns größtenteils Preußen wurden; das kann man nicht rückgängig machen"⁵⁸. Anlässlich der Balkankrise von 1876 polemisiert er mit Ja. P. Polonskij: "Du meinst, daß ich den mohammedanischen Glauben für etwas Inferiores halte – oder halten sollte – irgendeine niedere Form, etwas Armseliges im Vergleich zum Christentum – doch da täuschst du dich vollkommen. Meiner Meinung nach sind das zwei Abarten einer Formation – und wenn wir die Bulgaren befreien, so dürfen wir uns nicht von der Tatsache leiten lassen, daß sie Christen sind – und die Türken Mohammedaner, sondern davon, daß die Türken sie niedermetzeln und ausrauben"⁵⁹.

Fast ein Jahrzehnt zuvor hatte Turgenev seinen Potugin verkünden lassen: "Bildung (obrazovanie), Zivilisation – dieses Wort ist noch besser, ich liebe sie von ganzem Herzen, und ich glaube an sie [...]; dieses eine Wort ist verständlich, rein und heilig, alle anderen aber, wie Nationalität, Ruhm und dergleichen, riechen nach Blut" (9, S. 173).

⁵⁷ Aus Baden-Baden, 12. (24.) 8.1870 (*PSP*, Bd. 8, S. 270).

⁵⁸ An P. V. Annenkov, 3. (15.) 9.1870 (*ibid.*, S. 278).

⁵⁹ An Ja. P. Polonskij, 9. (21.) 12.1876 (*PSP*, Bd. 12, Tl. 1, S. 31).

Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg)

Turgenjews Erzählung *Drei Begegnungen*. Eine poetologische Analyse

1.

Definition des "Kannitverstan-Effekts"

Es soll im folgenden erläutert werden, daß Turgenjew in seiner Erzählung *Drei Begegnungen* (*Tri vstreči*) aus dem Jahre 1852 ein Darstellungsverfahren praktiziert hat, das ich als "Kannitverstan-Effekt" bezeichnen möchte.

Diese Bezeichnung bezieht sich auf Johann Peter Hebels Erzählung *Kannitverstan* aus dem Jahre 1809. Darin wird geschildert, wie ein deutscher Handwerksbursche, der von der holländischen Sprache nichts versteht, von Duttlingen bis nach Amsterdam wandert. Dort, so heißt es, "fiel ihm sogleich ein großes und schönes Haus in die Augen, wie er auf seiner ganzen Wanderschaft von Duttlingen nach Amsterdam noch keines erlebt hatte. Lange betrachtete er mit Verwunderung dies kostbare Gebäude, die 6 Kamine auf dem Dach, die schönen Gesimse und die hohen Fenster, größer als an des Vaters Haus daheim die Tür" (134)¹.

Schließlich fragt er einen Passanten, wie denn der Herr heiße, dem dies wunderschöne Haus gehört, und bekommt zur Antwort, weil er die Frage ja auf deutsch stellt: "Kannitverstan", was auf deutsch soviel heißt, als: Ich kann Euch nicht verstehn. Da der Fragende aber kein Holländisch kann, glaubt er, dies sei der Name des Mannes, nach dem er gefragt hat.

Wenig später zieht im Hafen von Amsterdam ein großes Schiff die Aufmerksamkeit unseres Handwerksburschen auf sich, "das vor kurzem aus Ostindien angelangt war, und jetzt eben ausgeladen wurde. Schon standen ganze Reihen von Kisten und Ballen auf- und nebeneinander am Lande" (135). Noch immer werden mehrere herausgewälzt und außerdem Fässer voll Zucker und Kaffee, voll Reis und Pfeffer. Und wieder stellt unser Handwerksbursche die Frage, wie denn der glückliche Mann heiße, "dem das Meer alle diese Waren an das Land bringe", und erhält zur Antwort: "Kannitverstan".

Er schließt daraus: "Kein Wunder, wem das Meer solche Reichtümer an das Land schwemmt, der hat gut solche Häuser in die Welt stellen ..."

¹ Zitiert nach J. P. Hebel, *Poetische Werke*, München 1978, S. 134–136: *Kannitverstan*.

(135). Es wird ihm plötzlich klar, was er doch für ein armer Mensch unter so viel reichen Leuten in der Welt sei, und ihm wird traurig zumute.

Da erblickt er auf dem Rückweg in die Stadt einen "großen Leichenzug". Vier schwarz vermummte Pferde ziehen einen ebenfalls schwarz überzogenen Leichenwagen. "Ein langer Zug von Freunden und Bekannten des Verstorbenen folgte nach, Paar und Paar, verhüllt in schwarze Mäntel, und stumm" (136). Den letzten vom Zuge greift er sachte am Mantel:

"Das muß wohl auch ein guter Freund von Euch gewesen sein", sagte er, "dem das Glöcklein läutet, daß Ihr so betrübt und nachdenklich mitgeht". "*Kannitverstan!*" war die Antwort. Da fielen unserm guten Duttlinger ein paar große Tränen aus den Augen, und es ward ihm auf einmal schwer und wieder leicht ums Herz. "Armer Kannitverstan", rief er aus, "was hast du nun von allem deinem Reichtum? Was ich einst von meiner Armut auch bekomme: ein Totenkleid und ein Leintuch ..." (136).

Und "wenn es ihm wieder einmal schwer fallen wollte, daß so viele Leute in der Welt so reich seien, und er so arm, so dachte er nur an den Herrn Kannitverstan in Amsterdam, an sein großes Haus, an sein reiches Schiff und an sein enges Grab". Mit dieser Feststellung endet die Erzählung.

Man sieht: Hebels Handwerksbursche fusioniert, ohne dies zu bemerken, drei verschiedene Personen zu einer einzigen: einen Hauseigentümer, einen Schiffseigner und einen Verstorbenen, der gerade beerdigt wird. Hebels innerfiktionale Begründung für die von seinem Handwerksburschen imaginierte Identität dreier verschiedener Personen ist dessen völlige Unkenntnis der holländischen Sprache, die dazu führt, daß er die Lautfolge "Kannitverstan" für einen Eigennamen, für einen Familiennamen hält. Durch seinen Irrtum aber leuchtet für den Handwerksburschen innerhalb seiner empirischen Realität eine didaktische Bilderfolge vom Leben und Tod des reichen Mannes auf.

Man beachte die Feststellung, mit der Hebel seine Erzählung beginnen läßt: "Der Mensch hat wohl täglich Gelegenheit, in Emmendingen und Gundelfingen, so gut als in Amsterdam Betrachtungen über den Unbestand aller irdischen Dinge anzustellen, wenn er will, und zufrieden zu werden mit seinem Schicksal, wenn auch nicht viel gebratene Tauben für ihn in der Luft herumfliegen. Aber auf dem seltsamsten Umweg kam ein

deutscher Handwerksbursche in Amsterdam durch den Irrtum zur Wahrheit und zu ihrer Erkenntnis" (134).

Ins Grundsätzliche gewendet, gibt Hebel hier zu bedenken, daß sich offensichtlich jede Allegorie gegenüber den Dingen der gewöhnlichen Realität, von denen sie auf ihre Weise Gebrauch macht, in einem Irrtum befindet. Würde man den Irrtum aufklären, dann würde aber gerade die Wahrheit verschwinden, für deren Erkenntnis er die Voraussetzung war. Konkret gesagt: Hätte Hebels Handwerksbursche Holländisch gekonnt, so wären ihm die *realia*, denen er begegnete, niemals zu den *realiora* geworden und ihm wäre kein lebendiges Sinnbild des "Unbestands aller irdischen Dinge" vor Augen getreten.

Das heißt also: Der "Kannitverstan-Effekt" besteht in der dem Leser demonstrierten Fusion verschiedener Personen des gewöhnlichen Lebens zu einer einzigen Person zum Zwecke der Herauslegung eines höheren Sinnes. Zu unterscheiden ist zwischen der außerfiktionalen Begründung und der innerfiktionalen Begründung des innerfiktionalen Sachverhalts. Die außerfiktionale Begründung des innerfiktionalen Sachverhalts besteht im vorliegenden Fall in der Absicht des Autors, eine didaktische Bilderfolge vom Leben und Tod des reichen Mannes zu liefern: der "Kannitverstan-Effekt" dient also in künstlerischer Hinsicht der Herauslegung eines Sinnbilds des "Unbestands aller irdischen Dinge". Die innerfiktionale Begründung des "Kannitverstan-Effekts" hingegen ist eine psychologische Begründung; sie besteht darin, daß der Handwerksbursche, weil er kein Wort Holländisch kann, die Lautfolge "Kannitverstan" für einen Eigennamen hält.

Ich behaupte nun, daß die poetologische Eigenart von Turgenjews Erzählung *Drei Begegnungen* im "Kannitverstan-Effekt" liegt. Während aber dieses Darstellungsverfahren in Hebels Erzählung sofort mit Händen zu greifen ist, weshalb es sich anbot, es nach dieser Erzählung zu benennen, tritt es uns in den *Drei Begegnungen* verhüllt entgegen. Konkret gesprochen: Turgenjews Erzähler begegnet in Wahrheit drei ganz verschiedenen Frauen, die überhaupt nichts miteinander zu tun haben. Diese drei Frauen werden für den Erzähler aus Gründen, die sogleich zu erörtern sind, zu einer einzigen Frau, deren Schicksal die drei Phasen der Liebe allegorisiert: Erwartung, Erfüllung und Enttäuschung. Jede dieser Phasen hat ihre Jahreszeit, ihre Gegend und ihre Situation.

Die Erwartung ist dem Frühling zugeordnet, die Erfüllung dem Sommer und die Enttäuschung dem Winter. Doch gehen wir ins Detail bezüglich der Gegend und der Situation. Die Liebe in ihrer ersten Phase, der Phase der freudigen Erwartung des Geliebten, veranschaulicht Turgenjew vor dem Hintergrund einer mond hellen Frühlingsnacht in

Sorrent: eine junge Frau mit einem unbeschreiblich schönen Gesicht, von schlanker Gestalt und weiß gekleidet, lehnt sich für einen Augenblick aus dem Fenster eines Pavillons, blickt auf die im Schatten liegende Gasse und streckt in Erwartung des Geliebten die Arme aus, der wenig später erscheint und von ihr hereingelassen wird.

Die Liebe in ihrer zweiten Phase, der Phase der Erfüllung, gestaltet Turgenjew vor dem Hintergrund der sommerlichen Waldlandschaft Mittelrußlands (in der Nähe des Dorfes Spasskoje im Gouvernement Orjol). Die junge Frau reitet jetzt neben ihrem Geliebten im goldenen Sonnenlicht eines späten Nachmittags einen Waldweg entlang. "Wie schön sie war!" (246)². Auf ihrem Gesicht liegt der Ausdruck "vollkommener, leidenschaftlicher, bis zum Verstummen leidenschaftlicher Seligkeit" (246). Ihre glücklichen Augen blicken nirgendwohin. Ihr Kopf wirkt wie von der Last der Seligkeit gebeugt; der Überfluß an Glück hat sie, wie es scheint, leicht ermüdet. Eine Hand ruht in der Hand ihres Begleiters, die andere auf dem Schopf ihres Pferdes.

Die Liebe in ihrer dritten Phase, der Phase der Enttäuschung, veranschaulicht Turgenjew vor dem Hintergrund eines Maskenballs im winterlichen Petersburg. Inmitten der ausgelassenen tanzenden Paare, inmitten des Heulens der Bläser und des Winselns der Geigen lehnt eine Frau in schwarzem Domino einsam an einer Säule, völlig reglos. Ihre Haltung drückt eine hoffnungslose Trauer aus, so daß ihr Anblick an die Worte einer spanischen Romanze denken läßt: "Soy un cuadro de tristeza,/ Arrimado a la pared ..." (Ich bin ein Bild der Traurigkeit,/ Angelehnt an eine Wand). Ihr Geliebter ist ihr untreu geworden und schreitet mit einer anderen Dame, die er am Arm führt, an ihr vorbei.

Wie man sieht, veranschaulicht Turgenjews Bilderfolge die Phasen der Liebe in höchster Allgemeinheit. Es liegt auf der Hand, daß solche Exemplarik nur dadurch erzielt werden konnte, daß die dargestellte Frau auf allen drei Bildern ein und dieselbe Person war. Wäre die Person dieser Bilderfolge jeweils eine andere, so müßte der Eindruck entstehen, daß Erfüllung und Enttäuschung getrennte Möglichkeiten der Partnerbeziehung seien: dem einen ergeht es so, dem andern aber so. Turgenjew will aber die Hinfälligkeit des Liebesglücks überhaupt demonstrieren, und dazu mußte das Demonstrationsobjekt auf allen drei Bildern seiner Bilderfolge ein und dieselbe Person sein.

² Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Ausgabe: I. S. Turgenjev, *Poln. sobr. soč. i pisem*, 28 Bde., *Sočinenija*, 15 Bde., Moskau und Leningrad 1960–1968. Bd. 5, S. 233–263: *Tri vstreči*.

Bei genauer Lektüre zeigt sich nun, daß der Erzähler drei ganz verschiedene Frauen trifft, dennoch schildert ja gerade er diese drei verschiedenen Frauen als ein und dieselbe Person. Dieser Sachverhalt sei nun im Detail erläutert.

2.

Drei Begegnungen

Passa que 'colli e vieni allegramente;
Non ti curar di tanta compagnia –
Vieni, pensando a me segretamente –
Ch' io t'accompagni per tutta la via.³

Vorweg sei festgestellt: Turgenjew arbeitet in dieser Erzählung mit dem Verfahren, die Grenze zwischen subjektiver und objektiver Wirklichkeit zu verwischen. Der Leser wird aber gleichzeitig dazu animiert, zu entscheiden, wo die Grenze zwischen subjektiver und objektiver Wirklichkeit verläuft. Diese Entscheidung will immer dann getroffen sein, wenn die geschilderte Wirklichkeit den Charakter von Vorstellungsbildern des Erzählers annimmt, die die Wahrnehmung der objektiven Wirklichkeit offensichtlich überlagern, aber nicht als Vorstellungsbilder kenntlich gemacht werden.

So fragt sich der Erzähler an einer in dieser Hinsicht entscheidenden Stelle: "Ist das etwa ein Traum?" (Ne son li éto?, 238) – als er nämlich jenes italienische Lied, das er vor zwei Jahren in Sorrent gehört hat, jetzt plötzlich in einer russischen Sommernacht mitten in der Provinz wiederhört – noch dazu gesungen von derselben Stimme.

Sofort aber widerlegt der Erzähler seinen eigenen Verdacht mit der Feststellung: "Das Fenster ging auf. Im Fenster erschien eine Frau. Ich erkannte sie sofort, obwohl sie an die fünfzig Schritte von mir entfernt war (šagov pjat'desjat), obwohl eine leichte Wolke den Mond verdeckte. Das war sie, meine Unbekannte aus Sorrent" (238). Solcher Beweis dafür, daß das Gesehene objektive Realität ist, hat aber gerade an der entscheidenden Stelle eine Lücke, denn der Erzähler kann ja im Grunde wegen der plötzlich schlechten Sicht und der fünfzig Meter Entfernung gar nichts richtig erkennen. Das heißt: Der Autor Turgenjew spielt hier mit uns, den Lesern, indem er uns wachsam stimmt und gleichzeitig wieder beruhigt, wenn

³ Die Herkunft von Turgenjews Motto zu den *Drei Begegnungen* konnte bislang nicht ermittelt werden. Vgl. Turgenjev, *Soč.*, Bd. 5, Anm. S. 594.

auch dies auf bewußt unzulängliche Art. Wie wir uns dabei die Psychologie des Ich-Erzählers vorzustellen haben, muß sogleich noch näher erläutert werden. Zunächst geht es um die Hervorhebung der Warnsignale des Autors gegenüber bestimmten Beteuerungen seines Erzählers, Warnsignale, die sich auf den Realitätscharakter dessen, was da beteuert wird, beziehen.

Bereits die erste Begegnung des Erzählers mit der Unbekannten, die im nächtlichen Sorrent zwei Jahre zuvor stattgefunden hat, enthält ein in unserem Kontext äußerst sprechendes Detail. Der Erzähler stellt fest, nachdem er uns die ihm völlig unbekannte Frau im Fenster beschrieben hat: "Das Gesicht der Frau, die so plötzlich erschien, war erstaunlich schön. Es entschwand jedoch meinen Blicken viel zu schnell (sliškom bystro mel'knulo pered moimi glazami), als daß ich mir jeden einzelnen Zug hätte einprägen können; der allgemeine Eindruck jedoch war unbeschreiblich stark und tief" (237).

Der Erzähler könnte also von seiner Unbekannten überhaupt keinen verläßlichen Steckbrief anfertigen; und doch erkennt er sie zwei Jahre später im nächtlichen Garten bei plötzlich bedecktem Mond auf fünfzig Schritt Entfernung sofort wieder. Aber nicht nur das. Während seiner letzten Begegnung mit ihr trägt sie eine Maske. Trotzdem erkennt er sie auf Anhieb. Dies kommt ihm selbst ungewöhnlich vor, denn er stellt fest:

"Ich erblickte eine Frau in schwarzem Domino, die sich an eine Säule lehnte – erblickte sie, hielt inne, ging auf sie zu – und ... werden es mir meine Leser glauben? ... erkannte in ihr sofort meine Unbekannte. Warum ich sie erkannte: ob am Blick, den sie mir zerstreut durch die länglichen Schlitze der Maske zuwarf, ob an den göttlichen Linien ihrer Schultern und Arme, ob an der besonderen weiblichen Pracht ihrer gesamten Erscheinung, oder weil plötzlich eine verschwiegene Stimme in mir zu sprechen begann – das vermag ich nicht zu sagen ... sondern nur: daß ich sie erkannte" (258).

Das heißt also: Turgenjews Erzähler erkennt in nächtlichem Dunkel auf fünfzig Schritt Entfernung eine junge Frau wieder, deren Gesichtszüge er zwei Jahre zuvor, ohne sie sich im Detail merken zu können, für einen Augenblick erblickt hat; und ebendiese junge Frau identifiziert er schließlich nach weiteren vier Jahren auf einem Maskenball hinter ihrer Maske sofort als seine Unbekannte.

Wie mir scheint, gibt uns Turgenjew entgegen den Beteuerungen des Erzählers zu erkennen, daß eigentlich nichts dafür spricht, die Frau in Sorrent, die Frau auf dem Gutshof und die Frau auf dem Maskenball für ein und dieselbe Person zu halten. Warum aber mißtraut der Erzähler nicht dem, was sich seinen Augen darbietet? Flunkert er etwa, um seine Erzählung interessant zu machen? Oder wird er von einem wiederkehrenden Trugbild heimgesucht, einem Zwang zur Projektion? Anders gefragt: Wie sieht Turgenjews innerfiktionale, d. h. psychologische Begründung dafür aus, daß der Erzähler drei verschiedene Personen für ein und dieselbe hält?

Hier ist nun zu präzisieren, daß Turgenjew die zweite Begegnung seines Erzählers mit der Unbekannten zweifach gestaltet: nachts und am Tage. Ja, erst mit der Begegnung am Tage wird die Begegnung ins maßgebliche Bild gebracht. Ich spreche von der Begegnung im Wald, die nicht in der Nacht, sondern im hellen Tageslicht ohne alle Sichtbehinderung stattfindet – und nicht nur für einen kurzen Augenblick. Die Unbekannte ist hier zu Pferde, reitet einen Waldweg entlang und trägt im Unterschied zu den vorigen Malen kein weißes Kleid, sondern ein graues Reitkleid und ein flaches Hüthen. Auch den Begleiter der Unbekannten erkennt der Erzähler sofort wieder als den Mann von gestern nacht – als Kennmarke fungiert bezeichnenderweise ausschließlich dessen Schnurrbart (ja ego uznał po usam, 246). Es fällt auf, daß hier, nachdem beide dem Blick des Erzählers entschwunden sind, dessen bewahrendes Sehen erwähnt wird: der Erzähler setzt sich am Wegrand nieder, schließt die Augen, bedeckt sie mit den Händen und sieht "sofort sowohl den Unbekannten als auch seine Begleiterin und die Pferde und alles..." (247). Zweifellos hat dieser Erzähler ein besonderes Verhältnis zum Vorstellungsbild.

Bei der dritten Begegnung des Erzählers mit der Unbekannten auf dem Maskenball in Petersburg kommt es zum ersten und gleichzeitig letzten Gespräch zwischen ihnen. In diesem Gespräch wird all das, was so rätselhaft schien, aufgeklärt. Die Unbekannte aus Sorrent ist in Wahrheit eine Russin, die allerdings einen fremdländischen Liebhaber hat, mit dem sie sich in Michajlowskoje, auf jenem alten verfallenen Gutshof, nur in aller Heimlichkeit treffen konnte, weil ihr Geliebter noch nicht frei war. Dann aber hat ihr Geliebter sie verlassen. Nun ist sie allein.

Wie haben wir diesen Dialog einzuschätzen? Als tatsächlichen oder als imaginären? Die Antwort kann, wie mir scheint, nur lauten: als imaginären. Turgenjew legt hier nämlich seine Karten regelrecht auf den Tisch.

Der Erzähler vermerkt, als die Unbekannte ihren Platz an der Säule verläßt und mit ihm aus dem Saal geht, um sich ungestört unterhalten zu können:

“Ich sehe mich außerstande, wiederzugeben, was ich empfand, als ich an ihrer Seite ging. Ein herrliches Traumbild, das hier plötzlich Wirklichkeit wurde ... die Statue der Galatea, die vor den Augen des erstarrenden Pygmalion von ihrem Sockel stieg ... Ich konnte es nicht glauben. Der Atem stockte mir” (259).

Als das Gespräch beendet ist und der Erzähler seine maskierte Unbekannte mit dem “fast kindlichen Kinn” betrachtet, weht es ihn kalt an, “wie von einer Statue”: “Galatea”, so heißt es, “war auf ihren Sockel zurückgekehrt und wird nie wieder von ihm heruntersteigen” (262).

Jeder weiß: Pygmalion verliebte sich in Aphrodite. Da aber die Göttin für ihn unerreichbar war, schnitt er ihr Bild in Elfenbein und flehte es an, ihn zu erhören. Gerührt von so viel Ergebenheit, schlüpfte Aphrodite in ihr Abbild und belebte es mit menschlicher Wärme. Als Galatea gebar sie dem Pygmalion Paphos und Metharme⁴.

Das heißt: Das Bild, das sich jemand von seiner idealen Geliebten macht, hat nur dann Realität, wenn es von Aphrodite beseelt und damit zu einem menschlichen Individuum wird. Eine solche Beseelung des Idealbildes der Geliebten findet für den Ich-Erzähler der *Drei Begegnungen* nicht statt. Er hat Angst vor dem Glück und zieht sich in die Entsagung zurück, nachdem ihm in der Reflexion die Vergänglichkeit allen Liebesglücks zur Gewißheit geworden ist. Aufschlußreich erscheint vor allem seine Feststellung während der dritten Begegnung:

“...ich saß neben ihr, und mir wurde kalt und schwer ums Herz. Ich wußte, daß diese Begegnung zu nichts führen würde, daß zwischen ihr und mir ein Abgrund lag und daß dieser Abschied ein Abschied für immer sein würde” (262).

Der Abgrund (*bezdna*), von dem hier so pathetisch die Rede ist, wo doch gerade jetzt die Unbekannte frei wäre, da sie ja von ihrem Geliebten verlassen wurde – dieser Abgrund muß ganz offensichtlich als die ontologische Kluft zwischen der Unbekannten als Traumgestalt und der objektiven Realität verstanden werden. Der Erzähler verabschiedet sich hier von seinem Ideal und imaginiert dies so, daß sich sein Ideal von ihm verabschiedet.

⁴ Referiert nach R. Ranke-Graves: *Pygmalion und Galatea*, in: Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1960, Bd. 1, S. 189.

Unter Abzug der Projektionen des Ich-Erzählers seien nun die *Drei Begegnungen* folgenderweise nacherzählt: In einer Sommernacht in Sorrent sieht sich der Erzähler auf seinem Heimweg ins Hotel von einer jungen Frau, die aus dem dunklen Fenster eines Pavillons auf die Straße blickt, für ihren Geliebten gehalten: sie winkt ihm zu, bemerkt aber sofort ihren Irrtum und zieht sich zurück. Wenige Augenblicke später erscheint ihr tatsächlicher Geliebter und wird von ihr hereingelassen.

Dem Erzähler prägt sich das Bild der jungen Frau, die sich ihm in mondheiler Nacht zuwendet, unauslöschlich ein. Er begegnet zwei Jahre danach in Rußland, das er in der Umgebung seines Heimatortes Spasskoje als einsamer Jäger durchstreift, auf einem Waldweg einem Liebespaar zu Pferde. Die Reiterin erinnert ihn an die Unbekannte in Sorrent und er hängt der Vorstellung nach, daß sie hier die Vollendung der Liebe erlebe. Wie in Sorrent sieht er sich in die Position eines Zaungastes des Lebens verwiesen und beneidet den Begleiter der Unbekannten.

Vier Jahre später wird er auf einem Maskenball in Petersburg von einer jungen Frau, die maskiert an einer Säule lehnt, wiederum an die Unbekannte in Sorrent erinnert. Jetzt malt er sich aus, daß ihr Geliebter sie verlassen habe und knüpft mit ihr ein imaginäres Gespräch an. Das Schicksal, das er seinem Traumbild andichtet, ist das Resultat seines Nachdenkens über die Vergänglichkeit des Liebesglücks. Er löst sich damit von der obsessiven Fixierung auf die ideale Geliebte, deren Bild ihm der Anblick der Unbekannten in Sorrent wie einen Infekt in die Seele gelegt hat. Don Quixote ist jetzt von Hamlet abgelöst worden: an die Stelle des Idealisten ist der Skeptiker getreten⁵. Bezeichnenderweise werden beide Gestalten im Text explizit erwähnt.

Auffällig ist, daß der Erzähler die Reiterin auf dem Waldweg noch mit regelrecht detektivischem Fleiß zu identifizieren sucht, was ihm allerdings nicht glückt. Am Ende der dritten und letzten Begegnung mit seiner Unbekannten, verzichtet der Erzähler darauf, ihre Identität festzustellen, obwohl er es jetzt könnte: "Da ich den Namen des Mannes wußte, den sie geliebt hatte, hätte ich letzten Endes wohl auch in Erfahrung bringen können, wer sie war, doch das habe ich selber nicht gewollt" (263). Der Erzähler hat seine Obsession überwunden.

Es ist nun noch ein besonderes Wort zur zweiten Begegnung nötig, genauer gesagt: zu jener nächtlichen Begegnung, die der Begegnung am

⁵ Don Quixote projiziert das Ideal "Dulcinea" auf eine beliebige Frau. Hamlet unterstellt Ophelia Untreue in der Zukunft, ohne daß sie selber dafür einen Anlaß gegeben hätte. Zu Ophelia vgl. H.-J. Gerigk, *Die Sache der Dichtung, dargestellt an Shakespeares "Hamlet", Hölderlins "Abendphantasie" und Dostojewskijs "Schuld und Sühne"*, Hürtgenwald 1991, S. 57–59.

nächsten Tage im Wald vorausgeht. Die nächtliche Begegnung des Erzählers mit der Unbekannten auf dem alten verfallenen Gutshof in Michajlowskoje bildet in kompositorischer Beziehung das Zentrum der Erzählung, deren ursprünglicher Titel ja auch *Staraja usad'ba* lauten sollte.

Mit der ausführlich geschilderten Nacht-Szene liefert Turgenjew ein Meisterstück an atmosphärischer Dichte. Zentrum ist ein großer Garten, nach der "alten Mode" angelegt: mit schnurgeraden Wegen. Silbriges Mondlicht, der ganze Himmel voller Sterne, die Rasenfläche feucht und duftend – Turgenjew setzt sein ganzes "sinnliches" Instrumentarium ein: deshalb tritt neben den schönen Anblick und den Duft die Musik.

Die Nacht mit ihrer Stille scheint auf etwas zu warten. Der Erzähler hört plötzlich, wie Akkorde auf einem Klavier angeschlagen werden; eine Frauenstimme setzt ein und singt ein italienisches Lied: "Vieni, pensando a me segretamente". Dieses Lied läßt im Erzähler sofort die Erinnerung an die Unbekannte in Sorrent wachwerden, die es dort vor zwei Jahren ebenfalls gesungen hat. Wie man sieht, arbeitet Turgenjew hier mit genau jenem Verfahren, das später zum Markenzeichen Marcel Prousts werden wird, nämlich der *mémoire involontaire*, der unwillkürlichen Erinnerung. Der erste Band von Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (A la recherche du temps perdu)* erschien 1913. Turgenjews Erzählung erschien 1852.

Und so steigt in der russischen Nacht die italienische Nacht vor das innere Auge des Erzählers – mit allem, was ihn vor zwei Jahren in Sorrent so fasziniert hat. Gegenwart und Vergangenheit scheinen ineinander überzugehen. In einem der beiden erleuchteten Fenster des Gutshauses erscheint leibhaftig die Unbekannte aus Sorrent – allerdings etwas "fülliger" (*neskol'ko polnee, čem v Sorrento*, 238). Haben wir es mit einer Verkennung der Realität durch den Erzähler auf Grund einer bestimmten Erwartung zu tun? Zweifellos befindet sich der Erzähler in einem außergewöhnlichen Zustand, ja, in einer Art Trance, denn er selbst vermerkt, als die Unbekannte das Fenster wieder schließt und im Gutshaus alles dunkel wird: "Als ich wieder zu mir kam – und das, muß ich gestehen, dauerte ziemlich lange, – ging ich sofort am Garten entlang zum Gutshaus, kam zum verschlossenen Tor und blickte durch den Zaun" (239). Auch fragt sich der Erzähler, wie bereits erwähnt, als er die gleiche Stimme mit dem Lied von damals hört: "Ist das etwa ein Traum?"

Turgenjew stellt bezüglich der Identität der Frau im Fenster des Gutshofs eine suggestive Unklarheit her. Hat die Schwester der Gutsherrin, Pelageja Badajewa, das italienische Lied gesungen? Der Erzähler aber schließt diese Möglichkeit selber aus, denn er lernt beide Geschwister

ein Jahr später in Moskau kennen; zwar kann Pelageja das italienische Lied überraschenderweise tatsächlich singen – und tut dies auch auf Wunsch des Erzählers, doch er vermerkt: "...zwischen meiner Unbekannten und ihnen", d. h. den beiden Schwestern, gab es "nichts Gemeinsames" (255).

Sollen wir annehmen, daß die Reiterin auf dem Waldweg mit jener Frau identisch ist, deren nächtliches Lied der Erzähler im Anblick des alten Gutshofes hört? Gegenüber solcher Konstruktion gewinnt allerdings die Möglichkeit, daß Pelageja Badajewa die nächtliche Sängerin gewesen ist, eine hohe Wahrscheinlichkeit zurück. Der Erzähler aber schließt gerade diese Möglichkeit aus⁶. Das Spiel, das Turgenjew in diesem Punkt mit dem Leser spielt, ist ein leichtes Spiel. Das erzähltechnische Raffinement erweist sich hier, recht besehen, als die Routine eines Taschenspielers.

Was jedoch Turgenjew dem alten verfallenen Gutshaus als einem Erbstück des englischen Schauerromans auf natürliche Weise abgewinnt, ist die Veranschaulichung der Einsicht, daß hinter dem poetischen Augenblick, den er seinen Erzähler so intensiv erleben läßt, keine greifbare Realität stehen kann. Wer den Stoff, aus dem die Träume sind, in den Griff nehmen möchte, wird immer nur einen Griff in den Staub tun. Und der Gang des Erzählers ins verfallene Haus erweist sich denn auch als nichts anderes als ein Griff in den Staub: statt einer Spur seines Traumbilds findet er nur ein altes Klavier, einen welken Blumenstrauß sowie eine Rumpelkammer mit eingedunkelten Porträts an den Wänden, deren schwarze Gesichter ihn aus bösen Augen anblicken. Turgenjew legt den zentralen Schauplatz seiner Erzählung, den alten Gutshof, auf die allseitige Veranschaulichung der Vergänglichkeit an. Daß der Erzähler gerade an diesem Ort eine regelrechte Epiphanie erlebt, ist als programmatische Pointe aufzufassen. Lukjanytsch, der alte Diener, ein freigelassener Leibeigener, begeht Selbstmord, indem er sich in ebenjener Rumpelkammer erhängt, die der Erzähler noch vor kurzem besichtigt hat. Lukjanytschs Selbstmord ist das bis zum Äußersten vorgetriebene Fazit der Sinnbewegung der gesamten Erzählung. Der Gang des Erzählers durch das alte Haus läßt ja das Haus der Träume bereits zum Totenhaus werden, noch bevor Lukjanytsch sich erhängt. Dieser Selbstmord muß zweifellos als ein Selbstmord im Geiste Schopenhauers angesehen werden, denn er hat, wie

⁶ Wenn Pelageja Badajewa die nächtliche Sängerin gewesen wäre, dann hätte der Erzähler insgesamt vier verschiedene Frauen für ein und dieselbe gehalten. Bezeichnenderweise hat Henry James in Anknüpfung an Turgenjews *Drei Begegnungen* seine Erzählung *Vier Begegnungen* (*Four Meetings*, 1877) verfaßt. Vgl. dazu D. E. Peterson, *The Clement Vision: Poetic Realism in Turgenev and James*, Port Washington, N. Y., und London 1975, S. 60–64.

Turgenjew betonen läßt, keinen Grund (Net nikakoj pričiny, 255), d. h. keinen *bestimmten* Grund, sondern wird von der Ablehnung der Welt als solcher bestimmt⁷.

Von dieser Sinnbewegung, die, literarisch formuliert, von Don Quixote (242) zu Hamlet (257) führt⁸, wird auch das vom Erzähler imaginierte Schicksal seiner Unbekannten geprägt, dessen Ende Enttäuschung ist⁹.

Es läßt sich nun sagen: Die innerfiktionale Begründung dafür, daß uns drei verschiedene Personen als ein und dieselbe präsentiert werden, besteht darin, daß der Erzähler seine Projektionen anläßlich zweier verschiedener Frauen, denen er tatsächlich begegnet, im Banne seiner obsessiven Fixierung durch das Erlebnis in Sorrent als objektive Realität empfindet. Er wird von seinen Projektionen regelrecht überwältigt. Das heißt: Dieser Erzähler flunkert nicht, sondern protokolliert verläßlich das Resultat seiner Projektionen. Auf diese Weise wird vor unseren Augen eine Welt entworfen, die die Trennung zwischen objektiver und subjektiver Realität nicht zuzulassen scheint.

Diese, vom Text selber aber signalisierte Trennung eigens unter die Lupe zu nehmen, war meine Absicht, wenn auch das phantastische Kolorit der drei Begegnungen gewiß keinem Leser entgangen sein dürfte. So vermerkt etwa Eva Kagan-Kans, die gesamte Erfahrung, die der Erzähler mit der Unbekannten mache, leuchte auf und verschwinde wieder "wie eine geisterhafte Vision, unwirklich, irrational und geheimnisvoll" (the whole experience flashes by like a phantom vision, unreal, irrational and mysterious)¹⁰. Und Peter Brang hat zu Recht die "unwahrscheinliche Zu-

⁷ Vgl. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band. § 69. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, 7 Bde., hg. v. A. Hübscher, Wiesbaden 1948–1950, Bd. 2, S. 474.

⁸ Turgenjews Überlegungen zu *Hamlet und Don Quixote* nahmen zwar erst 1860 als öffentlicher Vortrag ihre endgültige Gestalt an (*Gamlet i Don-Kichot*, in: *Sočinenija*, Bd. 8, S. 169–192), der Gedanke dieser Gegenüberstellung hatte in ihm jedoch bereits im Herbst 1850 konkrete Form angenommen. Vgl. Anm. S. 553 in Turgenjev, *Soč.*, Bd. 8.

⁹ Die Träume des Erzählers (241–242) erfordern eine ausführliche Analyse, die hier nicht gegeben werden kann.

¹⁰ Vgl. E. Kagan-Kans, *Hamlet and Don Quixote: Turgenjev's Ambivalent Vision*, Den Haag und Paris 1975, S. 65.

Zu den romantischen Elementen in den *Drei Begegnungen* vgl. V. Žirmunskij, *Zadači poetiki* (1921–1923), in: Žirmunskij, *Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916–1926*, Leningrad 1928, Reprint: Den Haag 1962 (= *Slavistic Printings and Reprintings*, Bd. 34), S. 73–88, und M. O. Gabel', "Tri vstreči" Turgenjeva i russkaja povest' 30–

fälligkeit" der drei Begegnungen hervorgehoben und diese Zufälligkeit den "romantisch-phantastischen Elementen" dieser Erzählung zugeordnet¹¹.

Man darf nicht vergessen, daß die *Drei Begegnungen* einen Jäger zum Erzähler haben und dennoch von Turgenjew nicht in die *Aufzeichnungen eines Jägers* aufgenommen wurden, die ebenfalls 1852 erschienen sind, aber ganz auf realistischem Boden bleiben.

Damit bin ich bereits am Ende meiner Analyse angelangt. Nur noch eins sei erwähnt. Der erzähltechnische Kunstgriff, zwei oder mehrere Personen der alltäglichen Wirklichkeit für ein und dieselbe Person auszugeben, findet sich auch in Thomas Manns Erzählung *Tonio Kröger* (1903) und in John B. Priestleys Bühnenstück *Ein Inspektor kommt* (*An Inspector Calls*, 1945).

3.

Tonio Kröger und Ein Inspektor kommt

In *Tonio Kröger* werden wir mit folgendem Sachverhalt konfrontiert. Tonio sucht nach dreizehn Jahren Abwesenheit seine Vaterstadt Lübeck auf und begibt sich von dort nach Dänemark, wo er schließlich in Aalsgaard eine Reihe von erholsamen Tagen verbringt. Gäste werden angesagt, Ausflügler aus Helsingör. Es ist halb zwölf Uhr vormittags, als sie ankommen. Wörtlich heißt es:

"Da geschah dies auf einmal: *Hans Hansen und Ingeborg Holm gingen durch den Saal.*—

[...] Ingeborg, die blonde Inge, war hell gekleidet, wie sie in der Tanzstunde bei Herrn Knaak zu sein pflegte.

[...] Sie war vielleicht ein klein wenig erwachsener als sonst und trug ihren wunderbaren Zopf nun an den Kopf gelegt; aber Hans Hansen war ganz wie immer. Er hatte seine Seemannsüberjacke mit den goldenen Knöpfen an,

40-ch godov XIX v., in: *Russkij romantizm. Sbornik statej*, pod red. A. Beleckogo, Leningrad 1927, S. 115–150.

Eine kritische Erörterung der *Drei Begegnungen* liefert neuerdings F. F. Seeley, *Turgenev: A Reading of His Fiction*, Cambridge 1991 (= *Cambridge Studies in Russian Literature*), S. 99–100.

¹¹ Vgl. P. Brang, *I. S. Turgenev. Sein Leben und sein Werk*, Wiesbaden 1977, S. 60.

über welcher auf Schultern und Rücken der breite, blaue Kragen lag; [...]” (327–328)¹².

Ingeborg Holm – “sie war’s, die Tonio Kröger liebte, als er sechzehn Jahre alt war” (281), und Hans Hansen, das war der Klassen-Primus, den er damals bewundert hat. Beide sieht er nun nach dreizehn Jahren per Zufall hier in Dänemark wieder.

So scheint es, und der Leser wird von Thomas Mann in diesen Glauben regelrecht eingewiegt. In Wahrheit aber handelt es sich um ein wildfremdes dänisches Paar, das Tonio Kröger an Hans Hansen und Ingeborg Holm erinnert, weil es den Bekannten von damals typenmäßig zum Verwechseln ähnlich ist. Thomas Mann drückt dies erst einige Seiten später folgendermaßen aus:

“Tonio Kröger sah sie an, die beiden, um die er vorzeiten Liebe gelitten hatte, – Hans und Ingeborg. Sie waren es nicht so sehr vermöge einzelner Merkmale und der Ähnlichkeit der Kleidung, als kraft der Gleichheit der Rasse und des Typus, dieser lichten, stahlblauäugigen und blondhaarigen Art, die eine Vorstellung von Reinheit, Ungetrübt-heit, Heiterkeit und einer zugleich stolzen unberührbaren Sprödigkeit hervorrief...” (331).

Es liegt hier eine weitere Variante von Hebels “Kannitverstan-Effekt” vor: Tonio Kröger weiß sofort, daß es sich in Wirklichkeit *nicht* um Hans Hansen und Ingeborg Holm handelt, denkt aber von den beiden Unbekannten so, als seien sie es. Er hängt die Namen seiner Bekannten von damals den Unbekannten von heute wie Spitznamen an. Und Thomas Mann gibt diesen Vorgang so lange wie möglich unkommentiert zu Protokoll. Die Individuen aus der Jugendzeit werden so auf anschauliche Weise zu Typen erhoben, denen man überall begegnen kann. Sie sind die “Glücklichen, Lebenswürdigen und Gewöhnlichen” (338), denen Tonio Kröger fremd gegenübersteht.

Hebels Handwerksbursche erliegt einem Irrtum, Turgenjews Erzähler erliegt einer Obsession; Tonio Kröger aber erkennt einen Typus und benennt ihn nach Individuen, in denen ihm dieser Typus zum erstenmal begegnet ist.

¹² Zitiert nach Thomas Mann, *Die Erzählungen. Florenza. Gesang vom Kindchen. Gedichte*, o. O. 1966 (= Stockholmer Gesamtausgabe), S. 271–338: *Tonio Kröger*.

Auf wiederum andere Weise tritt uns der "Kannitverstan-Effekt" in John B. Priestleys Bühnenstück *Ein Inspektor kommt* entgegen. Priestley konstruiert folgendermaßen: Die Mitglieder der Industriellenfamilie Birling, d. h. Vater, Mutter, Sohn und Tochter sowie deren Verlobter, haben an ein und derselben jungen Frau jeweils ein Unrecht begangen, ohne dies voneinander zu wissen. Die junge Frau hat soeben Selbstmord verübt, weil die *Summe* dessen, was ihr zugefügt wurde, ihren Lebenswillen vernichtet hat. Ein Inspektor kommt zu den Birlings und fördert durch ein Verhör zutage, daß jedes Mitglied der Familie einschließlich des Verlobten der Tochter dazu beigetragen hat, Eva Smith – so hieß die Selbstmörderin – in den Tod zu treiben.

Dem Zuschauer wird hier auf der innerfiktionalen Ebene demonstriert, daß mehrere verschiedene Personen in Wahrheit ein und dieselbe Person sind; gleichzeitig aber wird von außerfiktionalem Standpunkt die Einsicht vermittelt, daß "Eva Smith", das Opfer, eine synthetische Figur ist. Jeder der von Priestley auf die Bühne gebrachten "Täter" hat in der empirischen Wirklichkeit sein "eigenes" Opfer. Diese verschiedenen Opfer zu einer einzigen Gestalt zu fusionieren, leistet die Kunst im Namen der höchsten Wirkung des moralischen Appells, denn nur durch Priestleys Konstruktion einer synthetischen "Eva Smith" wird es möglich, jegliches Unrecht, das ihr angetan wird, unter der Lupe ihres schließlichen Selbstmordes zu betrachten, als Beitrag zu ihrer Vernichtung.

Hebels "Kannitverstan-Effekt" tritt hier umgekehrt auf: eine innerfiktional tatsächlich vorliegende Identität nur scheinbar verschiedener Personen löst sich von außerfiktionalem Standpunkt wieder auf, während bei Hebel eine von außerfiktionalem Standpunkt geforderte Identität dreier verschiedener Personen sich auf der innerfiktionalen Ebene als Mißverständnis eines Handwerksburschen auflöst, der kein Holländisch kann.

4.

Fazit

Die skizzierte Geschichte eines Darstellungsverfahrens, das sein Grundmuster in Hebels *Kannitverstan* hat, erlaubt es, Turgenjews Vorgehen in den *Drei Begegnungen* typologisch exakt zu bestimmen. Es zeigt sich, daß Turgenjew genau zwischen Hebel und Thomas Mann steht. Bei Hebel kommt die Fusion verschiedener Personen zu einer einzigen dadurch zustande, daß das erlebende Ich die Synthese vornimmt, ohne dies zu bemerken, bei Thomas Mann aber nimmt das erlebende Ich die Synthese ganz bewußt vor. Turgenjew hingegen läßt offen, ob und bis zu

welchem Grade dem erlebenden Ich bewußt wird, daß es eine Fusion verschiedener Personen zu einer einzigen vornimmt. Ja, Turgenjew hat seine Erzählung nach allen Regeln seiner Kunst darauf angelegt, immer wieder zu zwei verschiedenen Lesarten zu provozieren: zum Wörtlichnehmen dessen, was dasteht – dann ist der Erzähler seiner Unbekannten tatsächlich über die Jahre hinweg in Michajlowskoje und in Petersburg begegnet, – und zum Hinterfragen dessen, was wörtlich dasteht, auf Grund der Signale, die der Autor über den Kopf seines Erzählers hinweg dem Leser zukommen läßt. Die zweite Lesart verpflichtet, wie mir scheint, zu jener poetologischen Besinnung, die ich hier in ihren Grundzügen zu vermitteln gesucht habe.

5.

Zusätze

a. Der Erzähler als Zaungast des Lebens

Wenn zur Erläuterung des “Kannitverstan-Effekts” die Unbekannte im Mittelpunkt unseres Interesses zu stehen hatte, so darf darüber nicht vergessen werden, daß bei jeder Begegnung mit ihr auch ihr Liebhaber mit ins Bild kommt. Turgenjew gestaltet seinen Erzähler als einen Zaungast des Lebens. Die Urszene in Sorrent, aus der alle weiteren “Begegnungen” mit der Unbekannten assoziativ hervorgehen, veranschaulicht die Sehnsucht und die Angst des Erzählers gleichermaßen. Es tritt das ein, was er sich zutiefst wünscht: eine unbeschreiblich schöne Frau wendet sich ihm zu; und es tritt ein, was er fürchtet: ein anderer war gemeint, mit dem sie ihn verwechselt hat – und dieser andere eilt vor seinen Augen zu ihr.

Von nun an kann er sich die Frau seiner Träume nicht mehr ohne seinen bereits erfolgreichen Rivalen vorstellen. Das Liebesobjekt gehört in Wahrheit bereits einem anderen. Diese Befürchtung beherrscht den Erzähler, macht ihn zum Zaungast des Lebens, der sich durch Entsagung vor der Unbeständigkeit des Liebesglücks zu schützen sucht. Seine letzte Begegnung mit der Unbekannten imaginiert diese selber als “Bild der Traurigkeit”: was er selber fürchtet, ist nun auch der Frau seiner Träume nicht erspart geblieben. Die Gefühle der Unbekannten gelten auch hier dem Rivalen, der mit einer neuen Begleiterin am Arm vorüberzieht. Die Projektionen des Erzählers im Banne der in Sorrent erlebten Urszene weisen zweifellos psychopathologische Züge auf.

b. Hamlet und Don Quixote

Turgenjew läßt seinen Erzähler ausdrücklich betonen, daß in Sorrent das "Haus Tassos" (238) steht. Entgegen seinem Vorsatz aber sucht der Erzähler dieses Haus nicht auf, weil es ihn zur Straße am Pavillon zurückzieht, wo er am Abend zuvor die Unbekannte erblickt hat. Das heißt doch offensichtlich, daß der Erzähler am Geburtsort Tassos (1544–1595), der in Goethes Schauspiel (*Torquato Tasso*, 1790), wie behauptet wurde, zu einem "gesteigerten Werther" wird, die ihn prägende Urszene erlebt, die ersehnte Frau im Besitz des Rivalen zu sehen.

Die Reaktion des Erzählers auf dieses Erlebnis verläuft so, daß von einer Überwindung Don Quixotes durch Hamlet die Rede sein darf. Diesen beiden Gestalten der Weltliteratur gilt die besondere Aufmerksamkeit Turgenjews. Die Erzählung *Drei Begegnungen* (entstanden 1850–1851) läßt sich mit Bezug auf *Hamlet und Don Quixote* wie eine Programmschrift lesen. Turgenjews Abhandlung zum Thema erschien allerdings erst 1860. Die Nennung Hamlets und Don Quixotes geschieht jedoch im Text der Erzählung ganz unauffällig, und es ist fraglich, ob wir ihre programmatische Bedeutung ohne die spätere Abhandlung bemerken würden. Don Quixote hält am Idealbild Dulcineas, unbeirrt durch alle Empirie, auf ewig fest¹³; Hamlet unterstellt Ophelia zukünftige Untreue, obwohl ihm ihr tatsächliches Verhalten dazu keinerlei Anlaß gibt. Das Verhalten seiner Mutter hat ihm den Glauben an das Ideal unschuldiger Liebe ausgetrieben.

Der Erzähler der *Drei Begegnungen* nimmt in Gedanken vorweg, was sein würde, wenn er sich auf das Abenteuer der Liebe einließe und verabschiedet sich deshalb von der Frau seiner Träume. Dieser Vorgang ist, ins Grundsätzliche gewendet, als der Sieg Hamlets über Don Quixote anzusehen. Man beachte, daß der Erzähler, die Unbekannte und ihr Liebhaber namenlos bleiben¹⁴. Turgenjew will damit, wie mir scheint, verdeutlichen, daß diese drei Figuren Träger eines ahistorischen Paradigmas sind, das über der empirischen Realität steht. Diese Figuren wollen nicht als Individuen, sondern als Typen aufgefaßt werden, geboren in Sorrent aus dem Geiste Tassos.

¹³ Vgl. E. Goggio, *Die doppelte Rolle der Dulcinea*, in: H. Hatzfeld (Hg.), *Don Quijote*, Darmstadt 1968 (= *Wege der Forschung*, Bd. 160), S. 229–239.

¹⁴ Die innerfiktionalen Begründungen für die Namenlosigkeit dieser drei Personen erörtert Ch. Dolny in seiner Dissertation *Über literarische Funktionen der Personennamen in den Erzählungen Turgenjews* (Zürich 1994), Kap. 3.4.8: *Tri vstreči*.

c. Ausblick auf Blocks *Unbekannte*

Literarhistorisch gesehen, weist die “Unbekannte” der *Drei Begegnungen* voraus auf die *Unbekannte* Alexander Blocks, wie sie uns in seinem Gedichtzyklus *Die Stadt (Gorod, 1904–1908)*¹⁵ entgegentritt: als Alkoholvision des Dichters, der, in lärmender Vorstadtkneipe allein vor seinem Glase, “jeden Abend, zur festgesetzten Stunde” (každyj večer, v čas naznačennyj) das Bild einer idealen Geliebten beschwört, deren Gegenwart ihn inspiriert. Im Detail geht die Vision aus den *realia* hervor, in ihrem Wesen aber gehört sie zu den *realiora*; und der Visionär weiß das.

¹⁵ Vgl. A. Blok, *Sobr. soč.*, 8 Bde., Moskau und Leningrad 1960–1963. Bd. 2, S. 185–186: *Neznakomka*.

Gudrun Goes (Magdeburg)

Zur Rezeption der Werke I. S. Turgenevs in der SBZ

Mit dem von uns formulierten Thema werden der große Forschungskomplex Turgenev und Deutschland und die russisch-deutschen kulturellen Wechselbeziehungen berührt. Dazu liegen bereits viele, sehr profunde Untersuchungsergebnisse vor. Das Thema der Rezeption der Werke des russischen Schriftstellers erweist sich fast als unerschöpflich, wenn man davon ausgeht, daß Rezeption als kollektives und kommunikationsästhetisches Phänomen begriffen werden kann, daß es eine produktionsästhetische Sicht auf die Rezeption gibt und daß schließlich eine "literarische" Rezeption existiert. Unter letzterem verstehen wir die Aneignung eines Werkes oder eines Stoffes eines Autors durch einen anderen, auch aus einer anderen Nationalliteratur, verbunden mit einer schöpferischen Transformation. Außerdem existieren noch postrezeptionelle Konsequenzen von Rezeption. Aus diesem umfassenden Verständnis von Rezeption können immer wieder neue Fragestellungen zu einem scheinbar alten Problemfeld erwachsen.

In unserem Beitrag geht es um das Aufnehmen, Nachleben und Wirken Turgenevscher Werke in einer bestimmten historischen Kontextgebundenheit, es geht – ganz im Jaußchen Sinne – um die Wechselbeziehungen zwischen diesem Horizont (der Entstehungszeit der Werke, G. G.) und den sich ändernden 'Horizonten' seiner historischen Leser¹. Das Untersuchungskorpus umfaßt 14 Auflagen von Werken Turgenevs, 50 Beiträge zu dem russischen Schriftsteller aus Zeitschriften und Zeitdokumenten und Archivmaterialien der SMAD (= Sowjetische Militär-Administration in Deutschland). Dabei ist es für uns bedeutsam, die Regulative differenziert zu betrachten, die die Rezeption bestimmter Werke und auch von Werken einer ganzen literarischen Epoche entweder verhindern oder so steuern können, daß ihre Wirkungen funktionelle Aufgaben erfüllen, die der qualitativen Beschaffenheit ihrer Vorgaben widersprechen², so daß auch eine Lektüre gegen die Rezeptionsvorgabe erfolgen kann.

Die individuelle Werkrezeption ist immer ein durch viele Faktoren vermittelter Vorgang³. Wie bekannt, sind Verlage, Bibliotheken, Buchhandel, Literaturkritik und -propaganda, Literaturunterricht in der Schule, Literaturwissenschaft und alle anderen Institutionen, die zwischen Werk

¹ Vgl. T. Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart 1988, S. 50 f.

² Vgl. M. Naumann, *Blickpunkt Leser*, Leipzig 1984, S. 132.

³ Vgl. ebd., S. 130.

und Leser Kontakte ermöglichen, Vermittlungsinstanzen. Der Leser kann nicht mit dem Werk 'an sich' eine 'Beziehung herstellen'. Die Werke werden durch die genannten Instanzen nach ökonomischen, ideologischen, ästhetischen und anderen Gesichtspunkten ausgesucht, verbreitet und bewertet und zusätzlich mit Hilfe von Reklame, Rezensionen, öffentlichen Buchlesungen und Autorengesprächen den potentiellen Lesern nahegebracht und zugänglich gemacht.

Rita Schober⁴ führt auch als Voraussetzungen der Lektüre heteronome Instanzen der Buchvermittlung an; sie präzisiert aber die von uns genannten gesellschaftlichen Rezeptionsbedingungen der Lektüre, indem sie historisch-bedingte ästhetische Norm- und Wertvorstellungen benennt, nämlich durch Interpretationsmodelle vermittelte Umgangsweisen mit Literatur, die durch öffentliche Wertungsinstanzen erfolgte Präformierung der Erwartungshaltung. Diese Prozesse sind dokumentiert, sprachlich in unterschiedlichen Formen festgehalten, und sie können somit die individuelle und gesellschaftliche Wirkung von Literatur belegen.

Das Problemfeld "Turgenev in der SBZ" ist aus verschiedenen Gründen relevant und muß zugleich einer neuen Bewertung unterzogen werden:

1. Die Erforschung der Wirkungsgeschichte von Autoren und ihren Werken war in der DDR an kulturpolitische Faktoren gebunden, die die Wunschvorstellung über das Funktionieren von Literatur mit widerspiegeln, aber nicht dem tatsächlichen Prozeß Autor – Werk – Vermittlungsinstanz – Leser entsprachen; (so erwuchs aus dem Verlust von Werten durch den 2. Weltkrieg z. B. eine Überbewertung der Einflußnahme von Literatur auf die Erziehung des Menschen in der Nachkriegszeit).

2. Literatur wurde als Teil des gesellschaftlichen Diskurssystems verstanden und in der Forschung entsprechend eingeordnet und bewertet. Davon zeugen wissenschaftliche Arbeiten auf diesem Gebiet, die noch 1985 auf einer Maprjal-Konferenz in Berlin zum Thema "Die Rezeption der russischen und sowjetischen Literatur" vorgestellt wurden, in denen es u. a. hieß:

"Niemals zuvor in der Geschichte des deutschen Volkes gab es innerhalb so kurzer Zeit eine solche umfassende, vielseitige Rezeption der Kultur eines anderen Volkes mit so breiten und tiefgehenden Wirkungen bei gleichzeitiger Überwindung so vieler Schwierigkeiten wie in diesen viereinhalb Jahren in der SBZ und deren Bevölkerung. Hunderttausende aus mehreren Generationen befaßten sich gleichzeitig und immer intensiver mit der

⁴ Vgl. R. Schober, *Abbild, Sinnbild, Wertung*, Berlin 1988, S. 221 f.

Sowjetkultur und erlebten sie in der Repräsentanz von Büchern, Theaterstücken, Filmen, Musik, Ensembles und der Wirksamkeit der Angehörigen der Besatzungsmacht.”⁵

Eine behutsame, aber kritische Annäherung an bereits vorliegende Untersuchungsergebnisse zur Rezeption russischer Dichter in der SBZ aus dem Zeitraum 1945–1949 unterstreicht unsere Beweggründe, wenn in ihnen u. a. als bedeutsam hervorgehoben wurde:

“Von der vorwiegend ästhetischen und formalen Interpretation der Werke Turgenews durch die bürgerliche Kritik unterscheidet sich grundlegend die nach 1945 erstmalig auftretende marxistische Kritik. [...] Die in einigen Aufsätzen und Rezensionen zum Ausdruck kommende historisch-materialistische Betrachtungsweise bedeutete den Beginn einer neuen Etappe in der deutschen Turgenew-Kritik. [...] Dabei ist zu beachten, daß die Literatur in diesem Teile Deutschlands nicht mehr Objekt kommerzieller Interessen ist, sondern immer mehr unter den Gesichtspunkten sozialistischer Kulturpolitik verbreitet wird [...].”⁶

Analysieren wir die verschiedenen ab 1945 installierten und wirkenden Regulative genauer, wird der angedachte Wirkungsmechanismus von Literatur transparent. Dabei ist wichtig zu betonen, daß “ohne die Ausübung der Staatsgewalt durch die SMAD die Entwicklung im Gebiet der SBZ nicht möglich gewesen wäre”⁷, daß bis zum Herbst 1945 durch erste

⁵ H. Schützler, *Kultureller Neubeginn und die Hilfe der Befreier*, in: *Die Rezeption der sowjetischen Literatur in der DDR*, Hg. Humboldt-Universität, Berlin 1986, S. 70.

⁶ Vgl. K. Domacher, *Turgenew in Deutschland nach dem II. Weltkrieg (1945/1956)*, in: *Zeitschrift für Slawistik*, 1958/Nr. 3, S. 409 und 397 und L. Klabunde, *Die Pflege des literarischen Erbes I. S. Turgenews in der DDR*, Diss. A, Magdeburg 1985.

⁷ W. Schlenker, *Das 'Kulturelle Erbe' in der DDR*, Stuttgart 1977, S. 37. Vgl. folgende Dokumente der SMAD:

Nr. 7 Befehl Nr. 40 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland über die Vorbereitung der Schulen auf den Schulbetrieb vom 25. August 1945

Nr. 8 Befehl Nr. 50 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland über die Vorbereitung der Hochschulen auf den Beginn des Unterrichts vom 4. September 1945

Nr. 9 Befehl Nr. 12 des Stellvertreters des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland über die Wiedererrichtung der Leipziger Bibliothek vom 7. September 1945

Nr.10 Befehl Nr. 039 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland über die Konfiskation nazistischer und militaristischer Lite-

Befehle der SMAD über Volksbildung und Kultur das geistige, kulturelle Leben in der SBZ in Gang gesetzt und daß die Rezeption russischer und sowjetischer Literatur in der SBZ Teil der "sozialistischen Kulturrevolution" wurde.

Von Anfang an spielte die "Bewußtheit der Massen" eine bedeutsame Rolle bei der Konzipierung neuer Machtverhältnisse; dabei mußte folgerichtig der Kultur, speziell der Literatur als Moment der geistigen Einflußnahme auf das durch materielle und ideelle Defizite gekennzeichnete Leben der Menschen in den ersten Nachkriegsjahren eine wichtige Funktion zukommen: "Heute gelte es, eine neue Bewußtseinsbildung zu formen, deren tiefste Erkenntnis darin beruhe, daß Kultur und Politik nicht voneinander getrennt werden können", formulierte der Minister für Bildung und Kultur von Sachsen-Anhalt, Thape, auf der ersten Landeskulturtagung der SED 1948⁸. Und der Chefdramaturg vom Landestheater Sach-

ratur

- Nr. 22 Mitteilung über eine Beratung der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland mit führenden Vertretern des deutschen Kulturlebens am 31. Januar 1946 in Berlin
 - Nr. 24 Auszug aus dem Befehl Nr. 102 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland über die Wiederaufnahme der Tätigkeit des Weimarer Konservatoriums vom 10. Mai 1946
 - Nr. 25 Befehl Nr. 177 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland über die Rückführung der Museumswerte und die Wiedereröffnung der Museen vom 18. Juni 1946
 - Nr. 28 Auszug aus dem Befehl 203 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland über die Schaffung einer Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek in Berlin vom 6. Juli 1946
 - Nr. 30 Befehl Nr. 208 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland über Disziplinarmaßnahmen gegen leitendes Verwaltungspersonal von Lehranstalten, gegen Lehrkräfte und Studenten, die sich militaristischer, nazistischer oder antidemokratischer Propaganda schuldig machen vom 17. Juli 1946
 - Nr.33 Auszug aus dem Befehl Nr. 249 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland über die Rückführung evakuierter Bücherstände und die Nutzung herrenloser Bibliotheken und Literatur vom 23. August 1946
 - Nr. 36 Beschluß des Ministerrates der UdSSR über die Eröffnung des Hauses der Kultur der Sowjetunion in Berlin vom 17. November 1946
 - Nr. 47 Ansprache des Vertreters der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland, Oberst S. I. Tjulpanow, auf dem ersten Kongreß der Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion vom 22. Mai 1948
 - Nr. 50 Befehl Nr. 15 des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland zur Durchführung der Jubiläumsveranstaltung anlässlich des 200. Geburtstages von Johann Wolfgang von Goethe vom 11. Februar 1949.
- ⁸ Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Rep. Min. Präs. 4076, 1948, Bl. 242.

sen-Anhalt, Gröhl, ergänzte: "Wir müssen unsere Arbeit abstimmen auf die großen politischen Aufgaben unserer Zeit. Auch die Theater müssen an der Umwandlung des Menschen teilhaben."⁹ Der Prozeß der "Umwandlung des Menschen" erwies sich – wie bekannt und wie auch schon die russische Geschichte der 20er Jahre demonstrierte – als äußerst kompliziert. Der Aufbau des Landes verbunden mit dem Heranführen der Menschen an ein neues gesellschaftliches Ziel verlief nicht linear, sondern war ebenso durch Euphorie als auch durch Flucht vor dieser neuen Realität und Zukunft gekennzeichnet. Im Januar 1948 analysierte Anna Seghers im Rahmen der Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion in Halle die geistige Situation der Zeit, die von einem "Sich-Zurückziehen" aus dem Alltag geprägt war¹⁰. In der *Täglichen Rundschau*, die im Mai 1945 von der SMAD gegründet wurde und bis 1955 erschien, 1946 150.000 Abonnenten aufzuweisen hatte¹¹, wurde als Ergebnis eines Berichts über eine Literaturveranstaltung im Februar 1948 zu N. A. Ostrovskij hervorgehoben: "Derartige Beispiele könnten vielleicht die immer noch andauernde Teilnahmslosigkeit mancher deutscher Intellektueller, die absichtliche Flucht in die Beschaulichkeit und in die Vergangenheit überwinden helfen."¹²

Noch 1945 konnten immer mehr Zeitungen erscheinen; die SMAD gründete einen Verlag, der bereits Ende 1945 erste Bücher in deutscher Sprache publizierte. Schulen und Theater begannen ebenfalls "ihre Arbeit". Zeitungen und Verlage mußten sich einer Vorzensur durch die SMAD unterziehen, die 1947 in deutsche Hände übergang.

"Major Dawidowitsch sagte mir außerdem – erinnerte sich Alexander Abusch –, die Herausgabe der Zeitschrift *Weltbühne* werde von Maud von Ossietzky und Hans Leonard vorbereitet, auch sie würde nicht zensiert werden, wenn ich bereit sei, sie politisch zu betreuen. Das war viel zusätzliche Verantwortung auf einmal, ein immenses Arbeitspensum [...]. Genosse Dawidowitsch mischte sich nie in meine Arbeit ein... Stillschweigend war sie dem Verantwortungsbereich unserer Partei überlassen."¹³

Im Dezember 1945 wandte sich bereits der Präsident der Provinz

⁹ Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Rep. Min. Präs. 4078, 1948, Bl. 229.

¹⁰ Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Rep. Min. Präs. 4076, 1948, Bl. 148.

¹¹ Vgl. A. Kleine, *Die Hilfe der SU für die demokratische Erneuerung der deutschen Kultur in der SBZ von 1945–1949*, Diss., Halle 1969, S. 106.

¹² *Über das Haus der Kultur der SU*, in: *Tägliche Rundschau* vom 28.2.1948, S. 3.

¹³ A. Abusch, *Aus den ersten Jahren unserer Kulturrevolution*, in: ... *einer neuen Zeit Beginn*, Berlin 1980, S. 48.

Sachsen an die Bezirkspräsidenten:

“Aus gegebener Veranlassung weise ich darauf hin, daß ein Tauschhandel mit Büchern in anderen als den Fachgeschäften im Sinne der bisherigen Bestimmungen nicht geduldet werden kann, insbesondere auch nicht in Konfektionsgeschäften, die auf Grund des bestehenden Warenmangels einen Tauschhandel eingeführt haben, in dem auch Bücher als Tauschobjekte vorgesehen sind. Es ist sonst zu befürchten, daß auf dem Büchermarkt schwer und untragbare Verhältnisse Platz greifen, die zu vermeiden sind.”¹⁴

Eine vorsichtig gelenkte, aber schon prägende Eindimensionalität der kulturellen Entwicklung wird hier erkennbar. Presse und Rundfunk wurden zu entscheidenden, gesteuerten Mitteln der Propagierung der ökonomischen und kulturellen Pläne der Partei. Die SED bezeichnete sich in einem Dokument vom Januar 1948 zur künstlerischen Ausgestaltung des Parteilebens als “stärkste Kulturorganisation”¹⁵. Damit waren die Koordinaten für das zu belebende kulturelle Leben vorgegeben.

In der *Täglichen Rundschau* vom Januar 1946 wurde das Nachkriegsdeutschland mit der dumpfen Atmosphäre Rußlands vor der Revolution verglichen, und daraus leitete man die Notwendigkeit eines Beispiels ab, auch das durch Literatur¹⁶. Erich Weinert entsprach mit seinen kulturellen Forderungen indirekt dieser Feststellung:

“Wieviel Unsinn ist in Deutschland über die Literatur des vorrevolutionären Rußland geschrieben und geschwätzt worden, besonders von der Unenträtselbarkeit und Mystik der ‘slawischen Seele’, sei es im Ton der Bewunderung von etwas Unbekannt-Unheimlichem, sei es mit der herablassenden Geste der literarischen deutschen Kraftmeierei, die den Geist, den sie nicht begriffen, mit den albernen Etiketten, Fatalismus, Dekadenz, Nihilismus, versahen [...]. Was wußte und weiß man in Deutschland – abgesehen von der modischen Bekanntschaft mit einigen großen Schriftstellern wie Puschkin, Turgenjew, Dostojewski, Gogol, Tolstoi und Gorki – von der reichen russischen Literatur?”¹⁷

¹⁴ Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Rep. K. 4354, 1946, Bl.92.

¹⁵ Vgl. *Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Dokumente 1945–1949*, Berlin 1983, S. 207.

¹⁶ Vgl. *Tägliche Rundschau* vom 5.1.1946, S. 3.

¹⁷ E. Weinert, *Das verhängte Licht aus dem Osten*, in: *Zur Tradition der deutschen*

Seine Beispiele beziehen sich auf revolutionär-demokratische und sowjetische Dichter. Sehr schnell wurde zum kulturellen und politischen Grundanliegen, für die Ausprägung der Bewußtheit der Massen auch die russische und sowjetische Literatur zu nutzen. Im ersten Arbeitsplan für die kulturelle Arbeit im Winterhalbjahr 1945/46 riet der Bezirkspräsident von Magdeburg den Landräten, Themen aus der Geschichte der russischen Literatur zu wählen¹⁸. In einem ersten Rundschreiben vom Herbst 1947 an alle Literaturverantwortlichen der Kreise wurde die verfügbare russische Literatur angekündigt, neben jeweils drei Ganzschriften von Lenin und Stalin gab es Tolstojs *Leidensweg*, Ehrenburgs *Fall von Paris*, drei Puškin-Bände und Turgenevs *Adelsnest*¹⁹. Die auszubildende Beziehung zur russischen Kultur wurde zu einer Beziehung zur Sowjetunion schlechthin stilisiert, wurde zum "Prüfstein der Gesinnung", wie Jürgen Kuczynski Anfang 1949 auf einer Konferenz der Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion das hohe gesellschaftliche Ziel charakterisierte:

"Es gibt keine Menschen, die man als fortschrittlich auf allen Gebieten, außer in ihrer Haltung zur Sowjetunion bezeichnen kann. Wer gegen die Sowjetunion ist oder sich ihr gegenüber neutral verhält, der ist gegen den Frieden oder dem ist es gleichgültig, ob Frieden herrscht."²⁰

Diese moralische Vergewaltigung, die nichts mit der Aufnahme russischer Literatur in der SBZ und kultureller deutsch-russischer Wechselbeziehung gemein hatte, verhinderte auf so einfache und doch so rigorose Weise, mit dem russischen Volk, seiner Kultur, seinem Land wirklich vertraut zu werden. In Berlin und auch in anderen Städten wurden Großveranstaltungen mit Bekenntnischarakter durchgeführt, aber das Leben in der Provinz war auch Teil dieser großen neuen Herausforderung. Kulturpläne, Film- und Theatervorstellungen mit sowjetischen Beiträgen, Vorträge von Kulturoffizieren auf der einen Seite, und auf der anderen Seite die Fragen, das Unverständnis und das Suchen der Menschen, sich Rußland anzunähern. Die Werke von Turgenev, Tolstoj, Puškin u. a. konnten die offenen Fragen nicht beantworten, die in vertraulichen Situationsberichten der Ministerpräsidenten der SBZ zu finden sind. Wir zitieren sinngemäß aus verschiedenen Quellen: Warum ist das ganze russische Volk

sozialistischen Literatur, Bd. III, Berlin/Weimar 1979, S. 431 f. u. 433.

¹⁸ Vgl. Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Rep. K. 4354, 1946, Bl. 93.

¹⁹ Vgl. ebd., Rep. IV, LL 2/4, 1947, Bl. 188.

²⁰ J. Kuczynski, *Prüfstein der Gesinnung*, in: *Tägliche Rundschau* vom 12.1.1949, Bl. I.

uniformiert? Warum wurden wie bei den Nazis Orden und Ehrenzeichen an die Besten des Volkes in der Sowjetunion verliehen? Ist Rußland nicht ein diktatorisch gelenkter Staat, der Großmacht-Politik betreibt? Ist die Berichterstattung über die Moskauer Konferenz 1947 nicht durch ihre Einseitigkeit irreführend²¹? Die Menschen reagierten mit Unverständnis auf die vielen russischen Kriegsfilme, die man vorführte²²; seit dem Herbst 1945 gelangten zunehmend sowjetische Filme mit Untertiteln und synchronisierte Streifen in die Lichtspielhäuser. Insgesamt waren es bis Ende 1948 in der SBZ 86 Spielfilme sowie 12 abendfüllende und 8 kurze Dokumentarfilme sowie 79 Kulturfilme²³. Eine Umfrage unter der Bevölkerung über die Meinung zum russischen Sprachunterricht in den Schulen offenbarte viel Skepsis²⁴.

Die russische Klassik behielt "als Wegbahner zum realen Humanismus" einen festen Platz im kulturpolitischen Konzept von Verwaltungsapparat und SED-Parteführung. Teile der aus Deutschland emigrierten Künstler und Funktionäre, die als Mittler der russischen Literatur auftraten, prägten nach 1945 noch einen abstrakten Humanismusbegriff:

"Wenn die Verleger heute fragen: Welche Art von Büchern sollen wir herausbringen? dann sei ihnen ans Herz gelegt: Es müssen Bücher sein, die einer selbständiger und nachdenklicher gewordenen Jugend weiterhelfen und sie im demokratischen Sinne für ihre künftige Rolle als Deutsche und Weltbürger erziehen können, weltoffene, demokratische Menschen aus ihnen machen."²⁵

Wilhelm Pieck sprach auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD im Februar 1946 in seiner Rede "Um die Erneuerung der deutschen Kultur" von der Neuherausgabe der Werke der großen Klassiker²⁶, die "deutsche Klassik wurde zur ideologischen Orientierungsgröße und -macht von da ab schlechthin."²⁷

²¹ Vgl. Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Rep. Min. Präs. 4082, 1947, Bl. 71, 91.

²² Vgl. ebd., Bl. 198.

²³ Vgl. H. Schützler, *Kultureller Neubeginn und die Hilfe der Befreier*, aaO., S. 68.

²⁴ Vgl. Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Rep. Min. Präs. 4082, 1947, Bl. 328, 329.

²⁵ *Querschnitt durch heutige Leserwünsche*. Von Ed. Da, in: *Tägliche Rundschau* vom 10.1.1946, S. 5.

²⁶ Vgl. W. Pieck, *Um die Erneuerung der deutschen Kultur*, in: *Dokumente der SED*, Bd. I, Berlin 1951, S. 102-109.

²⁷ Vgl. J. Scharfschwerdt, *Die Klassik-Ideologie in der Kultur-, Wissenschafts- und Literaturpolitik*, in: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, Bd. VI, *Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur*, Stuttgart 1975, S. 115.

Der hier implizierte breite Kulturbegriff gab sich anfangs noch relativ ideologiefrei. Schon in den 30er Jahren wurde ein "proletarischer, streitbarer Humanismus" von der KPD (bis zur Berner Konferenz 1939) aufgegeben und eine große bürgerliche Tradition betont. Dieses humanistische Erbe wurde keineswegs gleichgesetzt mit bürgerlichen Ideen, galt aber als Vorstufe auf dem Weg zur Realisierung sozialistischer Ideen innerhalb der SBZ. Aus dieser Konzeption heraus ist auch bis 1956 die Rolle von Georg Lukács zu verstehen, seine Bewertungen und auch Überschätzungen der bürgerlichen Kultur.

Der russische Dichter Ivan Turgenev wurde mit seiner Biographie und seinem Werk "Bestandteil" dieser Klassikkonzeption. Er verwies auf eine breite und tiefe Wirkungsgeschichte in Deutschland. Einige Artikelüberschriften in Zeitungen lauteten: Geistiger Vorläufer der Revolution, Bruder aller Menschen werden, Dichter der Zeitenwende. "Man wird hineingezogen in die Welt russischer Väter und Söhne, deren Probleme den unseren ähnlich sind [...]"²⁸, denn "Unterschiede im politischen Bewußtsein, im Realitätsbezug und in der künstlerischen Gestaltung traten vorerst zurück hinter dem gemeinsamen antifaschistischen, humanistischen Bekenntnis. Die relativ einfache Folgerungskette war: Das Leben des Schriftstellers ist Beweis für seine moralische Integrität – sie findet ihren Ausdruck im Werk – über das Werk wird auf den Autor zurückgeschlossen – er fungiert für den Leser als Identifikationsfigur."²⁹ Natürlich wurde Turgenev nicht zu einer Identifikationsfigur für den deutschen Leser in den Nachkriegsjahren, aber die hier angedeutete Folgerungskette wurde – wie wir zeigen werden – wirksam.

Turgenev als der Kosmopolit, der Mittler zwischen den europäischen Kulturen, speziell zwischen der russischen und deutschen, spielte in der Aufnahme seines Schaffens in der SBZ keine oder nur eine untergeordnete Rolle. Turgenevs Romane *Väter und Söhne* (viermal verlegt), *Das Adelsnest* (2 Auflagen), *Vorabend*, Erzählungen (*Faust*, *Erste Liebe*, *Die Uhr*), *Aufzeichnungen eines Jägers* erschienen bis 1949, zahlreiche Aufführungen der Komödien *Das Gnadenbrot* und *Ein Monat auf dem Lande* waren 1948 zu verzeichnen, deren Auflagenhöhen nicht zu ermitteln waren. Dieses Jahr bildete einen gewissen Höhepunkt in der Turgenev-Rezeption. Der 65. Todestag und der 130. Geburtstag des russischen Schriftstellers boten dafür den äußeren Anlaß: Gedenkartikel, Erzählungen, Gedichte in Prosa wurden in Tageszeitungen abgedruckt³⁰, populärwissenschaftliche

²⁸ H. Heitzenrother, *Turgenjew, ein russischer Erzähler*, in: *Start* vom 30.8.1946, S. 4.

²⁹ I. Münz-Koenen, *Literaturverhältnisse und literarische Öffentlichkeit 1945–1949*, in: *Literarisches Leben in der DDR 1945–1960*, Berlin 1979, S. 78 f.

³⁰ Vgl. in Tageszeitungen veröffentlichte Gedichte in Prosa von I. S. Turgenev: *Wir werden noch eine Zeitlang kämpfen*, in: *Abendpost* (Weimar) vom 17.9.1948, S. 2;

Interpretationen seiner Werke wurden vorgestellt. Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Schaffen Turgenевs setzte erst später ein, so daß neue oder spezielle Forschungsansätze zu Turgenевs Schaffen aus diesem Zeitraum noch nicht zu nennen sind. Die Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion veranstaltete Gedenkfeiern und Lesungen. An der Herausgabe der genannten Turgenев-Werke waren verschiedene Verlage beteiligt, so der durch die SMAD ins Leben gerufene SMA-Verlag, der Moskauer Verlag für fremdsprachige Literatur, der als Editionsorgan für Rußlanddeutsche galt, traditionsreiche Verlage wie List, Reclam und nach 1945 gegründete wie Volk und Wissen, Aufbau. Ebenso vielgestaltig wie die Herausgeberschaft war die Zahl der Übersetzer. So gab es mit den Turgenев-Übersetzungen von F. Bodenstedt, W. Bergengruen, F. Rubiner, J. von Guenther, E. Reiche Texte, die fast ein Jahrhundert der deutschen Übersetzungskultur für die Vermittlung russischer Geistesgeschichte dokumentieren. Daneben traten deutsche Journalisten, Rußlanddeutsche, die erstmals als Übersetzer arbeiteten. Die schnelle, oftmals parallel verlaufene Edition vieler Klassikerwerke war selbstverständlich mit Defiziten verbunden, die fast eindeutig der Zeit geschuldet waren; sie lagen vor allem in der ungenügenden Sorgfalt und in der Unkenntnis von bestimmten biographischen und anderen Fakten der Redakteure. Da Turgenевs Romane und Erzählungen in Deutschland bereits in der Vorkriegszeit in exzellenten Werkausgaben vorhanden waren, konnten sich nicht gelungene neue Übertragungen manchmal nur schwer behaupten. Wir werden darauf zurückkommen. Die Herausgabe der Werke Turgenевs von 1945–49 läßt auf kein bestimmtes Konzept schließen, anders dagegen die Charakterisierung des Autors durch die Kritiker. Die Verbindung von Titeln wie *Das Adelsnest*, *Erste Liebe* mit *Mumu*, *Faust*, *Ein Monat auf dem Lande* und *Väter und Söhne* zeigt die Breite des Turgenевschen Schaffens höchstens ansatzweise. Es bleiben Werke mit stark gesellschaftlicher Thematik wie *Rauch*, *Neuland* ebenso unerwähnt wie die späten Erzählungen. Auffallend – und damit natürlich doch Konzeptionelles transparent machend – ist die von drei Verlagen parallel besorgte Edition des Romans *Väter und Söhne*; hier war möglicherweise ein Reflex auf den nach Beendigung des 2. Weltkrieges aufgebrochenen Generationskonflikt zwischen Vätern und Söhnen zu finden. Die Äußerungen zu Turgenев in den Nachworten oder Artikeln waren nicht frei von biographischen und literarhistorischen Ungenauigkeiten, die zum Teil auf mangelnde Vorbildung der Rezensenten und deren fehlerhafte Quellen zurückzuführen waren. Sie wa-

Meine Bäume, in: *Abendpost* (Weimar) vom 1.10.1948, S. 3; *Dankbarkeit (Der Bettler)*, in: *Abendpost* (Weimar) vom 17.12.1948, S. 3; *Die Schwelle*, in: *Tägliche Rundschau* 1948/Nr. 264, S. 3; *Der Bettler*, in: *Die Tagespost* (Potsdam) vom 3.9.1948.

ren auch getragen von deutlichen Unklarheiten in der Einschätzung des weltanschaulichen Standortes von Ivan Turgenev: "Er war und blieb Aristokrat, man sieht es auf allen seinen Porträts, ein Verehrer der Schönheit, der Kunst, der Kultur [...]. Die Art seiner Liebe zum Volke hat zweifellos etwas Herablassendes, Patriarchalisches; ganz anders als Tolstoj, der sich mit den Bauern zu identifizieren wünschte[...]."³¹ "Am Sozialismus übte er wohl Kritik, war aber voller Achtung für seine Führer und begriff, daß gerade die Sozialisten der Welt eine neue Wahrheit brachten. Ein Vertreter der alten, ahnte er doch die Unvermeidlichkeit einer neuen, demokratischen Kultur."³² Oder: "So ging Turgenjew seine eigenen Wege. Sie waren im Anfang, da jede Hilfe fehlte, nicht leicht. Aber seine Freunde waren ebenso arm wie er. Sie lebten alle sehr dürftig, aber sie lebten in Freiheit, und sie kämpften."³³ Diese Aussagen bezogen sich auf Turgenevs Studienzeit im Ausland.

Im Vordergrund der Einschätzungen, Empfehlungen der Werke des russischen Dichters standen von 1945–1949 seine moralisch-ethischen Überzeugungen, seine Ideale vom Zusammenleben der Menschen und vom Glück, seine erbitterte Gegnerschaft gegen die Unterdrückung der Menschen. Sie galten als sicherer Ausgangspunkt für die literarischen Wertungen: "Aber niemand kann bestreiten, daß er wußte, worum es ging, um die Neuordnung der Menschenwelt, um die Beendigung des Zwischenreichs, um die Gewinnung der Schönheit für alle."³⁴

Der Paul-List-Verlag veröffentlichte 1946 den Roman *Väter und Söhne* in seiner Ausgabe von 1925 in der Übersetzung von Werner Bergengruen und mit einem Nachwort des deutschen Schriftstellers Bruno Frank. Die Übersetzung erschien noch bis 1985, das Nachwort wurde 1964 "ausgewechselt". Die Nachbemerkenngen von Bruno Frank, die sich kaum auf den Roman beziehen, werden dem Œuvre des russischen Dichters am besten und überzeugendsten gerecht in dieser Zeit. Frank verzichtet auf inhaltliche Skizzierungen des Werkes, er versucht eine ästhetische Wertung und verbindet das Schaffen Turgenevs mit den hohen humanistischen Idealen des 19. Jahrhunderts:

"Die Gestalten bestimmt, präzis, und doch zitternd vor Bewegtheit, der Vorgang homerisch einfach, von einem Knaben nach-erzählbar, und doch erstaunend und fortreißend in jedem Augenblick, das Verhältnis der Teile, das Dynamische, von einer

³¹ C. A. Werner, *Das lasurblaue Reich. Turgenev – ein Wegbereiter der Humanität*, in: *BZ* 1946/Nr. 272, S. 3.

³² H. Heitzenrother 1946 (wie Anm. 28).

³³ M. Brix, *Ein Dichter an der Zeitenwende*, in: *Der Morgen* vom 29.8.1948, S. 2.

³⁴ Ebd.

Vollkommenheit, die im Leben der Erzähler das seltenste Wunder bleibt, dabei ein stilistischer Zauber über allem [...] das Werk eines außerordentlichen Künstlers und eines humanen Gentleman. Das Wort mag bescheiden klingen, aber sein Begriff umschließt doch sehr vieles. Es ist ein Begriff des 19. Jahrhunderts, und das neue, das unsere, scheint wenig disponiert [B. F. bezieht sich hier auf die Weimaer Republik, G. G.], um in irgendeiner Nation den Typus noch hervorzubringen, den Turgenew klassisch darstellt, diese Verbindung von warmer mit-leidsvoller Menschlichkeit, hoher künstlerischer Kultur und aristokratischer Weltgerechtigkeit.”³⁵

1948 ist ein Umschwung in der Bewertung des Schaffens von Turgenew zu beobachten. Auf der einen Seite wird in Beiträgen deutscher und sowjetischer Literaturkritiker in deutschen Zeitungen Turgenew als Dichter der russischen Befreiungsbewegung stärker konturiert und ein Abgrenzen zur “reinen Kunst” oder Romantik bewußt gemacht: “Sein Einfluß auf die Entwicklung des russischen Freiheitsgedankens war außerordentlich groß.”³⁶ “Als Künstler zeichnete sich Turgenew dadurch aus, daß er immer imstande war, sich über die aktuellsten und strittigsten Gegenwartsfragen zu äußern.”³⁷ “Seine Romane sind problemgeladen und aktuell. In ihnen sind Richtpunkte der gesellschaftlichen Entwicklung Rußlands festgehalten. Er will die Gesetzmäßigkeiten der mannigfaltigen Erscheinungen festlegen.”³⁸ “Seine literarischen Fähigkeiten hatte er in den Dienst des gesellschaftlichen Realismus gestellt, indem er mit seinem kritischen Realismus ein unbarmherziger Ankläger wurde, der die niedergehende Kultur der führenden Gesellschaftsschicht seines Heimatlandes mitleidlos enthüllte.”³⁹ In einem Nachwort zur Ausgabe der Erzählung *Mumu* aus dem Jahre 1949 werden die *Aufzeichnungen eines Jägers* als sozialrevolutionäres Buch bezeichnet und die *Schwelle* als Huldigung an den Heroismus sozialistischer Kämpfer⁴⁰. In diesen Sentenzen wird auch deutlich, wie die “Aufgaben von Literaturkritik und Literaturpropaganda darin bestanden, die Empfänglichkeit für fortschrittliche, humanistische Literatur zu fördern sowie eine Umbewertung der Literatur vom Standpunkt der Arbeiterklasse

³⁵ B. Frank, *Nachwort*, in: I. Turgenjew, *Väter und Söhne*, Leipzig 1946, S. 292.

³⁶ E. Froh, *Väter und Söhne*, in: *Neue Welt* 1947, Nr. 6, S. 109.

³⁷ Dietrich, *I. Turgenjew*, in: *Tägliche Rundschau* vom 3.9.1948, S. 3.

³⁸ A. Jegolin, *Der Schwanengesang der Adelsnester*, in: ebd. vom 10.11.1948, S. 3.

³⁹ Sz., *Geistiger Vorläufer der Revolution. Turgenjews Geburtstag jährt sich zum 130. Male*, in: *Neues Deutschland* vom 9.11.1948, S. 5.

⁴⁰ Vgl. M. Einstein, *Nachwort*, in: I. Turgenjew, *Mumu*, Verlag Volk und Wissen, Berlin 1949, S. 31.

vorzunehmen und mit der praktischen Lebenstätigkeit des Volkes zu verbinden.“⁴¹ Turgenevs Werk fand auch Eingang in den Unterricht. Im *Russischunterricht*, einer Fachzeitschrift für Russischlehrer, wurde empfohlen, mit Turgenevs Romanen die russische Literatur kennenzulernen⁴². Der Kritiker J. Lenz hielt es für bedeutsam, daß Turgenev sich trotz seiner “lyrischen Natur” nicht in das Eiland der Innerlichkeit zurückzog:

“Turgenev verfiel nicht der Romantik, obwohl er alle Anlagen zu dieser gefährlichen Krankheit der Literatur besaß. Er schwebte mit empfänglichem Gemüt begabt, stets in Gefahr, sich in eine Anarchie von Trieben, Gefühlen und Gedanken zu verlieren. Doch die rücksichtslose Selbstdisziplin, der er sich, wie alle wahrhaft großen künstlerischen Naturen unterwarf, verhinderte, daß sein Talent literarische Blümchenmalerei trieb.“⁴³

Diese Kritik war darauf ausgerichtet, vor der Romantik als Verführung zur Flucht aus der Wirklichkeit zu warnen. Dadurch meinte man die bewußte Hinwendung zur Wirklichkeit, insbesondere zu den entstehenden Tagesaufgaben, zu fördern. Turgenevs Selbstdisziplin sollte beispielgebend wirken.

Auf der anderen Seite wird Turgenevs Schaffen stärker im Vergleich zu den großen Romanen von Tolstoj bewertet und sein Werk dabei zurückgenommen. Der Vergleich zu Dostoevskij spielt zu diesem Zeitpunkt noch keine so große Rolle: “Das Werk Turgenevs gehört der Weltliteratur an. Wenn er auch nicht den mächtigsten Atem des russischen Realismus besaß [...]”.⁴⁴ Es gibt auch erste Kritiken⁴⁵ zu mangelhaften Neuübersetzungen des Romans *Väter und Söhne*.

Turgenevs Romane *Das Adelsnest* und *Väter und Söhne* galten in dem von uns untersuchten Zeitraum als populär, immer bezogen auf den Inhalt der erzählten Geschichte; *Väter und Söhne* bezeichnete man als das “bestbekannte und meistgelesene Werk Turgenevs”⁴⁶. In den Einschätzungen dieses Romans rückte die Gestalt des Bazarov ins Zentrum: er war “dieser neue revolutionäre Menschentyp von derselben Sehnsucht getrie-

41 I. Münz-Koenen 1978 (wie Anm. 29), S. 77.

42 Vgl. G. Fenner, *I. Turgenjew: Das Adelsnest*, in: *Russischunterricht* 1948/Nr. 3, S. 134.

43 J. Lenz, *Auf der Suche nach sozialer Gerechtigkeit*, in: *Start* (Berlin) vom 3.9.1948, S. 3.

44 H.-W. Sabais, *Turgenjew und Tolstoi*, in: *Aufbau* 1948/Nr. 11, S. 967.

45 Vgl. E. Froh 1947 (wie Anm. 36), S. 110.

46 Vgl. ebd., S. 109.

ben, die auch Turgenev bewegte"⁴⁷, sein [Turgenevs, G. G.] "Ideal war der starke, energische Tatmensch, den er nicht fand [...]"⁴⁸ An seine Seite wurde noch 1946 *Rudin* gestellt; in einer ersten Euphorie wurde dieser – "als Vertreter glänzender, sieghafter Dialektik und beredter Verkünder von Ideen, die zu verwirklichen ihm nicht beschieden ist"⁴⁹ – beschrieben. Später relativierten sich solche Einschätzungen, die allerdings in den Besprechungen der Inszenierungen von Turgenevs Stücken bis 1949 auch zu finden sind. In der Rezension zur Herausgabe des Romans *Das Adelsnest* erwähnte man das traurige Los der Frauen jener Zeit, "deren Streben zum Licht und zu neuem Leben unter der Bürde der sittlichen und religiösen Traditionen zusammensinkt"⁵⁰. Neben dieser eindeutig gesellschaftlich ausgerichteten Bestimmung wurde in einer ebenfalls 1946 veröffentlichten Rezension dieses Moment zurückgenommen, indem hervorgehoben wurde: "[...] das bittere Schicksal zweier Herzen, deren unendliche Liebe von zarter Poesie umgeben ist und ewig unbefriedigt bleibt."⁵¹ Der Roman *Vorabend* wurde von demselben Rezensenten dagegen als Werk neuen Typs angekündigt, in dem die persönlichen und allgemeinen Interessen nicht in Widerspruch zueinander stehen, sondern sich harmonisch verbinden⁵². Vorbehalte gegenüber Turgenevs Erzählungen bei der Edition erklärte Meta Brix so: "vielleicht, daß die Liebesnovellen des Dichters unserer Zeit mitunter zu empfindsam erschienen."⁵³ In allen ausgewerteten Rezensionen wurde transparent, daß es sich ganz selten um literaturkritische Einschätzungen einzelner Romane und Erzählungen von Turgenev handelte, sondern meist um Gesamt- oder Überblicksdarstellungen zum Schaffen des russischen Dichters, gedacht als Einführung zum Werk des Schriftstellers. Turgenev wurde als ein Dichter "vereinnahmt", der scheinbar für den deutschen Leser erzählte; es gab nur Gemeinsames, keine Unterschiede, kaum Tradiertes und Originäres. Auch hier spielten die erwähnte Vorbildung der Verfasser, die z. T. für solche Aufgaben nicht vorbereitet waren, und die Tatsache eine Rolle, daß ein Teil dieser Arbeiten von sowjetischen Autoren stammte und oftmals gar nicht für den deutschen Leser speziell geschrieben war.

Die kulturpolitischen Aufgabenstellungen des Theaters in diesem Zeitraum, ebenso erzieherisch wirksam zu werden im Sinne des antifaschistischen Aufbaus, führten zu einer Überbetonung positiver und negati-

47 C. A. Werner 1946 (wie Anm. 31), S. 110.

48 W. K., *Väter und Söhne*, in: *Aufbau*, 1946/Nr. 10, S. 2.

49 H. Heitzenrother 1946 (wie Anm. 28).

50 Ebd.

51 He, *Bruder aller Menschen werden*, in: *Der Morgen* (Berlin) vom 10.11.1946, S. 3.

52 Ebd.

53 M. Brix 1948 (wie Anm. 33), S. 3.

ver Eigenschaften bei der Interpretation der Charaktere. Man glaubte – als ein wichtiges Moment – auf diese Weise die Katharsisfunktion der dramatischen Werke deutlicher herausarbeiten und nutzen zu können. Bis 1949 gab es acht Inszenierungen von Turgenev-Stücken in der SBZ, jeweils vier von *Das Gnadenbrot* und *Ein Monat auf dem Lande*. Die erste Aufführung von *Gnadenbrot* fand bereits am 19.7.1945 im Dresdener Interimstheater statt. *Das Gnadenbrot* besaß günstige Voraussetzungen für die angedachte Katharsisfunktion. Kuzofkin, von Geburt zwar adlig, war dennoch ein Besitzloser, Erniedrigter. Er wurde in den Inszenierungen bewußt als Identifikationsfigur angelegt.

In Dresden lag vermutlich nicht das Original der Komödie zugrunde. Als Vorlage diente die Übersetzungsausgabe von Eugen Zabel (Leipzig 1897). In dem Glauben, die Komödie sei in ihrer originalen Fassung wenig wirksam, nahm der Übersetzer einige Änderungen vor. Die schwerwiegendste Veränderung gegenüber dem Original war der Tod Kuzofkins, durch den unserer Ansicht nach die Gesamtaussage der Komödie grundlegend abgewandelt wurde. Der Tod sprach das soziale Mitgefühl der Zuschauer an. In der von Albert Fischel geleiteten Inszenierung lag der Schwerpunkt der dramatischen Handlung, wie aus der Kritik in der Dresdener Volkszeitung zu ersehen ist⁵⁴, auf dem Bekenntnis Kuzofkins zur Vaterschaft und der Tochter Olga zum Vater, die hier ausschließlich positive Eigenschaften verkörperte. Von Turgenev wurde diese Gestalt differenzierter angelegt. Der besondere Erfolg dieser Aufführung (mit 14 Vorstellungen erreichte sie die höchste Anzahl im Vergleich zu anderen) war auch getragen durch die schauspielerische Leistung von Erich Ponto, der den Kuzofkin spielte. *Das Gnadenbrot* wurde in drei von vier Inszenierungen zusammen mit Einaktern von Čechov gespielt (u. a. *Der Bär*). Der tragisch-komische Zusammenhang wurde nicht gewahrt, da "revolutionäre Tendenzen" in Turgenevs Stück bei den Inszenierungen hervorgehoben wurden, die es in der Komödie nicht gab: "Trotz seines jetzt musealen Charakters in dem Lande, das es einst mit revolutionieren half, zeigte sich *Gnadenbrot* hier als eindrucksvolles und aufrufendes Stück."⁵⁵

Inszenierungen dieses Stückes in den 70er Jahren in Frankfurt/Main und München offenbarten eine andere Wirkungsstrategie, hier ging es um "Demütigung als Gesellschaftsspiel"⁵⁶, um "den Verkauf der Seele für

⁵⁴ A. Großmann, *Aus dem Theaterleben, 'Das Gnadenbrot' und 'Der Bär'*, in: *Volkszeitung Dresden* vom 7.8.1945, S. 4.

⁵⁵ K. G. Richter, *Drei Kammerspiele im Stadt-Theater*, in: *Volksstimme Stendal* vom 2.7.1948, S. 4.

⁵⁶ Vgl. Ch. Nennecke, *Demütigung als Gesellschaftsspiel*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 7./8.6.1975, S. 15.

Geld”⁵⁷ und um die “Anklage der Passivität des Hofnarren”⁵⁸.

Eine neue deutsche Text- und Bühnenfassung der Komödie *Ein Monat auf dem Lande* von Erwin Reiche wurde erstmals 1943 und bis 1948 viermal veröffentlicht⁵⁹. Sie war die wesentliche Grundlage für alle Inszenierungen der Komödie zwischen 1945 und 1951. In der SBZ wurde sie 1948 im Schauspielhaus Leipzig aufgeführt. Sie hatte jedoch nur einen mittelmäßigen Erfolg: “Das Premierenpublikum wußte nicht recht, ob und wann es lachen dürfe.”⁶⁰ Der relative Mißerfolg dieser Aufführung wurde auch auf das undramatische Stück zurückgeführt, das “nicht nach den Schulregeln der klassischen Dramaturgie gebaut ist. Es entbehrt der dramatischen Kraft, das Handlungsgefälle ist gering, die Situationen wirken nicht aus ihrer kunstvollen Verflechtung [...]”⁶¹ Der dramaturgische Zugang zu Turgenjews Stücken erwies sich als ebenso kompliziert wie der zu den Komödien Čechovs, die bereits keine Fünf-Akt-Einteilung mehr aufwiesen, die Turgenjews Komödie formal besaß, ansonsten hatte sie sich allerdings vom klassischen Dramenaufbau entfernt. Die Dynamik des Geschehens war von innen her zu gewinnen, die Handlung wies eine Kreisbewegung auf. Wie bei Čechov waren die Figuren am Ende des Stückes wieder an ihrer Ausgangsposition angekommen. Stanislavskij hat in seinen Erinnerungen bestätigt, daß Turgenjews Dramatik nicht die “üblichen Darstellermanieren”, sondern eine “besondere Art des Spielens” verlangt, um die “psychologische Filigranarbeit” und die “geistigen Feinheiten” in den “kleinsten und verborgensten Falten mühelos zu entziffern”⁶². Erfolgreicher zeigten sich dagegen die Inszenierungen 1948 in Halle (mit 31 Aufführungen) und Magdeburg, die die innere Dramatik der Komödie *Ein Monat auf dem Lande* transparent machten und ganz auf die Wechselbeziehungen der Charaktere setzten. Man hob die tragikomische Analyse einer stagnierenden Gesellschaft hervor:

“Da Turgenjev einen gesellschaftlichen Übergangsprozeß analysierte, nämlich die krampfhafte Verteidigung der nutz- und ver-

⁵⁷ Vgl. G. Hensel, *Zwei alte Seelenverkäufer*, in: *FAZ* vom 18.1.1975, S. 23.

⁵⁸ Ebd., S. 16.

⁵⁹ I. Turgenjew, *Ein Monat auf dem Lande*. Deutsche Text- und Bühnenfassung von Erich Reiche, Bern 1943; I. Turgenjew, *Ein Monat auf dem Lande*. Deutsch von Erwin Reiche. 1. Auflage Berlin, Drei-Masken-Verlag 1943 (1946, 1948).

⁶⁰ A. M. U., *Leipziger Schauspielhaus: Ein Monat auf dem Lande*, in: *Leipziger Volkszeitung* vom 10.7.1948, S. 2.

⁶¹ Ebd.

⁶² K. S. Stanislavskij, *Ein Monat auf dem Lande*, in: *Mein Leben in der Kunst*, Berlin 1951, S. 551 f., zitiert nach: P. Thiergen, *I. Turgenjew, Ein Monat auf dem Lande*, in: *Das russische Drama*, hrsg. von B. Zelinsky, Düsseldorf 1986, S. 101.

nunftlosen Schicht gegen das heranstürmende, junge Leben (Beljajew), so überschneiden sich bei seiner Komödie (wie übrigens bei allen großen Komödien der Weltliteratur) die Ebenen der Tragik und Komik.”⁶³

Das zweifache Dichterjubiläum um Turgenev bildete den äußeren Rahmen für die Inszenierungen seiner Komödien. Wirkungsstrategisch überschneiden sich in den Aufführungen die Versuche, gesellschaftskritische Momente einer zum Untergang verurteilten Gesellschaft und allgemeinen menschliche Problemstellungen freizulegen und zu nutzen. Die zitierten Rezensionen sprechen von unterschiedlichem Erfolg der Theateraufführungen. Sie sind ausschließlich Originalbeiträge für den deutschen Leser und stammen von Theaterkritikern, die mit den entsprechenden Theatern oder Zeitungen verbunden waren. Aber auch in ihren Darstellungen nahmen Biographisches – wie bereits erwähnt – und Allgemeines – “[...] er war immer der Dichter, der bekannte: Schönheit ist das einzig unsterbliche Ding [...]. Nur Dichter und reiner Erzähler ist Turgenjew auch in seinen Novellen und Bühnenwerken, in denen er sich als ein feinsinniger Kenner der Frauenseele erweist.”⁶⁴ – einen großen Raum ein, worin sich möglicherweise auch Unklarheiten der Kritiker über die Besonderheiten der Turgenevschen Stücke offenbarten. Der Anteil der klassischen Werke auf deutschen Bühnen verringerte sich in der Spielzeit 1947/48, stieg angesichts der Goethe-Feierlichkeiten 1948/49 (in diesen Zeitraum fielen die Turgenev-Inszenierungen) etwas an, um dann wieder abzusinken.

“Alles in allem zeigt das, daß die von der SED so grundsätzlich begründete Aufgabe der Klassikvermittlung nicht mit voller Überzeugung, sondern aus Opportunitätsgründen wahrgenommen wurde und die Theater, wo sie konnten, aus ökonomischen und aus ideologischen Gründen den Rückzug auf kleinbürgerliche Publikumsinteressen antraten.”⁶⁵

Mit der Herausgabe von Romanen und Erzählungen von I. S. Turgenev nach 1945 in der SBZ und der Inszenierung seiner Komödien hatten Verleger und Regisseure kein Neuland betreten, da die Wirkungsgeschichte Turgenevscher Werke in Deutschland eine lange Tradition hat. Auf die moralischen Qualitäten eines Autors zu setzen, wie der dokumen-

⁶³ gob, *Tragik in der Lächerlichkeit. Turgenjews Komödie 'Ein Monat auf dem Lande'*, in: *Volksstimme Magdeburg* vom 11.11.1948, S. 2.

⁶⁴ A. M. U., 1948 (wie Anm. 60).

⁶⁵ W. Schlecker 1977 (wie Anm. 7), S. 61.

tierte Tenor nach 1945 lautete (was auf den ersten Blick verständlich war aus der kulturellen antifaschistischen Konzeption), nivellierte aber das Schaffen von I. S. Turgenev. Er mußte und konnte nicht mehr von Nekrasov o. a. unterschieden werden. Auch widersprechen wir erstens der Behauptung in den Untersuchungsergebnissen von G. Klatt von 1986⁶⁶, daß hauptsächlich die klassische russische Literatur in den Zeitschriften von 1945–49 behandelt wurde. Das würde auch dem allgemeinen Klassikerbeschluß (vgl. W. Pieck) entsprechen. Trotzdem haben unsere eigenen Recherchen – genau wie bei Klatt auf die Analyse der *Täglichen Rundschau* bezogen (G. Klatt hat einen halben Jahrgang ausgewertet, wir vier Jahrgänge) – ergeben, daß ca. 30 Beiträge zu sowjetischen Dichtern, 32 zu russischen erschienen waren; dazu kommen – und diese Kontextgebundenheit muß berücksichtigt werden – ca. 25 Beiträge zur allgemeinen Kultursituation in der Sowjetunion und in der Nachkriegszeit in Deutschland. Romanabdrucke erfolgten fast ausschließlich von sowjetischen Schriftstellern (Kaverin, Kataev, Gorbатов, Gor'kij u. a.). Wenn die Breite und Komplexität wirkender Faktoren berücksichtigt wird, ist keine Priorität der Verbreitung klassisch-russischer Werke in der SBZ zu erkennen; bei der Distribution der deutschen Literatur sind allerdings noch andere Zusammenhänge zu erschließen. Die untersuchten Archivmaterialien bestätigen diese Tendenz, dort stehen im Mittelpunkt Initiativen zur "Hebung des Kulturniveaus" mittels sowjetischer Filme, durch Vorträge und Lesungen. Nur die Vorbereitung des Puškin-Jubiläums ragt bei allen kulturellen Aktivitäten heraus. Ansonsten führt M. Gor'kij in diesem Zeitraum die "Bestsellerliste" an, er ist auf dem Theater präsent, mit Auszügen aus seinen Erzählungen in den Zeitungen, als Kulturpolitiker und Romancier. Und zweitens möchten wir die allgemeine Behauptung, daß nach 1945 eine neue, breite Aufnahme russischer Literatur in Deutschland, speziell in der SBZ, begonnen habe, erst auf das Jahr 1952 bezogen sehen, da von diesem Zeitpunkt an auch die Lektüre schöngeistiger russischer Literatur als Teil der Parteilehrjahres bestimmt und tatsächlich als Massenerlebnis inszeniert wurde. Hier beginnt aber ein neues Thema.

⁶⁶ Vgl. G. Klatt, *Zur Rezeption der Sowjetliteratur im ersten Nachkriegsjahrzehnt 1945-56/57*, in: *Die Rezeption der sowjetischen Literatur in der DDR*, aaO., S. 104.

1. Bibliographie der deutschsprachigen Übersetzungsausgaben I. S. Turgenevs von 1945–1949 in der SBZ

1945

1946

Ein Monat auf dem Lande. In einer freien deutschen Text- und Bühnenfassung von Erwin Reiche, Berlin: Drei-Masken-Verlag 1946.

Erste Liebe. Dt. von V. Hirschfeld. Dt. Buchgemeinschaft Berlin 1946 (Nachauflage von 1928).

Die Uhr. O. Ü., Berlin, Leipzig: Volk und Wissen 1946 (Volk und Wissen Sammelbücherei. Gruppe 1, Serie H, Bd. 3).

Väter und Söhne. Deutsch von F. Rubiner, Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur 1946.

Väter und Söhne. Deutsch von A. Usthal, Berlin: Aufbau-Verlag 1946.

Väter und Söhne. Deutsch von W. Bergengruen. Mit einem Nachwort von Bruno Frank, Leipzig: List 1946 (Neuaufgabe von 1925; *Romane der zeitgenössischen Weltliteratur*).

1947

Ein Adelsnest. Deutsch von Rose Wittfogel, Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur 1947.

Mumu. Aus dem Russ. von Alice Wagner, Berlin: Zeck 1947 (Sammlung "Herz und Erde").

Vorabend. Deutsch von J. v. Guenther, Potsdam: Rütten & Loening 1947 (= Rütten & Loening Romanreihe).

1948

Ein Adelsnest. Übersetzt von R. Wittfogel, Berlin: SMA-Verlag 1948.

Ein Monat auf dem Lande. Komödie. In einer freien deutschen Text- und Bühnenbearbeitung von Erwin Reiche, Berlin: Drei-Masken-Verlag 1948 (Bühnenmanuskript).

Väter und Söhne. Deutsch von F. Rubiner. 2. Aufl., Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur 1948.

1949

Aufzeichnungen eines Jägers. Deutsch von W. u. E. Wonsiatsky. Mit Ill. von O. Singer, Leipzig: Reclam 1949 (Übersetzung nach der ersten, vollständigen vom Autor durchgesehenen Ausgabe von 1880).

Faust. Deutsch von F. Bodenstedt. Mit Federzeichnungen von H. Georgi, Dresden: Jess 1949.

Jermolai und die schöne Müllerin. Erzählung. Übersetzt und herausgegeben von C. Bergmann, Eisenach: E. Röth-Verlag 1949 (Gesicht der Völker. Der ostslawische Kulturkreis. Russische Dichtung).

Mumu. Eine Erzählung. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Maria Einstein, Berlin/Leipzig: Volk und Wissen 1949 (Sammelbücherei, Gruppe 1, Serie H, H. 35).

2. Materialien zu einer Bibliographie literaturkritischer Beiträge über I. S. Turgenev in Zeitungen und Zeitschriften der SBZ (1945–1949)

1946

-He-, *Bruder aller Menschen werden*. *Russische Weltliteratur*. Turgenev und Dostojewskij, in: *Der Morgen*, Berlin 2 (1946) 264 vom 10.11.1946, Beil. S.3.

Heitzenröther, Horst, *Turgenev, ein russischer Erzähler*, in: *Start* 1 (1946) 13 vom 30.8.1946, S. 4.

Kähler, G., *Das lasurblaue Reich*. Turgenev, ein Wegbereiter der Humanität, in: *BZ* 2 (1946) 272, S. 3.

Karsch, Walther, *Das neue Buch*. 'Väter und Söhne' u. a., in: *Der Tagespiegel*, Berlin 2 (1946) 185, vom 10.8.1946, S. 4.

Rose, L., *Iwan Turgenev*, in: *Märkische Volksstimme*, Berlin (1946) 115 vom 3.9.1946.

s-r., *Blick in das Buchschaffen: 'Turgenev: «Väter und Söhne»'*, in: *Norddeutsche Zeitung* (1946) 63 vom 25.7.1946, S. 2.

W. K., *Väter und Söhne*, in: *Aufbau* 2 (1946) 10, S. 1076.

Folgende Zeitungen waren in der Deutschen Bücherei und der Universitätsbibliothek Leipzig nicht einsehbar, die Nummern waren nicht mehr enthalten:

Der Morgen, Berlin 2 (1946) 150 vom 30.6.1946.

Sonntag (1946) 16 vom 20.5.1946.

Vorwärts, Berlin (1946) 193 vom 27.11.1946.

1947

Froh, E., *Das neue Buch*. Iwan Sergejewitsch Turgenev: 'Väter und Söhne', in: *Neue Welt*, Berlin 2 (1947) 6, S. 109–111.

Gyßling, Hans-Werner, *Neue Bücher, neue Freunde*. 'Väter und Söhne', in: *der Demokrat*, Schwerin 2 (1947) 43 vom 9.5.1947, S. 4.

Roch, Herbert, *Große Dichtung der Russen*. Iwan Turgenev, in: *Horizont*,

Berlin (1947) 10 vom 11.5.1947.

Ders., *Große Dichtung der Russen. Iwan Turgenjeff*, in: *Forum* (1947) 10, S. 20-21.

O. V., *Turgenjew und Dostojewski. Russische Weltliteratur*, in: *Märkische Volksstimme*, Potsdam (1947) 36 vom 15./16.2.1947 (identisch mit: -He-, *Bruder aller Menschen werden*, aaO.).

1948

Brix, Meta, *Ein Dichter an der Zeitenwende. Zu Turgenjews 65. Todestag am 3. September*, in: *Der Morgen*, Berlin 4 (1948) 201 vom 29.8.1948, Beibl. S. 3.

Dietrich, *Iwan Turgenjew (1818–1883)*, in: *Tägliche Rundschau* 4 (1948) 206, S. 3.

Djacenko, D., *Ein Wegbereiter. Zu Turgenjews 65. Todestag*, in: *Vorwärts*, Berlin 1 (1948) 205, S. 3.

Dr. Sa., *Geistiger Vorläufer der Revolution. Turgenjews Geburtstag jährt sich zum 130. Male*, in: *ND* 3 (1948) 262 vom 9.11.1948, S. 5.

E. T., *Als Turgenjew in Berlin war... Zum 65. Todestag des russischen Dichters am 3. September*, in: *Nachtextpreß* (1948) 198, S. 3 (vgl. auch Hinweis unter 1949).

Fenner, Gerhard, *Iwan Turgenjew: 'Das Adelsnest'*, in: *Russischunterricht* 1 (1948) 3, S. 134 f.

Lenz, Jürgen, *Auf der Suche nach sozialer Gerechtigkeit. Zum 65. Todestag von Iwan Turgenjew*, in: *Start* 3 (1948) 36, S. 4.

Lüdecke, H., *Zwischen Adel und Zukunft. Zum 65. Todestag Iwan Sergejewitsch Turgenjews*, in: *BZ* 4 (1948) 205 vom 3.9.1948, S. 3.

Jegolin, A., *Der Schwanengesang der Adelsnester. Zum 130. Geburtstag Turgenjews*, in: *Tägliche Rundschau* 4 (1948) 264, S. 3.

J., *Iwan Turgenjew. Literarischer Vorbereiter sozialer Umwälzungen*, in: *Tribüne*, Berlin 4 (1948) 264 vom 10.11.1948, S. 3.

Sabais, Heinz-Winfried, *Turgenjew und Tolstoi*, in: *Aufbau*, Berlin 4 (1948) 11, S. 966-969.

O. V., *Turgenjew-Gedenkfeier*, in: *Abendpost*, Weimar 3 (1948) 212 vom 17.9.1948, S. 2.

O. V., *Turgenjew und Rudolstadt*, in: *Abendpost*, Weimar 3 (1948) vom 22.10.1948, S. 2.

O. V., *Iwan Turgenjew. Der große russische Dichter des 19. Jahrhunderts starb vor 65 Jahren*, in: *ND* 3 (1948) 205 vom 3.9.1948, S. 3.

Wille, Hermann Heinz, *Wegbereiter russischer Wirklichkeitsdichtung*, in: *Die Tagespost*, Potsdam 4 (1948) 205 vom 3.9.48.

1949

Tewes, Erhard, *Als Turgenjew in Berlin war. Der große russische Erzähler starb am 8. September 1883*, in: *Roland von Berlin*, Berlin O. J. (1949) 37, S. 11.

3. Materialien zu den Inszenierungen der Komödien Turgenews auf Bühnen der SBZ

Übersicht der Erstaufführungen

- | | | | |
|----|------------|--|--|
| 1. | 19.07.1945 | Dresden,
Interimstheater | <i>Das Gnadenbrot</i>
(<i>Der Bär</i> von Čechov) |
| 2. | 29.06.1948 | Stendal,
Stadttheater | <i>Das Gnadenbrot</i>
(<i>Der Bär</i> und <i>Ein Heiratsantrag</i> von Čechov) |
| 3. | 07.07.1948 | Leipzig,
Schauspielhaus | <i>Ein Monat auf dem Lande</i> |
| 4. | 12.09.1948 | Zwickau-Planitz,
Schloßtheater | <i>Das Gnadenbrot</i> |
| 5. | 05.10.1948 | Rudolstadt,
Städtische Bühnen | <i>Das Gnadenbrot</i>
(<i>Der Bär</i> von Čechov) |
| 6. | 09.10.1948 | Halle,
Kammerspiele | <i>Ein Monat auf dem Lande</i> |
| 7. | 04.11.1948 | Potsdam,
Brandenburgisches
Landestheater | <i>Ein Monat auf dem Lande</i> |
| 8. | 06.11.1948 | Magdeburg,
Städtische Bühnen | <i>Ein Monat auf dem Lande</i> |

Kritiken und Programmhefte zu den Inszenierungen

Zu 1.

Großmann, Arne, *Aus dem Theaterleben: 'Das Gnadenbrot' und 'Der Bär'*, in: *Volkszeitung*, Dresden 1 (1945) vom 7.8.1945, S. 4.

Zu 2.

Richter, Karl-Georg, *Drei Kammerspiele im Stadt-Theater*, in: *Volksstimme*, Stendal 2 (1948) 152 vom 2. Juli 1948, S. 4.

Zu 3.

A. M. U., *Leipziger Schauspielhaus: 'Ein Monat auf dem Lande' von Iwan Turgenjew*, in: *Leipziger Volkszeitung*, Leipzig 4 (1948) vom 10.7.1948, S. 2.

Zu 4.

O. V., *Turgenjew im Schloßparktheater Planitz*, in: *Freie Presse*, Zwickau (1948) vom 9.9.1948, S. 4 (Vorankündigung).

Müller, H., *Iwan S. Turgenjew: 'Das Gnadenbrot'. Erstaufführung im Schloßtheater Zwickau-Planitz*, in: *Freie Presse*, Zwickau (1948) vom 15.9.1948, S. 4.

Zu 5.

so., *Tschechow und Turgenjew*, in: *Abendpost für Mitteldeutschland*, Weimar (1948) vom 4.10.1948, S. 6.

so., *Städtisches Schauspiel. 'Der Bär' und 'Das Gnadenbrot'*, in: *Thüringer Volk*, Rudolstadt (1948) 241 vom 18.10.1948, S. 3 (einsehbar im Staatsarchiv Heidecksburg).

Programmheft der Städtischen Bühne Rudolstadt, *'Das Gnadenbrot' und 'Der Bär'*, (einsehbar im Staatsarchiv Heidecksburg).

Zu 6.

bch., *I. S. Turgenjew: 'Ein Monat auf dem Lande'. Erstaufführung in den Kammerspielen des Landestheaters*, in: *Die Freiheit*, Halle (1948) vom 11.10.1948, S. 2.

Wuttke, Adolf, *'Ein Monat auf dem Lande'. Komödie von Iwan Turgenjew-Aufführung in den Kammerspielen*, in: *Liberal-Demokratische Zeitung*, Halle 3 (1948) vom 12.10.1948, S. 2.

Ders., *Umbesetzungen im Schauspiel des Landestheaters*, in: *Liberal-Demokratische Zeitung*, Halle 3 (1948) vom 6.11.1948, S. 2.

Zu 7.

O. V., *Einführungsabend der Volksbühne*, in: *Märkische Volksstimme*, Potsdam (1948) vom 4. November 1948, S. 2 (Vorankündigung).

Ch., *Ein Monat auf dem Lande. Zur Premiere im Landestheater*, in: *Märkische Volksstimme*, Potsdam (1948) vom 10.11.1948, S. 2.

O. V., *Capriolen um die Liebe. Turgenjew-Premiere im Landestheater*, in: *Märkische Union*, Potsdam (1948) vom 9.11.1948, S. 2.

Visus, *Premiere vor Werktätigen. Turgenjew-Komödie im Landestheater*, in: *Die Tagespost*, Potsdam 4 (1948) vom 6.11.1948, S. 3.

Weimar, Viktor, *Heiterer Turgenjew in Potsdam*, in: *ND 3* (1948) vom 12.11.1948, S. 3.

W-t., *Potsdamer Theaterabende. Turgenjew und Gorki im Neuen Palais*, in: *Sonntag 3* (1948) 45, S. 7.

Zu 8.

O. V., *Festprogramm des Theaters*, in: *Volksstimme*, Magdeburg (1948) vom 2.11.1948, S. 5 (Vorankündigung).

R., *'Ein Monat auf dem Lande'*, in: *Volksstimme*, Magdeburg (1948) vom 5.11.1948, S. 3 (Vorankündigung).

gob., *Tragik in der Lächerlichkeit. Turgenjews Komödie 'Ein Monat auf dem Lande' – Ein großer Erfolg in Magdeburg*, in: *Volksstimme*, Magdeburg (1948) 11.11.1948, S. 2.

István Lökös (Eger)

Über typologische Parallelen der ungarischen und kroatischen Turgenev-Rezeption

Der typologische Vergleich der Werke von Gyula Krúdy (1878–1933) und Ksaver Šandor Gjalski (1854–1935) ist aus zwei Gründen angebracht: einerseits sind beide Œuvres inspiriert durch Turgenevs Prosa, andererseits waren sowohl Krúdy als auch Gjalski Schriftsteller einer engeren Region – Krúdy der ungarischen Region Nyírség, Gjalski des kroatischen Zagoriens. Beide Regionen waren Hochburgen des ungarischen bzw. kroatischen Kleinadels.

Die Tatsache der Turgenev-Rezeption Krúdys wurde von der ungarischen Komparatistik zum Teil bereits untersucht, aber seit der Erscheinung der einzigen umfassenden Studie von András Diószegi im Jahre 1961 wurde auf diesem Gebiet nichts mehr getan¹. Krúdys Äußerungen über diese Rezeption, die uns seit langem bekannt sind, sind für die weiteren Untersuchungen von großer Bedeutung.

Gjalskis Turgenev-Rezeption können wir auf Grund der kroatischen Fachliteratur und Gjalskis Selbstzeugnissen folgendermaßen zusammenfassen². Viele wichtige Untersuchungen der Turgenev-Forschung wurden der Frage gewidmet, was der kroatische Schriftsteller vom russischen Meister übernommen habe. Der bedeutende Turgenev-Forscher Ivan Nevistić hat bereits 1928 in einer gründlichen Studie gezeigt, was Gjalski von Turgenev übernommen hat. Nicht nur der gedankliche Inhalt der Erzählungen des Bandes *Pod starim krovovima* wurde durch Turgenev inspiriert, sondern auch die Darstellung der Landschaft und der Charaktere. Aber auch die Helden der Erzählungen unterhalten sich über ähnliche Themen wie Turgenevs russische Aristokraten³. Aleksandar Flaker wies auf die in den Novellen Gjalskis und Turgenevs nachweisbaren gemeinsamen technischen Lösungen, die Ähnlichkeiten der Lyrizität der Landschaftsbeschreibung sowie auf Parallelen im Verhältnis zur Natur hin⁴. Die Orchestrierung des folgenden Satzes der Erzählung *Illustrissimus Batthorych* wirkt wie eine Paraphrase der Turgenevschen Texte:

¹ A. Diószegi, *Turgenyev magyar követői*, in: *Tanulmányok a magyar-orsz irodalmi kapcsolatok köréből. II.*, Szerk.: Kemény G. Gábor, Budapest 1961, S. 110–137.

² Zur kroatischen Turgenev-Rezeption siehe J. Badalić, *Rusko-hrvatske književne studije*, Zagreb 1972; I. Nevistić, *Ksaver Šandor Gjalski*, Zagreb 1928; A. Flaker, *Književne poredbe*, Zagreb 1968.

³ Nevistić, a.a.O., S. 89–90.

⁴ Flaker, a.a.O., S. 131–132.

“Preda mnom sav se rasprosto daleki niski lug, sav još uspavan. Ipak, kao da se budio, pa tiho i lagodno u nekoj prelesti talasao od lahorenja topla i mirna vjetrića. Brezovina se bjelasala u svjetlosti duljega dana, sve drveće u šumi treptilo, a po koji suhi list, što je još na njem ostao, tajnovitim je šuštanjem padao mirno, bez prestanka, bez težine na svježju zemlju, gdje su se po koji još posljednji ostanci siječanjskoga snijega talili od toplijega uzduha. Za čas me je osvojio čar divna prizora tihe prirode, te sam zaboravio lov”⁵.

Über das Turgenev-Erlebnis hat Gjalski selbst geschrieben, am schönsten vielleicht in seiner Schrift über seine Wiener Studienzeit. Mit viel Nostalgie nach der Heimat las er in der Stille der Wiener Bibliothek Turgenevs Prosa in deutscher Übersetzung. Er formuliert:

“Čitajući te njegove divne raskaze iz ruskih zamoka, bude i mojoj nostalgiji za domom mnogo lakše. Bilo me je često i često, kao da slušam glasove svoga doma, svojih ljudi, sve me je iz tih njegovih riječi i opisivanja sjećalo na moj hrvatski dom i na moje hrvatske ljude. I možda sam već onda lovio pero u ruke, da si pravim zapiske iz domaje”⁶.

Diese Heimat war das kroatische Zagorien, von dessen Traditionen, Naturschönheiten und alten Herrensitzen er bereits in seiner Kindheit berührt wurde. Dieser Zauber der heimatlichen Landschaft dauerte sowohl bei ihm als auch bei Krúdy bis zum Ende des Lebens, seine Spuren sind in beiden Œuvres zu spüren. Es seien hier einige Zeilen aus Gjalskis Autobiographie zitiert:

“Do svoje sedme godine boravio sam neprekidno u Gredicama, pa su tako svi oni prvi, najjači dojmovi prvih dana ljudskoga života došli i ostali od tih starih zidova, dugih hodnika, velikih soba i od one velike stare bašte kod dvora, u kojoj kao da su počivale i terptjele stoljetne sjene”⁷.

An einer anderen Stelle heißt es:

⁵ Ksaver Šandor Gjalski, *Pod starim krovovima*, Zagreb 1929, S. 27.

⁶ Ksaver Šandor Gjalski, *Ljubav lajtnanta Milića i druge pripovjetke*, Zagreb 1923, S. 186.

⁷ Ebda., S. 167.

“Godine 1873. u prvom roku prijavio sam se za državni ispit i dobro ga položio, a u jeseni iste godine dao sam se upisati na bečku univerzu, kamo sam istom u siječnu 1874. bio otišao, jer sam baš izgarao od želje, da budem što dulje kod kuće u Gredicama, upijajući u sebe svu divotu i čar ladanjske jeseni i zime i svu onu dragu, sanljivu, toplu temperaturu staroga gospodskog dvora. Gotovo su oživljavali u duši mojoj negdašnji daleki dani i djedova i roditelja, a sve me je to gotovo čarobnom snagom obajavalo i vezalo. Sate i sate znao sam posjedjeti pred otvorenim starinskim ormarima i kopati među starim posivjelim i požutjelim papirima”⁸.

Hier können wir manche Krúdy-Zitate – vor allem aus seinen belletristischen, aber auch aus seinen autobiographischen Werken – aufzählen, die von der Nostalgie nach der Heimat und von Turgenev-Reminiszenzen zeugen.

Die Romane *Napraforgó* (*Sonnenblume*) und *Hét bagoly* (*Sieben Eulen*) sowie das ausgesprochen autobiographische lyrische Werk *N. N.* bieten hierfür – neben den publizistischen Schriften – zahlreiche Beispiele. Als Beleg sei hier eine Stelle aus dem Kurzroman *N. N.* zitiert. In dem Kapitel *Die Grille war meine Amme* ist zu lesen:

“Meine Bekannten waren solche Leute, die sich im Winter über das tägliche Feuer, die helle Flamme oder über den Schnee freuten. Am Morgen, wenn dichter Nebel über der Landschaft lagerte, rieben sich meine Verwandten die Hände, als aber die Sonne zu scheinen begann, öffneten sie schnell die Flügel der Fenster. Der strömende Frühlingsregen war für sie eine Freude, und niemand war traurig, als der stille, anhaltende Herbstregen kam. Jede Nacht hatte etwas zu erzählen: Der Winter konnte nie so düster sein, daß er die Lebenslust der Menschen hätte nehmen können. Ich lebte unter glücklichen Menschen, auf die die Sonne herzlich niederschien. Die Röte des Sommers, die Blässe des Herbstes, das Lila des Frühlings, das Weiße des Winters: sie alle waren Farben des Lebens. Das Leben des Herrensitzes richtete sich nach der Ordnung der Natur”⁹.

Zitieren wir eine ähnliche Stelle aus dem Roman *Napraforgó*:

⁸ Ebda., S. 182–183.

⁹ Krúdy Gyula, *Pesti nőrabló*, Budapest 1978, S. 494–495.

“Unter dem Gewölbe des Herrensitzes war es warm. Die Fenster schauten still, ruhig die Landschaft. Klingend schlug die Uhr, wie ein alter singender Verwandter, dessen Stimme hiergeblieben ist [...] Die Krähen sind alte Bekannte. Die Heiligenstatue in der Flur empfängt wie ein Mensch den Gruß der Bauern”¹⁰.

Der typologische Vergleich der die ungarische Region Nyírség darstellenden Schriften Krúdys und der Erzählungen des Bandes *Pod starim krovovima* Gjalskis bietet, neben den oben erwähnten Stellen, weitere interessante Beispiele. In beiden Fällen ist die Lyrizität der Turgenevschen Prosa zu spüren, und besonders bei der Landschafts- und Charakterschilderung ist Turgenevs Einfluß zu fühlen. Die Nyírséger bzw. Zagorianer Landschaft ist in vieler Hinsicht (Motive, Stimmung) ähnlich der mittlrussischen Landschaft der Turgenevschen Romane. Wir hoffen, daß eine kurze Darstellung des Bandes *Pod starim krovovima* diese Verwandtschaft nachweisen kann.

Schauplatz der zwölf Erzählungen des Bandes ist das mit Weingärten, Wäldern, Auen, Bergen und Wiesen bedeckte Zagorien, in dessen Herrnsitzen in der Jugendzeit Gjalskis noch reges Leben herrschte, wo aber auch die Zeichen des Niedergangs zu spüren waren. Die Hauptfigur der Erzählungen ist der Besitzer der “curia nobilitatis Brezovyta” (eines Zagorianer Herrnsitzes), der – obwohl pensionierter Obergespan, Werbóczianer und ungarfreundlich – ein stolzer Adelige ist, dessen Illyrismusfeindlichkeit sich mit seiner patriotischen Gesinnung gut verträgt und der von den Ungarn trotzdem illyrerfreundlich, von den Anhängern des Illyrismus für ungarfreundlich gehalten wird. Sein Haus bewahrt noch die alten Sitten, den Frieden und die Gemütlichkeit der alten Herrnsitze, ebenso wie die seiner Freunde, die wir der Reihe nach kennenlernen. Ununterbrochen kommen die Gäste, Romanhelden gehen im Winter auf die Jagd, nehmen an ausgiebigen Mittag- und Abendessen teil. Am Weihnachtsabend fahren sie mit dem Pferdeschlitten zum Mitternachtsgottesdienst, den Silvesterabend verbringen sie mit Bleigießen. An regnerischen Herbst- und kalten Winterabenden sitzen sie am Kamin und spielen Karten oder erzählen Anekdoten. Die Dienerschaft körnt den Mais, aus der Küche hört man das Geklapper des Krauthobels. Überall ist es wohlriechend. Ist das Wetter rau, so kann der Reisende am Herrnsitz bleiben, und beim Einbruch der Nacht gehen alle in die Gastzimmer.

¹⁰ Ebda., S. 11.

Wir irren uns nicht, wenn wir behaupten: die Stimmung, die Lyrizität der Turgenevschen Prosa ist in diesen Erzählungen überall gegenwärtig. Aber auch andere, für die Prosa Turgenevs charakteristische Motive und Reminiszenzen sind zu beobachten. In einem großen Teil der Erzählungen ist Tragisches und Enttäuschung zu spüren, und oft überschattet Karrierismus das Idyllische und den Frieden.

Gjalski stellt meisterhaft die letzten Werte der alten, langsam verschwindenden adeligen Existenzform dar. Es besteht kein Zweifel, daß er auch darin ein Turgenev-Schüler ist. Die Wiederbelebung der ehemaligen Lebensweisen und Bräuche sowie die Landschaftsbeschreibungen sind nichts anderes als die künstlerische Registrierung der zugrunde gehenden Werte und Schönheiten der patriarchalischen adeligen Lebensform.

In den Werken des Gyula Krúdy sind zahlreiche typologische Parallelen des Meisterwerkes von Gjalski zu finden. Die charakteristischsten sind: die Beschreibung der Nyírséger Landschaften; die ungarische Gentry-Mentalität und Lebensform, die der Lebensform des Zagorianer Adels ähnlich ist; die idyllischen Bilder des provinziellen, adeligen Lebens. Wir lernen eine Reihe von Figuren kennen, die ihre Existenz verloren haben: zum Beispiel die Familie Gaál oder die Zathureckys. Krúdy gelingt es zwar, die ganze Atmosphäre der ehemaligen Nyírséger Herrensitze darzustellen, doch ist diese Idylle – wie in den meisten Geschichten Gjalskis – nur eine scheinbare.

Diese Feststellungen können wir mit konkreten Beispielen illustrieren. Das Interieur des Herrensitzes von Ferfrekovec (das ist der Schauplatz von Gjalskis Erzählung *Perillustris ac generosus Cintek*) wäre auch manchen Helden Krúdys (z.B. Szindbád, Szomjas Guszti) angemessen:

“...nas je istom uveo u prednju sobu, koja je služila za blagovanje, za primanje gostiju i ujedno za prigodnu spavaću sobu. U sobi je gorila velika petrolejska svjetiljka, koja je jasno obasjavala svu nisku odaju od tramova do zadnjeg kutića. Tek za ogromnim visokim ormarima zasjele su duboke crne sjene [...] Po zidovima visile su starinske svetačke slike. U pročelju bio staromodni duboki divan, presvučen kožom”¹¹.

Die Zeit ist hier offensichtlich stehengeblieben, die Vergangenheit wird durch die Möbel und Gegenstände konserviert, über die die Zeit hinweggegangen ist. Das ist dieselbe Variante der Bewegungslosigkeit, des scheinbar idyllischen Milieus, über die wir in den Werken Krúdys lesen

¹¹ Ksaver Šandor Gjalski, *Pod starim krovovima*, zit. Ausg., S. 252.

können. Ähnliche, die Vergangenheit evozierende Requisiten sind sowohl am Herrensitz der Zathurecky-Fräulein (das ist der Schauplatz der Erzählung *Szindbád őszi utazása* [*Herbstreise von Szindbad*]), als auch im Mädchenzimmer der Birta Mariska (sie ist die Hauptfigur der Novelle *Nyíri csend* [*Stille von Nyírség*]), oder im Haus des Kengyelfy András (aus der Novelle *Egy öreg legény házatája* [*Das Haus eines alten Burschen*]) zu beobachten. Im "großen Zimmer" des Zathurecky-Herrensitzes ist "der alte Zigarettenrauch noch immer zu spüren, nur die Augen des Fuchses vor dem Kanapee sind ausgefallen und sein Fell ist ein bißchen schäbiger geworden [...] Von dem Jagdzeug ist nur ein großes Jägerhorn geblieben, das Innere des Horns ist voll mit trockenen Blumensamen. In der Ecke steht eine Fliegenklappe, auf dem runden Tisch ist gelber Tabak zerstreut"¹². Das Mädchenzimmer der Birta Mariska hat eine ähnliche Stimmung. Seine Stille wird nur selten durch den Schwarzenberger Marsch unterbrochen, wenn ein lange nicht gesehener Gast kommt:

"ein langfüßiges Nähtischchen steht beim Fenster, es wurde wohl vor hundert Jahren aus Nußbaum geschnitzt, viele, schon längst vermoderte Frauenköpfe haben sich einst über seine Platte gebeugt [...] Auf der Kredenz glänzen die grünen Obstschüsseln, und die silberne Zuckerdose, deren Inneres der naschhaften Dienerschaft wegen einst verschlossen war, schaut matt hinab. Die großen Schränke strömen zarten Duft aus [...] Einen Duft, den man früher in alten 'Frauenwohnungen' einatmen konnte"¹³.

In der 'Frauenwohnung' des Herrensitzes von Kengyelfy András bewahren "schlankfüßige Stühle", ein zerrissenes Netz und der große venezianische Spiegel die Vergangenheit. Und natürlich das Bett mit der seidenen Gardine. Es gibt hier auch eine große Uhr, "die in der Stille seit hundert Jahren würdig und traurig tickte. Die alte Uhr war durch winzige Aquarelle berühmter Maler geschmückt"¹⁴. Es besteht kein Zweifel: die zitierten Zeilen sind mit Turgenev verwandt; man vergleiche die folgende Stelle aus dem Roman *Дворянское гнездо*:

"Небольшой домик [...] был выстроен в прошлом столетии, из прочного соснового леса; он на вид казался ветхим, но мог простоять еще лет пятьдесят или более. Лаврецкий обошел все комнаты и, к великому бес-

¹² Krúdy Gyula, *Szindbád*, Budapest 1973, S. 147.

¹³ Krúdy Gyula, *Pókhálós palackok*, Budapest 1977, S. 83–84.

¹⁴ Ebda., S. 61.

покойству старых, вялых мух с белой пылью на спине, неподвижно сидевших под притолоками, велел всюду открыть окна: с самой смерти Глафиры Петровны никто не отпирал их. Все в доме осталось, как было: тонконогие белые диванчики в гостиной, обитые глянцеви́тым серым штофом, протертые и продавленные, живо напоминали екатерининские времена; в гостиной же стояло любимое кресло хозяйки, с высокой и прямой спинкой, к которой она и в старости не прислонялась [...] В спальне возвышалась узкая кровать, под пологом из стародавней, весьма добротной полосатой материи; горка полинялых подушек и стеганое жидкое одеяльце лежали на кровати, а у изголовья висел образ 'Введение во храм пресвятой богородицы', – тот самый образ, к которому старая девица, умирая одна и всеми забытая, в последний раз проложи́лась уже хладующими губами. Туалетный столик из штучного дерева, с медными бляхами и кривым зеркальцем, с почернелой позолотой, стоял у окна. Рядом с спальней находилась образная, маленькая комнатка, с голыми стенами и тяжелым киотом в углу; на полу лежал истертый, закапанный воском коверчик [...]"¹⁵.

Noch augenfälligere Ähnlichkeiten finden wir in den Landschaftsbeschreibungen Krúdy's, sie sind wichtige Mittel der Darstellung der Stimmung. Auch in diesen Beispielen ist das Turgenev-Erlebnis gut zu beobachten. Die Landschaftsbeschreibung ist meistens ein elegischer Hintergrund der langsam verschwindenden adeligen Welt. Ein wichtiges Element in ihr ist die mit den Werken Turgenevs verwandte Lyrizität. Poetische, oft fast impressionistische Darstellung der Landschaft mischt sich mit Nostalgie. Auch dann, wenn die Handlung in der Gegenwart spielt. Diese Gegenwart mit ihren Gegenständen verweist zugleich auf eine verschwundene oder verschwindende Welt.

Es ist wichtig zu betonen, daß es zwar zwischen dem Band Gjalskis und den Krúdy-Schriften ein Intervall von gut zwanzig Jahren gibt, daß aber gleichwohl auch bei Gjalski die Spuren des in den mittel- und osteuropäischen Literaturen erst verspätet erscheinenden Impressionismus festzustellen sind. Auffallend ist zum Beispiel die ähnliche Darstellung der herbstlichen und winterlichen Landschaft. Solche Bilder sind sowohl für Krúdy's frühe Erzählungen und Szindbád-Novellen als auch für die Erzählungen des Bandes *Pod starim krovovima* charakteristisch. Die

¹⁵ Иван Сергеевич Тургенев, *Сочинения в двенадцати томах*, том шестой, изд. Наука, Москва 1981, с. 61–62.

winterliche Landschaft wird bei beiden Autoren mit einer eigenartigen Intonation lyrisch beschrieben, deren Ziel die Stimmungsmalerei ist. Bei Krúdy hat "der Schneefall in den Karpaten eine Stimme", bei Gjalski "schneit es leise, lautlos". Der Schneefall ist "in dem stillen, winterlichen Frieden [...] mit seiner heiligen Stummheit" gleichzeitig "kummervoll und herrlich". Es sei hier eine längere Stelle aus der Erzählung *Na badnjak* angeführt:

"Snijeg uistinu padaše tako gusto, ustrajno i neprekidno, da je bilo potpuno opravdano nadati se saoniku. Crne grude na polju sve su više iščezavale, već se nijedan jarak među slogovima ne raspoznavашe. Po pustim se brežuljcima niski grmovi borovice svojim crnim granjem oštro lučili od jasnoga bijeloga plašta snježnoga, i pričinjali se kao pjege na runu starih, kraljevskih mantija. Golo granje drveća, po kojem su se hvatale fine igleinja, sad se sve više sagibalo pod trhom snijega. Zrak, oblaci, sva visina: sve se gubilo u sipanju snijega, ni od kuda se ne čuje ništa, tek se tužno kojiput nezgrapnim graktom javljaju vrane i svrake, polijećući niskim, kratkim letom od jednoga polja do drugoga, ili časomice zamnije dolje iz ravnine od potoka i crnih voda čeznutljiv krik divlje patke, da se onda odmah raspline u dalekom ovom miru. Inače sve tiho, ukočeno, gluho: gotovo nedohitna tišina, u kojoj i naši koraci odjekuju, te glasno pod nama škripi i cvili mladi snijeg. Nešto svečano, veličanstveno naleglo na sav kraj, baš kao da se pripravlja, da dostojno dočeka mladoga kralja nebeskoga"¹⁶!

In der 1899 entstandenen Krúdy-Erzählung *Téli szelek* (*Winterliche Winde*) ist zu lesen:

"Kahle, frostige Akazien umrandeten die Straße, zwischen denen der Wind gläsern tönte. Denn als wir die Ebene erreichten [...], kam pfeifend der beißende Winterwind. Zürend scheuchte er die Krähen, die auf den Pappeln saßen, auf, und die schwarzen Vögel flogen schwebend im Wind. In der Ferne war eine Windmühle zu sehen, als wäre sie aus weißem Zucker, hinter dem Gewölk blickte als bleiche Scheibe die Sonne hervor. Die grauen Pferde schritten laut einher, die Glocken klingelten

¹⁶ Ksaver Šandor Gjalski, zit. Werk, S. 71.

feierlich, ich glaube, ich bin zwischen den warmen Pelzen eingeschlafen”¹⁷.

Die Krúdy- und Gjalski-Gestalten, die diese nach Turgenevs Mustern dargestellte Landschaft und die patriarchalischen Nyírséger und Zagorianer Herrnsitze bevölkern, geraten ohne Ausnahme mit der gesellschaftlichen Realität der Zeit in Konflikt. Deshalb fliehen sie aus der Gegenwart in die Vergangenheit bzw. in die Idylle der verschwindenden Welt der Herrnsitze, die wir mit Recht als Evasion aus der fin-de-siècle-Welt betrachten können. Und das ist nichts anderes als die Manifestation der Verhaltensform der Jugendstilzeit. (Nur nebenbei sei hier bemerkt: zur Jahrhundertwende war Gjalski Mitarbeiter der Zeitschriften *Mladost*, *Hrvatska misao* und *Život*, die alle Merkmale der Jugendstilzeit an sich trugen.) Die Helden der bedeutendsten Werke Krúdys – der immer unruhige Szindbád, Rezeda Kázmér, Álmos Andor, Szomjas Guszti usw. – geraten wegen ihrer Mentalität, ihrer die alten Ideale bewahrenden Verhaltensnorm mit der Gegenwart aneinander. Ähnlich steht es mit den Helden Gjalskis, mit den beim Kamin Tarock spielenden Adeligen: Battorych, Kuntek Laci, Ercigonja Radičević, Petrović. Auch diese Krúdy- und Gjalski-Gestalten geraten wegen ihrer Gefühlswelt, ihrer Mentalität mit der Gegenwart in Konflikt und möchten sich von ihr absondern. Dieses Hinwegsehen steigert bei ihnen die Nostalgie nach den vergangenen Zeiten. Der Hauptheld des Romans *Sieben Eulen* rühmt um die Jahrhundertwende die 60er–70er Jahre des 19. Jahrhunderts, für ihn sind sie schon Geschichte, die die alte, patriarchalische, adlige Lebensform bedeutet. Auch der Held der bereits erwähnten Erzählung *Perillustrissimus ac generosus Cintek* trauert der Zeit der alten Privilegien nach, als er noch keine Steuer zahlen mußte. Besonders deutlich wird das durch Battorych formuliert, als er in der Erzählung *Plemenitaši i plemići* zwei protzige, geckenhafte, arrogante junge Männer (kraljevski sudbeni tajnik Zdenko Fučak pl. Grébenjski und Feri pl. Czopakovich de Hum), die über die Requisiten der alten Welt witzeln, mit vornehmer Eleganz zurechtweist:

“Oho, oho, amice Feri, [...] ti ćeš mi oprostiti, ali mi smo ovdje u staroj hrvatskoj kući, koje, ja bih rekao, svetost upravo u tome sastoji, da je svakomu slobodno reći, što hoće, a da ne treba da se boji posljedica. Dopusti, takovih nazora o dužnosti ja ne razumijem i hvala Bogu, da sam živio u doba, kad ih nije nikto još razumijevao. Što se medu prijateljima razgovara, to je

¹⁷ Krúdy Gyula, zit. Werk, S. 51.

svojina tih prijatelja i njihova društva, a među čestitim ljudima ne ide nikada dalje [...] Dao Bog – da budu ljudi opet znali, što je prijateljstvo, što je iskreno čuvstvo, da se budu mogli opet uznositi za višim ciljevima, a ne jednako samo hitili za čašću i moću. Dao Bog, da budu takov, da će svak moći za drugoga podnijeti kakovu žrtvu. Takovi smo mi bili – i rijetke su bile iznimke, pa nam je ipak bilo bolje nego li današnjim račun-džijama”¹⁸!

Die Auswertung der Konfrontation der Gegenwart und der Zukunft könnte das Thema einer selbständigen Studie sein.

Als Resümee ist folgendes festzuhalten: der Ungar Gyula Krúdy und der Kroate Gjalski haben mit der Darstellung der patriarchalischen adeligen Lebensform und Mentalität moralische und andere Werte idealisiert, die allgemein gültig sind. Zugleich haben beide Autoren Mittel eingesetzt, die sie von der Turgenevschen Prosa gelernt hatten ...

¹⁸ Kasver Šandor Gjalski, zit. Werk, S. 112–113.

В. М. Маркович (Санкт-Петербург)

“Русский европеец” в прозе Тургенева 1850-х годов

В самых общих чертах тема публикуемой статьи может быть сформулирована следующим образом: речь пойдет об определенном типе героя и определенном типе сюжетобразующего конфликта, которые будут рассматриваться как взаимосвязанные. В творчестве Тургенева этот тип героя и этот тип конфликта впервые вырисовываются (пока еще не совсем ясно) в повести *Фауст* (1856). Их отчетливое выражение можно обнаружить в более позднем романе *Дым* (1867). Однако наиболее ярко и своеобразно они воплотились в повести *Ася* (1858), появившейся в промежутке между *Фаустом* и *Дымом*. Эта повесть и станет главным предметом нашего внимания.

Начиная анализ *Аси*, необходимо освободиться от одного распространенного предрассудка. В силу очень давней и очень устойчивой традиции героя повести принято включать в разряд персонажей, именуемых “лишними людьми”. Начало этой традиции положил еще Чернышевский, писавший об *Асе* в своей знаменитой статье *Русский человек на rendez-vous*¹. Традиция эта сохраняет свою силу и в современном российском литературоведении; практически ее и сейчас можно считать общепринятой.

Но общепринятое мнение тоже требует проверки и, будучи проверено, часто оказывается всего лишь привычным предрассудком. Думается, что именно так обстоит дело и в данном случае. Герой тургеневской повести Н. Н. выглядел и выглядит “лишним человеком” лишь постольку, поскольку его характер соотносится со стереотипными представлениями о “лишних людях”, сложившимися в русской революционно-демократической критике 1850-х годов.

Революционно-демократический стереотип восприятия “лишних людей” был сориентирован на определенный вариант общественного поведения. Если в поэме, повести, рассказе или романе появлялся герой, не участвующий в общественной деятельности, не проявляющий решительности в сложных жизненных ситуациях, не способный добиться счастья в любви или семейной жизни, герой пассивный, отступающий перед силой обстоятельств, его без колебаний относили к числу “лишних людей”. Подобная логика предопределила восприятие Н. Н. в критике 1850-х годов. Оппонент Чернышевского П. В. Анненков оспаривал резко отрицательную

¹ *Атеней*, 1858, № 18, с. 65–89.

оценку осужденного Чернышевским литературного типа, но исходил из такого же представления о составе его основных черт².

Психологические тонкости при этом во внимание не принимались. Чернышевский не замечал различий между Бельтовым (*Кто виноват?*), Агариным (*Саша Некрасова*), Рудиным (*Рудин*) и Н. Н. Позднее ученик Чернышевского Н. А. Добролюбов не заметил разницы между Печориным и Обломовым (*Что такое обломовщина?*, 1859). Вернее, Добролюбов признал, что такие различия есть, но не придавал им сколько-нибудь серьезного значения:

“[...] мы не могли не видеть разницы личного темперамента, например, у Печорина и Обломова, – заметил он, – так же точно, как не можем не найти ее у Печорина с Онегиным и у Рудина с Бельтовым [...] Но дело в том, что над всеми этими людьми тяготеет одна и та же обломовщина, которая кладет на них общую и неизгладимую печать бездельничества, дармоедства и совершенной ненужности на свете”³.

Между тем для самих писателей, создавших Печорина, Бельтова или Обломова, важнее всего были как раз те отличия, которыми Добролюбов пренебрег. У каждого из них была своя художественная концепция “лишнего человека”.

Была такая концепция и у Тургенева: главные черты ее устойчиво повторялись в рассказе *Гамлет Щигровского уезда* (1849), в повести *Дневник лишнего человека* (1850), в романе *Рудин* (1856) и т. д. Если на взгляд Добролюбова и Чернышевского “лишний человек” психологически прочно связан со своей классовой средой, то для Тургенева это прежде всего человек, оказавшийся в конфликте со своим социальным окружением. Обнаруживается конфликт очень глубокий, обязательно ведущий к драматическим последствиям. Тургеневский “лишний человек” тщетно пытается найти для себя место в обществе: ему не даются ни наука, ни служба, ни хозяйство, ни семейные отношения. И все это оценивается как проявления психологической несовместимости с любыми реально существующими социальными условиями.

Конфликту соответствует определенный тип психологии – болезненной или, во всяком случае, аномальной. Для тургеневских “лишних людей” типично, например, гипертрофированное самолюбие, которое делает всю их жизнь мучительной. Типично и разорванное сознание, в котором скептицизм борется с идеализмом

² См. П. В. Анненков, *Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской “Аси” – Атены*, 1858, № 32, с. 322–350.

³ См. *Современник*, 1859, № 5, отд. III., с. 59.

и любовью к людям. Типично противоречие между рассудком и чувствами такого героя: тургеневский “лишний человек” заеден рефлексией и “ничего непосредственного” в нем нет. Естественные чувства, естественные отношения с людьми для него затруднительны или недоступны.

Сравнивая героя *Аси* с этой устойчивой типологической моделью, можно заметить, что Тургенев явно отходит от схемы созданного им типа. Прежде всего в *Асе* отсутствует обычный для тургеневских “лишних людей” конфликт с окружающим миром. Мелькает легкий намек на возможность такого конфликта (герой мимоходом упоминает о том, как неприятны ему встречи с соотечественниками за границей), но этот намек не превращается в сюжетную тему. Герой повести изображается как человек благополучный или, говоря его же собственными словами, как человек процветающий. “Я был здоров, молод, весел, деньги у меня не переводились [...] я жил без оглядки, делал что хотел, процветал, одним словом”⁴. Подобная автохарактеристика была бы просто невозможной в тургеневских повествованиях о “лишних людях”.

Можно заметить также и то, что Тургенев изображает в *Асе* такую психологию, в которой нет ничего болезненного, психологию, внутренне уравновешенную и по-своему гармоничную. Герой наделен развитым и тонким самосознанием, но оно несколько не мешает непосредственности его переживаний. Н. Н. легко и безраздельно отдается чувствам или мгновенным впечатлениям, а они легко, без борьбы, сменяют друг друга. И всё это переживания простые и естественные: обычное для тургеневских повествований о “лишних людях” противоречие между рефлексией и чувствами здесь, в характере героя новой повести, как будто исчезает.

Казалось бы, здесь может появиться противоречие несколько иное. Едва ли не всё, что чувствует герой, опосредовано эстетическим восприятием. Ася ассоциируется у него то с рафаэлевской Галатеей, то с пушкинской Татьяной, то с Доротеей из поэмы Гете, и те ощущения, которые Ася вызывает, неотделимы в сознании Н. Н. от этих и подобных им ассоциаций. Кажется, эстетизированность и литературность переживаний героя может стать источником их искусственности и вступить в противоречие с живой природой чувств. Но ничего подобного в повести Тургенева не происходит. Изображаемые здесь эстетизированные переживания Н. Н. не перестают выглядеть естественными: Тургенев

⁴ Текст повести И. С. Тургенева *Ася* цитируется по следующему изданию: И. С. Тургенев, *Полн. собр. соч. и писем. В 30 тт.*, т. V, Москва 1980, с. 149. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи. В скобках указываются том и страница.

изображает естественность, гармонизированную культурой.

Культура, определяющая психологический строй личности Н. Н., неизбежно привлекает к себе внимание читателя. Это культура многонациональная и в то же время единая или, точнее, ставшая единой в сознании героя, в его душевной жизни. Образы Рафаэля и Гете входят в него так же органично, как и образы Пушкина, а ланнеровский вальс воспринимается так же интимно, как и романс Гурилева, ставший русской народной песней. Иными словами, изображается уже не “лишний человек”, неприкаянный, не находящий себе места в любом бытовом и культурном пространстве, а герой совсем иного типа – “русский европеец”, живущий на грани двух культур и объединяющий их в своей личности.

Не так уж трудно установить тот архетип, с которым этот новый тип тургеневского героя генетически связан. Это несомненно “русский путешественник”, литературный тип, порожденный автобиографической книгой Н. М. Карамзина *Письма русского путешественника*, которая стала достоянием читающей публики в первой половине 1790-х годов⁵.

Можно заметить, что в образе “русского путешественника” Карамзин акцентировал те самые черты, которые позднее выделит в своем герое Тургенев. Русский человек, вобравший в себя европейскую культуру, не выглядел в *Письмах* усердным, целеустремленным и зрелым тружеником. Напротив, герой Карамзина прежде всего молод и беспечен – такова необходимая писателю “литературная поза”⁶. “Юный скиф” ничем не занят и ничем не озабочен, поэтому он легко отдается всем сменяющим друг друга переживаниям, которые вызывает в нем открывшийся ему европейский мир. А они (как это будет потом и в повести Тургенева) сменяют друг друга легко и просто, потому что всё это переживания естественные и простые. И тут же, рядом, обозначается другая особенность архетипа, которая потом окажется очень важной для Тургенева: в переживаниях героя естественность и простота легко соединяются с литературностью и эстетической окраской всего, что герой чувствует или даже просто ощущает. Именно здесь, у Карамзина, непосредственные переживания героя впервые в русской прозе оказались неотделимыми от художественных ассоциаций, всплывающих в его памяти.

⁵ Первые публикации фрагментов из книги Карамзина состоялись в 1791–1792 гг. в *Московском журнале* и в 1794–1795 гг. на страницах альманаха *Аглая*.

⁶ Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, *“Письма русского путешественника” Карамзина и их место в развитии русской культуры* – Н. М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, Ленинград 1984, с. 526.

Такое единство простоты и литературности Карамзин обосновал принципиально. Согласно логике сентиментализма естественный человек оказывался человеком чувствительным. А чувствительный человек представлял человеком тонко чувствующим, ощущающим различие мельчайших оттенков переживания. Ну, а тонкость чувств, богатство свойственных тонкому чувству оттенков представлялись Карамзину неотделимыми от их словесного выражения. Находя словесное выражение для всего переживаемого, считал Карамзин, человек неизбежно вступает в контакт с уже существующим выражением подобного же чувства или ощущения. Или, точнее говоря, изначально переживает это чувство или ощущение в непосредственном контакте с каким-либо эстетическим его воплощением. В общем, получается, что эстетизированность и, в частности, литературность переживания необходимы для его полноценности – без них невозможно чувствовать тонко.

Вот почему позиция чувствительного человека ассоциируется у Карамзина не с дикарем Ж. Ж. Руссо, а с “читателем, вспоминающим, глядя на мир, прочитанные строки”⁷. Поэтому в *Письмах русского путешественника* “пейзаж воспринимается через призму его литературного образа, любовное чувство – сквозь описание любви в стихах или прозе, жизнь – сквозь литературу”⁸.

Наконец, все эти свойства были возвышены важной культуротворческой функцией, которую выполнял герой. “Русский путешественник” странствовал, не имея какой-либо определенной цели. Но объективно его странствия были поиском своего места в мире.

К этой типологической модели и возвращается Тургенев в повести *Ася*. Возвращается несколько неожиданно, потому что в процессе развития русской литературы тип “лишнего человека” не просто сменил тип “русского путешественника”. Произошло закономерное вытеснение одного типа другим, несущим в себе его отрицание.

“Русский путешественник” изображался как человек, еще только осваивающий европейскую культуру. Предполагалось, что эта культура (усвоенная путешественником так легко и органично) найдет себе применение в русской жизни и прежде всего послужит просвещению России, ее равноправному приобщению к европейской цивилизации⁹. Подразумевалось, что Россия будет благодарна юному культуртрегеру за успешное решение этой задачи.

⁷ Там же, с. 528.

⁸ Там же.

⁹ См. об этом С. Ф. Платонов, *Н. М. Карамзин, Санкт-Петербург 1912, с. 8–9.*

Истории “лишних людей”, одна за другой появлявшиеся в русской литературе в 1840–1850-е годы, опровергали эту утопическую иллюзию. Они показывали, что носитель европейской культуры оказывается в своей стране никому не нужным чудачком (“умной ненужностью”, по известному выражению Герцена). Тургеневские повествования о “лишних людях” занимали в этом ряду важное место: воссоздавая судьбу героя, они снова и снова демонстрировали читателю жестокое по своим результатам столкновение несовместимых противоположностей. С одной стороны – формирующее воздействие наднациональной по своей сущности духовной культуры, которая прививает герою интересы, потребности и стремления современного цивилизованного мира. С другой стороны – российский “общественный быт”, дикий, косный, отсталый, мир, в котором этим интересам, потребностям и стремлениям просто нет места. И в точке их встречи – человек, буквально раздавленный двумя столкнувшимися силами.

В *Гамлете Щигровского уезда*, например, “лишний человек” изображается как жертва обеих противоположных сил (а не просто одной из них) – воздействие отечественного быта и воздействие иноземной культуры представляются в равной мере губительными¹⁰. Эту концепцию и воплотившие ее конкретные сюжеты можно по праву рассматривать как выражение разочарования в тех надеждах, которые русская литература когда-то связывала с темой “русского путешественника”. “Русский европеец” оказался лишним в своей стране, так и произошло вытеснение одного литературного типа другим.

Поэтому знаменательно то обстоятельство, что в начале тургеневской повести, опубликованной в 1858 году, уже исчезнувший было тип литературного героя появляется вновь, и возрождается наиболее естественная для него сюжетная ситуация – заграничное путешествие. В рамках реально-исторического комментария можно было бы связать это возвращение с теми общественными переменами, которые происходили тогда в России. После 1856 года началась эпоха реформ, наметилась перспектива приближения русского общества к европейским формам социальной, экономической и культурной жизни. В этой обстановке тип “русского европейца”, способного воссоединить собою русский и европейский миры, вновь приобрел актуальность. Не случайно им интересуются в это время разные писатели (например, Гончаров, уделивший одно из центральных мест в своем *Обломове* фигуре Штольца). Но дело не только в этих общеисторических причинах:

¹⁰ Подробнее об этом: В. М. Маркович, “Дневник лишнего человека” в движении русской реалистической литературы – *Русская литература*, 1984, № 3, с. 96–98.

очень важно выяснить, в чем состоит особое содержание темы “русского европейца” у Тургенева.

Сравнивая тургеневский образ с его архетипом, можно убедиться в том, что последний преобразуется – частично, однако в самом существенном своем аспекте.

Опять, как и у Карамзина, воссоздана ситуация пребывания героя на грани двух миров, европейского и русского. При этом европейский мир изображается на основе тех же примерно принципов, что и в *Письмах русского путешественника*. Опять европейская цивилизация представлена какой-то одной страной, выполняющей функцию идеального топоса. У Карамзина эту функцию выполняет Швейцария, у Тургенева Германия.

Обе модели идеального пространства оказываются во многом похожими. В характеристике Швейцарии у Карамзина очень существенна мысль о гармоническом единстве цивилизации и природы: “Щастливые Швейцары! всякой ли день, всякой ли час благодарите вы Небо за свое щастие, живучи в объятиях прелестной Натуры, под благодетельными законами братского союза, в простоте нравов, и служа одному Богу?”¹¹ Мысль эта находит своеобразное подкрепление в путевых описаниях, создающих слитное ощущение идиллии:

“Тут мальчики и маленькия девочки играют, рвут цветы и бросают ими друг в друга; там покойный селянин, насвистывая веселую песню, поправляет в саду свои сошки, увитые гибким виноградным стеблем – смотрит на проезжих, и ласковым мановением желает им доброго дня... Альпы скрываются еще в лазури отдаления. Юра гнет за ними хребет свой, отбрасывающий синюю тень на долины...”¹².

Германия изображается в повести *Ася* таким же, в принципе, образом – как мир, исполненный жизни естественной и в то же время благоустроенной, упорядоченной. Показательно, что в описании “скромного уголка германской земли” (которое появляется в VII главе повести) нераздельно объединены естественный ландшафт и быт, люди и животные, проявления стихийной жизни природы и творения человеческих рук:

“Я отдал себя всего тихой игре случайности, набегавшим впечатлениям; неторопливо сменяясь, протекали они по

¹¹ Н. М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, с. 102.

¹² Там же, с. 103.

душе и оставили в ней, наконец, одно общее чувство, в котором слилось всё [...]: тонкий запах смолы по лесам, крик и стук дятлов, немолчная болтовня светлых ручейков с пестрыми форелями на песчаном дне, не слишком смелые очертания гор, хмурые скалы, чистенькие деревеньки с почтенными старыми церквами и деревьями, аисты в лугах, уютные мельницы с проворно вертящимися колесами, радушные лица поселян, их синие камзолы и серые чулки, скрипучие, медлительные возы, запряженные жирными лошадьми, и иногда коровами, молодые длинноволосые странники по чистым дорогам, обсаженным яблонями и грушами [...] Привет тебе, скромный уголок германской земли, с твоим незатейливым довольством, с повсеместными следами прилежных рук, терпеливой, хотя неспешной работы...” (V, 166).

Изображается мир, где природа неуловимо переходит в цивилизацию, причем переходит вся, ничего не оставляя за ее пределами как нечто чуждое ей, но полностью сливаясь с цивилизованным порядком жизни и как бы завершаясь в нем. Это не “равнодушная природа”, о которой размышлял, вспоминая пушкинские строки, герой *Дневника лишнего человека*. “Спокойная” природа “германской земли” воспринята в *Асе* как благоприятная и даже комфортная для человека. Даже погода подчиняется этому закону – она такая, какая необходима для неспешной прогулки, мирных бесед и тихих размышлений.

А вот Россия представлена в повести Тургенева уже совсем не так, как у Карамзина. Это уже не ясный и абстрактный образ юной цивилизации, родственной цивилизации европейской и готовой включиться в ее целостное единство (“...Он мыслил Россию как одну из европейских стран и русский народ как одну из равнокачественных с прочими наций”¹³, – писал о Карамзине С. Ф. Платонов). В *Асе* Россия предстает как нечто загадочное и смутно-иррациональное.

Самая форма изображения России свидетельствует об этом. Германский мир представлен вполне определенно – как ряд описаний, прежде всего. Русский же мир воплотился более всего в загадке необычайной человеческой личности, природа которой ускользает от всех окончательных определений.

Как уже не раз бывало в русской литературе¹⁴, Россия сим-

¹³ С. Ф. Платонов, указ. соч., с. 8.

¹⁴ См. об этом Ю. М. Лотман, *Сюжетное пространство русского романа XIX столетия* – Ю. М. Лотман, *В школе поэтического слова. Пушкин.*

волически представлена образом женщины. И можно точно указать тот момент в повествовании, когда характер героини и тема России начинают ассоциироваться, а затем и отождествляться друг с другом. Это конец IV главы, когда героя внезапно поражает запах степной травы. “Степной запах” напомнил родину и возбудил “страстную тоску по ней”: “Мне захотелось дышать русским воздухом, ходить по русской земле” (V, 161). Душевное состояние героя резко изменяется; рождается “горькое и жгучее волнение”, которое превращается в состояние еще более странное и непонятное: “Непонятная мне самому досада меня разбирала” (V, 162). В этом-то состоянии мысли героя обращаются к Асе и с этого момента прикованы к ней до самого конца.

Ассоциации, сближающие героиню и тему родины в сознании героя, возникают и позднее (например, в главах V или IX). Но они теперь лишь поддерживают и закрепляют уже образовавшееся символическое тождество Аси и России, душевного мира героини и особого строя (или, вернее, особого неустройства) русской жизни.

Характер героини соткан в Асе из противоречий и крайностей. Все ее свойства и черты даны в каком-то предельном выражении. Таковы прежде всего ее искренность и прямота, которые смущают Н. Н. Смущает окружающих и максимализм всех ее чувств и желаний. “У ней ни одно чувство не бывает вполонину” (V, 172), – замечает Гагин. Мечты о любви сливаются с идеалом жертвенного героизма, с мыслью о молитве, о трудном подвиге, а в конце концов – с тоской по чему-то запредельному (“Если б мы с вами были птицы, – как бы мы взвились, как бы полетели... Так бы и утонули в этой синеве” – V, 176). Эти черты “великой души” (как воспринимает Асю Н. Н.) сближают героиню с пушкинской Татьяной. Тем самым усиливается окрашивающий их народный колорит.

Но весь этот классический для русской героини комплекс характерологических черт переплетается с нравственно-психологическими аномалиями, напоминающими о героях и героинях Достоевского. Наиболее очевидная из них – сочетание ущемленности и неистребимой гордости, которое перерастает в мучительное противоречие между стремлением к самоутверждению и постоянно возобновляемым ощущением собственной неполноценности. Источником противоречия оказывается “ложное положение” незаконнорожденной, которое Ася тоже воспринимает подобно героям и героиням Достоевского – как несправедливость абсолютно несправедливую, обрекающую ее на вечное неравенство с другими людьми. Отсюда вырастают новые мучительные противоречия:

“она и стыдилась своей матери, и стыдилась своего стыда, и гордилась ею.” (V, 170).

Отсюда же – предельная напряженность душевной жизни и эксцентричность поведения Аси. И в особенности – необузданность ее переживаний и поступков. Если в переживаниях Н. Н. всё тяготеет к стройной эстетизированной форме, то переживания Аси любую форму разрушают. На протяжении повести героиню несколько раз называют сумасшедшей. В глубине ее душевной жизни таятся грозные, непостижимые и явно амбивалентные бессознательные стремления. Одно из них это “стремление к правде”, которое угадывает герой (при том, что “правда” имеет здесь, по-видимому, два значения – истины и справедливости). А рядом с этим стремлением, охватывающим все ее существо, заметна способность и готовность к самоуничтожению, которую со страхом улавливает в душевных порывах Аси тот же Н. Н. И она сама временами ощущает в себе эту готовность. “Умереть лучше, чем жить так...” (V, 180), – признается она в одном из диалогов с героем. “Я иногда самой себя боюсь” (V, 179), – таково еще одно ее признание.

Есть основания утверждать, что соотношение европейского и русского начал изображено в повести *Ася* очень близко к мифопоэтической концепции Космоса и Хаоса, сложившейся в лирике Тютчева, не без влияния Шеллинга и немецкого романтизма¹⁵. Здесь, у Тургенева, эта концепция входит в плоть прозаического сюжета и оказывается основой сюжетобразующего конфликта.

Конечно, в тургеневской повести не поставлен знак равенства между Хаосом и русской жизнью или между Хаосом и русской душой. Хаос предстает здесь как универсальная основа бытия, обнажаемая (как и в лирике Тютчева) наступлением ночи.

“[...] я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял глаза к небу – но и в небе не было покоя: испещренное звездами, оно всё шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, и в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное оживление мне чудилось повсюду – и тревога росла во мне самом” (V, 177).

¹⁵ Подробнее об этой концепции и ее источниках см., например, С. Франк, *Космическое чувство в поэзии Тютчева – Русская мысль*, 1913, № 11, с. 1–31; Л. В. Пумпянский, *Поэзия Ф. И. Тютчева – Уралия. Тютчевский альманах*, Ленинград 1928, с. 61–78; Н. Берковский, *О русской литературе*, Ленинград 1985, с. 180–183; Ю. М. Лотман, *Поэтический мир Тютчева – Тютчевский сборник*, Таллинн 1990, с. 119–121; В. Н. Топоров, *Заметки о поэзии Тютчева*, там же, с. 47.

Как и у Тютчева, “родимый” хаос окружает человека отовсюду: Хаос и над ним, в астральной высоте, и под ним, в “холодной, темной глубине” первородной водной стихии, и в глубине его собственной души, чутко откликающейся на волнение Вселенной. Краткая X глава *Аси* может быть воспринята как своеобразный эквивалент лирической темы тютчевского стихотворения *Как океан объемлет шар земной*: и там и тут “небесный свод, горящий славой звездной”, и “неизмеримость темных волн”, в которой тоже горят звезды, и между ними – человек в “волшебном челне”, уносящем его в беспредельность ночного Хаоса¹⁶. И все это переживается в самой сердцевине идеально упорядоченного европейского пространства¹⁷.

Катастрофическая мощь Хаоса ощущается и здесь. Но европейский мир и европейский человек изображены защищенными от разгула стихий стройностью своего упорядоченного бытия. Русский мир, русская душа ему открыты и беззащитны перед ним – душевная жизнь Аси об этом наглядно свидетельствует¹⁸. Так обозначается пространство конфликта, в который втянут герой.

Говоря точнее, личность героя оказывается центром конфликта. Открытый Хаосу душевный мир Аси его смущает, тревожит, пугает и даже раздражает. Но в то же время он притягивает Н. Н. с какой-то непонятной и почти неотразимой силой. Поэтому столкновение двух противоположных начал приобретает форму любовной истории, но любовной истории с трагическим исходом.

Любовные истории с трагическими развязками встречались у Тургенева и раньше, однако причины, определявшие неизбежность трагического исхода, обычно были совсем иными. Наиболее распространенная ситуация была такова: героиня, женщина, способная на сильное и глубокое чувство, встречалась с человеком, не способным полюбить по-настоящему, и трагический финал становится поэтому неизбежным. В *Асе* ситуация другая: и герой и героиня способны полюбить, и они любят друг друга, но любят по-разному. Именно это различие становится теперь источником трагедии.

¹⁶ Представляется, что для сближения этого фрагмента с тютчевским стихотворением больше оснований, чем для попытки увидеть в нем реминисценции из стихотворения Фета *На Днепре в половодье*. Ср. Л. М. Лотман, *Тургенев и Фет – Тургенев и его современники*, Ленинград 1977, с. 37.

¹⁷ По-видимому, не случайны и “германские” ассоциации, которые вызывает иногда в сознании исследователя образ Аси. См. П. Бранг, *Образ Миньоны у Тургенева – Сравнительное изучение литератур. Сб. статей к 80-летию академика М. П. Алексева*, Ленинград 1976, с. 285–292.

¹⁸ Аморфный характер Гагина – иная вариация той же темы.

Контрастное различие двух типов психологии оборачивается контрастом двух различных переживаний любви. В любви Н. Н. доверие к естественным движениям чувства сливается со стремлением к душевному равновесию, с тяготением к эстетической завершенности переживаний. Каждое из своих душевных состояний герой стремится пережить полно и в наиболее чистой его форме. Поэтому его чувство легко приобретает самодовлеющий характер: самые возвышенные, сильные или гармонические переживания он испытывает, когда остается наедине с самим собой и природой. Показательно, что любовь Н. Н. достигает наивысшей силы именно тогда, когда Ася кажется ему потерянной и когда она действительно потеряна для него навсегда. Вот тогда появляются решимость, упорство и даже не свойственная обычно герою одержимость: “Одна мысль во мне загорелась: сыскать их, сыскать во что бы то ни стало [...] Я долго не хотел смириться, долго упорствовал [...]” (V, 193, 194). А в общем, для Н. Н. любовь прекраснее всего в отдалении – как предмет желаний и надежд или как святыня памяти. Она подобна ланнеровскому вальсу, который становится чудом именно в те моменты, когда звучит вдалеке “и шевелит в вас все романтические струны” (V, 154).

Напротив, любовь Аси так же дисгармонична и напряженно тревожна, как и вся ее душевная жизнь. Это любовь, почти не знающая безмятежных состояний и совершенно неспособная даже на короткое время в них раствориться. Если такие состояния и возникают на мгновение, то никак не могут стать устойчивыми. В любовных переживаниях героини вообще нет ничего устойчивого: это чувство, состоящее из неожиданностей, из непрерывной смены вытесняющих друг друга настроений. Каждое мгновение любви, каждую из ее меняющихся ситуаций Ася переживает как единственную и решающую все. Она не чувствует опоры в уже пережитом, нет для нее опоры и в надеждах на будущее, в ожиданиях или мечтах. Для ее любви “нет завтрашнего дня”, как нет, в сущности, и дня вчерашнего. Поэтому любовь Аси неизбежно оказывается катастрофичной. И неизбежной оказывается трагическая развязка всей истории любви, рассказанной в повести Тургенева.

В этой развязке достигает наивысшего напряжения главный сюжетобразующий конфликт повести. Ситуация пребывания на грани двух культур приобретает уже не утопический (как было у Карамзина), а драматический смысл. История несостоявшейся любви по-своему приоткрывает глубокий разлад между европейской культурой, уже органично вошедшей в русскую жизнь, и живой стихией национального бытия, пронизанной напряженным порывом к идеалу, но не просветленной ни ясным сознанием, ни отчетливой целью. Вместе с тем (в отличие от тургеневских повествований о “лишних людях”) повесть обнажает не только

глубину разлада, но и взаимное тяготение противоположностей друг к другу. Поэзия гармонически уравновешенной культуры и тревожная красота необузданной стихии как будто ищут одна в другой необходимого восполнения (недаром герой и героиня тянутся друг к другу как бы вопреки логике их характеров). Обе противоположности как будто устремлены к чему-то всеобъемлющему, вбирающему в себя всю полноту жизни. И обе остаются неполными, односторонними, лишенными внутренней свободы.

Но фабульная развязка у Тургенева часто не приносит разрешения конфликта. Так обстоит дело во всех тургеневских повествованиях, где появляется образ “русского европейца”: за катастрофической развязкой (ею может быть, например, гибель героини или крушение любви) обычно следует “посткатастрофическая” стадия развития сюжета – *Nachgeschichte* или какой-нибудь ее эквивалент (сюжетный эпилог или монолог рассказчика). В этой стадии происходит эмоциональное и интеллектуальное возвышение героя, рассказчика, читателя над только что пережитым конфликтом. Такое возвышение и является разрешением конфликта.

В повести *Фауст* это разрешение нравственное: герой признает себя виновником гибели любимой женщины и приходит к идеям отречения и смирения. Это не просто перемена взглядов, но и преображение души – преодоление эгоистической ограниченности, освобождение от любых своекорыстных стремлений. Главное здесь – осуществление императива определенной морали:

“Одно убеждение вынес я из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава, жизнь даже не наслаждение... жизнь – тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, – исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща [...]” (V, 129).

В романе *Дым* “посткатастрофическая” стадия повествования несет в себе разрешение социальное. Герой, переживший сильнейшее душевное потрясение и в определенный момент явно “потерявший себя”, обретает возможность возвышения над катастрофической ситуацией в осуществлении программы презираемых экстремистами “малых дел”, в неспешном, терпеливом труде ради будущего России. И эта возможность открыта, по

мысли автора, перед всей страной. Начинается ее выход из “газообразного” состояния, из хаоса “переходного времени”:

“Терпение требовалось прежде всего, и терпение не страдательное, а деятельное, настойчивое, не без сноровки, не без хитрости подчас... Великая мысль осуществлялась понемногу, переходила в кровь и в плоть [...]” (VII, 400).

В *Асе* перед читателем еще один вариант: разрешение конфликта оказывается собственно эстетическим. Финал не приносит нравственного обновления героя и не открывает какой-либо позитивной общественной перспективы. И при всем том возвышение героя-рассказчика (а вместе с ним и читателя) над драматической напряженностью конфликта становится очевидным. Это момент, когда повествование перестает быть таковым и приобретает принципиально иное качество. “Я знавал, других женщин, – но чувство, возбужденное во мне Асей, то жгучее, нежное, глубокое чувство, уже не повторилось” (V, 195). Рассказ о событиях еще продолжается, но художественная организация текста уже изменилась: повтор, подкрепленный нагнетанием однородных определений, придает ему поэтические черты. А начиная со следующей фразы поэтические черты текста заметно усиливаются, и повествование превращается в прямое лирическое высказывание:

“Нет! ни одни глаза не заменили мне тех когда-то с любовью устремленных на меня глаз, ни на чье сердце, припавшее к моей груди, не отвечало мое сердце таким радостным и сладким замиранием! Осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы, но я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна. Он до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его, та рука, которую мне только раз пришлось прижать к губам моим, быть может, давно уже тлеет в могиле... И я сам – что случилось со мною? Что осталось от меня, от тех блаженных и тревожных дней, от тех крылатых надежд и стремлений? Так легкое испарение ничтожной травки переживает все радости и все горести человека – переживает самого человека” (V, 195).

Прозаический текст поэтизируется по всем своим важнейшим параметрам. Изменяется форма художественного времени: на смену повествовательному *Perfectum* приходит та форма *Präsens*,

которая максимально близка к лирической сиюминутности. Ощущение сиюминутности поддерживается восклицательными и вопросительными конструкциями фраз: создается экспрессия говорения, то есть ощущение чего-то происходящего именно в данный момент. Соответственно изменяется и форма речи. Текст насыщается метафорическими эпитетами, ритмизируется синтаксис – намечается членение текста на приблизительно равновеликие синтагмы, вырисовываются синтаксические параллелизмы, отчетливо просматриваются повторы. Словом, и своей образностью и своей мерностью прозаическая речь финального монолога явно приближается к речи стиховой.

На глазах изменяется и само эмоциональное содержание изображаемого переживания. Монолог выражает состояние элегической меланхолии. Говоря иначе, – переживание, в котором грусть соединяется с эстетическим наслаждением. Эту сложную эмоцию ввел в русскую литературу Карамзин, который сделал меланхолию не только предметом поэтического изображения, но и средством, помогающим придать тексту дополнительный, как правило, высший смысл¹⁹. Теоретически вполне отчетливо осмыслил природу подобных эмоций и их значение в искусстве А. И. Галич, автор книги *Опыт науки изящного*, которая служила введением в изучение литературы как раз в те годы, когда Тургенев получал свое начальное образование (трудно допустить, что он этой книги не знал). Галич вслед за Карамзиным поставил вопрос о двойственной природе эмоций, возобновляемых и преображаемых воспоминанием. В этой связи он характеризовал элегию, которую рассматривал как пение “тоскливое или веселое”, потому что это пение, “возбужденное воспоминанием”, а воспоминание относится “к былым или минувшим страдательным состояниям души”. Состояния эти становятся эстетическим феноменом постольку, поскольку “охладели теперь до того, что мы можем уже представлять себе их в мыслях, не чувствуя дальних потрясений [...]”. Например, “со слезами еще на глазах, но уже с расцветающей на устах улыбкою воспевать блага, которых лишаемся”²⁰.

Примерно таким же (элегическим в широком смысле этого слова) оказывается содержание финального монолога Н. Н. в повести *Ася*. Прожитая жизнь (и притом неудачно прожитая

¹⁹ О формировании такого смысла см. В. Н. Топоров, *О “Бедной Лизе” Н. М. Карамзина. Нарративная структура – Русская новелла. Проблемы теории и истории*, Санкт-Петербург 1993, с. 54. /

²⁰ См. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В 2 тт.*, Москва 1974, т. II, с. 262.

жизнь) приобретает эстетический смысл, то есть становится ценностью.

Такое превращение подготовлено и обеспечено особой природой повествования, избранной Тургеневым в *Асе*. *Ася* принадлежит к числу повестей-воспоминаний, где сюжетные истории разворачиваются в двойной повествовательной перспективе. В повествованиях такого типа накладываются друг на друга два различных процесса: воспроизведение событий прошлого и сам процесс воспоминаний о них, процесс, который может включать в себя ретроспективную оценку, рефлексивную и даже сиюминутное переживание по поводу случившегося когда-то. И главное, что осуществляется благодаря этой двойной перспективе, это вторичное переживание или (воспользуемся термином Р. Грюбеля) “перепереживание” уже пережитого и воспроизводимого памятью в процессе рассказывания. При этом происходит не только воспроизведение, но и преобразование пережитого в памяти, которая приобретает качества воображения²¹.

Память, таким образом, осуществляет творческую работу с материалом, и начинается эта работа вместе с началом повествования. Подлинные события рассказываемой истории и подлинные характеры ее участников (*Аси* и молодого *Н. Н.*), по существу, восстанавливаются читателем с учетом временной дистанции, отделяющей рассказывание от рассказываемого. Непосредственно же воспринимается сам процесс “перепереживания” прошлого – эта особенность повествования замаскирована строгим соблюдением хронологической последовательности событий (что создает иллюзию обычного эпического рассказа), но на самом деле именно она определяет характер повествования.

Творческое преобразование прошлого воспоминанием особенно заметно в описательных фрагментах повести. Вот один из них, достаточно показательный:

“Я любил бродить тогда по городу; луна, казалось, пристально глядела на него с чистого неба, и город чувствовал этот взгляд и стоял чутко и мирно, весь облитый ее светом, этим безмятежным и в то же время тихо душу волнующим светом. Петух на высокой готической колокольне блеснул бледным золотом; таким же золотом переливались струйки по черному гляncу речки; тоненькие

²¹ “Осмысливая прошлое, преображая его при этом в настоящее, повествующее воображение не просто повторяет прошлое, но преобразует его ретроспективным взглядом” (Р. Грюбель, *Воспоминание и повторение. Две модели повествования на примере повестей “Первая любовь” Тургенева и “Вымысел” Гиппиус – Русская новелла. Проблемы теории и истории*, с. 183).

свечки (немец бережлив!) скромно теплились в узких окнах под грифельными кровлями; виноградные лозы таинственно высывали свои завитые усики из-за каменных оград; что-то пробежало в тени около старинного колодца на трехугольной площади, внезапно раздавался сонливый свисток ночного сторожа, добродушная собака ворчала вполголоса, а воздух так и ластился к лицу, и липы пахли так сладко, что грудь поневоле всё глубже и глубже дышала, и слово “Гретхен” – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста” (V, 150).

Уже здесь, в первой главе повести, отчетливо видны все признаки эстетического преображения пережитого, которые были отмечены в финальном монологе Н. Н. Опять бросается в глаза метафоризация лексики (особенно интенсивная в семантическом поле темы лунного света). Заметна и ритмизация синтаксиса (мерность членения, синтаксические параллелизмы, нагнетание однородных сказуемых). Очевидны эмоционально однотонные тематические повторы (город стоит “мирно”, облитый “безмятежным” светом, свет “тихо” волнует душу и т. д.). Наконец, существенна еще одна собственно поэтическая особенность организации текста: суггестивное напряжение преобразуется в словесный символ (“Гретхен”). Творческое преображение прошлого выступает вполне наглядно, обнажая сущность этой метаморфозы – превращение воспринимаемых рассказчиком житейских фактов в эстетические ценности.

То же самое (в большей или меньшей степени) происходит во всех главах повествования. Такое повествование естественно превращается в подобие элегии, и трагический конфликт, образующий динамику сюжета, получает в конечном счете эстетическое разрешение.

Такой характер главного героя и такой вариант разрешения главного сюжетобразующего конфликта могут быть признаны исключительными (или по крайней мере очень редкими) для русской прозы XIX века. Где бы здесь ни появлялся герой, наделенный чертами “русского европейца” (в *Былом и думах* Герцена, в *Игроке* или *Подростке* Достоевского, в *Обломове* Гончарова, в *Дыме* самого Тургенева и т. д.), нет возможности обнаружить что-либо близкое к подобному типу катарсиса. Как показывает опыт исследования тургеневской прозы 1850-х годов (и *Аси* в особенности), ее легче сблизить с определенными типами повествований, появившимися одновременно или позднее в литературе Запада, чем в близкой по времени русской литературе.

Не касаясь уже традиционных сближений типа “Тургенев и Т. Шторм” или “Тургенев и Г. Джеймс”, целесообразно было бы обратить внимание на возможность еще одной, пока еще как будто никем не замеченной параллели. Речь идет о герое и сюжетно-образующем конфликте знаменитой серии романов М. Пруста *В поисках утраченного времени*, вышедшей уже в начале XX века (1913–1927).

Герой Пруста наделен характером, типологически во многом родственным характеру Н. Н. Марселя сближает с тургеневским героем сходный тип отношений с жизнью: всё в ней, например, приобретает для него ценность именно постольку, поскольку оказывается в отдалении. Налицо и та же повышенная эстетическая впечатлительность, то же тяготение к эстетизации переживаний, к гармонической уравниваемости душевной жизни. А главное – налицо тот же тип эстетического разрешения трагического по своей сущности конфликта.

В романах Пруста тоже происходит “перепереживание” и преобразование творческим воспоминанием неудачно прожитой жизни. Творчески воссозданные переживания, какими бы они ни были, поэтизируются и превращаются в источники эстетического наслаждения (прежде всего для героя). Жизненные неудачи (как и вообще вся внушающая глубокий пессимизм реальная действительность), таким образом, становятся ценностями, “потерянное время” – временем “найденным”. Сходство Пруста и Тургенева в этом отношении представляется достаточно близким.

Конечно, очевидно и различие двух повествовательных манер: романы Пруста – воплощают законы более поздней стадии развития словесного искусства. Эстетическое разрешение конфликта у Пруста имеет иную форму, обусловленную поэтикой импрессионизма (воспоминание, например, не восстанавливает хронологический ряд событий, как это было у Тургенева, а осуществляет все переходы по принципу ассоциативной смежности). Не менее важно то, что превращение “потерянного” в “найденное” обосновано у Пруста философски – своеобразной комбинацией бергсонизма, эмпириокритицизма, физического индетерминизма и т. д. У Тургенева нет еще ничего подобного: *Ася* все же остается классическим произведением русской литературы середины XIX века. Но это максимально возможное для русского писателя классической эпохи приближение к европейскому типу эстетизма и вообще к европейской ментальности. “Русский европеизм” здесь – не только предмет изображения, но в значительной мере и основа авторской позиции, авторского взгляда на мир.

А. Б. Муратов (Санкт-Петербург)

Тургенев и Островский

Драматические опыты занимали Тургенева 10 лет. В 1852 г., написав 10 пьес, он сразу и навсегда распрощался с драматургией. В том же году Тургенев написал рецензию на пьесу Островского *Бедная невеста*, как бы подводя итог своей драматургической деятельности.

Исследователи, касавшиеся темы “Тургенев и Островский”, как правило, приходили к выводу, что художественные системы двух драматургов близки и эта близость была одной из причин, по которым Тургенев прекратил свои занятия драматургией: статья о *Бедной невесте* как раз и показывает, как считает, например, Л. М. Лотман, что Островский был в сознании Тургенева “соратником по борьбе за обновление драматического театра” (Л. М. Лотман 1982, 511). Это, видимо, не так.

Рецензия Тургенева о *Бедной невесте* направлена против славянофильской критики (в частности, против А. Григорьева), критики, которая провозгласила Островского предтечей нового искусства, ищущего новые пути и идущего на смену “натуральной школе”. Но содержание тургеневской рецензии шире этих полемических целей. Отметив, что Островский “начал необыкновенно” (И. С. Тургенев 1963, 396), Тургенев противопоставил комедию *Свои люди – сочтемся*, “особенно замечательную по ширине и свободе манеры”, *Бедной невесте*, в которой увидел “ложную манеру”. Речь в данном случае шла не о славянофильской тенденциозности новой пьесы Островского, а о тех художественных принципах, на которых основано ее действие. Тургенев признает, что герои *Бедной невесты* – живые лица, что они взяты “из недр действительности”, однако “ни одно лицо не доведено до [...] торжества поэтической правды”, не стало типом (И. С. Тургенев 1963, 388 – 389). “Ложная манера” Островского состоит, по мысли Тургенева, в “подробном до крайности и утомительном воспроизведении всех частных и мелочей каждого отдельного характера, в каком-то ложном тонком психологическом анализе, который обыкновенно разрешается тем, что каждое лицо беспрестанно повторяет одни и те же слова” (И. С. Тургенев 1963, 390), выразительно, впрочем, его характеризующие. Тургенев упрекал Островского в злоупотреблении автохарактеристиками и “объяснительными монологами”: его герои говорят “не то, что им следовало бы сказать, а то, что о них думает в это время зритель” (И. С. Тургенев 1963, 393), в явной условности любовного конфликта, который

строится на психологически немотивированных действиях и словах героев. Говоря о правдоподобии героев пьесы, Тургенев вместе с тем отмечал, что “характеры, выведенные г-ном Островским, при верности действительности показываются нам ровно настолько, насколько это нужно ходу действия. У первостепенных мастеров это иначе. Мы хорошо знаем, каков Хлестаков за сценой и во всех положениях жизни” (И. С. Тургенев 1963, 396). Впоследствии Тургенев признал, что был несправедлив в своей оценке этой пьесы и назвал ее “одним из лучших произведений нашего знаменитого драматурга”, но тут же, впрочем, оговорился, что “некоторые отдельные замечания, быть может, и не лишены справедливости” (И. С. Тургенев 1963, 387).

Главное из них сформулировано Тургеневым так: “[...] Мы упрекаем его в излишнем раздроблении характеров, в раздроблении, доходящем до того, что каждая отдельная частичка исчезает для зрения.” Этот упрек – не указание на частные недостатки, которые можно устранить, а констатация принципиально разного понимания художественных принципов. Об этом свидетельствует вывод, сделанный Тургеневым из его “упрека”: “Г-н Островский на наших глазах, так сказать, забирается в душу каждого из лиц, им созданных; но мы позволим себе заметить ему, что эта бесспорно полезная операция должна быть совершена автором предварительно. Лица его должны находиться уже в полной его власти, когда он выводит их перед нами. Это – психология, скажут нам; пожалуй, но психолог должен исчезнуть в художнике, как исчезает от глаз скелет под живым и теплым телом, которому он служит прочной, но невидимой опорой” (И. С. Тургенев 1963, 391). В этих словах высказана одна из самых принципиальных для понимания особенностей художественной системы Тургенева идей. Ее еще более терминологически точно он сформулировал в одном из писем К. Н. Леонтьеву: “[...] Ваши приемы слишком тонки и изысканно умны, часто до темноты. Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления – в их расцвете или увядании” (И. С. Тургенев, *Письма* 1962, 135). Очевидно, что в этом самом известном утверждении принципа “тайной психологии” сказано то же самое, что и в рецензии на *Бедную невесту*: в обоих случаях Тургенев исходит из упрека в излишней “тонкости” психологического анализа и приходит к выводу, что такой анализ – необходимая, но преварительная работа писателя, и результатом ее должна стать верность поведения героя: в этом смысле “художник должен быть психологом, но тайным”. Автор *Холостяка* и *Месяца в деревне* судил об Островском с точки зрения своих представлений о задачах писателя вообще и драматурга, в частности. Не случайно

(заметим в связи со сказанным), что эти же упреки он вскоре адресовал Л. Толстому. Но говоря сейчас о драматургии и о соотношении драматургических принципов Островского и Тургенева, подчеркнем, что из статьи Тургенева о *Бедной невесте* ясно: его представления о задачах драматического писателя не совпали с эстетической концепцией Островского.

Как показал в свое время Л. П. Гроссман, Тургенев–драматург ориентировался на продуктивные европейские жанровые формы: романтическую драму страстей в духе Мериме (*Неосторожность*), светскую комедию Мюссе (*Где тонко, там и рвется*, отчасти *Провинциалка* и *Вечер в Сорренте*), драматургический опыт Бальзака (*Месяц в деревне*). Одновременно он усвоил опыт гоголевской комедии (*Безденежье*, *Нахлебник*, отчасти *Холостяк* и *Завтрак у предводителя*). На скрещении этих стилевых тенденций и рождается драматургическая система Тургенева (Л. П. Гроссман 1928, 123 – 211). Она отмечена жанровым и стилевым разнообразием, но у нее есть одна общая особенность, проявившаяся в том, что все пьесы Тургенева, в отличие от пьес Островского, оказались несценическими. Островский создал национальный русский репертуар, пьесы же Тургенева нашли свое место в театре только с появлением театра режиссерского, и лишь три из них закрепились в репертуаре: *Месяц в деревне*, в меньшей мере *Провинциалка* и *Холостяк*. Это значит, что слово в пьесах Тургенева обладает особым качеством. Оно не драматургично в смысле Островского. Различие это вызвало “упреки” Тургенева в адрес *Бедной невесты*.

Но прежде чем сказать о том, в чем именно заключено указанное различие, уточним главную терминологическую посылку.

Я исхожу из того, что в драме слово героя полифункционально. Оно одновременно несет информацию о действии, мотивирует жест героя и его реакцию, определяет внесценическое действие, но оно всегда есть слово, выражающее эмоцию и процесс общения: драма есть “демонстрация эмоций” (С. Д. Балухатый 1990, 19 – 20) и “воспроизведение процесса общения” (Е. Фарыно 1980, 178). Эмоции могут иметь множество градаций: они могут быть чувством, состоянием, настроением, реакцией и т. д. Они могут меняться в ходе действия под воздействием разнообразных причин: внутреннего психологического свойства героя, ситуации, даже плохой погоды. Характер общения, эмоциональный по своей природе, зависит от тех же причин. Но тогда большое значение в драме приобретают мотивировочные основания: чем определена эмоция, почему герой говорит так, а не иначе, каковы причины его данной эмоциональной реакции и т. д. Обнаружение разницы в принципах, на которых строится мотивировка эмоционального

поведения героев, и позволяет определить разницу в качестве драматического слова.

В пьесах Островского эмоциональное поведение героев определяется, в конечном счете, двумя причинами. Во-первых, герой Островского всегда принадлежит к определенной социальной среде, и слово, им произносимое, всегда “сословно”. Герой Островского всегда изъясняется в пределах языковой нормы, предположенной для данного социального слоя, и тем демонстрирует свою принадлежность ему. Во-вторых, слово в пьесах Островского всегда эмоционально окрашено (в пределах данного социального языкового стиля поведения, разумеется). Герой демонстрирует не только свою принадлежность к определенной социальной среде, но и преобладающую эмоцию, которая должна свидетельствовать о том, хорош герой или нет, живет он сердцем или нет. Катерина и Кабаниха в *Грозе* принадлежат к одному социальному слою, но их речь имеет разное эмоциональное содержание. У Островского есть как бы язык самодуров и людей “горячего сердца”.

Вот два коротких примера: начала двух пьес – *Свои люди – сочтемся* и *Бедность не порок*. Из первой пьесы:

“Липочка (сидит у окна с книгой). Какое приятное занятие эти танцы! Ведь уж как хорошо! Что может быть восхитительнее? Приедешь в Собрание, али к кому на свадьбу, сидишь, натурально, вся в цветах, разодета, как игрушка али картинка журнальная, – вдруг, подлетает кавалер: «Удостойте счастья, сударыня!» Ну, видишь: если человек с понятием али армейский какой! – возьмешь да и прищуришься, отвечаешь: «Извольте, с удовольствием!».”

Неграмотная речь с претензией на возвышенность чувств демонстрирует убогость кругозора героини. В монологе несколько мотивов (танцы, свадьба, наряды, кавалер и невоспитанный человек и т.д.). Для понимания сюжета и стиль речи, и мотивы существенны. Липочка желает выйти замуж за благородного и жить красивой жизнью, а выйдет замуж за Подхалюзина, неотесанного, но ловкого приказчика, который посадил в долговую яму ее отца. Объяснить причины такого поведения героини можно только тогда, когда будут понятны нравственные основания ее поведения. Они должны себя обнаружить. У Островского это обнаружение – в повторении одних и тех же, или сходных, доминантных для данного героя мотивов и речевых клише в разнообразных речевых ситуациях. Все мотивы цитировавшегося монолога Липочки (наряды, свадьба, танцы, претензия на воспитанность и тонкость

чувств) встретятся не раз в пьесе. Об этом будут говорить мать и дочь, Липочка (а потом Олимпиада Самсоновна) и Подхалюзин, Липочка и ее отец. “Я совсем, маменька, не воображала, что Лазарь Елизарыч такой учтивый кавалер! А теперь вдруг вижу, что он гораздо почтительнее других,” – это вариация мотивов первого диалога: Лазарь из “дурака неотесанного” превратился в кавалера, о котором мечтала Липочка в I действии, и супруги Подхалюзины будут озабочены опять-таки хорошими манерами, умением танцевать и т. д.

То же обнаруживается и в пьесах с противоположной стилевой доминантой. Вот начало пьесы *Бедность не порок*:

“Егорушка (читает). «Государь мой батюшка, славный и храбрый король, Кирибит Верзоулович, ныне идти за него смелости не имею, потому что когда я была во младости, то король Гвидон за меня сватался». Митя. Что, Егорушка, наши дома? Егорушка (зажимает пальцем то место, где читает, чтоб не ошибиться). Никого нет; кататься уехали. Один Гордей Карпыч дома. (Читает). «На то сказал дочери своей Кирибит Верзоулович...» (Зажимает пальцем). Только такой сердитый, что беда! Я уж ушел – все ругается. (Читает). «Тогда прекрасная Милитриса Кирбитьевна, призвав к себе слугу Личарду...» Митя. На кого же он сердит? Егорушка (опять зажимает). На дяденьку, на Любима Карпыча.”

Это речь простонародная и обладающая противоположным, по сравнению с первой пьесой, но вполне определенным эмоциональным смыслом: обилие слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, плавный ритм фраз, *Бова-Королевич*, которого читает Егорушка – и стиль такой речи, и ее содержание, и мотивы диалога указывают на то, что это пьеса о нравственных основах патриархального быта. Выраженные здесь мотивы разовьются и повторятся во многих сценах: Бове-Королевичу будет соответствовать Кольцов и атмосфера святок, песни; все это часть психологического склада героев и принадлежность быта. Это мир доброты, и ему соответствует стиль обращений: Егорушка, Митя. И сюжет органичен для такой эмоциональной доминанты речевого поведения героев: в мир патриархальности привнесена “мода”, она внешняя и наносная, и с нею связан нравственный порок – гордыня. Гордей выпадает на время из патриархального мира, ибо перестает соответствовать ему – и это обнаруживается как несоответствие двух эмоциональных стихий пьесы: грубость и оскорбления Гордея не соответствуют доброте и любви остальных.

Поэзия и доброта отношений как основа общения героев и норма быта позволяют расценить грубость как несоответствие этой норме и, следовательно, как порок. Мотивы и здесь повторяются.

Вот эти-то повторения Тургенев и назвал “ложной манерой”, расценив их как “мелочную разработку характера”. Тургенев не увидел ее в *Своих людях*, противопоставив им *Бедную невесту*. А между тем, *Свои люди* строятся на том же принципе. Любопытно, что Островский прислушался к замечаниям Тургенева и впоследствии значительно сократил текст *Бедной невесты*. Но художественный принцип ее от этого не изменился, ибо не изменилось драматургическое качество слова. Чтобы понять его пьесу, надо слышать произнесенное героем слово: услышав, как говорят, зритель должен понять, что стоит за словом – мотивы поступков героев. Именно в этом смысле пьесы Островского могли стать “драматизированной жизнью” (А. Н. Островский 1952, 321). Они не пьесы ситуации, а пьесы “жизненного потока”, в которых все, что и как говорится, одинаково важно, в которых надо не столько следить за действием, сколько слышать слово. Разработка такого драматургического действия потребовала и того психологического анализа, который Тургенев назвал неуместным в драматическом произведении, ибо, по его словам, он “замедляет и охлаждает ход действия”, в то время как “нам дороже всего те простые внезапные движения, в которых звучно высказывается человеческая душа” (И. С. Тургенев 1963, 392). Эти слова тоже по-своему показательны. Они указывают на иные драматургические принципы, которые обнаруживают себя и в ином, по сравнению с Островским, характере драматического слова.

Островский выразил свое отношение к слову так: “Мы теперь стараемся все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, то есть языка и даже склада речи, которым определяется самый тон роли” (А. Н. Островский 1953, 179). Установка на “образ выражения” в значительной мере определила ту специфичность *Бедной невесты*, которую не принял Тургенев. Но она-то как раз и имеет важнейшее значение для Островского: “образ выражения” характеризует героя как тип, взятый из жизни, у каждого из героев есть преобладающая эмоция, объясненная его “складом речи”; “склад речи” определяет эмоциональный тон роли, и действие в пьесе развивается как столкновение таких эмоций героев. У Тургенева все иначе. Слово героя тоже демонстрирует его эмоции. Но они интересны автору не как доминантное эмоциональное чувство, определяющее поведение героя, а как

эмоциональное состояние; смена таких состояний и свидетельствует о характере человека, его склонностях, душевных качествах и т. д. Они и есть цель писателя. Герой Тургенева, конечно, социально маркирован словом, но не в этом качестве он связан с действием. Это драматизм, но особый; в нем нет внешнего движения (событий), или, точнее сказать, события не занимают главного места в пьесе, но в нем есть движение внутреннее, т. е. движение психологических состояний.

Вот один пример из комедии *Где тонко, там и рвется*, одной из наиболее показательных для драматургии Тургенева. Сюжет ее прост. Горский хочет расстроить брак Веры и Станицына, но в то же время не оказаться женихом. Он ведет словесную игру с Верой и проигрывает. Он знал, что она скоро выйдет замуж, но не за Станицына. Она вышла замуж именно за Станицына и скорее, чем он думал. В таком сюжете действительно нет событий, и уже одно это существенно отличает ее от пьес Островского, который считал, что дело драматурга – “одно событие, один момент, и чем он короче, чем лучше” (А. Н. Островский 1953, 176 – 177). Действие в пьесе Тургенева развивается как ряд однотипных, сменяющих друг друга эпизодов, а диалог построен как словесная дуэль, в которой много недомолвок, намеков и т. д. В таких диалогах сталкиваются не характеры или типы, а именно психологические состояния, которые не сводимы к определенной причине. О специфичности такого диалога Горский говорит Вере: “Но послушайте, говоря правду, кто из нас высказывается весь?” Такие диалоги имеют и особый художественный результат: психологический подтекст, который иногда считают предвестием чеховского “подводного течения”. О характере этого подтекста может дать представление такая, например, ремарка в пьесе *Где тонко, там и рвется*: “В течение всего этого разговора Вера нарочно отворачивалась от Горского и подходила то к Mlle Vienaimé, то к Морозовой. Горский тотчас это заметил и украдкой поглядывает на Мухина.” Таких ремарок нет и не может быть у Островского, у которого они всегда традиционны и заключают в себе лишь указания на то, как произносится слово или что делает герой (сидит у окна с книгой, говорит громко, с досадой, в сторону и т. д.). Тургеневские герои, кстати, никогда не говорят “в сторону”, ибо такая речь как раз и есть “объяснительный монолог” (или реплика). В ремарках тургеневских пьес заключены не столько необходимые указания актерам, сколько дано описание психологических состояний героев, участвующих в диалоге. Приведенный пример подтверждает это: Вера делает вид, что ей безразличен Горский (нарочно отворачивается от него и подчеркнуто интересуется другими участниками разговора), Горский наблюдает за Верой и за тем,

как ведет себя Мухин (его конфидант). В итоге манера говорить сопровождается сложным по своему психологическому содержанию жестом, требующим пространного авторского пояснения. Оно хорошо в чтении, но трудно передаваемо на сцене. Это как у Чехова в одной из обстановочных ремарок *Дяди Вани*: “На стене висит карта Африки, видимо, здесь никому не нужная.” Передать в декорации это “видимо” и эту ненужность нельзя, но ремарка важна именно в указанном смысле.

И в прозе Тургенева мы встречаемся с явлением такого же, в сущности, драматургического соотношения произносимого героем слова и его авторского пояснения. “Между тем Рудин подошел к Наталье. Она встала; Волынцев, сидевший подле нее, тоже встал. – Я вижу фортепьяно, – начал Рудин мягко и ласково, как путешествующий принц, – не вы ли играете на нем?” (VI, 1963, 267). Слова, произносимые Рудиным, и поясняющая их “ремарка”, авторские указания на жесты героев и манеру их поведения – все это вполне драматургично (в тургеневском смысле, разумеется).

Но вернемся к пьесе *Где тонко, там и рвется*. В ней есть еще одна особенность. Язык ее героев – разговорный бытовой язык русского дворянства, разнообразный в своих проявлениях. Это разнообразие определяет своеобразие героев: они принадлежат к одному сословному кругу, но наделены индивидуальным мироощущением. Разнообразие стилей речи героев тургеневской комедии обусловлено степенью их образованности, культуры и светскости. Так, Горский способен вести тонкий светский разговор, но эта способность не дана Мухину и совсем чужда Станицыну. Для суждений о людях и их способностях в этой среде есть своя мерка: умение соблюсти этикет. Этот этикет и соответствующая ему манера речевого поведения определены бытовым укладом, принятым в доме г-жи Либановой, матери Веры. Не принадлежа к высшему свету, она ориентируется, однако, на великосветский салон. И стиль ее речи вполне соответствует ее претензиям.

Г-жа Либанова (глядя на свои руки): Что же мы сегодня будем делать, Eugène? Вы знаете, я во всем на вас полагаюсь. Придумайте что-нибудь веселое... Я сегодня в духе. Что, этот monsieur Мухин хороший человек? Горский: Прекрасный. Г-жа Либанова: Il n'est pas gênant? Горский: О, несколько. Г-жа Либанова: Ah, c'est très bien. Eugène, дайте мне под ноги табуретку. (Горский приносит табуретку.) Merci. А вот и капитан идет.”

В этом диалоге единственная информация о действии пьесы – вопрос о Мухине. Но к развитию действия он не имеет никакого отношения: мать хочет выдать Веру замуж. Мухин может быть одним из женихов. Значит, надо знать, кто он. Но в вопросе о Мухине этот смысл не главный. Главное – в том, как пройдет день и будет ли Мухин соответствовать стилю, принятому в этом доме. На такой смысл вопроса о Мухине указывает общий тон ее речи. Основное ее качество – французский язык в переплетении с русским. Некоторые обычные слова здесь надо произносить по-французски (*merci, monsieur, c'est très bien*). Французский вариант имени Горского – тоже манера салона, как и французская фраза: “*Il n'est pas gênant?*” Ее можно произнести только по-французски, и тогда она значит то же, что и ее русский эквивалент (он не будет нам мешать? он нас не стеснит?), но с важным оттенком значения: может ли Мухин соответствовать принятому в хорошем доме этикету?

Есть и еще одна особенность у этого разговора. Тургенев явно заботится о характеристичности своей героини: его интересует не только что и как она говорит, но и как себя ведет: ремарки говорят о свойствах ее натуры не меньше, чем слова – она смотрит на свои руки, которые, как сказано в другом месте пьесы, у нее “недурны, жирны немножко, а белы и кончики пальцев загнуты кверху”; она просит Горского принести ей под ноги табуретку. В целом сцена эта – бытовая подробность, не имеющая отношения к сюжету, но характеризующая русский провинциальный салон с претензией на французский шик. Он важен в пьесе, как атмосфера жизни Веры, и только. Такие сцены явно тормозят действие и считались для драматургии неорганичными. Островский отметил как-то: “в повести бытовая подробность – достоинство, а для сцены – недостаток” (А. Н. Островский 1953, 177). Эти слова почти полностью совпадают с мнением рецензента *Отечественных записок*, который писал о первой постановке *Где тонко, там и рвется*: в пьесе “много длиннот, очень занимательных и даже необходимых в чтении, но утомительных на сцене” (1852, № I, с. 60).

В такой пьесе главным становится мотивация психологических состояний, эмоциональной реакции героев, проявляющейся в интонации, жесте, мимике. Она не может быть объяснена только социальным самочувствием героя. В *Нахлебнике* Тургенев сопроводил список действующих лиц подробными характеристиками, которые позволяют понять, что он имел в виду под психологической верностью поведения героев.

“Павел Николаич Елецкий, коллежский советник, 32 лет. Петербургский чиновник; холоден, сух, неглуп, акку-

ратен; одет просто, со вкусом. Человек дюжинный, не злой, но без сердца.” (II, 1961, 122.)

Здесь многое можно объяснить чиновничеством Елецкого: холоден, сух, аккуратен, соответствующая манера одеваться; однако психологическое содержание образа не объяснимо только этим: Елецкий человек не злой, но без сердца и не обладает особыми качествами. Весь этот сложный психологический комплекс и должен выразиться в слове героя, его жестах и т. д., а одновременно мотивировать смену психологических состояний. В *Где тонко, там и рвется* подобные характеристики героев Тургенев вложил в уста Горского, и они предваряют действие пьесы. Однако нетрудно заметить, что самая сложность психологических характеристик в известной мере противоречила одному из непреложных для 19 века драматургических принципов: герой должен быть наделен точно очерченным характером и демонстрировать достаточно четко определенные его свойства, ибо только в этом случае в пьесе сохраняется “единство действия”. Задача, которую ставил перед собой Тургенев, требовала пространных объяснений, сцен, тормозящих действие. Драматург, по убеждению Тургенева, должен изображать “простые, внезапные движения”, в которых “звучно высказывается человеческая душа”, но он имеет дело только с высказыванием героя. Тургенев смутно, видимо, ощущал, что такая задача исполнима, но, пытаясь ее осуществить, он создал пьесы, оказавшиеся в 19 веке несценичными, пьесы для чтения, вызывавшие упреки в описательности. Да и сам Тургенев нередко характеризовал их как повести в драматической форме. Они действительно легко могли переходить в повествование. Так, Тургенев задумал комедию *Компаньонка*, но вскоре замысел перевоплотился в роман *Два поколения*; его начало (очерк *Собственная господская контора*) несет на себе следы своеобразного “перевода” драматического произведения на язык повествования.

Тургенев полагал, что писатель обязан тщательно изучить и понять духовный мир своих героев, но только затем, чтобы сделать убедительными психологически их поступки. Не изображение самого психологического процесса, а верность действий и поведения героев их духовной сущности – таков основной художественный принцип Тургенева. Он был убежден, что сущность человека отражается в его манере говорить, в его отношениях с другими людьми, в его поведении, даже жестах. В драматургии Тургенева такой метод изображения душевной жизни человека мог проявиться в полной мере, и потому драматургический период в его творчестве можно считать своеобразной творческой лабораторией Тургенева–прозаика. И не случайно роман *Рудин*, соз-

данием которого завершились поиски “новой манеры”, несет на себе следы тургеневского драматургического опыта (В. С. Баевский 1958, 134 – 138). Этот опыт оказался важен для Тургенева именно в общелитературном смысле. И вряд ли можно считать простым совпадением тот факт, что именно в 1852 г., когда была написана рецензия на пьесу Островского и когда Тургенев отказался от драматургической деятельности, он отказался и от так называемой “старой манеры” – тех эстетических принципов, в соответствии с которыми были написаны его повести 1840-х гг. и *Записки охотника*. В процессе поисков “новой манеры” выработался психологический метод Тургенева–романиста, и в его становлении драматургия сыграла свою важную роль. А Островский оказался тем писателем, осмысление опыта которого, в сравнении с собственными представлениями о смысле творчества, помогли самоопределению Тургенева–прозаика. К этому общему выводу можно добавить два частных: Тургенев не был соратником Островского в борьбе за обновление русского драматического театра, ибо они шли разными путями, и судьба их драматургического наследия была разной. А в принципиальном споре с Островским Тургенев оказался неправ. Дело было не в “ложной манере”, а в разных драматических принципах, причем принципы Островского привели к созданию русского национального репертуара, а тургеневские принципы оказались в условиях XIX века несценичными.

Литература

- В. С. Баевский 1958: *‘Рудин’ И. С. Тургенева (к вопросу о жанре)*, в: *Вопросы литературы*, 1958, № 2, с. 134 – 138.
- С. Д. Балухатый 1990: *Проблемы драматургического анализа*, в: С. Б., *Вопросы поэтики*, Ленинград 1990.
- Л. П. Гроссман 1928: *Собр. соч. в 5 тт.*, т. III, Москва 1928.
- Л. М. Лотман 1982: *Драматургия И. С. Тургенева и натуральная школа 1840-х годов*, в: *История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века*, Ленинград 1982.
- И. С. Тургенев 1962: *Полное собр. соч. и писем в 28 тт. Письма*, т. IV, Ленинград 1962.

- И. С. Тургенев 1963: *Полное собр. соч. и писем в 28 тт. Соч., т. V, Ленинград 1963.*
- А. Н. Островский 1952: *Полное собр. соч. в 16 тт., т. XII, Москва 1952.*
- А. Н. Островский 1953: *Полное собр. соч. в 16 тт., т. XVI, Москва 1953.*
- Ежи Фарыно 1980: *Введение в литературоведение, ч. 3, Катовице 1980.*

Regine Nohejl (Tübingen)

Das lyrische Frühwerk als Schlüssel zum Schaffen Turgenевs¹

Kaum ein literarisches Werk hat wohl in den letzten Jahrzehnten eine gründlichere Um- und Neubewertung erfahren als das Schaffen Ivan Turgenевs. Die realistisch-zeitgeschichtliche Handlungsebene, die lange Zeit als eine Art "Markenzeichen" der Literatur Turgenевs galt und die Auseinandersetzung mit seinen Werken bestimmte, ist im Zuge schwindender Aktualität und veränderten Forschungsinteresses allmählich transparent geworden, und es hat sich gezeigt "that his elegant surfaces mask problematic depths"². Turgenевs Schaffen ist sehr viel ambivalenter und vielschichtiger, als die lange Zeit die Rezeption beherrschende Vorstellung vom "Realisten" und getreuen Chronisten seiner Epoche deutlich werden ließ. Spätestens seit Marina Ledkovskys provokanter Formel vom Romantiker und Symbolisten, vom "anderen" Turgenев Anfang der siebziger Jahre³ ist die Turgenев-Forschung in eine neue Phase getreten: die Auseinandersetzung mit den philosophisch-weltanschaulichen Aspekten des Werkes – früher allenfalls Gegenstand vereinzelter Untersuchungen – ist mittlerweile eindeutig ins Zentrum des Forschungsinteresses gerückt. Schon ein Blick auf die *Titel* neuerer Monographien genügt, um sich von diesem Wandel im Turgenев-Bild zu überzeugen: von "ambivalent vision" ist da die Rede, vom "metaphysischen Konflikt", von existentiellen Themen wie Hoffnung und Entsagung, von Fragen des Glaubens und der Religion und von "poetics of secular salvation", vom Einfluß Schopenhauers und anderer nicht gerade zeitgeschichtlich orientierter Philosophen – und eben vom "Romantiker" und "Symbolisten" Turgenев⁴.

¹ Die Idee zu diesem Text geht zurück auf Gespräche und Auseinandersetzungen mit Rolf-Dieter Kluge, der seine – in manchem abweichende – Sicht auf das Turgenевsche Frühwerk auf dem Moskauer Turgenев-Kongreß im November 1993 vorgebracht hat (*Idejnoe sodержanie rannego poetičeskogo tvorčestva I. S. Turgeneva*, im Druck).

² J. T. Costlow, *Worlds Within Worlds. The Novels of Ivan Turgenev*, Princeton (NJ) 1990, S. 8.

³ M. Ledkovsky, *The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism*, Würzburg 1973.

⁴ In der Reihenfolge der Erscheinungsjahre: E. Kagan-Kans, *Hamlet and Don Quixote. Turgenev's Ambivalent Vision*, The Hague / Paris 1975; R. Dessaix, *Turgenev. The Question for Faith*, Canberra 1980; P. Thiergen, *Turgenevs "Rudin" und Schillers "Philosophische Briefe"* (= *Turgenev-Studien III*), Gießen 1980; S. McLaughlin, *Schopenhauer in Rußland. Zur literarischen Rezeption bei Turgenev*, Wiesbaden 1984; J. B. Woodward, *Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan*

Erstaunlicherweise fristet aber just der Abschnitt in Turgenевs literarischer Entwicklung, der ob seiner zeitlichen Nähe zur Formierung der Weltanschauung des Schriftstellers für die Untersuchung geistesgeschichtlicher Fragestellungen besonders ergiebig und interessant erscheint, in der Forschung immer noch ein bescheidenes bis kümmerliches Dasein. Gemeint sind die Anfänge von Turgenевs literarischem Schaffen in den dreißiger und frühen vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, das romantisch-lyrische Frühwerk. Zwar hat die Turgenев-Forschung stets zur Kenntnis genommen, daß der große russische Realist und Prosaiker seine schriftstellerische Laufbahn als waschechter romantischer Lyriker begonnen hat, und daß es eine Verbindung zwischen diesen romantischen Anfängen und den Eigenarten und Ambivalenzen von Turgenевs "realistischem" Stil geben muß. Häufig hat man zu Wendungen wie der des "poetischen" Realismus Zuflucht genommen, um die offensichtliche romantische Unterströmung im Werk Turgenевs hervorzuheben. Die Zusammenhänge werden aber in der Regel entweder nur pauschal konstatiert oder an Einzelbeispielen dargestellt; die weltanschaulichen Verbindungslinien, die vom lyrisch-romantischen Frühwerk zum Hauptwerk führen, sind bislang kaum je *systematisch* nachgezeichnet worden. Walter Koschmal hat gezeigt, daß Turgenевs Gesamtwerk – die frühe Lyrik miteingeschlossen – ein komplexes System mit ausgeprägtem Hang zu "monologischer Intertextualität", also zur beständigen Wiederaufnahme und Variation eigener Themen und Motive, bildet. Koschmal nähert sich dem Thema aber aus immanent-poetologischer, semiotischer Perspektive, d. h. er intendiert keine stringente außerliterarische, geistesgeschichtliche Deutung der von ihm beschriebenen literarischen Phänomene⁵.

Turgenев, München 1990; E. Ch. Allen, *Beyond Realism. Turgenев's Poetics of Secular Salvation*, Stanford (CA) 1992; R.-D. Kluge, *Ivan S. Turgenев. Dichtung zwischen Hoffnung und Entsagung*, München 1992. Wenig Beachtung gefunden hat leider die (ungedruckte) Dissertation von G. Schwirtz, *I. S. Turgenев in Deutschland. Untersuchungen zur Persönlichkeit und zum Schaffen des Dichters in den sechziger Jahren*, Jena 1974. Aus der sowjetischen Forschung seien stellvertretend die Arbeiten von G. B. Kurljandskaja, I. V. Kartašova und A. I. Batjuto (*Turgenев-romanist*, Leningrad 1972) genannt.

- ⁵ W. Koschmal, *Zur Evolution des binären Weltmodells in I. S. Turgenевs Lyrik und "Gedichten in Prosa"*, in: *Slavistische Studien zum IX. Internationalen Slavistenkongreß in Kiev 1983*, hrsg. v. R. Olesch u. a., Köln / Wien 1983; vgl. auch ders., *Das poetische System der Dramen I. S. Turgenевs. Studien zu einer pragmatischen Dramenanalyse*, München 1983; ders., *Vom Realismus zum Symbolismus. Zur Genese und Morphologie der Symbolsprache in den Werken I. S. Turgenевs*, Amsterdam 1984.

Einige ältere Monographien haben sich ausführlich mit den literarischen Anfängen Turgenевs befaßt⁶. Neuere Arbeiten zu diesem Thema verfolgen vorrangig das Ziel, die "Abrechnung" mit der Romantik in Turgenевs Schaffen zu belegen, sie betrachten das romantische Frühwerk also aus dem Blickwinkel des späteren Realisten⁷. Aus den romantischen Gedichten und Poemen werden bevorzugt solche herausgegriffen, die Themen und Motive der späteren Werke vorwegnehmen oder in der kritischen und satirischen Auflösung romantischer Elemente, in der demonstrativen Desillusionierung romantischen Heldentums, im kontrastiven Aufgreifen der banalen Alltagswirklichkeit – auch der spezifisch russischen – bereits den zukünftigen Realisten Turgenев erahnen lassen.

Für eine solche Betrachtung des lyrischen Frühwerks aus rückblickender Sicht – als einer Art "Sprungbrett" oder auch Kontrast- und Abstoßungsfolie für die spätere realistische Schaffensphase – lassen sich zweifellos überzeugende Argumente anführen. Zu wenig originell, zu stark an fremden – russischen und westeuropäischen – Vorbildern orientiert und dem epigonalen Schwelgen im romantischen Zeitgeist verhaftet scheinen die Werke des jungen Dichters Turgenев. Warum also sollte man dieser Schaffensperiode einen anderen Status zubilligen als den einer flüchtigen, unreifen Episode, zumal der Autor selbst später ein vernichtendes Urteil über seine ersten literarischen Versuche gefällt hat⁸?

⁶ M. Geršenzon, *Mečta i mysl' I. S. Turgeneva*, Moskva 1919, Nachdruck München 1970 (= Slavische Propyläen 103); S. Orlovskij, *Lirika molodogo Turgeneva. Opyt opisanija*, Praga 1926.

⁷ Walter Smyrniw handelt unter der Bezeichnung Frühwerk neben lyrischen Werken auch die Dramen Turgenевs, die *Zapiski ochotnika* und die frühen Novellen bis hin zum ersten Roman ab: W. Smyrniw, *Turgenev's Early Works: From Character Sketches to a Novel*, Oakville (Ont.) 1980. Auch Walter Koschmal betrachtet die romantische Schaffensperiode vorwiegend im Hinblick auf das daraus hervorgehende "Primärsystem" des Realismus.

⁸ "užasno posredstvenny i ich možno sravnit' tol'ko s grjaznoj teplovatoj vodoj": Brief an Julian Schmidt vom 25.07. / 06.08.1868 (I. S. Turgenев, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 28 tt.*, Moskva / Leningrad 1960 ff., *Pis'ma*, t. VII, S. 201). Weiter spricht Turgenев von "étot nesčastnyj period moej literaturnoj dejatel'nosti", wobei er seine literarische Laufbahn erst 1843 einsetzen läßt, die dichterische Aktivität der Jahre 1834 – 1842 also gänzlich unterschlägt. An anderer Stelle erklärt der Schriftsteller mit dem ihm eigenen Hang zu hyperbolischer Selbstkritik, seine Gedichte verursachten ihm eine geradezu physische Abneigung: Brief an S. A. Vengerov vom 19.06 / 01.07.1874 (*Pis'ma*, t. X, S. 256). In Anbetracht der bekannten Neigung zu negativer Selbststilisierung sollte man derlei Äußerungen jedoch nicht allzu ernst nehmen und sich hüten, sie zur Grundlage einer objektiven Beurteilung der frühen Werke Turgenевs zu machen.

Es gibt allen berechtigten Einwänden zum Trotz gute Gründe, Turgenевs lyrisches Frühwerk ernst zu nehmen und sich aufmerksamer mit ihm auseinanderzusetzen. Da ist zum einen schon der beträchtliche Umfang des lyrischen Textkorpus: es sollen Turgenевs eigenen Angaben zufolge 1837 schon um die 100 Gedichte gewesen sein (*P.*, I, 134⁹); eine erkleckliche Anzahl davon (ca. 40) ist Ende der dreißiger und während der ersten Hälfte der vierziger Jahre veröffentlicht worden, ein Teil ist nur in Handschriften und Fragmenten erhalten und postum publiziert, ein Teil gänzlich verschollen. Das Genre- und Themenreservoir der Romantik wird seiner ganzen Breite nach ausgeschöpft, neben Liebes- und Naturgedichten und philosophischer Gedankenlyrik finden sich auch balladensk-folkloristische und satirische Züge. Dazu kommen sechs längere abgeschlossene Poeme, von denen vier gleichfalls sofort publiziert wurden. Offenbar hat Turgenев noch mehr Poeme verfaßt, die jedoch nicht erhalten sind.

Sowohl Zeitgenossen wie auch spätere Forscher und Rezipienten haben dem Lyriker Turgenев innerhalb des vom romantischen Zeitgeist vorgegebenen (Klischee-)Repertoires ein unzweifelhaftes *formal-sprachliches* Talent bescheinigt¹⁰. Der junge Dichter erscheint als routinierter Epigone, aber nicht als Dilettant. Noch wichtiger als die formalen sind die *inhaltlichen* Argumente, die für eine aufmerksamere Betrachtung von Turgenевs lyrischem Frühwerk sprechen. Die mangelnde literarische Eigenständigkeit mindert nämlich nicht notwendig die *Authentizität* des Weltempfindens, das in diesen Werken zum Ausdruck kommt¹¹. Es handelt sich um eine Art "Bekenntnisliteratur", der junge (zum Zeitpunkt der Entstehung des ersten erhaltenen Werkes 16jährige) Autor identifiziert sich stark mit seinen romantischen Vorbildern und vermag sich vielfach noch nicht vom eigenen Ich zu distanzieren, will das wohl auch gar nicht. Die Bedeutung, die den Turgenевschen Frühwerken aus weltanschaulich-biographischer Sicht zukommt, ist daher weitaus größer als ihr rein literarischer Wert. Man wird bei aufmerksamer Lektüre rasch erkennen, daß es zwischen der frühen, "romantischen" und der reifen, "realistischen" Schaffensperiode Turgenевs nicht nur eine erstaunliche Kontinuität von einzelnen Themen und Motiven gibt, sondern daß im Frühwerk – gerade in der epigonalen Affinität zum romantisch-idealistischen Weltbild – entscheidende weltanschauliche Grundmuster, Stimmungen, Denkstruk-

⁹ Alle weiteren Angaben beziehen sich auf: I. S. Turgenев, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tt.*, Moskva 1978 ff. Die erste Ziffer bezeichnet die Band-, die zweite die Seitenzahl; *P.* = *Pis'ma*.

¹⁰ P. Brang, *I. S. Turgenев. Sein Leben und sein Werk*, Wiesbaden 1977, S. 43; R.-D. Kluge, a. a. O., S. 24, 30.

¹¹ M. Ledkovsky, a. a. O., S. 36.

turen vorgeprägt sind, die in die weitere Werkentwicklung hineinwirken, ja diese grundlegend beeinflussen.

Auf der Basis dieser weltanschaulichen und geistesgeschichtlichen Bedeutung soll hier ein Plädoyer für eine eigenständigere Auseinandersetzung mit dem romantischen Frühwerk Turgenevs versucht und dann – unter Umkehrung der üblichen Perspektive – der Realist Turgenev aus der Sicht des Romantikers beurteilt werden.

Nach allem, was wir über die Biographie des jungen Turgenev wissen – über Studium und Lektüre im Rußland der dreißiger Jahre, über das Bad im “Meer” der deutschen Philosophie und Literatur, über Zirkelwesen und -unwesen und über verdrehte platonische Liebesverhältnisse – muß der spätere “Realist par excellence” seiner intellektuellen Prägung nach ein typisches Kind des ausgehenden romantisch-idealistischen Zeitalters gewesen sein¹². Es ist keine gute Zeit für Realisten, in der Turgenev heranwächst, wenn man unter einem Realisten jemanden verstehen will, für den Wirklichkeit etwas Selbstverständliches, Eindeutiges, klar Erfassbares ist. “On potomu i stal realistom, čto dolžen byl bezprestanno oščupvat’ dejstvitel’nost’, čtoby ubedit’sja, čto ona ešče est’, ne raz[sic!]sejalas’”, in dieser eigentümlichen Weise hat Michail Geršenzon einmal die Entwicklung Turgenevs zum “Realisten” zu deuten versucht¹³. Es ist die Zeit, in der die absoluten Modelle der Welterklärung, wie sie in einer letzten großen metaphysischen Anstrengung die idealistische Philosophie entworfen hatte, rapide an Überzeugungskraft verlieren. Umgekehrt repräsentieren aber auch die neuen, empirisch orientierten Teildisziplinen, die sich anheischig machen, die Lebenswelt des Menschen zu bestimmen und ihm eine Erklärung seiner Existenz zu geben – Naturwissenschaft und Technik, Biologie, Soziologie, Psychologie – noch keineswegs gefestigte und selbstverständliche Sichtweisen der Welt: als weltanschauliche Deutungsmuster bleiben sie problematisch, auch wo man sie pragmatisch zur Kenntnis nehmen muß. Als Repräsentant eines verunsicherten, neuen Halt und neue Maßstäbe suchenden geistigen Interregnums hat sich Turgenev denn auch zeitlebens empfunden: “[...] ja pisatel’ perechodnogo vremeni

¹² Eine überaus anschauliche, lebendige Vorstellung vom geistigen Leben jener Zeit vermittelt u. a. der von A. A. Kornilov gesammelte und kommentierte Briefwechsel Michail Bakunins mit Zeitgenossen, in dem auch die – ausgesprochen zeittypische – Geschichte der Freundschaft zwischen Turgenev und den Geschwistern Bakunin gut dokumentiert wird: A. A. Kornilov, *Molodye gody Michaila Bakunina. Iz- istorii russkago romantizma*, Moskva 1915, Izdanie M. i S. Sabašnikovych- (= Semejstvo Bakuninych-, I); und ders., *Gody stranstvij Michaila Bakunina*, Leningrad / Moskva 1925.

¹³ M. Geršenzon, a. a. O., S. 33.

– i gožus' tol'ko dlja ljudej, nachodjaščichsja v perechodnom sostojanii"¹⁴.

Typisches Merkmal dieser Zeit, in der unterschiedlichste Lebens- und Denkwelten unvermittelt aufeinanderprallen, ist die *Ambivalenz*; sie beherrscht auch das intellektuelle und künstlerisch-literarische Leben durchgängig. Schöpferische Rauschzustände werden von düsteren Ohnmachts- und Vergeblichkeitsphantasien abgelöst, religiöse, transzendente Seinsgewißheit geht über in nüchternen, säkularisierten Zukunftsglauben oder schlägt um in abgrundtiefe existentielle Verzweiflung, folkloristisch angehauchte Simplizität steht neben übersteigelter Intellektualität und Reflexion, märchenhafte Idealwelten verschmelzen mit banaler Alltagsrealität. Mit einem Wort: es herrscht jenes diffuse, schwer definierbare Lebensgefühl, das man im populären Sprachgebrauch gern als "romantisch" bezeichnet.

Das romantische Spielen oder Experimentieren mit Antithesen und gegensätzlichen Stimmungen kennzeichnet auch die frühen Werke Turgenews in einem Maße, daß Walter Koschmal das "binäre Weltmodell" als strukturbildendes Prinzip des Turgenewschen Schaffens im Frühwerk wurzeln sieht¹⁵.

Wie ein roter Faden zieht sich beispielsweise durch Turgenews frühe Lyrik das romantische Grundthema des Transzendenzverlusts und der Transzendenzsehnsucht. In dramatischer Weise beschreibt schon in Turgenews erstem literarischem Werk, dem Byrons *Manfred* nachempfundenen düsteren Weltschmerzscenario *Steno* (1834), der Titelheld den Verlust von Glauben und Transzendenz:

"Когда я был молод,
Я свято верил в бога; часто слушал
Слова святыя в храме; верил я.
Меня судьба возненавидела, – и долго
Боролся я с моим врагом ужасным...
Но, наконец, я пал; тогда вокруг
[Меня всё стало иначе... мне тяжело,]
Мне грустно было веру потерять,

¹⁴ Brief an L. N. Tolstoj vom 16. / 28.11.1856 (*P.*, III, 150). Die Empfindung, in einer unentschiedenen, unsicheren Zeit des Übergangs zu leben, kommt v. a. in den ästhetischen Ansichten Turgenews, in seinen ambivalenten Einschätzungen der Rolle und Bedeutung der Kunst und des Künstlers zum Ausdruck: P. Brang, *Zu Turgenews ästhetischem Credo*, in: *Festschrift für Max Vasmer*, Wiesbaden 1956, S. 83 ff.

¹⁵ W. Koschmal, *Zur Evolution des binären Weltmodells...*, a. a. O.

Но что-то мощно мне из сердца
 Ее с любовью вырвало... и я
 Моей судьбе неумолимой
 Отдался в руки... с этих пор
 Я часто думал возвратить молитвой
 Огонь и жизнь в мою холодную
 Нагую душу... Нет, вотще! Во мне
 Иссохло сердце и глаза! Уж поздно!
” (I, 338)

Mit ganz ähnlichen Worten wird noch zehn Jahre später im Ausklang der romantischen Schaffensperiode der Jüngling aus dem Poem *Razgovor* sein an Glaubensverlust, Liebesunfähigkeit und mangelnder Entschlußkraft gescheitertes Leben zu erklären versuchen (I, 104 ff.).

Besonders gut lassen sich die Ambivalenz der Gefühle und der antithetische Aufbau in den unausgeführten *Otryvki i nabroski* von 1838 verfolgen, deren fragmentarische Unabgeschlossenheit einen Einblick in die widersprüchliche, zerrissene Gefühls- und Gedankenwelt des Dichters erlaubt. Das verzagte lyrische Subjekt mit der “kranken Seele” (“bol’naja duša”) erfleht von Gott neue Lebenskräfte (“Bog moj, bog! Kosnis’ perstom [tvorjaščim] [Do grudi] razroznennoj moej <...>”), gerät dann kurzfristig und unmotiviert in den trügerischen Taumel religiöswärmerischer Gefühle (“Kak veselo bol’noj moej duše! O kak ja gord i smel i silen ščedro! Ja golovu do neba [podymaju], Ja p’ju izbytok žizni So dna duši – ja verju, verju v boga Zovu ego mogučim zovom...”), um schließlich ebenso abrupt in die ernüchternde Einsicht der Verlogenheit und Künstlichkeit dieser erhabenen Empfindungen zurückzufallen: “Kakoj obman!..” (I, 303 f.). Als gefestigter scheint sich die transzendente Zuversicht des lyrischen Ichs in *Kogda ja moljus’* von 1843 zu erweisen, aber das unveröffentlicht gebliebene Gedicht ist im handschriftlichen Entwurf bezeichnenderweise gestrichen (I, 319, 538).

Es fällt auf, daß Transzendenz im Frühwerk Turgenjews häufig mit dem Gottesbegriff verbunden wird, doch darf das nicht notwendig mit einem Bekenntnis zum religiösen Glauben oder gar zu einer bestimmten Religion gleichgesetzt werden. Synonym können für das Objekt der transzendenten Sehnsucht auch einfache Begriffe wie “Leben”, “Liebe”, “Schönheit” stehen¹⁶. Transzendenz steht für einen wie auch immer gearteten übergreifenden Lebenssinn, für das Ideal unmittelbarer, unhinterfragter Seins- und Handlungsgewißheit. In diesem Sinne tritt sie schon in den frühen Werken Turgenjews meist nur noch aus rückwärts-gewandter Perspektive in Erscheinung, als Erfahrung der Kindheit oder

¹⁶ Ebda., S. 237.

als verlorenengegangene Fähigkeit früherer Generationen. Eine Begründung für den Verlust von Transzendenz in Gestalt einer individuellen, psychologischen Motivation wird nicht gegeben. Steno beispielsweise "erscheint als romantischer Typus, dem von vornherein Weltschmerz, Gefühlskälte und Liebesunfähigkeit zugehören"¹⁷. Hinter Stenos Entzweiung mit der Welt steht implizit ein anderer, den Zeitgenossen Turgenevs wohlvertrauter Begründungszusammenhang: das organische Welt- und Geschichtsmodell der romantisch-idealistischen Ära: Aus dem Stadium unreflektierter, kindlicher Harmonie und Einheit mit der Welt muß die Menschheit sich losreißen und – als Gattung wie in jedem ihrer Individuen – durch Entfremdung und Zerrissenheit den langen, qualvollen Weg der Selbsterkenntnis und Selbstwerdung gehen, um am Ende irgendwann in eine höhere, bewußte Identität mit der Welt zurückzukehren. Als Symbol der unwiederbringlich verlorenen ursprünglichen Ganzheit stehen die Hochkulturen der Antike, v. a. das klassische Griechenland. Das Stufenmodell der spekulativen Geschichtsphilosophie erscheint in zahllosen Varianten und Abwandlungen und gehört zu den verbreitetsten Topoi, um nicht zu sagen Klischees, jener Zeit. Es ist in vielen frühen Werken des an Klassik, Romantik und idealistischer Philosophie geschulerten Turgenev implizit oder explizit wirksam, und es wird vom Dichter auch auf seine eigene Lebenswelt übertragen¹⁸. Offenbar wird der Zusammenhang von Transzendenzverlust und idealistischer Geschichtsauffassung in dem bekannten Gedicht *K Venere Medicejskoj* von 1837 / 38: in Analogie zu Schillers Abgesang auf die "Götter Griechenlands" erscheint die Göttin Venus / Aphrodite als Symbol verlorener Totalität, als "Davno minuvšich dnej, drugogo pokolen'ja Plenitel'nyj zavet" (I, 11). Nur in den Werken der Kunst, in der Marmorstatue der Göttin, scheint die harmonisch-totale Lebenswelt der Antike noch einmal aufzuerstehen – aber eben nurmehr als Kunst, und das heißt, bei aller Hochschätzung der Kunst, im Zeitalter der Reflektiertheit, des "Sentimentalischen", der verlorenen Unmittelbarkeit und Naivität doch immer auch: "künstlich".

¹⁷ R.-D. Kluge, a. a. O., S. 23.

¹⁸ Eine Zeitlang – ungefähr bis zum *Faust-Essay* (1845) – reproduziert Turgenev gelegentlich das Klischee, das die *deutsche* Denk- und Lebensweise mit dem Hang zu Individualismus, Abstraktion und Reflexion identifiziert, wohingegen er im noch "unverbrauchten" *Rußland* das Land der Zukunft, das Modell einer neuen Synthese erblickt: W. Koschmal, *Zur Evolution des binären Weltmodells...*, a. a. O., S. 236 ff. Solche Äußerungen bleiben jedoch vereinzelt, da Turgenev zugleich von Anfang an dazu neigt, die Grundannahme einer zukünftigen Synthese, auf der das idealistische Denkmodell basiert, überhaupt zu kappen und Entfremdung und Entzweiung als ewiges, unabänderliches Schicksal *aller* Menschen festzuschreiben.

Wohl nicht zufällig wird schon im Frühwerk Turgenyevs weitaus häufiger als der klassische Griechenlandtopos das Thema Italien / Rom bemüht, und zwar vorrangig unter dem Aspekt des *Verfalls* der antiken Weltharmonie. Der Untergang des einst so gewaltigen römischen Imperiums gibt schon in *Steno* Anlaß zu düsterer Reflexion über die *unabänderliche* Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit alles geschichtlichen und individuellen Daseins schlechthin:

“[...] О, для чего нам жизнь дана?
 Как сон пустой, как легкое виденье,
 Рим перешел... и мы исчезнем так же,
 Не оставляя ничего за нами,
 [...]
 Что значит жизнь? что значит смерть? Тебя
 Я, небо, вопрошаю, но молчишь
 Ты, ясное, в величии холодном!
 Мне умереть! зачем же было жить?
 А я мечтал о славе... о безумный!
 Скажи, что нужды в том, что, может быть,
 Найдешь ты место в памяти потомков,
 Как в бездне звук! Меня, меня,
 Кипящего надеждой и отвагой,
 Вскормила ль мать на пищу червякам?...
 Да, эта мысль меня теснит и давит:
 [...]” (I, 335),

so dichtet der 16jährige (!) Turgenyev, wobei die Grenzen zwischen lyrisch-fiktionalem und Autoren-Ich hier wie gesagt nicht scharf zu ziehen sind. In charakteristischer Brechung des idealistischen Denkens ist den Gedankengängen Turgenyevs jeder teleologische Optimismus von Anfang an fremd; es gibt keine ernstzunehmenden Hinweise auf ein neues Arkadia, auf die Wiederherstellung von Harmonie und Ganzheit in der Zukunft der Menschheit oder im Leben des entfremdeten, von der Reflexion zerrissenen Individuums (“Kakoj-to demon Otnjal u menja serdce i ostavil mne žalkij um!”; I, 345). Übrig bleibt vom idealistischen Geschichtsmodell allein die Unumkehrbarkeit des Verlustprozesses, es gibt kein Zurück¹⁹, es sei denn in die zweifelhafte Geborgenheit nurmehr künstlich evozierter, illusionärer Sinnkonstrukte – der spätere Don Quijote-Typus –, die vom hyperreflektierten Romantiker – Hamlet – so-

¹⁹ “Ja sdelał šag, i vdrug za mnoju tjažko
 Nizrinulas’ skala – i pregradila
 Mne šag nazad [...]” (*Steno*, I, 338)

gleich als solche durchschaut werden: gekünstelte Schwärmerei und erzwungener Enthusiasmus treten an die Stelle echter, unverdorbener Hingabe und Begeisterung, Götterstatuen an die Stelle von Göttern²⁰. Und wenn auch – wie bei vielen späteren Helden Turgenjews – Enthusiasmus und Glaube als *psychologische* Disposition echt bleiben, so entbehren sie doch jeder objektiven Grundlage und Bestätigung durch die Wirklichkeit.

Die tragische Spaltung von Mensch und Welt und die daraus resultierenden Leiden und Widersprüche, die Turgenjev noch im *Faust-Essay* von 1845 als Kennzeichen des notwendigen, aber auch notwendig vorübergehenden Stadiums des romantischen "Egoismus" und Individualismus betrachtet, werden im Grunde schon viel früher von ihm selber weltanschaulich *festgeschrieben*; über das idealistische schiebt sich sukzessive ein neues Weltmodell, in dem Zerrissenheit und existentielle Entfremdung nicht mehr als notwendiges Übergangsstadium eines universalen, vernünftig-zielgerichteten Entwicklungsprozesses erscheinen, sondern als Folge des mutwilligen, willkürlichen, nie endenden Spiels, das eine blinde, ziel- und vernunftlose dämonische Macht mit dem Menschen treibt. Nur in einem einzigen Fall – dem frühesten Poem aus dem Jahr 1834 – tritt diese Macht noch personalisiert in der Gestalt des romantischen Dämons auf ("moj vrag užasnyj": I, 338; "kakož-to demon": I, 345; s. auch 361 ff.). Auch hier ist aber bereits die Tendenz erkennbar, das Dämonische zu entpersonalisieren und als gestaltlose, numinose Kraft zunächst in die gestörte Psyche und Kommunikation der handelnden Figuren und schließlich in die Tiefenstruktur, den Subtext der Werke selbst hineinzunehmen. Das ist genau die Tendenz zu einer "strukturalen Dämonologie", die Walter Koschmal als Merkmal der späteren – symbolistische Stilmittel und Stimmungen vorwegnehmenden – "realistischen"

²⁰ In beeindruckend einfacher und zugleich treffender Weise hat Rüdiger Safranski das Dilemma der romantisch-idealistischen Selbstinszenierung des Subjekts in seiner Schopenhauer-Monographie beschrieben. Die Schilderung paßt auch gut auf die vorliegende Thematik: "Diejenigen, die nach der großen Götterdämmerung aus eigener Kraft ihre Götter hervorbringen wollen, stecken in folgendem Dilemma: Sie sollen an das glauben, was sie selbst gemacht haben, und sie sollen das Hergestellte als Empfangenes erleben. Sie wollen aus dem 'Machen' jene *Unio mystica* heraus schlagen, die nur das Seinlassen gewährt. Sie wollen vor der Rampe das große Spiel bewundern, und stehen doch zugleich in der Kulisse. Sie sind Regisseure, die sich selbst verzaubern wollen. Der romantische Kunstglaube will das Unmögliche: Er will durch Raffinement Naivität hervorbringen mit dem Ergebnis, daß an die Stelle der alten Substanzen das Spiegelkabinett der Verdoppelungen tritt: das Gefühl des Gefühls, der Glaube an den Glauben, der Gedanke des Gedankens. Je nach Stimmung ergibt das dann den Genuß eines unendlich vielgestaltigen Etwas – oder die Qual des Nichts." (R. Safranski, *Schopenhauer und Die wilden Jahre der Philosophie*, München / Wien 1987, S. 105.)

Manier Turgenевs beschreibt²¹. Zur Umschreibung der numinosen Mächte, die das Leben des Menschen beherrschen, bedient sich Turgenев schon in *Steno* auffallend häufig des indefiniten Pronomens “čto-to” – ebenfalls ein früh bemerktes, charakteristisches Stilmittel seines gesamten späteren Schaffens²²:

“Мне грустно было веру потерять,
Но *что-то* мощно мне из сердца
Ее с любовью вырвало [...]”

“[...] И *что-то*
В меня *чужое* вкралось ...”

“[...] Надо мною *что-то* –
Я это чувствовал – ужасно тяготило...
И это был мой демон. [...]”
(I, 338, 371; Hervorhebungen von mir, R. N.)

Die bislang geschilderten literarischen Phänomene sind in ihrer augenfälligen Kontinuität im Schaffen Turgenевs immer wieder beobachtet und beschrieben worden. Aber wie lassen sich solche künstlerischen Eigenarten weltanschaulich deuten und zur allgemeinen geistesgeschichtlichen Situation in Bezug setzen? – Turgenевs Schaffen beruht offenbar auf einem komplexen, hochambivalenten Denkmodell, im Zuge dessen das klassische metaphysische Weltbild einerseits aufgelöst und die dazugehörige romantische Figuren- und Vorstellungswelt destruiert wird, die auf der real-empirischen Ebene gleichwohl keineswegs durchschauten Triebkräfte der psychischen und sozialen Lebenswelt des Menschen dann aber ihrerseits in Elemente einer gestaltlos-abstrakten, dämonischen Gegenwelt (“čto-to”²³) zurückgebannt werden. Auf diese Weise entsteht eine merkwürdige *Zwischenwelt*, die man in literarischen Termini weder als klassisch romantisch noch als genuin realistisch bezeichnen kann. Eine weltanschaulich-philosophische “Dechiffrierung” der künstlerischen Manier Turgenевs könnte zu folgender Hypothese gelangen: Der Verlust von

²¹ W. Koschmal, *Vom Realismus zum Symbolismus...*, a. a. O., S. 5 ff., 126 und passim.

²² P. Brang, *I. S. Turgenев in der russischen Literaturwissenschaft 1917–1954. Teil II*, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, XXIV (1956), S. 364.

²³ Im russischen unbestimmten Pronomen auf -to ist die Ambivalenz der Situation sehr schön festgehalten: die Existenz des im Pronomen Benannten unterliegt ontologisch keinem Zweifel, aus der Perspektive des wahrnehmenden Subjekts bleibt sie jedoch rätselhaft und unergründlich. Ich danke Rolf-Dieter Kluge für diesen Hinweis.

positiver Transzendenz führt im Denken und im Schaffen des Dichters nicht zum Verzicht auf den Transzendenzanspruch überhaupt, zu einem Sichbescheiden mit realen, empirischen Partikularwelten. Vielmehr tritt in der "Auseinandersetzung einer durchaus un-revolutionären Natur mit der sich auflösenden deutschen Philosophie"²⁴ an die Stelle der alten, positiv gefüllten Transzendenz als neues weltanschauliches Paradigma jetzt ein leerer, unergründlicher, im Prinzip beliebig füllbarer transzendenter Raum: jenes geheimnisvolle "čto-to", jene "sila", die nach der Erkenntnis der neueren Forschung auch die späteren "realistischen" Werke Turgenews durchgeistert und die dort geschilderte Realität in ein merkwürdig ambivalentes Licht taucht²⁵.

Es versteht sich, daß das im Ausklang der romantisch-idealistischen Ära entstandene weltanschauliche Grundmodell einer leeren Transzendenz nicht ohne Folgen für die Einschätzung und literarische Gestaltung der geschichtlichen und gesellschaftlichen Lebenswelt des Menschen bleiben kann und damit den Charakter von Turgenews "Realismus" von vornherein entscheidend prägt. Turgenews Realität ist keine immanente, geschlossene, aus sich selbst heraus verständliche Welt; alles, was hier geschieht – umso mehr, wenn es sinnlos, unverständlich, bedrohlich erscheint – wird auf die Instanz der leeren Transzendenz bezogen. Der Eigenwert, die Stabilität, ja der erkenntnistheoretische Status der realen Welt werden auf diese Weise beständig in Frage gestellt und relativiert. "Kak son pustoj, kak legkoe viden'e, Rim perešel", mit solchen und ähnlichen Sentenzen wird schon in *Steno* (I, 335; Hervorhebungen von mir, R. N.) die historische Wirklichkeit permanent entwertet, und noch im berühmten *Rauch*-Monolog Litvinovs im gleichnamigen Roman (1867) wird – um nur eines von zahllosen Beispielen herauszugreifen – eine einzige Seite (VII, 397 f.) genügen, um die zuvor in epischer Breite entwickelte realistische Handlung buchstäblich "in Rauch" aufzulösen – nur mit dem Unterschied, daß

²⁴ So Peter Scheiberts Einschätzung von Turgenews Naturell: P. Scheibert, *Von Bakunin zu Lenin. Geschichte der russischen revolutionären Ideologien 1840–1895*, Bd. I, Leiden 1956, S. 88.

²⁵ Bei keinem anderen russischen Klassiker erscheint, wie James Woodward betont, das Individuum so ausgeliefert und determiniert durch ein Reich von "Kräften", das jenseits der empirischen Wirklichkeit zu agieren scheint: "The essential impotence of man is the most basic and consistent theme of Turgenev's fiction. In the works of no other major Russian writer is the individual portrayed as so limited by the very nature of his being in his freedom of choice, in the opportunities allowed him to shape his own destiny. He is perpetually prey to the influence of 'forces' which he is usually powerless to resist or comprehend." (J. B. Woodward, *Determinism in the Novels of Turgenev*, in: *Scando-Slavica*, XXXIV [1988], S. 17; als zentrale These auch prägnant und eindrucksvoll dargelegt in Woodward's Monographie *Metaphysical Conflict...*, a. a. O.)

es sich jetzt nicht mehr um ein romantisches Melodram handelt, sondern um einen realistischen Roman, daß demzufolge durch die beharrliche existentielle Infragestellung der geschichtlichen und gesellschaftlichen Sphäre genau das torpediert wird, was ureigenstes Anliegen der Darstellung sein sollte. Die aus der Auflösung des romantisch-idealistischen Zeitalters ererbte ambivalente weltanschauliche Grundhaltung hat zur Folge, daß Turgenew sich niemals restlos auf die gesellschaftliche und geschichtliche Wirklichkeit wird "einlassen" können, sondern stets bemüht bleibt, diese – als bloßen "Anwendungsfall" eines rätselhaften Transzendenten – ins Weltbild einer gebrochenen Romantik einzubetten. Daher die häufig beschriebene, so charakteristische "Doppelbödigkeit" vieler Werke Turgenews, die Ambivalenz von Stimmungen und Wertungen, das Auseinanderfallen von "Menschlichem" und "Gesellschaftlichem", das Auseinanderlaufen von "novellistischen" und "epischen" Handlungssträngen, schließlich die sich häufenden "Exkursionen" in den Bereich der Phantastik, der philosophischen Reflexionen etc.

Als Gegenpol bzw. als anderes "Gesicht" der geschichtlichen und gesellschaftlichen Sphäre fungiert schon im Frühwerk Turgenews die Naturwelt. Turgenew gelangt "nicht zu einer klaren Differenzierung von Natur und Gesellschaft"²⁶. Die Grenzen zwischen beiden Welten sind nicht scharf gezogen, auf diese Weise wird ein beständiges Oszillieren zwischen der zeitgeschichtlich-realistischen und der existentiellen Perspektive möglich. Gesellschaftliche Prozesse, die in ihrer Dynamik die Fassungskraft des Individuums übersteigen und diesem übermächtig erscheinen, können sich ebenso wie der rätselhafte, undurchdringliche Mikrokosmos der menschlichen Psyche oder die Erfahrung von Körperlichkeit und sinnlicher Begierde wie in einem Vexierspiel im Handumdrehen in blindwütige Elementar- und Naturgewalten verwandeln.

Ein charakteristisches Beispiel für dieses bei Turgenew sehr häufige Verfahren der bildhaften Rückverwandlung aller auf der Ebene der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht durchschaubaren, bedrohlich wirkenden Phänomene in dämonische Elementargewalten, das zugleich die Herkunft auch dieses Stilmittels aus der frühen, romantischen Schaffensperiode bezeugt, ist das Spiel mit den Begriffen "Volk" und "Masse". Das Volk bzw. verschiedene Völker und Nationen können einmal als positive, vernunftbegabte Triebkräfte der Geschichte in Erscheinung treten: "narod"; sie können aber auch bloßer Erfüllungsgehilfe jener grundlosen, blinden Transzendenz sein, dann unterschiedslos, als amorphe Masse – "tolpa" – und versehen mit allen Attributen des Naturhaft-Kreatürlichen:

²⁶ G. Schwirtz, a. a. O., S. 198.

“Толпа – наш царь – и ест и пьет исправно
 И, что в душе задумчивой живет,
 Болезнью считает своенравной.
 И права ты, толпа! Ты велика,
 Ты широка – ты глубока, как море...
 В твоих волнах всё тонет: и тоска
 Нелепая, и истинное горе.
 И ты сильна... И знает тебя бог –
 И над тобой он носится тревожно...
 Перед тобой я преклониться мог,
 Но полюбить тебя – мне невозможно.
 Я ни одной тебе не дам слезы...
 Не от тебя я ожидаю счастья –
 Но ты растешь, как море в час грозы,
 Без моего ненужного участия.”
 (I, 20; kursiv von mir, R. N.)

Man hat das Vissarion Belinskij gewidmete Gedicht *Tolpa* (1843 / 44) bisweilen als Signal der Hinwendung Turgenevs zu realistischen Themen und zur sozialen Wirklichkeit deuten wollen. Das gilt jedoch nur sehr bedingt; das Gedicht ist eher symptomatisch für die *Eigenart* von Turgenevs Realitätsbezug in der Phase des *Faust-Essays*, die ja in der Tat von einer – allerdings sehr abstrakten – Forderung nach Auseinandersetzung mit der sozialen Wirklichkeit gekennzeichnet ist. Die Perspektive bleibt jedoch die des melancholischen, aus der Einsamkeit seines Außenseitertums argumentierenden romantischen Individuums. Die Anerkennung, ja Apotheose der Masse als Repräsentant einer indifferenten, unerbittlichen gesellschaftlichen Notwendigkeit trägt wehmütig-ironische Züge. *Das Subjekt und die es umgebende objektive Wirklichkeit werden als unversöhnliche Gegensätze begriffen, nicht als produktive Einheit.* Stets bleibt Realität das Fremde, Andere, Naturhaft-Überwältigende, Bedrohliche, das auch “bez moego nenužnogo učast’ja” funktioniert, sie wird zähneknirschend zur Kenntnis genommen, dient als Gegenwelt, als Objekt der Verweigerung, als Projektionsfläche für die Gefühle des entfremdeten Individuums²⁷.

²⁷ Dasselbe undialektische Schwanken zwischen extremem Subjektivismus und bedingungslosem Objektivismus ist für Belinskij charakteristisch, der – in einseitiger Auslegung des Hegelschen Satzes von der Vernünftigkeit alles Wirklichen – zeitweilig die sklavische Unterwerfung des Subjekts unter die objektive Wirklichkeit fordert, diese zugleich aus der Sicht des Individuums aber *immer* nur als “čudovišče, vooružennoe s železnymi kogtjami” zu sehen vermag (Brief an M. A. Bakunin vom 10.09.1838: V. G. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. XI, Moskva 1956, S. 288).

Das Wiedererstarken der Natur als Sinnbild einer dem reflektierenden Subjekt fremden, entgegengesetzten Welt ist höchst charakteristisch für die Ermüdung des Subjektvertrauens und die "Neuentdeckung" der konkreten, konfliktgeladenen, unversöhnten Wirklichkeit, die im Ausgang der idealistischen Ära während der 1830 / 40er Jahre wieder zunehmend das Denken beherrscht. Das beständige Beschwören einer indifferenten Natur, das bereits das lyrische Frühwerk Turgenevs durchzieht und sich während der vierziger Jahre auch in den Briefen des Schriftstellers verstärkt bemerkbar macht²⁸, ist alles andere als Ausdruck des Übergangs zu einem realistischen Kunstverständnis oder gar zu einer materialistischen Welthaltung²⁹. Die Auseinandersetzung mit der Naturproblematik ist kein Selbstzweck, sondern Schauplatz einer philosophisch-weltanschaulichen Selbstverständigung und Neuverortung des *Subjekts*. Naturschilderungen eignen sich zudem hervorragend für die Umsetzung philosophischer Gedankengänge in literarische Bilder. Die Natur wird in ihrer Janusgesichtigkeit, die dem Menschen in höchstem Maße Schönheit, Harmonie, Sinnempfinden und Weltvertrauen suggeriert, ihn aber im selben Moment so gleichgültig zu vernichten vermag wie einen Wurm, Symbol der Ambivalenz, sie wird zum wichtigsten bildhaften Ausdrucksmittel jener leeren, trügerischen Transzendenz, die das Leben des Menschen beherrscht. Es erübrigt sich zu erwähnen, daß Turgenev gerade in diesem Bereich auf ein ganzes Arsenal von Vorbildern aus der unmittelbaren und weiteren geistesgeschichtlichen Umgebung zurückgreifen kann³⁰. Interessant ist dennoch die Frage, in welcher Weise der Schriftsteller traditionelle Topoi des Denkens in die für ihn spezifische und charakteristische weltanschauliche Problematik integriert: Naturschilderungen sind für Turgenev offensichtlich *das* Mittel, die (spät)romantische weltanschauliche Grundhaltung in die realistische Schaffensperiode zu transponieren und als philosophisches Substrat in die Struktur der zeitgeschichtlich orientierten Werke zu implantieren. Intertextueller Monolog und Dialog verraten hier also System, es geht keineswegs nur um vereinzelte, zufäl-

²⁸ Aufschlußreich hierfür sind Turgenevs briefliche Äußerungen im Umfeld der 48er-Revolution. Die politischen und historischen Ereignisse werden mit ganz ähnlichen Epitheta beschrieben wie z. B. eine Choleraepidemie, die die "brutale Indifferenz" der Natur gegenüber der Not des menschlichen Individuums offenbart (*P.*, I, 267, 287). Im Laufe des Jahres 1849 lösen sich die naturphilosophischen Reflexionen dann zunehmend vom konkreten Anlaß und steigern sich zu allgemeiner existentieller Skepsis (z. B. *P.*, I, 311).

²⁹ So interpretiert z. B. bei: S. G. Borzenko, *Turgenev i priroda. (Filosofskie motivy v pis'mach I. S. Turgeneva)*, in: *Voprosy russkoj literatury*, II (1976), S. 33.

³⁰ Vgl. Peter Thiergens Besprechung von Sigrid McLaughlins *Schopenhauer in Rußland. Zur literarischen Rezeption bei Turgenev*, a. a. O., in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, CCXXXVIII (1986) 3 / 4, S. 259 f.

lige Entlehnungen von Motiven aus eigenen oder fremden romantischen Werken³¹.

Genauso wie es keine echte Harmonie im Sinne des antiken Weltverständnisses und des idealistischen Geschichtsmodells mehr gibt, ist dabei von Anfang an auch jede echte Versöhnung mit der Natur ausgeschlossen, denn diese ist im Rahmen eines entzweiten, streng dualistischen Weltbilds immer nur um den Preis der Aufgabe – und das heißt Vernichtung – der individuellen Persönlichkeit zu erlangen. In den Naturgedicht *Večer* von 1838 – das erste literarische Werk Turgenевs, das publiziert wurde – verströmt die erhabene, „heilige“ Ruhe der Natur zugleich eine schläfrige, lähmende Atmosphäre und erweist sich aus der Perspektive des betrachtenden Individuums als untrennbar verbunden, ja identisch mit dem morbiden Vorgeschmack der Grabeskälte:

“Всё тихо, звука нет! всё тихо: нет движенья!
 Везде глубокий сон – на небе, на земле;
 [...]
 Везде покой – но не в моей душе.
 [...]
 Кругом (так я мечтал) всё тихо, как в могиле;
 [...]” (I, 9).

Selbst in den heftigsten Anwendungen pantheistischer Naturschwärmerei vergißt Turgenев nicht, daß eins werden mit der Natur erfordert, „keine Persönlichkeit zu haben“. Bettina von Arnim traut er in dem berühmten pantheistischen Brieffragment vom Beginn der 40er Jahre das paradoxe Kunststück, in der Aufgabe der Individualität erst wahre Persönlichkeit zu erlangen, zwar zu, er selbst aber kokettiert ersichtlich nur mit solchen Vorstellungen und durchschaut sich dabei auch in der Rolle des bloßen Zuschauers und hoffnungslosen Nachahmers („dieses haben Sie uns bewiesen – oder nein – Sie haben es gelebt – und wir schauen“; *P.*, I, 182)³².

Nach dem Interim der philosophisch weniger befrachteten *Zapiski ochotnika* setzt sich die Linie weltanschaulicher Funktionalisierung von

³¹ Vgl. auch K. N. Brostrom, *The Heritage of Romantic Depictions of Nature in Turgenев*, in: *American Contributions to the 9th Congress of Slavists*, Columbus (OH) 1983, S. 81 ff.

³² Die Sehnsucht nach dem Anheimstellen des Individuums ans große Muß der Natur, von der der Brief erfüllt ist, ist Turgenевs eigenem dualistischem Weltbild im Grunde fremd und wirkt entsprechend gekünstelt: W. Smyrniw, *I. S. Turgenев's and Bettina von Arnim's Depictions of Nature: Creative Affinities and Divergencies*, in: *Canadian Slavonic Papers*, XXV (1983) 1, S. 15.

Naturschilderungen in den Werken der 50er Jahre ungebrochen fort. Das "Credo" Turgenевscher Weltsicht im Gewand naturphilosophischer Reflexion ist zweifellos die *Poezdka v Poles'e* von 1857. Diese äußerlich zunächst an die *Zapiski ochotnika* erinnernde Erzählung offenbart bei näherem Hinsehen ihren hochsymbolischen, philosophischen Charakter; ihr kommt für Turgenевs Denken und Schaffen sicher nicht weniger programmatische Bedeutung zu als dem in der Forschung wesentlich mehr beachteten *Hamlet-Don Quijote-Essay*. Die ambivalente Perspektive der dualistischen Natur- und Weltbetrachtung – Behauptung des individuellen Standpunkts um den Preis existentieller Entfremdung und Bedrohung vs. Verschmelzung mit der (Natur)welt um den Preis der Auslöschung der Individualität = Tod – wird in der *Poezdka* geradezu exemplarisch-didaktisch vorgeführt: die äußere Handlung, eine Jagdexkursion, wird auf zwei Tage verteilt, an denen der Jäger – das wahrnehmende Subjekt – die Begegnung mit der Natur zuerst in der einen, dann in der anderen Weise erlebt und verarbeitet. – Die Fortsetzung derselben Problematik – jetzt in realistisch-zeitgeschichtlicher Einkleidung – findet sich unter anderem in den kurze Zeit später entstandenen *Otcy i deti*. Der Roman führt gleichfalls zwei diametral entgegengesetzte Welthaltungen – versinnbildlicht im Umgang mit der Natur – vor. Der individualistische Standpunkt wird jetzt – Hommage an den Geist der Zeit – nicht mehr vom rebellischen romantischen Subjekt vertreten, sondern von seinem realistisch-pragmatischen "Kollegen", dem materialistischen Naturwissenschaftler, der glaubt, sich das prinzipiell "Andere" der Naturwelt durch Annahme ihrer äußeren Gesetzmäßigkeiten anverwandeln und schließlich hinterrücks untertan machen zu können. Er lernt dann ziemlich schnell – und auch der Roman *Otcy i deti* weist in dieser Hinsicht eine eindeutige kompositorische Zweiteilung auf³³ – die wahren, unauslotbaren existentiellen Dimensionen seines Gegners – besser gesagt: seiner Gegnerin – kennen, denn im Roman hat das Unergründliche in gut romantischer Tradition weiblichen Charakter: die Natur ("priroda"), die dämonisch-verführerische, aber unerreichbare, ewig sich entziehende Frau (Anna Odincova) und schließlich der Tod ("smert"). Der Roman präsentiert eine wahre Schlacht – im psychologischen Sinne – zwischen der naturwissenschaftlichen (männlichen!?) und der naturphilosophischen (weiblichen!?) Weltsicht, zwischen "Büchner und Schopenhauer"³⁴, und er endet mit einem eindeutigen Sieg der letzteren, aber nicht mit einem eindeutigen Bekenntnis zu ihr. Für das Individuum bleibt die am Schluß des Romans be-

³³ P. Thiergen, *Zum Problem des Nihilismus in I. S. Turgenевs Roman "Väter und Söhne"* (= *Turgenев-Studien VII*), in: *Die Welt der Slaven*, XXXVIII (1993) 2, S. 351.

³⁴ Ebda.

schworene "Versöhnung", die Hingabe ans große Muß der Natur, wie man es auch drehen und wenden mag, eine tödliche Umschlingung. Die Natur – genauer: die Instanz einer leeren Transzendenz, für die die Naturwelt in ihrer existentiellen Fremdheit und Andersartigkeit, ihrem "substantiellen Kern", der sich menschlicher technischer Verfügungsgewalt niemals anschließt³⁵, steht – läßt sich die Versöhnung mit dem Subjekt nicht im billigen naturwissenschaftlichen Kompromiß abhandeln, sie fordert stets die vollkommene Auslöschung des individuellen Standpunkts. Auf diese Weise lassen sich zahlreiche "realistische" Werke Turgenews ohne weiteres als naturphilosophische Traktate und diese wiederum als Verschlüsselungen einer im Grunde zutiefst romantisch-dualistischen Weltanschauung lesen, womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß sich ihr Gehalt und ihr literarischer Wert darin erschöpfen und nicht auch ganz andere Sichtweisen möglich sind. Doch kehren wir zum Ausgangspunkt, der Frage nach der Formierung dieser Weltsicht im Frühwerk Turgenews, zurück.

Natur als Symbol von Ambivalenz hat im romantischen und idealistischen Denken eine lange Tradition. Ein besonders schönes und ob seiner Nachwirkung in der Ästhetikgeschichte zum "Klassiker" avanciertes Beispiel ist die Unterscheidung der schönen und der erhabenen Naturperspektive in der Ästhetik Kants. Während in der Perspektive des Schönen die Natur den anthropomorphen Bedürfnissen des Subjekts entgegenzukommen scheint, ihm also Nähe, Vertrautheit, Gewogenheit suggeriert und dadurch das ästhetische Erlebnis auslöst, offenbart sich in der Überdimensioniertheit des Erhabenen ihre fremde, bedrohliche Seite.

"Das begeisternde Wohlgefallen des Zustandes der Erhabenheit resultiert nicht aus dem Anblick einer sinnvollen, sondern einer sinnlosen Natur. [...]"

Die erste Phase im Erlebnis des Erhabenen ist die des Gefühls unserer eigenen Ohnmacht, Nichtigkeit, Unterlegenheit, Hilflosigkeit und Zerstörbarkeit. In einer darauf folgenden Phase vermögen wir uns über diesen Zustand der Niedergeschlagenheit und Angst zu erheben. [...] *Die eigentliche Erhabenheit gebührt nicht den formlosen Naturgebilden, sondern unserer eigenen menschlichen Kraft, uns über sie zu erheben* [...]. 'So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich; und man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben,

³⁵ J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt / Main 1968, S. 46.

wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist [...]”³⁶.

Solche Erhebung im Angesicht einer sinnlosen Natur – typisch für das Vertrauen in die Erkenntnisleistung des Subjekts in der Entstehungs- und Blütezeit des Idealismus – gibt es im spätidealistisch geprägten Denken Turgenевs wie gesagt nicht mehr³⁷. In aller Regel bleibt das Erlebnis der erhabenen Natur jetzt im “Gefühl der eigenen Ohnmacht, Nichtigkeit, Unterlegenheit, Hinfälligkeit und Zerstörbarkeit” stecken.

In der Gegenüberstellung mit der Kantschen Ästhetik läßt sich auch ein anderer, höchst bezeichnender Unterschied verdeutlichen: Bei Kant geht *nie* – weder im Genuß der schönen noch im sublimen Erschauern vor der erhabenen Natur – das Bewußtsein dafür verloren, daß es einzig und allein der Mensch selbst ist, der aus der Betrachtung der Natur eine Perspektive des Sinns *oder der Sinnlosigkeit* zieht. Das Beschwören einer unerbittlichen oder gar grausamen Natur ist im Grunde genommen nicht weniger anthropomorphe Täuschung und Illusion wie die Rede von der Natur als dem Vertrauten und Partner des Menschen. Die Natur an sich ist so wenig böse wie sie gut ist, sie liegt schlichtweg jenseits aller menschlichen, anthropomorphen Kategorien, das ist das einzig Fremde

³⁶ F. Kaulbach, *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant*, Würzburg 1984, S. 190, 170 (Hervorhebung von mir, R. N.). Kant-Zitat aus: I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke*, hrsg. v. W. Weischedel, Bd. X, Wiesbaden 1957, S. 330.

³⁷ Außer im frühen, byronesken Poem *Steno*, wo der Anblick der erhabenen Natur aber kein Sinnerleben, sondern nurmehr destruktive Phantasien auslöst:

“На небе буря. Ветер гонит тучи
Своими черными крылами. Вот порой
Взрывает молнья небо. Море ходит
Высокими пенистыми волнами,
Как будто негодуя, что нельзя
На землю ему ринуться. О, чудно!
Как я люблю, когда Природа гневно,
Могучая, все силы соберет
И разразится бурей. Что-то есть
Родное мне в мученьях диких неба,
И молнией загорится вдохновенье
В святилище души, и мое сердце
Как будто вырваться готово из груди...
О, я люблю – люблю я разрушенье!” (I, 357)

An diesem Beispiel aus dem Frühwerk läßt sich übrigens ein weiterer für Turgenевs gesamtes späteres Schaffen charakteristischer Zug beobachten, nämlich die im Russischen ungewöhnliche und bisweilen als manieriert kritisierte Eigenart, die verschiedenen Umschreibungen des Transzendenten – hier: “Priroda” – mit Großbuchstaben zu schreiben: P. Brang, *I. S. Turgenев in der russischen Literaturwissenschaft...*, a. a. O., S. 387.

und “Erschreckende” an ihr. Bei Turgenev hingegen – und das Gleiche gilt für zahlreiche andere Denker des Idealismus und Spätidealismus – ist das nicht mehr so eindeutig. Auch wenn man literarische Bilder nicht mit den Maßstäben strengen, systematischen Philosophierens messen darf und das Anthropomorphisieren von Naturphänomenen zu den wichtigsten Stilmitteln literarischer Sprache gehört, läßt sich doch der zunehmende Drang nicht übersehen, das in Bildern des Naturhaft-Kreatürlichen verkörperte Chaotische, Sinnlose wieder ontologisch zu fixieren, sprich ihm die Züge einer aparten, intentional handelnden Wesenheit zu verleihen, nicht anders, als das die klassische Metaphysik mit ihren positiven transzendenten Instanzen getan hat. Dieser Konflikt mündet schließlich in kuriose strukturlogische Ambivalenzen, etwa in den späten *Gedichten in Prosa*, wo uns das unfaßbar Andere, Nichtanthropomorphe der Natur in Gestalt rührend menschlich anmutender Allegorien entgegentritt, die in höchst eloquenter Weise selbst von ihrer vollkommenen Indifferenz und Fremdheit allem Menschlichen gegenüber künden, so daß Form und Inhalt der Mitteilung in diametralen Gegensatz zueinander geraten (Beispiele: *Razgovor*, X, 127 f.; *Priroda*, X, 164 f.). In *Moi derev’ja* zieht das erzählende Ich zwar einen Zeitgenossen, der glaubt, über die Natur wie über sein Eigentum verfügen zu können, der Dummheit und Verblendung; doch kann derselbe Erzähler sich – das menschliche Gegenüber in Natur (“červjak”), die uralten Bäume hingegen in etwas Anthropomorphes verwandelnd – nicht enthalten, mit der unbeherrschbaren, unzugänglichen Natur selbst den (verbalen) Pakt zu suchen und sich in der Illusion einer Antwort zu wiegen, um deren Unmöglichkeit er doch von vornherein weiß: “‘O tysjačeletnij ispolin, slyšiš’? Polumertvyj červjak, polzajuščij u kornej tvoich, nazyvaet tebja *svoim* derevom!’ [...] I mne pokazalos’, čto staryj dub otvečal dobrodušnym i tichim smečom i na moju dumu i na pochval’bu bol’nogo” (X, 190).

Dieselben strukturlogischen Ambivalenzen zwischen inhaltlicher Aussage und sprachlicher Form finden sich interessanterweise auch bei dem Denker, den man mittlerweile als eine Art philosophisches Pendant Turgenevs entdeckt hat, bei Arthur Schopenhauer. In der Absicht, die Gewalt des “Willens”, der das Weltganze zwar blind, aber “allmächtig” treibt, möglichst eindrucksvoll zu demonstrieren, verfällt Schopenhauer auffallend häufig in die wärmsten, idealistisch-anthropomorphisierenden, ja pseudotheologischen Töne:

“[...] wenn wir den gewaltigen, unaufhaltsamen Drang sehn, mit dem die Gewässer der Tiefe zueilen, die Beharrlichkeit, mit welcher der Magnet sich immer wieder zum Nordpol wendet,

die Sehnsucht, mit der das Eisen zu ihm fliegt, die Heftigkeit, mit welcher die Pole der Elektrizität zur Wiedervereinigung streben [...]” etc., etc.³⁸.

Wenn die Aktivität des Willens aber wirklich vollkommen blind und ziellos ist, dann muß jedem einleuchten, daß sie sich mit einer solchen Sprache gerade *nicht* adäquat beschreiben läßt. Schopenhauer kaschiert mit der anthropomorphen Sichtweise, die nach seiner eigenen Definition der Welt der bloßen “Erscheinung” angehört, die eigentliche, “entsetzliche” Einsicht seiner Philosophie: daß nämlich die “Sehnsucht” des Eisens und die “Beharrlichkeit” des Magneten alle auf dasselbe zielen: auf nichts.

“Diesem allen zufolge, weiß der Wille [...] stets was er jetzt, was er hier will; nie aber was er überhaupt will: jeder einzelne Akt hat einen Zweck; das gesammte Wollen keinen [...]”³⁹.

Was den literarisch begabten Philosophen Schopenhauer und den philosophisch ambitionierten Schriftsteller Turgenev verbindet, ist, daß beide – selbstverständlich unabhängig voneinander – ähnlich ambivalente Denkmodelle entwickelt haben: die alten *Formen* des idealistischen Denkens – Totalitätsanspruch, Transzendenzbedürfnis, anthropomorphe Formen etc. – werden beibehalten, ihr ursprünglicher *Gehalt* aber wird ins Gegenteil verkehrt – an die Stelle umfassender *Sinngebung* als Inhalt und Aufgabe des Transzendenten tritt die Apotheose, das Beschwören der *Sinnlosigkeit* bzw. Sinnleere des Seins. Das Turgenevsche Konstrukt einer leeren, blinden Transzendenz findet eine Parallele in Schopenhauers Projekt einer Metaphysik des Sinnlosen, die alle traditionellen Versuche der Sinngebung menschlicher Existenz als bloße anthropomorphe Täuschung und Illusion hinwegfegt. Bei beiden Denkern ist die permanente

³⁸ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, Erster Teilband, in: ders., *Werke in zehn Bänden...*, nach der historisch-kritischen Ausgabe von A. Hübscher, Bd. I, Zürich 1977, S. 163 f. Berufungen auf das Welt- und Naturbild der Mystiker und Kirchenväter (z. B. S. 258, 280) tragen ein übriges dazu bei, daß man sich des Eindrucks einer spiegelverkehrten Theologie letztlich kaum erwehren kann.

³⁹ Ebda., S. 218. Vgl. dazu die Ausgangsüberlegung des jungen Schopenhauer, die im späteren Apologeten des blinden Willens den enttäuschten, in seinem Weltvertrauen zutiefst erschütterten Idealisten offenbart: “Tief im Menschen liegt das Vertrauen, daß etwas außerhalb ihm sich seiner bewußt ist wie er selbst; das Gegentheile lebhaft vorgestellt, neben der Unermeßlichkeit, ist ein schrecklicher Gedanke.” (A. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, hrsg. v. A. Hübscher, Bd. I, Frankfurt / Main 1966, S. 8.)

existentielle Infragestellung der Wirklichkeit also nicht einfach Produkt eines gelegentlichen, individuell-biographisch bedingten weltanschaulichen "Katzenjammers", sondern Folge einer philosophisch bzw. literarisch-ästhetisch wohlgedachten, bewußt ambivalenten Strategie der *Wirklichkeitsbewältigung*. Es ist ein Versuch, sich der Einsicht in die "Sinnlosigkeit" und existentielle Leere des Seins zu stellen und sie sich gleichzeitig doch vom Leibe zu halten. Denn in der Stilisierung des Chaotischen zum Transzendenten, in der philosophischen und literarisch-sprachlichen Verarbeitung, Gestaltung und Strukturierung findet zugleich eine Distanzierung vom existentiellen Grauen statt. Dieser Drang zu ästhetischer Distanzierung steigt begreiflicherweise in dem Maße, in dem die individuelle Erfahrung des Ausgeliefertseins, der existentiellen Bedrohtheit und Zerbrechlichkeit des Seins – in Krankheit, Alter, Todesnähe etc. – zunimmt, und das paradoxe Resultat ist, daß trotz zunehmender Neigung zur Verallgemeinerung und Universalisierung des existentiellen Zweifels⁴⁰ dessen literarische Ausgestaltung an Überzeugungskraft und Unmittelbarkeit verliert. Die etwas gequält und bemüht wirkenden Allegorien, die uns aus Turgenevs Alterswerk, den *Stichotvorenija v proze*, buchstäblich mit erhobenem Zeigefinger drohend von der Bedeutungslosigkeit unseres individuellen Seins im Angesicht kosmischer Dimensionen künden, haben rein gar nichts von der "grauenhaften" existentiellen Leere an sich, die sie verkörpern sollen. Sie zeugen viel eher von dem Bedürfnis, sich mit dem Chaos zu "arrangieren" – in einem "schönen, mit allem Komfort ausgestatteten modernen Hotel am Rande des Abgrundes, des Nichts, der Sinnlosigkeit", wie Georg Lukács einmal böse und in maßloser Mißachtung und Unterschätzung der existentiellen Qualen und Zweifel der "schwarzen" Denker des Bürgertums über Schopenhauer geäußert hat⁴¹.

Geht man nun davon aus, daß der *junge* Autor sich dem Rendezvous mit dem *horror vacui* unbefangener und deshalb auch heftiger und bedingungsloser hingeben kann als der alternde, so mutet es vielleicht nicht so verwunderlich an, daß sich die wohl mitreißendste, furioseste Schilderung existentieller Sinnlosigkeit nicht in den vielzitierten *Stichotvorenija v proze* findet, sondern wiederum am anderen Ende der literarischen Schaffensachse, im *Frühwerk* Turgenevs. Freilich handelt es sich dabei nicht um ein eigenes Werk, sondern um die Übersetzung von Byrons Weltuntergangsszenario *Darkness (T'ma)* von 1845 / 46 (Original 1816). Die abgründige Düsternis eines Byron erreicht Turgenev an keinem Punkt

⁴⁰ W. Koschmal, *Zur Evolution des binären Weltmodells...*, a. a. O., S. 236, 256 ff.

⁴¹ G. Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, in: ders., *Werke*, Bd. IX, Neuwied / Berlin 1962, S. 219.

seines literarischen Schaffens, sie war seinem Stil von Anfang an fremd. Doch ist Byron für den frühen Turgenev immerhin nicht nur ein Vorbild, sondern ein Abgott gewesen, wohingegen man darüber spekulieren darf, ob der späte Turgenev der morbiden Faszination, die Byrons tintenschwarze Romantik ausstrahlt, noch erlegen und nicht eher vor ihr zurückgeprallt wäre. Denn in *Darkness – T'ma* gibt es in der Tat nichts mehr, auch keine formal-sprachlichen Schranken und Puffer, an die die anthropomorphen Sehnsüchte und Denkgewohnheiten des Menschen sich klammern könnten. Der Weltuntergang ist nicht das Werk eines strafenden Gottes oder transzendenter dämonischer Mächte, ja er ist nicht einmal ein Resultat menschlicher Verfehlung; es handelt sich schlicht um eine kosmische Katastrophe, bei der infolge des Erlöschens der Gestirne allmählich auch das Leben auf der Erde zugrunde geht. Aus der Sicht der Natur ist das ein ganz "normaler", ja folgerichtiger Vorgang. Es ist nur die Wiederherstellung eines ursprünglicheren Zustandes – im beinahe biblischen Sinne ("I mir byl pust; Tot mnogoljudnyj mir, mogučij mir Byl mertvoj massoj, bez travy, derev'ev, Bez žizni, vremeni, ljudej, dvižen'ja... To chaos smerti byl."; I, 54 f.⁴²), und der Natur ist der eine Zustand so recht wie der andere. Aus der Perspektive der hastenden, verhungerten, erfrierenden Menschen und anderen Lebewesen aber wird das Geschehen sprachlich so eindrücklich gestaltet, daß der Leser die Kälte und Finsternis aus allen Ritzen kriechen fühlt. Die romantische, an Anthropomorphismen übrigens sehr reiche Wortgewalt wird hier nicht im Sinne einer Distanzierung und "Erträglichmachung" des Unvorstellbaren genutzt, sondern sehr gezielt und raffiniert eingesetzt zum Aufbau eines Kontrastes: Bedeutungslosigkeit, Normalität aus kosmischer Sicht vs. Untergang und Vernichtung aus menschlicher. Das Grauen resultiert einzig und allein aus der fatalen Unvereinbarkeit dieser beiden "Standpunkte", die der Dichter unvermittelt aufeinanderprallen läßt. Es wird kein Zweifel daran gelassen, daß die anthropomorphe Sichtweise in Anbetracht der Ungeheuerlichkeit des Geschehens nurmehr hilflose Metapher ist. Dem menschlichen Verlangen, die globale Vernichtung, wenn sie denn unumgänglich ist, doch wenigstens ethisch-intentional begründet zu sehen, wird an keiner Stelle genügt; *Byrons Finsternis diskutiert nicht – ganz anders als die Allegorien des späten Turgenev*. Das Gedicht weist mit seiner offenen Aussage und Symbolwelt und seiner ungewöhnlichen Sprache (z. B. Epitheta: "l'distaja zemlja Nosilas' slepo v

⁴² "The world was void, The populous and the powerful – was a lump, Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless – A lump of death – a chaos of hard clay." (G. N. G. Byron, *The Complete Poetical Works*, ed. by J. J. Mc Garn, Vol. IV, Oxford 1986.)

vozduche bezlunnom"; I, 53⁴³) weit über die Zeit Byrons und Turgenevs, über Romantik und Realismus hinaus⁴⁴.

Es ist bezeichnend, daß nicht nur am Anfang (*Steno*), sondern auch noch am Ende von Turgenevs romantisch-lyrischer Schaffensperiode (*T'ma*) Adaptionen von Byrons düsterer Weltschmerzgedichtung stehen. Die existentielle Linie läuft im Denken und Schaffen Turgenevs der realistisch-zeitgeschichtlichen von Anfang an parallel⁴⁵, weder hat der philosophisch ambitionierte Denker Turgenev den existentiellen Zweifel erst im Übergang "von Hegel zu Schopenhauer" lernen müssen, noch verliert sich umgekehrt – wie aus literaturwissenschaftlicher Sicht bisweilen suggeriert wird – in der Genese des sozialkritisch gesinnten Realisten allmählich das existentielle Element. Die Übersetzung von *Darkness* entsteht 1845 / 46, sie schließt also nicht nur die lyrische Schaffensphase ab, sondern läutet je nach Blickwinkel auch die Periode der *Zapiski ochotnika* ein⁴⁶. Romantische und realistische, existentielle und zeitgeschichtliche Elemente gehen dann seit den 50er Jahren im Schaffen Turgenevs eine zunehmend unentwirrbare Symbiose ein. Dabei ist das alles beherrschende weltanschauliche Grundmodell eines leeren Transzendenten, das letztlich das Zusammenfließen, das Kongruieren von menschlich-individueller und geschichtlich-gesellschaftlicher Sphäre

⁴³ "and the icy earth Swung blind and blackening in the moonless air"

⁴⁴ Walter Koschmal verweist auf die Nähe zum Symbolismus: W. Koschmal, *Zur Evolution des binären Weltmodells...*, a. a. O., S. 258. Ein vergleichbares Werk aus Turgenevs später, "präsymbolistischer" Schaffensphase, das Prosagedicht *Konec sveta* (X, 134 f.), wirkt allerdings in seiner abstrakt-irrealen symbolischen Verklammerung neben der Byronschen apokalyptischen Vision ausgesprochen blaß und verströmt nicht im entferntesten deren tödliche Eiseskälte. Da wenige aus dem Zusammenhang gerissene Zeilen die Suggestivkraft des Byron-Gedichts nicht wiederzugeben vermögen, findet sich für Interessenten im Anhang der Gesamttext nebst der Turgenevschen Übersetzung und einer deutschen Übertragung von Otto Gildemeister, dem Freund und Herausgeber von Karl Werder, Turgenevs Philosophieprofessor in Berlin.

⁴⁵ Dabei kann – oder könnte – die Frage, woher Turgenev all das, namentlich die gängigen, weitverbreiteten Klischees, letztlich übernommen hat, in der Tat nur im Rahmen einer umfassenden hermeneutischen Betrachtung des gesamten geistesgeschichtlichen Kontextes sinnvoll *erhoben* werden – ob dieser Anspruch gänzlich *einzulösen* ist, sei dahingestellt. Monokausale Rezeptionsforschung führt jedenfalls zu keinem Ergebnis, sondern allenfalls zu einem unendlichen Regreß neuer Fragen: Vgl. Peter Thiergens Besprechung von Sigrid McLaughlins *Schopenhauer in Rußland. Zur literarischen Rezeption bei Turgenev*, a. a. O.

⁴⁶ Publiziert wurde das Gedicht in Turgenevs Übersetzung kurioserweise übrigens ausgerechnet im *Peterburgskij sbornik*, einem der Sprachrohre der "natural'naja škola" (I, 458)!

bremst und eine Art "verhinderten" Realismus erzeugt, im Falle Turgenевs eindeutig ein Erbe der ausgehenden romantisch-idealistischen Ära. Die Spaltung von Individuum und Ganzem (Gesellschaft / Natur), die Turgenев als "romantisch" beschreibt und kritisiert, praktiziert er selbst, ja er macht sie nachgerade zum Bauprinzip und Fundament seines gesamten späteren Schaffens. Damit stellt sich abschließend die Frage, ob es aus geistesgeschichtlicher Perspektive nicht angemessen wäre, Walter Koschmals aus poetologischer Sicht gewonnene These umzukehren, d. h. die Romantik zum "primären" System in Turgenевs Schaffen zu erheben, auf dem ein quantitativ ungleich gewichtigeres, in seinen philosophischen Grundlagen jedoch zutiefst dem romantisch-idealistischen Weltbild verpflichtetes realistisches "Sekundärsystem" fußt⁴⁷.

⁴⁷ Das meinte wohl Henri Granjard, als er Turgenев zum "Romantiker" erklärt hat. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht wäre eine solche Behauptung, wie Walter Koschmal bemerkt, sicher zu undifferenziert, weil sie die unterschiedliche Funktionalisierung ähnlicher literarischer Stilmittel und Motive in verschiedenen Kontexten ignoriert: W. Koschmal, *Zur Evolution des binären Weltmodells...*, a. a. O., S. 265. Granjard argumentiert aber aus allgemeiner geistesgeschichtlicher Perspektive, die eine abweichende, wesentlich breitere Epocheneinteilung zuläßt, ja nahelegt. ("L'homme est dans l'Univers le seul roseau pensant. L'angoisse le saisit, une forme nouvelle de l'angoisse [...], l'angoisse devant l'infini du Ciel, l'infini de la nuit, de la mort, de l'au-delà. Le principe même de son individualité semble être remis en question. Le romantisme européen, est [...] un sursaut de révolte de notre dignité et notre orgueil contre cet abaissement qui le menace. [...] Turgenев est un romantique." – H. Granjard, *Éléments romantiques dans les Poèmes en prose de Turgenев*, in: *Revue des études slaves*, XLIX [1973], S. 174 f.).

ANHANG

DARKNESS

I had a dream, which was not all a dream.
 The bright sun was extinguish'd, and the stars
 Did wander darkling in the eternal space,
 Rayless, and pathless, and the icy earth
 Swung blind and blackening in the moonless air;
 Morn came, and went – and came, and brought no
 day.

And men forgot their passions in the dread
 Of this their desolation; and all hearts
 Were chill'd into a selfish prayer for light:
 And they did live by watchfires – and the thrones,
 The palaces of crowned kings – the huts,
 The habitations of all things which dwell,
 Were burnt for beacons; cities were consumed,
 And men were gathered round their blazing homes
 To look once more into each other's face;
 Happy were those who dwelt within the eye
 Of the volcanos, and their mountain-torch:
 A fearful hope was all the world contain'd;
 Forests were set on fire – but hour by hour
 They fell and faded – and the crackling trunks
 Extinguish'd with a crash – and all was black.
 The brows of men by the despairing light
 Wore an unearthly aspect, as by fits
 The flashes fell upon them; some lay down
 And hid their eyes and wept; and some did rest
 Their chins upon their clenched hands, and smiled;
 And others hurried to and fro, and fed
 Their funeral piles with fuel, and looked up
 With mad disquietude on the dull sky,
 The pall of a past world; and then again
 With curses cast them down upon the dust,
 And gnash'd their teeth and howl'd: the wild birds
 shriek'd,

And, terrified, did flutter on the ground,
 And flap their useless wings; the wildest brutes
 Came tame and tremulous; and vipers crawl'd
 And twined themselves among the multitude,
 Hissing, but stingless – they were slain for food:
 And War, which for a moment was no more,
 Did glut himself again; – a meal was bought
 With blood, and each sate sullenly apart
 Gorging himself in gloom: no love was left;

All earth was but one thought – and that was death,
 Immediate and inglorious; and the pang
 Of famine fed upon all entrails – men
 Died, and their bones were tombless as their flesh:
 The meagre by the meagre were devoured,
 Even dogs assail'd their masters, all save one,
 And he was faithful to a corse, and kept
 The birds and beasts and famish'd men at bay,
 Till hunger clung them, or the dropping dead
 Lured their lank jaws; himself sought out no food,
 But with a piteous and perpetual moan
 And a quick desolate cry, licking the hand
 Which answered not with a caress – he died.
 The crowd was famish'd by degrees; but two
 Of an enormous city did survive,
 And they were enemies; they met beside
 The dying embers of an altar-place
 Where had been heap'd a mass of holy things
 For an unholy usage; they raked up,
 And shivering scraped with their cold skeleton hands
 The feeble ashes, and their feeble breath
 Blew for a little life, and made a flame
 Which was a mockery; then they lifted up
 Their eyes as it grew lighter, and beheld
 Each other's aspects – saw, and shriek'd, and died –
 Even of their mutual hideousness they died,
 Unknowing who he was upon whose brow
 Famine had written Fiend. The world was void,
 The populous and the powerful – was a lump,
 Seasonless, herbless, treeless, manless, lifeless –
 A lump of death – a chaos of hard clay.
 The rivers, lakes, and ocean all stood still,
 And nothing stirred within their silent depths;
 Ships sailorless lay rotting on the sea,
 And their masts fell down piecemeal; as they dropp'd
 They slept on the abyss without a surge –
 The waves were dead; the tides were in their grave,
 The moon their mistress had expired before;
 The winds were withered in the stagnant air,
 And the clouds perish'd; Darkness had no need
 Of aid from them – She was the universe.

(G. N. G. Byron, *The Complete Poetical Works*,
 ed. by J. J. McGarr, Vol. IV, Oxford 1986.)

ТЪМА

(Из Байрона)

Я видел сон... не всё в нем было сном.
 Погасло солнце светлое – и звезды
 Скитались без цели, без лучей
 В пространстве вечном; льдистая земля
 Носилась слепо в воздухе безлунном.
 Час утра наставал и проходил,
 Но дня не приводил он за собою...
 И люди – в ужасе беды великой
 Забыли страсти прежние... Сердца
 В одну себялюбивую молитву
 О свете робко сжались – и застыли.
 Перед огнями жил народ; престолы,
 Дворцы царей венчанных, шалаши,
 Жилища всех имеющих жилища –
 В костры слагались... города горели...
 И люди собирались толпами
 Вокруг домов пылающих – затем,
 Чтобы хоть раз взглянуть в лицо друг другу.
 Счастливы были жители тех стран,
 Где факелы вулканов пламенели...
 Весь мир одной надеждой робкой жил...
 Зажгли леса; но с каждым часом гас
 И падал обгорелый лес; деревья
 Внезапно с грозным треском обрушались...
 И лица – при неровном трепетанье
 Последних, замирающих огней
 Казались неземными... Кто лежал,
 Закрыв глаза, да плакал; кто сидел,
 Руками подпираясь, улыбался;
 Другие хлопотливо суетились
 Вокруг костров – и в ужасе безумном
 Глядели смутно на глухое небо,
 Земли погибшей саван... а потом
 С проклятьями бросались в прах и выли,
 Зубами скрежетали. Птицы с криком
 Носились низко над землей, махали
 Ненужными крылами... Даже звери
 Сбегались робкими стадами... Змеи
 Ползли, вились среди толпы, – шипели
 Безвредные... их убивали люди
 На пищу... Снова вспыхнула война,
 Погасшая на время... Кровью куплен
 Кусок был каждый; всякий в стороне
 Сидел угрюмо, насыщаясь в мраке.
 Любви не стало; вся земля полна

Была одной лишь мыслью: смерти –
 смерти,
 Бесславной, неизбежной... страшный голод
 Терзал людей... и быстро гибли люди...
 Но не было могилы ни костям,
 Ни телу... пожирал скелет скелета...
 И даже псы хозяев раздирали.
 Один лишь пес остался трупы верен,
 Зверей, людей голодных отгонял –
 Пока другие трупы привлекали
 Их зубы жадные... но пищи сам
 Не принимал; с унылым долгим стоном
 И быстрым, грустным криком всё лизал
 Он руку, безответную на ласку,
 И умер, наконец... Так постепенно
 Всех голод истребил; лишь двое граждан
 Столицы пышной – некогда врагов –
 В живых осталось... встретились они
 У гаснущих остатков алтаря,
 Где много было собрано вещей
 Святых.....
 Холодными, костлявыми руками,
 Дрожа, вскопали золу... огонек
 Под слабым их дыханьем вспыхнул слабо,
 Как бы в насмешку им; когда же стало
 Светлее, оба подняли глаза,
 Взглянули, вскрикнули и тут же вместе
 От ужаса взаимного внезапно
 Упали мертвыми

..... И мир был пуст;
 Тот многолюдный мир, могучий мир
 Был мертвой массой, без травы, деревьев,
 Без жизни, времени, людей, движенья...
 То хаос смерти был. Озера, реки
 И море – всё затихло. Ничего
 Не шевелилось в бездне молчаливой.
 Безлюдные лежали корабли
 И гнили на недвижной, сонной влаге...
 Без шума, по частям валились мачты
 И, падая, волны не возмущали...
 Моря давно не ведали приливов...
 Погибла их владычица – луна;
 Завяли ветры в воздухе немом...
 Исчезли тучи... Тьме не нужно было
 Их помощи... она была повсюду...

(I. S. Turgenev, *PSSP v 30 ff.*, t. I,
 Moskva 1978.)

FINSTERNISS

Ich träumte, – doch es war nicht ganz ein Traum:
 Die Sonne war erloschen, und die Sterne
 Verdunkelt irren durch den ew'gen Raum,
 Glanzlos und bahnlos; und die eis'ge Erde
 Flog blind und schwarz durch mondenlose Luft.
 Der Morgen kam und ging, – doch kam kein Tag,
 Und jeden Wunsch und Trieb vergaß der Mensch
 Im Schrecken dieser Not, und jedes Herz
 Gefror zu selbstischem Gebet um Licht.
 Sie lebten bei Wachtfeuern, und die Throne
 Gekrönter Könige, Paläste, Hütten,
 Wohnungen aller Wesen, welche hausen,
 Verbrannten sie als Leuchte, Städte flammten,
 Und um sein lodern Obdach stand das Volk,
 Um einmal noch sich ins Gesicht zu sehn.
 Wohl denen, die im Anblick der Vulkane
 Und ihrer bergeshohen Fackeln wohnten!
 Nur bange Hoffnung noch besaß die Welt.
 Sie steckten Wälder an, – doch Stund' um Stunde
 Verschwanden die, das knatternde Gehölz
 Losch krachend aus, – und dann war alles schwarz.
 Die Stirn der Menschen trug im Licht der Angst
 Unird'schen Ausdruck, wann der Flackerschein
 Darüber zuckte; ein'ge lagen da,
 Ihr Haupt verbergend, weinend; einige stützten
 Das Kinn auf die geballten Fäuste, lächelnd;
 Und andre stürzten hin und her und speisten
 Ihr Grabesfeu'r mit Holz und schauten mit
 Wahnsinn'ger Unruh' auf zum öden Himmel,
 Dem Sargtuch einer Welt; und wieder dann
 Mit Flüchen warfen sie sich in den Staub
 Knirschend und heulend. Wilde Vögel kreischten
 Und flatterten erschreckt am Boden hin,
 Die Flügel schlagend. Wildestes Gethier
 Kam zitternd nah und zahm, und Nattern krochen
 Und ringelten sich mitten unterm Volk,
 Zischend, doch stachellos, – man schlug und aß sie.
 Und Krieg, der für ein Weilchen nicht mehr war,
 Fraß sich von neuem satt; Brot ward erkauf't
 Um Blut, und jeder saß und schlang für sich
 In düstern Groll. Die Liebe war nicht mehr,

Die Erde war nur ein Gedanke: T o d !
 Handgreiflich, ruhmlos; – und die Qual des Hungers
 Fraß an den Eingeweiden; Menschen starben,
 Und ihr Gebein blieb grablos, wie ihr Fleisch.
 Der Magre ward vom Mageren verschlungen;
 Der Hund fiel seinen Herrn an, – außer einer,
 Und der war einem Leichnam treu und hielt
 Die Vögel, Thier' und gier'gen Menschen fern,
 Bis Hunger sie erwürgte oder Hinfall
 Gestorbner ihre dürrn Kiefern lockte.
 Er selber suchte keinen Fraß für sich;
 Mit kläglichem und stetigem Gewinsel
 Und einem wilden Schrei leckt' er die Hand,
 Die ihm nicht streichelnd danken konnt', – und starb.
 Die Meng' erlag dem Hunger; aber Zwei
 In einer ries'gen Hauptstadt überlebten;
 Die waren Feinde. Diese trafen sich
 Bei den verglüh'nden Kohlen eines Tempels,
 Wo Heiligthümer zu unheil'gem Zweck
 Geschichtet worden waren; und sie kratzten
 Und scharften mit den kalten Knochenhänden
 Fröstelnd die schwache Asch', – ihr schwacher Hauch
 Blies um ein wenig Leben, und sie machten
 Ein Flämmchen, das ein Spott war, und erhoben
 Die Augen, als es hell ward, und erblickten
 Des Andren Antlitz, – sahn und schrien und starben;
 Am gegenseit'gen Schreckbild starben sie,
 Unwissend, wer der sei, auf dessen Stirn
 Der Hunger "Teufel" schrieb. Die Welt war leer,
 Die mächtige, bevölkerte, ein Klumpen,
 Zeitlos und baumlos, menschenlos und leblos.
 Ein Klumpen Tod, ein Chaos harten Thons,
 Seen, Flüß' und Weltmeer, alle standen still;
 Nichts regte sich in ihren stummen Tiefen;
 Die Schiffe faulten unbemannt auf See,
 Und ihre Masten brockelten ins Meer
 Und schliefen auf dem Abgrund ohne Brandung.
 Die Wellen waren todt, die Flut begraben,
 Der Mond, ihr Herscher, war vorher erloschen,
 Die Winde siechten hin im Sumpf der Luft,
 Die Wolken starben; – Finsterniß bedurfte
 Nun ihrer Hülfe nicht, – sie war das All.

(Byrons Werke, übersetzt von Otto Gildemeister,
 Bd. III, Berlin 1888.)

Кадзухико Савада (Сайтама)

И. С. Тургенев в Японии

Имя И. С. Тургенева, насколько мне известно, японские читатели впервые встретили в статье *О партии нигилистов в России*, опубликованной в известной своими оппозиционными взглядами газете *Тёя* (Вся нация) 28-го октября 1879 года¹, где говорилось, что слово “нигилист” впервые употребил Тургенев в романе *Отцы и дети*. В последней четверти XIX века всю Японию охватило “движение за свободу и народные права”, и внимание японской общественности было приковано к русскому революционному движению, получившему название “нигилизм”.

А 28 декабря 1883 г., видимо как дань памяти, в той же газете *Тёя* появился первый японский перевод произведения писателя. Это был *Порог* (из *Стихотворений в прозе*) под заголовком *Разговор Тургенева*. Перевод был сделан, по всей вероятности, с французского языка, переводчик, к сожалению, неизвестен. Тогда же, т. е. 27 и 28 декабря 1883 г., газета *Юбин хоти* (Почтовые известия) сообщала подробности о похоронах Тургенева.

Однако в истории новой японской литературы имя И. С. Тургенева навсегда связано с переводом *Свидания* (из *Записок охотника*), который был опубликован в 1888 году и кроме всего прочего развеял легенду о Тургеневе как вожде русских нигилистов. Думаю, что в истории мировой литературы мы не так часто можем наблюдать столь большое влияние маленького рассказа, тем более перевода произведения зарубежной литературы, на развитие литературы национальной. В предлагаемой статье я хочу рассказать главным образом об этом переводе рассказа *Свидание* и о дальнейшем знакомстве японцев с творчеством Тургенева.

I

В 1881 году Хасэгава Тацуносукэ² (1864–1909), известный под псевдонимом Фтабатэй Симэй³, поступил на отделение русского языка Токийского института иностранных языков⁴. Русско-

¹ Все даты приводятся по новому стилю.

² В настоящей статье принят японский порядок написания: на первом месте – фамилия, на втором – имя.

³ Созвучно “кутабаттэ симаэ”, т. е. “чтоб тебя черт побрал”, выражение, которое он часто повторял в свой адрес.

⁴ Основан в 1873 году.

японский договор о дружбе 1855 года предусматривал, что граница между обеими странами будет проходить между островами Итуруп и Уруп, а Сахалин будет неразделенным между ними. Однако по договору 1875 года Япония, уступив России весь остров Сахалин, получила Курильские острова. Второй, т. е. 1875 г., договор возмутил японцев: это показалось им “обменом своего на свое” и породило уверенность, что Россия представляет для Японии большую угрозу. Фтабатэй разделял это страстное возмущение и решил изучать русский язык, чтобы в будущем принять решительные меры против “вражеской страны России”.

Из 250 абитуриентов, собравшихся со всей страны, было отобрано 40. В течение 2–3-х недель в Токийском институте иностранных языков они изучали русское произношение, а затем лишь 25 человек из них, хорошо усвоивших русскую фонетику, были приняты в институт в качестве студентов. Уровень преподавания был очень высок, к тому же почти все занятия проводились на русском языке по русским учебникам. Как будто в центре Токио внезапно появилась русская гимназия.

Русский преподаватель Андрей Коленко, народник-эмигрант, питая доверие к умственным способностям и духовной самостоятельности студентов, на лекциях по русской литературе углублялся в иногда слишком трудные для подростков социально-нравственные и художественные проблемы русской литературы. После Коленко историю русской литературы читал эмигрировавший из России Николай Грей. По мнению японоведа Г. Д. Ивановой это известный философ-народник Николай Васильевич Чайковский⁵. Он не только глубоко знал предмет, но и был блестящим чтецом. На занятиях студенты слушали произведения русских классиков в мастерском исполнении преподавателя, а обсуждая услышанное, давали характеристики литературным персонажам на русском языке. Не исключено, что именно этот метод помог Фтабатэю глубже понять и почувствовать русскую литературу. В позднем интервью *Мои принципы художественного перевода* (1906) Фтабатэй говорит, что европейский литературный “текст имеет своеобразный ритм и, если читать его вслух, то вырабатываются правильные интонации”, однако трудность состоит в том, чтобы “передать в японском переводе его ритм, его мелодику”⁶. Это был на редкость мудрый взгляд в то время, когда большинство литераторов читало про себя произведения зарубежной литературы в тиши кабинета, чтобы использовать сюжет в

⁵ Г. Д. Иванова, *Русские учителя*, в кн.: *100 лет русской культуры в Японии*, Москва 1989, с. 14–16.

⁶ Фтабатэй Симэй, *Полн. собр. соч.*, т. IV, Токио 1985, с. 166; пер. Р. Карлиной. – *Восточный альманах*, вып. 1, Москва 1957, с. 384.

своем творчестве. Среди японских преподавателей следует назвать Итикава Бункити. В 1865 году он был выбран одним из студентов, отправленных сёгунатом в Россию, и поехал в Петербург, где его взял на попечение Е. В. Путятин, бывший посол в Японии, а русскому языку он учился у И. А. Гончарова. После падения сёгуна Итикава один остался в России еще лет на 9, был принят в свете, женился на русской женщине, у них был ребенок. После закрытия Токийского института иностранных языков в 1885 году он решительно отказался от карьеры и до конца дней своих, лет 40 провел в уединении вдали от столицы. Для Итикавы, видевшего петербургский свет второй половины XIX века, должно быть, жизнь не стоила карьеры в обществе новой Японии.

Долгие часы Фтабатэй проводил в институтской библиотеке, читая собранные там художественные произведения и критические статьи по русской литературе. Это было увлекательное путешествие в мир Пушкина, Гоголя и Лермонтова, Белинского и Добролюбова, Тургенева и Гончарова, Достоевского и Толстого. Таким образом на формирование мировоззрения молодого Фтабатэя глубокое влияние оказали китайская культура и конфуцианская мысль, изучение которых было обязательным в школе, а с другой стороны философско-этические и эстетические принципы русской литературы. Из этого же сплава родилась его художественная концепция, что литература не объяснением или наставлением, а описанием, обращенным к чувствам, может выразить заповеди бытия, содержащиеся в конфуцианских Четверокнижии и Пятикнижии, Библии или буддийских сутрах. И это был принципиально новый взгляд на возможности литературы, поскольку в Японии литература до тех пор называлась "гэсаку" (легкая, развлекательная литература) и считалась бульварной. Фтабатэй же отводил литературе совершенно иное место в системе общественного сознания: она "наблюдает, рассматривает и предвидит общественные явления"⁷. Во второй половине 80-х годов Фтабатэй дебютирует как писатель и переводчик. Прежде всего следует назвать написанный в 1887–89 годах роман *Плывущее облако*, который считается одним из первых японских реалистических романов. В 1888 году он публикует переводы рассказов *Свидание* и *Три встречи*.

⁷ Фтабатэй Симэй, *Исповедь в середине жизни. Полн. собр. соч.*, т. IV, с. 289.

II

Знакомство Фтабатэя с творчеством Тургенева произошло, как выше сказано, в студенческие годы. Фтабатэй заслушивался превосходным чтением тургеневских произведений на занятиях Грея. А в библиотеке были *Сочинения И. С. Тургенева (1844–1874)* в 7-ми томах (1874). В 1884 году Фтабатэй на третьем курсе прочитал один за другим по крайней мере 2, 3, 4, 5 и 6 тома *Сочинений*. В 1886 году Фтабатэй начал переводить роман *Отцы и дети* под заглавием *Нравы партии нигилистов*. Однако этот перевод, несмотря на рекламу, не был закончен.

Как понимал Фтабатэй творчество Тургенева? В интервью *Мои принципы художественного перевода* Фтабатэй говорит:

“Возьмем для примера Тургенева: его поэтическая идея не напоминает ни зиму, ни осень. Это весна. Но не ранняя весна и не ее середина. Это – конец весны, когда вишни в полном цвету и уже чуть-чуть начинают осыпаться. Как будто идешь лунным вечером по узкой тропинке среди вишен, и призрачная, прекрасная весенняя луна сияет в далеком, подернутом туманной дымкой небе. Иначе говоря, та неуловимая грусть, что сквозит в этой красоте, и есть поэтическая идея Тургенева”⁸.

Одним словом, Фтабатэй считал Тургенева лирическим писателем, а его “поэтическая идея” совпала с романтизмом, лиризмом и идеализмом молодого Фтабатэя.

III

Перевод *Свидания* был опубликован в 25 и 27 номерах журнала *Кокумин но томо* (Друг народа) за июль и август 1888 года. Это был пятый год после смерти Тургенева. *Кокумин но томо* – толстый журнал, один из влиятельнейших и читаемых, особенно интеллигенцией. Редактором журнала был Токутоми Сохо. В 1896 году Токутоми посетил Толстого в Ясной Поляне, и даже известно, что он попробовал для классика распеть китайские стихи (“сигин”).

По всей вероятности, *Свидание* было переведено с текста первого тома *Сочинений И. С. Тургенева (1844–1864)* (Карлсруэ, Изд. бр.

⁸ Фтабатэй Симэй, *Полн. собр. соч.*, т. IV, с. 168; *Восточный альманах*, вып. 1, с. 386–387.

Салаевых, 1865)⁹. Тщательное сличение перевода с оригиналом показывает:

1. Это точный и в основном верный оригиналу перевод. В интервью *Мои принципы художественного перевода* Фтабатэй отмечает:

“Таким образом, если при переводе иностранного произведения учитывать только смысл и на него делать весь упор, то возникает опасность нарушить подлинник. По моему убеждению, необходимо понять и ощутить ритм подлинника и передать его в переводе. Поэтому я считал, что нельзя самовольно отбросить ни одной запятой, ни одной точки; если в оригинале три запятых и одна точка, то и в переводе должна быть одна точка и три запятых. Тогда будет сохранен ритм подлинника”¹⁰.

Разумеется, нельзя прямо применить эти слова к *Свиданию*, но если учесть, что в то время в Японии перевод понимался как изложение, то это был верный оригиналу перевод и в передаче пунктуации.

2. В переводе можно наблюдать фонетико-семантические повторы, которыми так богат оригинал. Например:

“аваавасии сиракумо га сора” (“Небо то все заволакивалось рыхлыми белыми облаками”), “дзаситэ, сикоситэ, соситэ” (“Я сидел и глядел кругом, и слушал”), “омосиросона, варауёна” (“веселый, смеющийся трепет”)¹¹.

Безусловно, это была попытка в монотонную японскую фразу внести мелодическую живость оригинала, о которой Фтабатэй говорил в упомянутом выше интервью, и которую впервые услышал на занятиях преподавателя Грея. Однако современники вообще не оценили этой попытки, не осознали ее эстетической верности оригиналу. Консервативный критик Исибаси Сиан с иронией отмечал, что “и украдкой, лукаво, начинал сеяться и шептать по лесу мельчайший дождь” – слишком напыщенно-сложное описание дождя, и упрекал перевод за назойливость художественных

⁹ Арая Кэйдзабуро, ‘Свидание’ в переводе Фтабатэя – проблемы интерпретации, в: *Хикаку бунгаку нэнси* (Ежегодник сравнительного литературоведения), Токио 1967, № 4, с. 67.

¹⁰ Фтабатэй Симэй, *Полн. собр. соч.*, т. IV, с. 167; *Восточный альманах*, вып. 1, с. 385.

¹¹ Фтабатэй Симэй, *Полн. собр. соч.*, т. II, 1985, с. 5; И. С. Тургенев, *Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах*, изд. 2-е, испр. и доп., т. III, Москва 1979, с. 240.

средств¹². Однако, так как одна из отличительных черт стиля Тургенева состоит в богатстве эпитетов, в их семантическом нанизывании во фразе для передачи нюансов чувства или состояния, то Исибаси надо было упрекать самого автора.

3. Перевод *Свидания* был написан языком, основанным на единстве литературного и разговорного стилей. Описание березовой рощи в первой половине и в самом конце рассказа Фтабатэй переводит дословно, а разговор Виктора с Акулиной во второй половине – достаточно свободно. Одной из важнейших и одновременно сложнейших задач, стоявших в то время перед японскими писателями, было создание национальной литературы на народном разговорном языке. У Фтабатэя была модель построения диалогов в произведениях “гэсаку”, сохраняющих старую литературную традицию, но не было соответствующей модели повествования, поэтому он сосредоточился на выработке повествовательного стиля, отстраненно-равнодушно наблюдающего ход вещей. *Свидание* было переведено между публикациями второй и третьей частей романа *Плывущее облако*. Думается, что Фтабатэй особенно тщательно работал над описанием березовой рощи еще и потому, что хотел найти в третьей части своего романа ту манеру повествования, в которой бы сплелись воедино язык литературный и разговорный. Возможно поэтому он выбрал простой по структуре рассказ из *Записок охотника* и затратил на перевод первой половины особенно много сил.

4. При переводе названий растений, оттенков цветов и пр. Фтабатэй использует научную лексику, записывая эти названия “катаканой” (один из двух вариантов японской слоговой азбуки), по-английски или прибегает к примечаниям в скобках, что говорит о больших трудностях художественного перевода, поскольку запас собственно японской лексики для обозначения реалий западного мира был крайне мал.

IV

Какие отклики вызвала публикация *Свидания*? Большинству читающей публики оно показалось только странным. Исибаси Сиан, как выше упомянуто, считал его “сухим и скучным” и отмечал с иронией, что “фабула очень проста, а описание очень назойливо [...] надо выбрать рассказ посодержательнее”¹³. Можно сказать, что это своего рода выпад старой литературной школы

¹² Сиан Гайси [псевдоним Исибаси Сиана - К. С.], *Читая ‘Свидание’*, в: *Кокумин но томо* (Друг народа), Токио 1888, № 30, с. 39.

¹³ Там же, с. 39.

против новой.

Напротив, на новое, пока еще немногочисленное поколение молодых читателей *Свидание*, в частности картины природы, произвели глубокое впечатление. Хотелось бы остановиться на некоторых особенностях восприятия “тургеневской” природы. В описании завораживающей красоты русского леса японский читатель в переводе Фтабатэя почувствовал лес Японии. Например, молодой поэт Канбара Ариакэ позднее заметит:

“Как я уже говорил, и то, что пейзаж в *Свидании* показался мне схож с теми картинами, которые я видел вчера, гуляя за городом, в конечном счете во многом обязано прекрасному перу господина переводчика. Деревенский пейзаж средней полосы России был перенесен на равнину Мусаси [равнина, к которой примыкает город Токио – К. С.]”¹⁴.

В самом начале рассказа есть фраза: “Внутренность рощи, влажной от дождя, беспрестанно изменялась, смотря по тому, светило ли солнце или закрывалось облаком”¹⁵ – эти попытки наблюдать движение света и воздуха, передать все новые и новые нюансы в состоянии природы, в чем критик Исибаси увидел лишь рой эпитетов, вызвали восхищение.

Кроме того, в рассказе Тургенева читатели увидели совершенно иную традицию понимания природы, ее взаимоотношений с человеком. В Японии издавна сложились уходящие в синтоизм традиционные приемы любования красотами природы: ее олицетворение, погружение в нее. Эта же традиция питала и японскую литературу. Но читатели *Свидания* впервые осознали, что природа есть нечто независимое, отдельное от человека, имеющее свое тело, душу, жизнь. “Ворон”, “большое стадо голубей”, “признак осени!”, стук “пустой телеги”¹⁶ – все существует в независимом от “меня” временном течении, перемены внешнего мира самостоятельны, как и перемены, колебания “моего я”, и лишь их совпадение, синхронность может родить гармонию бытия. Таким образом перевод Фтабатэя был важным уроком сенсуалистического и импрессионистического понимания природы, который приблизил следующее поколение писателей к созданию в японской литературе натуральной школы. Поэтому не будет преувеличением сказать, что *Сви-*

¹⁴ Канбара Ариакэ, *По поводу ‘Свидания’*, в кн.: *Фтабатэй Симэй в воспоминаниях современников*, Токио 1909, с. 82.

¹⁵ И. С. Тургенев, *Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах*, изд. 2-е, испр. и доп., т. III, с. 240.

¹⁶ Там же, с. 248.

дание представляет собой первый художественный перевод произведения новой европейской литературы и новая японская литература началась этим переводом.

Как относился Фтабатэй к упомянутым выше откликам на свой перевод? В интервью *Мои принципы художественного перевода* читаем:

“Если меня и хвалили, то это не имело отношения к моему переводческому методу, так что одобрение не доставляло мне радости, а когда порицали, то это опять-таки не относилось к моим переводческим принципам и не затрагивало меня, потому что в этих критических замечаниях не было ничего для меня поучительного”¹⁷.

Отсюда ясно, что Фтабатэй совсем не был доволен откликами. Под словом “порицали” он, должно быть, имел в виду, например, вышеуказанную критику Исибаси Сиана. В позднем незаконченном интервью *Влияние русской литературы на японскую* Фтабатэй отмечает:

“Говорят, что одно небольшое произведение Тургенева [*Записки охотника* – К. С.], пропитанное кровью и слезами, много способствовало освобождению крепостных”¹⁸.

Однако японские читатели того времени были совсем не знакомы с теми общественными противоречиями крепостнической России, которые отражены в рассказе, в частности в образе крестьянской девушки, посвятившей все барскому лакею и им брошенной.

V

В дальнейшем Фтабатэй перевел 8 произведений Тургенева: *Три встречи*, *Ася*, *Сон* (рассказ), *Рудин*, *Жид*, *Петушков*, *Дым*¹⁹ и *Завтрак у предводителя*²⁰. Эти переводы пользовались большой популярностью у молодых писателей и сильно повлияли на их творчество.

Они довольствовались не только переводами на японский

¹⁷ Фтабатэй Симэй, *Полн. собр. соч.*, т. IV, с. 167–168; *Восточный альманах*, вып. 1, с. 386.

¹⁸ Фтабатэй Симэй, *Полн. собр. соч.*, т. IV, с. 305.

¹⁹ Незаконченный и неопубликованный перевод.

²⁰ Адаптация к японским условиям.

язык, но и читали другие тургеневские произведения в английских переводах, сначала *The Astor Prose Series*, а потом *The Novels of Ivan Turgenev* в 15-ти томах (1894–1899), выполненные английской переводчицей Констанс Гарнет. Приблизительно с 1900 года по 1910-е годы все японские литераторы пережили увлечение Тургеневым в переводах Гарнет. Их покупали в старейшем в Японии токийском книжном магазине “Марудзэн”²¹.

Приблизительно с 1903 года в течение десяти лет постепенно увеличивается число переводов тургеневских произведений в журналах. В 1914 году вышла в свет первая биографическая монография Нобори Сёму *Тургенев*. К этому времени японские читатели располагали уже почти всеми основными произведениями писателя. Однако все переводчики, за исключением Фтабатэя, пользовались английскими переводами Гарнет. На новую японскую литературу оказали влияние, в частности *Записки охотника* и *Рудин*. Приблизительно в 1910 году популярность Тургенева в Японии достигла своего апогея. В одном из ведущих университетов на отделении английской филологии студенты писали дипломные работы, посвященные творчеству Тургенева. В 1915 году роман *Накануне* был поставлен на сцене, а *Песня гондольера*, спетая героиней в спектакле, пользуется и сейчас большой популярностью. В 1917–18 годах вышло первое *Собрание сочинений Тургенева* в 10-ти томах на японском языке.

Со временем интерес к произведениям Тургенева постепенно гаснет и в дальнейшем главное место будет занимать Л. Толстой, потом Достоевский. Однако по числу переводов тургеневских произведений Япония, по всей вероятности, занимает первое место во всем мире. В заключение приведу статистические данные. С 1888 по 1900 год на японский язык были переведены 14 произведений Тургенева, а с 1901 по 1912 год – 66²². С 1922 по 1955 год число переводов, опубликованных в отдельных книгах, – 340, число собраний сочинений – 13, а по числу переводов на первом месте – *Первая любовь* (28 раз в 11-ти различных переводах), на втором – *Рудин* (23 раза в 9-ти различных переводах), затем – *Отцы и дети* (20 раз в 9-ти различных переводах) и *Новь* (20 раз в 8-ми различных переводах)²³.

²¹ Основан в 1868 году.

²² Отани Фукаси, *Переводы произведений русской литературы и японская литература*, в: *Кокубунгаку* (Отечественная [Японская] литература), Токио 1959, № 4–5, с. 43.

²³ *Мэйдзи, Тайсё, Сёва хоньякубунгаку мокуроку* (Библиография переводов иностранных литературных произведений на японский язык). По материалам Государственной библиотеки Парламента, Токио 1959, с. 281 – 288.

Christiane Schulz (Leipzig)

Von der Macht des Gesanges und dem Versagen der Sprache. Erzählkonvention, Motiväquivalenz und Wirkungsästhetik in Turgenevs *Pesn' toržestvujuščej ljubvi*

Nachdem sich die Forschung in jüngerer Zeit verstärkt mit den sogenannten "geheimnisvollen Erzählungen" Turgenevs beschäftigt und deren intertextuellen Charakter, insbesondere unter dem Aspekt der Romantik- und Schopenhauer-Rezeption, beweiskräftig gemacht hat¹, sollte sich eine erneute Hinwendung zu einem Text des erzählerischen Spätwerkes durch ein akzentuiertes Erkenntnisinteresse vorab legitimieren. Wenn im folgenden die Erzählung *Pesn' toržestvujuščej ljubvi* aus der Perspektive der deutschen Literatur betrachtet wird, ist damit nicht nur ein Beitrag zu Turgenevs Umgang mit klassisch-romantischer Kunsterfahrung intendiert; zur Diskussion gestellt werden soll vor allem der Untersuchungsansatz.

Turgenev hat die Erzählung bekanntlich als sein "italijanskoe pastiččio" bezeichnet². Der Briefkommentar der Akademieausgabe erklärt das italienische "pasticcio" als "variacija na čužie temy, podražanie"³, und in der Forschung hat man gewöhnlich die Stilisierung nach klassischer italienischer Novellentradition untersucht⁴. Die Bedeutungsdifferenzierung, der das italienische Wort "pasticcio" bei der Übertragung vom bildkünstlerischen auf den literarischen und musikalischen Bereich unterlag, wird dergestalt allerdings nicht genügend berücksichtigt. Ein Blick auf die Geschichte des Wortes und der durch es bezeichneten Sache liegt auch insofern nahe, als Turgenev in der unterschiedlichen Kunstausbübung von Fabij und Mucij produktions- und wirkungsästhetische Fragen thematisiert. Damit ist nicht nur ein hoher Grad an Selbstreflexion gegeben, son-

¹ Vgl. u. a. M. Ledkovsky, *The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism*, Würzburg 1973; E. Kagan-Kans, *Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision*, The Hague 1975; S. McLaughlin, *Schopenhauer in Rußland. Zur literarischen Rezeption bei Turgenev*, Wiesbaden 1984; W. Koschmal, *Vom Realismus zum Symbolismus. Zu Genese und Morphologie der Symbolsprache in den späten Werken I. S. Turgenevs*, Amsterdam 1984.

² I. S. Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Pis'ma*, t. 13, kn. I, Leningrad 1968, S. 119.

³ Ebd., S. 467.

⁴ Vgl. den Kommentar in: I. S. Turgenev, *Sočinenija*, t. 13, S. 564 ff.; P. Brang, *I. S. Turgenev. Sein Leben und sein Werk*, Wiesbaden 1977, S. 176 f.

dem in der Geschichtlichkeit der Form gibt der Text zugleich sein eigenes Ordnungsmuster zu erkennen.

Im Italienischen bedeutet "pasticcio" zunächst sehr profan "Pastete" und im übertragenen Sinne eine "undurchsichtige Affäre"⁵. In der bildenden Kunst bezeichnete man dergestalt einen bestimmten Typ von Fälschungen, nämlich in der Manier eines großen Meisters gemalte Bilder, die meist aus der Kombination einer Vielzahl charakteristischer Einzelheiten hervorgingen. Entstanden am Ende der Blütezeit der italienischen Renaissance-Malerei, als die Nachfrage nach Originalen groß und der Kunsthandel im Aufblühen begriffen war, wurde diese Kunstausübung durchaus nicht immer als verwerfliches, ja strafwürdiges Unterfangen betrachtet.

Die allmähliche Übertragung des "pasticcio"-Begriffes aus der künstlerischen in die literarische Sphäre vollzog sich in Frankreich, wo er in den kunstphilosophischen Debatten des 18. Jahrhunderts zwei verschiedene Bedeutungen erlangte. Einmal bezeichnet das französische Äquivalent "pastiche" eine "servile Nachahmung, die auf der Unfähigkeit des Autors beruht, sich von seinen Vorbildern zu befreien. 'Pastiche' in diesem Sinne erhebt den Vorwurf des absoluten Mangels an Originalität"⁶. Zum anderen wird es Spezialterminus für ein literarisches Genre, das dem Rezipienten die Imitation als künstlerisches Verfahren bewußt vorstellt und gleichsam als "raffinierte Form des geistigen Umgangs des Schriftstellers mit seinesgleichen"⁷ aufgefaßt werden kann. Parallel dazu vollzieht sich jedoch auch die Übertragung des "pasticcio"-Begriffs auf den musikalischen Bereich, wo er ein "aus Teilen verschiedener Werke verschiedener Komponisten zusammengesetztes neues Musikstück"⁸ bezeichnet. Die sogenannte "Flickoper", die sich mit neuem Libretto aus berühmten Stücken und Arien anderer Opern zusammensetzt und gleichermaßen den Wünschen der Sänger wie denen des Publikums nach populären Rezeptionsmustern Rechnung trägt, erfreute sich seit dem 18. Jahrhundert wachsender Beliebtheit. Nach diesem – zugegebenermaßen unvollständigen – Exkurs in die Wortgeschichte soll die These gewagt werden, daß Turgenjews Erzählung *Pesn' toržestvujuščej ljubvi* eine Kombination literarischer Versatzstücke darstellt und eine Untersuchung des "pasticcio"-Prinzips dazu beitragen kann, die spezifische Kommunikationsweise dieses Textes zu erschließen.

⁵ Die Ausführungen zur Begriffsgeschichte folgen W. Hempel, *Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache*, in: *Germanisch-Romanische Monatschrift*, Heft 2, 1965, S. 150 ff.

⁶ Ebd., S. 169.

⁷ Ebd., S. 172.

⁸ E. Thiel, *Sachwörterbuch der Musik*, 2., veränd. Aufl., Stuttgart 1973, S. 449.

Für diese These spricht zunächst die merkwürdige Diskrepanz zwischen Selbstreflexion des Autors und Wirkung der Erzählung auf das Publikum. Turgenевs Äußerungen über das künstlerische Niveau der Erzählung sind auffallend distanziert und lassen sich schwerlich nur als Bescheidenheitstopoi deuten. In den Briefen spricht er von "italijanskaja šutka"⁹, "italijanskaja bezdelka"¹⁰, "legon'kaja čepucha"¹¹ und bekundet seine Überraschung angesichts der positiven Reaktionen der Leserschaft. Damit wird aber auch die von Turgenев bekundete Stilisierungsabsicht¹² als einziges Rezeptionsmuster fragwürdig¹³. Berücksichtigt man, daß in der Erzählung selbst die Wirkungen der Musik thematisiert werden, und bedenkt man Turgenевs außerordentlich intensives und kenntnisreiches Verhältnis zur Musik sowie seinen europäischen Bildungshorizont, so scheint der genannte Interpretationsansatz wohl nicht ganz abwegig. Er wird zudem gestützt durch jene ungewöhnliche Häufung expliziter intertextueller Markierungen am Anfang der Erzählung, deren rezeptionssteuernde Funktion schwerlich zu bestreiten ist. Neben Jahreszahl, Widmung und Epigraph ist es vor allem die Titelgebung, die Wortkunst und Musik verbindet und auf den gattungsgeschichtlichen Zusammenhang verweist. Zudem wecken Titel und Motto Assoziationen an Schillers Lied *An die Freude*, dessen intensive russische Wirkungsgeschichte hinlänglich bekannt ist. Am Rande sei vermerkt, daß die *Pesn' toržestvujuščej ljubvi* zwei Schillersche Gedichte alludiert: *Der Triumph der Liebe* (1782) und *Die Macht des Gesanges* (1795).

Eine "latente" Intertextualität¹⁴ ist der Erzählung insofern eigen, als Turgenев hier ganz offensichtlich mit konventionellen literarischen Verfahren und Strukturelementen operiert: neben Chronikfiktion und Traumvision gehören dazu die Dreiecksbeziehung, die durch Motive wie die Rivalität zweier Freunde, die Gestalt des Verführers, die heimliche Liebesbeziehung und die geheimnisvolle Schwangerschaft strukturiert wird, sowie die Herr-Diener-Konstellation. Die Häufung, Lokalisierung und Explizitheit direkter und indirekter intertextueller Markierungen dürfte ein

⁹ I. S. Turgenев, *Pis'ma*, t. 13, kn. I, S. 149.

¹⁰ Ebd., S. 164.

¹¹ Ebd., S. 126.

¹² Vgl. ebd., S. 119.

¹³ Auch Woodward detaillierte sprachkünstlerische Analyse der Erzählung gründete auf der Erkenntnis, "that the creation of a stylized Italian novella was not, as most critics have contended, his primary concern". Vgl. J. B. Woodward, *The Symbolism and Rhythmic Structure of Turgenев's 'Italian Pastiche'*, in: *Die Welt der Slawen*, Jg. XVIII, Köln / Wien 1973, S. 370.

¹⁴ Zu Begrifflichkeit und Untersuchungsansätzen vgl. U. Broich, M. Pfister (Hrsgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.

ausschlaggebendes Argument dafür sein, daß sich die Konstituierung von Sinn in der Erzählung nicht allein und in erster Linie auf der referentiellen Ebene, sondern wesentlich in der interliterarischen Kommunikation vollzieht¹⁵.

Bestimmt man das poetologische Verfahren Turgenevs als "pasticcio"-Prinzip, dann könnte die Erzählung – als "Flickoper" betrachtet – u. a. Anleihen bei folgenden Werken aufgenommen haben: Schillers moralischer Exempelgeschichte *Eine großmütige Handlung*, Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* und E. T. A. Hoffmanns serapiontischer Erzählung *Der Kampf der Sänger*¹⁶. Es wird zu zeigen sein, daß sich das "pasticcio"-Verfahren nicht auf intertextuelle Äquivalenzen beschränkt, sondern die semantische Tiefenstruktur des Textes zutage treten läßt.

Friedrich Schiller erzählt in seiner 1782 im *Wirtembergischen Repertorium* erstmals veröffentlichten, rund vier Seiten umfassenden Geschichte von zwei Brüdern, die sich beide in ein junges Fräulein verlieben. Durch Entfernung vom Gegenstand ihrer Leidenschaft wollen sie ihre Gefühle auf die Probe stellen. Der Ältere reist nach Holland und kommt totkrank vor Sehnsucht zurück. Der Jüngere flieht nach Batavia, wo er seine Liebe scheinbar überwindet. Nach seiner Verzichtserklärung heiratet der ältere Bruder das Fräulein, das nach einem Jahr stirbt und auf dem Totenbett bekennt, es habe den Entflohenen stärker geliebt.

Wie Schiller in seiner Einleitung in polemischer Abgrenzung von der zeitgenössischen literarischen Praxis¹⁷ ausdrücklich formuliert, soll diese

¹⁵ Im Bestreben, die Stilisierungsabsicht Turgenevs historisch zu fundieren, betrachtet Muratov die Erzählung als "popytkoj proniknut' v duchovnyj mir Italii XVI. v, a ne podražaniem". Vgl. A. B. Muratov, *Turgenev-novellist*, Leningrad 1985, S. 92. Dagegen hat Koschmal diese Spezifik detailliert beschrieben und Turgenev eine vorzugsweise "monologische Intertextualität" attestiert. Vgl. Koschmal 1984 (wie Anm. 1), S. 188.

¹⁶ Daß Turgenev mit dem Werk von Schiller, Goethe und E. T. A. Hoffmann vertraut war, ist in der Forschung bekannt. Die neunbändige Schiller-Ausgabe von 1838, die die Erzählung enthielt, befand sich in Turgenevs Bibliothek. Siehe: T. P. Dehn, *Turgenev i Šiller*, in: *Fridrich Šiller. Stat'i i materialy*, Moskva 1966, S. 81, Anm. 20. Die erste russische Übersetzung von Goethes *Wahlverwandtschaften* erschien 1847 im *Sovremennik*. Turgenev mußte das Original gekannt haben, denn nach Žirmunskij hat er Belinskij empfohlen, statt des deutschen Romans lieber Fieldings *Tom Jones* zu übersetzen. Vgl. V. M. Žirmunskij, *Gete v ruskoj literature*, Leningrad 1981, S. 383. K. Schütz (*Das Goethebild Turgenevs*, Bern und Stuttgart 1952) hatte zwar schon vor Jahrzehnten darauf verwiesen, daß das Verhältnis Turgenevs zu dem Weimarer Klassiker ein Forschungsdesiderat darstellt; in ihrer Untersuchung spielen die Romane jedoch keine Rolle.

¹⁷ Zum literaturgeschichtlichen Kontext und der Polemik mit der aufklärerisch-didaktischen Exempelliteratur vgl. H. Dedert, *Die Erzählung im Sturm und Drang. Studien*

“gegenwärtige Anekdote von zween Teutschen” durch ihre historisch-faktische Authentizität “die Leser wärmer zurücklassen als alle Bände des ‘Grandison’ und der ‘Pamela’” (NA 16 / 3)¹⁸. Die intendierte moral-didaktische Wirkung beruht nicht auf konventionellen idealisierten Tugendmustern, sondern zielt auf die menschliche Mittellage zwischen den “zwei äußersten Enden der Moralität, Engel und Teufel” (NA 16 / 3). Vom quasi-dokumentarischen Charakter des Berichtes über normale Durchschnittsmenschen, die um tugendhaftes Verhalten ringen, erhofft sich der junge Autor einen Identifikationswert seiner Erzählung, der auf die alltägliche Lebenspraxis zurückwirkt¹⁹.

Dieser poetologischen Einleitung bei Schiller durchaus vergleichbar sind die in Titel, Widmung und Epigraph gegebenen intertextuellen Verweise bei Turgenev: beide Male wird der literarische Kommunikationszusammenhang explizit markiert. Auch in erzähltechnischer Hinsicht gibt es eine Reihe von Gemeinsamkeiten zwischen Schillers moralischem Exempel und der novellistischen Exposition bei Turgenev. Anstelle einer breiten epischen Entfaltung der dargestellten Welt in Raum und Zeit sowie einer ausführlichen und differenzierten Figurencharakteristik waltet – bei Schiller durch die anekdotische Form besonders offensichtlich – strenge erzählerische Ökonomie. Mit sparsamen Angaben zu Zeit, Ort und Gestalten und in forcierter Erzählweise wird ein problematisches Bedingungsgefüge entworfen: die Liebe zweier Männer zu einer Frau.

Wie Schiller, der die beiden Brüder in der eigentlichen Einleitungssequenz stets als Paar vorführt und damit die Identität ihrer Ausgangsbedingungen hervorhebt, bedient sich Turgenev des Parallelisierungsverfahrens: Fabij und Mucij sind “rovesniki godami, blizkie rodstvenniki, oni počti nikogda ne razlučalis”; serdečnaja družba svjazala ich s rannego detstva ... odinakovost’ sud’by skrepila étu svjaz” (13 / 53)²⁰. In beiden Texten gehören die Protagonisten der gesellschaftlichen Oberschicht an und genießen öffentliches Ansehen. Fabij und Mucij gleichen einander selbst im Geschmack und in den Neigungen, und nur in der Beschreibung ihres Äußeren sowie der bevorzugten Kunstgattung bedient sich der Autor eines geradezu typologisierenden kontrastiven Verfahrens. Wird dies für den Fortgang der Handlung bei Turgenev bedeutsam, so entwickelt Schillers Geschichte ihre eigentümliche spannungsvolle Dynamik aus der Überlage-

zur *Prosa des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1990, S. 203 ff.

¹⁸ Schillers Erzählung wird unter Angabe von Band- und Seitenzahl mit dem Sigel NA zitiert nach: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 16, Weimar 1954.

¹⁹ Zur Authentizität des Geschehens vgl. den Kommentar der *Nationalausgabe*, Bd. 16, S. 367 ff.

²⁰ Die Erzählung wird unter Angabe von Band- und Seitenzahl zitiert nach: I. S. Turgenev, *Sobranie sočinenij*, t. 13, Leningrad 1967.

rung zweier im Text etablierter Wertsysteme und als gleichberechtigt behandelte Verhaltensnormen: der brüderlichen und der erotischen Liebe²¹. Deshalb verschweigen die Brüder zunächst Stärke und Gegenstand ihrer Leidenschaft voreinander, während sich die Freunde Fabij und Mucij gemeinsam um Valerija bemühen. Der Gegenstand wachsender Liebesleidenschaft – das Fräulein von Wrthr. bzw. Valerija – ist jung – und natürlich schön. Heißt es bei Schiller, das vortreffliche Fräulein sei “zur Empfindung geschaffen” (NA 16 / 3), so wird von Valerija behauptet: “Vsjakomu ... ona vnušala čuvstvo nevol'nogo udivljenija i stol' že nevol'nogo, nežnogo uvaženija” (13 / 54). Ist der Liebeskonflikt in beiden Werken von vornherein nicht sozial, sondern psychologisch motiviert, so deuten das Parallelisierungsverfahren und die mangelnde individuelle Differenziertheit auf ein vergleichbares Liebesverständnis hin. Bei Schiller und – zunächst – auch bei Turgenev zeigt sich eine Orientierung an einem allgemein verbindlichen Menschenbild, dem sich alle Figuren gleichermaßen zuordnen. Es “sind nicht individuell getönte Eigenschaften der Person, in denen etwa das jeweils Besondere des geliebten Subjekts in seiner konkreten Einmaligkeit zum Ausdruck käme, sondern allgemein akzeptierte Werte, die eher stereotyp und blaß wirken”²².

An dieser Stelle darf vorweggenommen werden, daß in der narrativen Entfaltung der Dreiecksgeschichte bei Turgenev gerade diese Liebesauffassung problematisiert wird, so daß sie beinahe als Kontrafaktur zu Schiller erscheint. In der Exposition der Novelle jedoch figurieren das Fräulein und Valerija lediglich als Gegenstand männlicher Zuneigung, werden also in ihrer Subjektivität kaum wahrgenommen. Beide verzichten sie darauf, eine Wahl zu treffen. Vom Mitgefühl für die Brüder erfüllt, überläßt das Fräulein diesen die Austragung des Konfliktes, während Valerija den Rat der Mutter einholt und befolgt. Zur männlichen Dominanz in der Perspektivierung des Erzählens gesellt sich der Verzicht der Frauen auf die Entscheidung zugunsten eines der Betroffenen. Wird dergestalt ihre Objekt-Rolle zunächst beglaubigt, so entfaltet das novellistische Geschehen bei Turgenev, was Schillers paradoxe Schlußpointe nur andeutet: die Seelenlage der Frau. Läßt die Ungenauigkeit in der erzählerischen Darbietung bei Schiller die Möglichkeit der geheimen Bevorzugung eines der Bewerber zumindest offen, so ist der völlige Verzicht Valerijas auf freie Selbstentscheidung ihres Schicksals eindeutig. Sie zeigt den Brief der Freunde ihrer Mutter

²¹ Vgl. *Werkstruktur und Rezeptionsverhalten*, hrsg. v. H. Heuermann, P. Hühn u. B. Röttger, Göttingen 1982, S. 117.

²² Dedert 1990 (wie Anm. 17), S. 205.

und "ob-javila ej, čto gotova ostat'sja v devicach; no esli mat' nachodit, čto ej pora vstupit' v brak, to ona vyjdet za togo, na kogo ukažet ee vybor" (13 / 55).

Das Sujet in Schillers Erzählung konstituiert in erster Linie als "zweifelhafte[r] Kampf der Pflicht und Empfindung" (NA 16 / 4) apostrophierte Tugendwettbewerb, in dem sich beide Brüder in Leidenschaftlichkeit und Großmut zu überbieten suchen und den der Pathetiker Schiller unter Einsatz raffinierter rhetorischer Mittel effektvoll inszeniert²³. Ohne pathetische Steigerung und unter Verzicht auf eine psychologische Differenzierung des Konfliktes läßt Turgenev die beiden Freunde gemeinsam um Valerija werben und übereinkommen, wenn sie sich für einen entscheide, solle der andere "bezropotno pokoritsja ee rešeniju" (13 / 55).

Beglaubigt Mucijs Verzichtsbereitschaft scheinbar den Wert der Freundschaft, so hat seine Selbstbeschränkung doch ihre Grenzen: "No byt' svidetelem toržestva svoego druga, svoego sopernika – on ne mog" (13 / 55). Und so "nemedlenno prodal on ból'suju čast' svoego imuščestva i ... otpravilsja v dal'nee putešestvie na Vostok" (13 / 55). Er folgt darin gleichsam dem Vorbild des jüngeren Bruders bei Schiller, der seine Besitzverhältnisse vor der Reise nach Batavia ebenfalls regelt und dem älteren Bruder zugleich die Bedingungen seiner großmütigen Handlung diktiert: "Führe sie nicht zum Altar, bis daß ich dir weiter schreibe ... bin ich glücklicher als du – in Gottes Namen, so sei sie dein, und der Himmel segne eure Liebe. Bin ich es nicht - nun dann, so möge der Himmel weiter über uns richten" (NA 16 / 5). Nimmt die Tugendanstrengung an dieser Stelle fast die Form eines Geschäftskontraktes an, so zeigt die Selbststilierung des jüngeren Bruders zum "Märtyrer" (NA 16 / 5) andererseits, daß er den "Ausgang des Geschehens im Rekurs auf Vorstellungen [interpretiert], die im Anschluß an Leibniz das philosophische Denken des Jahrhunderts bestimmten. Ganz im Sinne der populären Lehre von der besten aller möglichen Welten führt er die Wirklichkeit des Bestehenden offenbar auf den planenden Willen der Vorsehung zurück"²⁴. Mit der hypothetischen Erwägung, der Gedanke einer gelungenen Lebensalternative an seiner Seite könne die Geliebte einstmals faszinieren, offenbart die geradezu autosuggestiv vorgetragene Argumentation zwar ihre Brüchigkeit, doch mündet sie letztlich in die Überzeugung: "Meine Tat ist mir Bürge, daß auch mich Gott in der fremden Welt nicht verlassen wird" (NA 16 / 5). In der artikulierten Hoffnung, daß das Tugendopfer nicht vergeblich gewesen sei, steht das individuelle Glück des Bruders zugleich für die

²³ Vgl. ebd., S. 210 ff.; F. Martini, *Der Erzähler Friedrich Schiller*, in: *Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959*, Stuttgart 1961, S. 124 ff.

²⁴ Dedert 1990 (wie Anm. 17), S. 219.

sinnerfüllte Welt der Theodizee ein, wie die altruistische Moralphilosophie des jungen Schiller sie konzipiert²⁵.

Der Verzicht Turgenevs auf einen ideologisch-philosophisch intendierten Argumentationszusammenhang fällt um so mehr auf, als Mucij in Übereinstimmung mit Schillers Protagonisten bei der Verabschiedung erklärt, "čto vernetsja ne prežde, čem počuvstvuet, čto poslednie sledy strasti v nem isčezli" (13 / 56). Hatte es zunächst den Anschein, als repräsentiere Mucij in Analogie zum jüngeren Bruder die Leidens- und Entsagungsanstrengung als Freundschaftsbeweis, so zeigt sich bei genauerem Betrachten, daß seine freiwillige Verzichtsleistung unter falschen Voraussetzungen erfolgt, so daß auch der scheinbare Bruch seines Versprechens in einem anderen Licht erscheint. Widerspruchsloses Abfinden mit der Wahl Valerijas hatten die Freunde für den Fall vereinbart, daß sie sich für einen von ihnen e n t s c h e i d e t . Da sie aber offensichtlich zu keinem von beiden leidenschaftliche Neigung fühlt und bei der Eheschließung dem Rat der Mutter sowie den gesellschaftlichen Konventionen folgt, sind auch die Bedingungen der Übereinkunft zwischen den Freunden hinfällig²⁶.

Neben dieser Indifferenz offenbart die Exposition der Novelle weitere Brüche, die aus dem besonderen Blickwinkel des Erzählers hervorgehen. Durch eine auffällige Häufung von Behauptungen, Vermutungen und Gerüchten²⁷, die teilweise wieder relativiert werden, entsteht um Valerija eine eigentümliche zwiespältige und geheimnisvolle Atmosphäre. Nimmt man diese offensichtliche Verschleierungstaktik des Erzählers ernst und befragt sie auf ihre ästhetische Funktion, so deutet schon die Exposition etwas von jener tiefen Brüchigkeit in der Beziehung zwischen den Eheleuten an, die im novellistischen Kerngeschehen zutage tritt. So wie der forcierte Erzählbericht das glückliche Paar in die Idylle der wunderschönen Villa inmitten eines schattigen Gartens versetzt und vier Ehejahre "kak blažennyj son" (13 / 56) vergehen läßt, wird bei Schiller behauptet, daß die sanktionierte Verbindung des Fräuleins mit dem älteren Bruder zur "seligsten der Ehen" (NA 16 / 6) geführt habe. Wenn der deutsche Autor dann in einer dreifach pointierten

²⁵ Zum ideengeschichtlichen Kontext vgl. Dedert 1990 (wie Anm. 17), S. 220 f.

²⁶ Noch deutlicher als in der Endredaktion heißt es im ersten Entwurf: "Valerija ne v ljubljaetsja ni v togo, ni v drugogo ... Vybor ee zavisit ot materi ..." (13, 411). Hingegen fehlt hier noch die Vereinbarung der Freunde über einen freiwilligen Verzicht. Bei der Überarbeitung verstärkt Turgenev offensichtlich diese Motivierung im Schillerschen Sinne.

²⁷ Vgl. u.a.: "Ee sčitali odnoj iz pervych krasavic goroda, videt' ee možno bylo očen' redko ... Inye, pravda, nachodili ee neskol'ko blednoj ... golos ee edva li kto slyšal. No chodila molva, čto on byl u nee prekrasen ..." (13, 54).

Schlußsequenz das weitere Schicksal seiner Protagonisten resümiert, kann der Ausgang der Geschichte gleichermaßen als Demonstration des Triumphes der Großmut wie als radikale Demontage der aufklärerischen Tugendphilosophie gedeutet werden²⁸. Der ältere Bruder hat sich nach dem Tod der so heiß umstrittenen und hart erkämpften Geliebten erneut verheiratet und führt ein standesgemäßes Durchschnittsleben in der Heimat. Der jüngere Bruder gedeiht in der Fremde "zum glücklichen, glänzenden Mann" und hält sein "Gelübde, niemals zu heiraten" (NA 16 / 6).

Weist die Konstellation der männlichen Protagonisten – vollkommene Integration in die heimatliche Alltagswelt einerseits, wirtschaftlicher Erfolg und Ansehen sowie Verzicht auf menschliche Bindungen in der Fremde andererseits – erneut eine Analogie zu Fabij und Mucij auf, so interessiert vor allem das Verhalten der Frau: Bei Schiller bekundet sie erst auf dem Sterbelager einer anonym bleibenden "Vertrautesten" das "unglücklichste Geheimnis ihres Busens" (NA 16 / 6; man beachte den zweimaligen Superlativ!). In deutlicher Äquivalenzbeziehung zu diesem Bekenntnis ist Valerijas Offenbarung ihrer Mutter gegenüber zu sehen. Auf diese Weise wird nicht nur die behauptete ideale Qualität der ehelichen Beziehung in Frage gestellt, sondern auch das weibliche Rollenverständnis problematisiert. In beiden Texten ist die Frau bloßer Gegenstand des Besitzen-Wollens der männlichen Protagonisten, was Schillers Erzählung in der konkurrierenden Tugendhaftigkeit, Turgenev hingegen unter völliger Ausklammerung moralphilosophischer Implikationen als Faktum schildert: Nach der Hochzeit erkannte Fabij erst "vsju cenu sokrovišča, kotorym emu dovelos' obladat'" (13 / 55). Der hoffnungslosen Unterlegenheit des weiblichen Subjekts bei Schiller, wo die Frau erst auf dem Sterbebett zu wörtlicher Rede gelangt und dem Ehegatten offensichtlich nicht das größte Vertrauen entgegenbrachte, korrespondiert Valerijas Sprachlosigkeit. Zwar wird vom Erzähler behauptet: "no razgovarivala bol'she s Fabiem; s nim ona men'she robela" (13 / 55; man beachte hier den Komparativ!). Doch zu wörtlicher Rede gelangt Valerija in der Exposition überhaupt nicht und in den übrigen Kapiteln lediglich viermal. Die Dominanz indirekter Rede folgt einerseits natürlich aus der Erzählperspektive, die,

²⁸ Für H. Kraft wandelt sich in der Erzählung das poetologische Verfahren von historisch-faktischer Beglaubigung zur künstlerischen Kontrafaktur. Die zutage tretende Differenz von Autor und Werkintention wertet er als "Scheitern des Autors" und Objektivierung durch die Eigengesetzlichkeit der Form. Vgl. H. Kraft, *Um Schiller betrogen*, Pfullingen 1978, S. 44 ff. Kaiser liest den Text auf Grund seiner paradoxen Grundstruktur und seiner psychologischen Motivierung als moderne Novelle. Vgl. G. Kaiser, *Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien*, Göttingen 1978, S. 48 ff.

wie in der Sekundärliteratur bereits ausführlich beschrieben, Fabij als dem Repräsentanten des zeitgenössischen Verhaltenskodex angenähert ist²⁹. Fragt man jedoch nach dem Beitrag der erzähltechnischen Elemente zur Konstituierung von Sinn innerhalb des Textes, so verstärkt sich mit dem Blickwinkel des Erzählers der angedeutete Grundzug der Fremdbestimmung Valerijas – zunächst durch die Mutter, dann durch den Ehemann Fabij. Der Übergang zu wörtlicher Rede erfolgt nach der Rückkehr Mucijs und ist der tiefen Verunsicherung ihrer menschlichen Natur geschuldet, die nur auf den ersten Blick als "Zauberwerk" erscheint. Um den literaturgeschichtlichen Hintergrund der magisch-mystischen Vorgänge, die das novellistische Kerngeschehen bestimmen, zu erhellen, sei ein weiteres Vergleichsobjekt herangezogen, das im übrigen in der russischen Literaturkritik der 40er Jahre heftig diskutiert wurde – Goethes 1809 veröffentlichter Roman *Die Wahlverwandtschaften*³⁰.

Zunächst soll im Hinblick auf verbreitete Auffassungen der Turgenev-Forschung betont werden, daß der Erkenntnisfortschritt auf den Gebieten der Anatomie, Elektrizität, Galvanik und Optik um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert allgemeines Aufsehen unter den Zeitgenossen erregte; das Interesse an der poetischen Verarbeitung solcher Erscheinungen wie Magnetismus und Somnambulismus war insofern kein Privileg der Romantik und der Schopenhauerschen Philosophie. Der Naturwissenschaftler Goethe betrachtete den Magneten als ein "Urphänomen" und äußerte gegenüber Eckermann: "Wir alle haben etwas von elektrischen und magnetischen Kräften in uns und üben wie der Magnet selber eine anziehende und abstoßende Gewalt aus, je nachdem wir mit etwas Gleichem oder Ungleichem in Berührung kommen ... Unter Liebenden ist diese magnetische Kraft besonders stark und wirkt sogar sehr in die Ferne"³¹. In den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) thematisierte Goethe wunderbare und rätselhafte Vorfälle, wie sie in volkstümlicher Überlieferung von Feen- und Gespenstergeschichten, d.h. im Repertoire einer unterhalb der Kunstdichtung angesiedelten Unterhaltungsliteratur üblich waren. Die Frage nach der poetischen Funktion des Wunderbaren innerhalb einer aus religiösen Bindungen emanzipierten Dichtung bewegte die europäische Aufklärung insgesamt und war in der deutschen Literatur zwischen Lessing und Schiller wiederholt Gegenstand ästhetischer Reflexion. Goethes bewußter Rekurs auf "mysteriöse" stoffliche Vorlagen war nicht nur ein Zugeständnis an

²⁹ Vgl. M. Gabel', "Pesn' toržestvujuščej ljubvi" Turgeneva. Opyt analiza, in: *Tvorčeskij put' Turgeneva*, Petrograd 1923, S. 216 ff.

³⁰ Vgl. V. M. Žirmunskij, *Gete v ruskoj literature*, Leningrad 1981, S. 379 ff.

³¹ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Leipzig 1968, S. 587 f.

den Publikumsgeschmack, sondern bezweckte gleichermaßen eine Vermittlung zwischen volkstümlicher, trivialer und künstlerischer Darstellung des Wunderbaren³².

In den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* wird das Eindringen übernatürlicher Wesen oder Vorgänge in die Alltagswelt in den ideologischen Diskurs der Zeit eingebettet. Während die beiden Vettern Fritz und Karl noch davon überzeugt sind, daß sich die erzählten Spukgeschichten "aufklären" ließen, reißt plötzlich ohne ersichtlichen Grund die Platte eines alten Schreibtisches mit lautem Knall. Karl bedauert, daß er kein Hygrometer zur Hand habe, denn als rationalistischer Empiriker ist er von der natürlichen Erklärbarkeit des Vorgangs überzeugt. Sein Denkansatz, Wahrheit mit sinnlicher Erfahrung zu identifizieren, wird von dem alten Geistlichen ironisiert: "Es scheint, daß uns immer die nötigsten Instrumente abgehen, wenn wir Versuche auf Geister anstellen wollen"³³.

Der Vorfall mit der Tischplatte gibt den Gesprächspartnern Gelegenheit, "über manche unleugbare Sympathie zu sprechen und (sie) fanden am Ende eine Sympathie zwischen Hölzern, die aus Einem Stamm erzeugt worden, zwischen Werken, die Ein Künstler verfertigt, noch ziemlich wahrscheinlich. Ja, sie wurden einig, dergleichen Phänomene ebensogut für Naturphänomene gelten zu lassen als andere, welche sich öfter wiederholen, die wir mit Händen greifen und doch nicht erklären können"³⁴.

Das in der Natur beobachtete Gesetz der Anziehung und Abstoßung – in der Chemie als "Wahlverwandtschaft" zwischen den Elementen bezeichnet – wird für Goethe, nicht zuletzt unter dem Einfluß der Schellingschen Naturphilosophie, zu einem Grundgesetz der Welt³⁵. "Es scheint", so heißt es in der Selbstanzeige des Romans, "dass dem Verfasser seine fortgesetzten physikalischen Arbeiten zu diesem seltsamen Titel veranlassten. Er mochte bemerkt haben, dass man in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse bedient, um etwas von dem Kreise menschlichen Wissens weit Entferntes näher heranzubringen und so hat er auch wohl in einem sittlichen Falle eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge zurückführen mögen, um so mehr, als doch überall nur e i n e Natur ist und auch durch das Reich der heitern Vernunftfreiheit die

³² Vgl. Ch. Träger, *Novellistisches Erzählen bei Goethe*, Berlin und Weimar 1984, S. 101 ff.

³³ J. W. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: *Goethes Werke* (= *Hamburger Ausgabe*), hrsg. v. E. Trunz, Bd. 6, München 1977, S. 160.

³⁴ Ebd., S. 161.

³⁵ Zum Begriff der Wahlverwandtschaften und zum Zusammenhang des Romans mit Goethes naturwissenschaftlichen Studien vgl. den Kommentar der *Hamburger Ausgabe*, Bd. 6, S. 680 ff. und den Sammelband *Goethes Roman 'Die Wahlverwandtschaften'*, hrsg. v. E. Rösch, Darmstadt 1975.

Spuren trüber, leidenschaftlicher Nothwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in diesem Leben völlig auszulöschen sind"³⁶.

Es sei nun behauptet, daß in der magischen Anziehungskraft zwischen dem heimgekehrten Mucij und Valerija das Naturgesetz der Wahlverwandtschaft wirkt. Goethe beschreibt in seinem Roman die Liebesleidenschaft zwischen Eduard und Ottilie als blinde Naturgewalt, die sich mit unwiderstehlicher Nothwendigkeit Bahn bricht und den Beteiligten als Verhängnis, als überpersönliches Schicksal, das stärker als alle Vernunft ist, erscheint. Gerade in der Auffassung der Sinnlichkeit als einer natürlichen, vom Willen nicht beeinflussbaren Kraft, die sich jenseits von Gut und Böse entfaltet und sich deshalb einer moralischen Bewertung entzieht, zeigt sich eine große Nähe zu jenem zwanghaften Verhalten, dem die Gestalten bei Turgenev unterliegen. In diesem Zusammenhang sei an die äußerst lebhafteste und zustimmende Reaktion Turgenevs auf eine zeitgenössische Deutung seiner Erzählung erinnert, "čto estestvennost' bezotčetnogo projavlenija čuvstva est' odna iz samych nesomnennyh zakonomernostej žizni"³⁷.

Turgenev erneuert den konventionellen Dreieckskonflikt, wie er auch Goethes *Werther* zugrunde lag, während er in den *Wahlverwandtschaften* zur Vierergeschichte ausgeweitet wurde. Wie Charlotte und Eduard, so lebt das Ehepaar Fabij und Valerija in einer idyllischen Landschaft, deren Zeitentrücktheit dem Geschehen beinahe mythischen Charakter verleiht. Das Versäumnis einer früheren Verbindung, nicht sinnliche Leidenschaft bestimmt bei Goethe die späte Ehe, die vom Willen zur Harmonie geprägt ist und durch die "Dazwischenkunft eines Dritten" (*HA* 6 / 248)³⁸ ihre Anfälligkeit beweist. Wie die Rückkehr Mucijs das Leben des Ehepaares verunsichert, so setzt die Aufnahme Ottilies einen Zerfallsprozeß in Gang, den Charlotte und Eduard mit Besonnenheit und vernünftigen Überlegungen nicht aufzuhalten vermögen. Eint Ottilie und Mucij in dem so entworfenen Bedingungsgefüge ihre Unbehaustheit und relative Unabhängigkeit von den gesellschaftlichen Konventionen, so sind Charlotte und Fabij darin einander vergleichbar, daß sie den geliebten Menschen für sich als Besitz reklamieren und ihn dergestalt zum Objekt degradieren. Entläßt sich Fabijs Schwanken zwischen aufgeklärtem Verhalten und religiös-mystischen Deutungsversuchen unvermittelt in einer Affekthandlung, so

³⁶ Zitiert nach: H. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke*, 1. Teil: *Die epischen Dichtungen*, 1. Band, Darmstadt 1968, S. 389.

³⁷ Zitiert nach: I. S. Turgenev, *Sočinenija*, t. 13, S. 571.

³⁸ Der Roman wird unter Angabe von Band- und Seitenzahl mit dem Sigel *HA* zitiert nach: *Goethes Werke (= Hamburger Ausgabe)*, hrsg. v. E. Trunz, München 1977.

versagen letztthin alle Rettungsversuche der aufgeklärt-vernünftigen Charlotte. Der magnetische Rapport zwischen Mucij und Valerija, der sich in identischen Träumen und somnambulen Verhalten äußert und im tödlichen Aufschrei Valerijas bei Fabijs Dolchstoß gipfelt, findet seine Entsprechung in der magnetischen Anziehungskraft zwischen Eduard und Ottilie: Dort sind es u.a. der gleiche halbseitige Kopfschmerz³⁹, die identisch werdenden Handschriften und Träume⁴⁰ sowie Ottilies somnambule Bewußtseinszustände und ihre durch den Pendelversuch des englischen Lords explizit herausgestellten magnetischen Eigenschaften⁴¹; in beiden Erzähltexten finden sich die wahlverwandten Paare übrigens beim Musizieren. Ottilies Rolle als "heilige Gestalt" und "Himmelskönigin" beim weihnachtlichen Krippenspiel⁴² korrespondiert mit Fabijs Bemühen, seine Frau Valerija als heilige Cäcilie zu malen; dergestalt wird ein Übergang vom sinnlich-profanen in den transzendenten Bereich assoziiert. Selbst die geheimnisvolle Schwangerschaft Valerijas läßt eine Äquivalenzbeziehung zu dem im "doppelten Ehebruch" gezeugten Kind bei Goethe erkennen, das die Augen Ottilies und die Züge des Hauptmanns in seinem Antlitz vereint⁴³. Obwohl die scharf kontrastierende Beschreibung des Äußeren von Fabij und Mucij auf eine solche Funktion hindeuten könnte, verzichtet Turgenev auf diese vereindeutigende Pointe. Bekanntlich hatte der Autor auch den gemeinsamen Tod der in sinnlicher Leidenschaft miteinander Verbundenen durch Fabijs Hand wieder verworfen, der die Geschichte auf ein konventionelles Eifersuchtsdrama reduziert hätte. Stattdessen griff er bei der Überarbeitung der Erstfassung auf jene Kunsterfahrung zurück, von der Goethe im Gespräch mit Riemer berichtete. Der Kampf zwischen Sittlichkeit und Neigung sei absichtsvoll "hinter die Scene verlegt, und man sieht, dass er vorgegangen sein müsse. Die Menschen betragen sich wie vornehme Leute, die bei allem innern Zwiespalt doch das äussere Decorum behaupten"⁴⁴.

Triumphiert in den nächtlichen Begegnungen zwischen Mucij und Valerija die menschliche Natur über die Konventionen der Zivilisation, so erscheint Mucij auf der im Text etablierten Wertungsfolie zugleich als dämonischer Verführer, dessen kaum gezügelte Leidenschaftlichkeit nach Besitzergreifung drängt. Wie Ottilie, die sich von einem "feindseligen Dämon" (*HA* 6 / 476) übermächtig fühlt, empfindet Valerija den Ein-

³⁹ Vgl. den Kommentar in *HA* 6, S. 680.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 692.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 702 ff.

⁴² Vgl. ebd., S. 403 ff.

⁴³ Vgl. dazu Teil 1, 11. Kapitel, und Teil 2, 8. Kapitel.

⁴⁴ Zitiert nach: Gräf 1968 (wie Anm. 36), S. 427.

bruch der Sinnlichkeit als Gefährdung ihrer bisherigen Existenz. Beide Male ist Sprachlosigkeit das Ergebnis: Valerija drückt sich fast nur in Mimik und Gestik aus, und Otilie verfällt ganz in Schweigen.

Mit der Dämonisierung der Sinnlichkeit und der Berufung auf das Übersinnlich-Heilige als letzten Rekurs des Menschlichen vermitteln die *Wahlverwandtschaften* ein dem romantischen Zeitgefühl ähnliches Bewußtsein⁴⁵. Goethe hatte das Dämonische im Gespräch mit Eckermann als etwas bezeichnet, das "durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist ... Überhaupt manifestiert es sich auf die verschiedenste Weise in der ganzen Natur, in der unsichtbaren wie in der sichtbaren. Manche Geschöpfe sind ganz dämonischer Art ... Unter den Künstlern ... findet es sich mehr bei Musikern, weniger bei Malern. Bei Paganini zeigt es sich im hohen Grade, wodurch er denn auch so große Wirkungen hervorbringt"⁴⁶.

In dieser späten Äußerung reflektierte der Weimarer Klassiker eigene Lebens- und Kunsterfahrung ebenso wie die poetischen Entdeckungen der Romantik. Offensichtlich greift auch Turgenev mit der Thematisierung der Musik als Medium zwischenmenschlicher Kommunikation und deren ambivalenter Konnotation auf romantische Traditionen zurück.

Diese These sei abschließend an einer weniger bekannten serapiontischen Erzählung E. T. A. Hoffmanns, dem *Kampf der Sänger* (1818), beweiskräftig gemacht, die in den vielen vergleichenden Untersuchungen zur Hoffmann-Rezeption bei Turgenev bislang keine Rolle gespielt hat⁴⁷. In der Rahmenhandlung als Kontrafaktur zum Programmwerk der deutschen Frühromantik, dem Roman *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis, erklärt, war Turgenev die stoffliche Vorlage auch durch Richard Wagners Oper *Tannhäuser* bekannt⁴⁸.

Der Erzählung vorangestellt ist ein Gespräch der Freunde über die "dunkle Materie" (*KdS*, 315)⁴⁹ des Magnetismus, das von dessen "leidigen Mystifikationen" zu der ihm innewohnenden poetischen Produktivität überwechselt. Es habe die "Lehre vom Magnetismus, die ganz in das Gebiet des Geisterhaften hineinstreift, den unendlichsten Reiz ... für jeden

⁴⁵ Vgl. G. Bersier, *Sinnliche Übermacht – übersinnliche Gegenmacht. Die dämonische Verwandlung des klassischen Eros in der Epoche der 'Wahlverwandtschaften'*, in: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit*, hrsg. v. W. Wittkowski, Tübingen 1988, S. 414.

⁴⁶ Eckermann 1968 (wie Anm. 31), S. 423 f.

⁴⁷ Vgl. die unter Anm. 1 genannten Arbeiten, die einen Zusammenhang mit E. T. A. Hoffmann vorrangig auf Traumstrukturierung und Magnetismus zurückführen.

⁴⁸ Vgl. A. Scherle, *Das deutsche Opernlibretto von Opitz bis Hofmannsthal*, München 1954, S. 308 ff.

⁴⁹ Die Erzählung wird unter Angabe der Seitenzahl mit dem Sigel *KdS* zitiert nach: E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, Bd. 1, Berlin und Weimar 1978.

poetisch Gesinnten", weil sie das "Wesen jenes unheilvollen Bandes, das Körper und Geist verknüpft und auf diese Weise unser Sein bedingt", umfaßt (*KdS*, 318). An dieser Stelle setzt Cyprians Erzählung vom *Kampf der Sänger* ein, zu der ihn die *Nürnberger Chronik* Johann Christoph Wagenseils inspirierte.

In Hoffmanns erzählerischem Rückgriff auf den historisch verbürgten und häufig tradierten Stoff über den sogenannten Sängerkrieg auf der Wartburg steht erneut ein Dreieckskonflikt im Mittelpunkt. Durch die Macht des Gesanges wollen die in scharfem Kontrast gezeichneten Freunde Heinrich von Ofterdingen und Wolfframb von Eschinbach die Liebe einer schönen jungen Witwe, der edlen Gräfin Mathilde, erringen. Wolfframbs "Lieder voller süßer Anmut und Klarheit glichen dem reinen blauen Himmel" seiner Schweizer Heimat (*KdS*, 338); nicht allein seine "große Kunst, sondern auch seine Milde und Demut" machten ihn "weit und breit berühmt und erwarben ihm vieler Fürsten und hohen Herren Gunst" (*KdS*, 339). Sein anmutiges Wesen und seine hellen blauen Augen (*KdS*, 335) kontrastieren schon in der Exposition mit dem ebenfalls schönen, aber bleichen Antlitz Heinrich von Ofterdingens, aus dessen dunklen Augen wildes Feuer sprüht. Seine "Laute von wunderlichem Bau, beinahe anzusehen wie ein erstarrtes unheimliches Tier" (*KdS*, 336), erinnert an Mucijs indische Geige. Vom "zehrenden Schmerz trostloser Sehnsucht" nach Mathildes "Schönheit und Holdseligkeit" (*KdS*, 342) innerlich zerrissen, vertraut sich Heinrich dem von der angebeteten Frau scheinbar favorisierten Wolfframb an und beschließt, "die Todeswunde in der blutenden Brust, fort in fremde Lande" (*KdS*, 342 f.) zu ziehen. Wie der jüngere Bruder bei Schiller setzt er gleichermaßen auf die psychologische Wirkung wie den ästhetischen Effekt, wenn er fern von der Geliebten den "schöneren, süßeren Tod der Sehnsucht" (*KdS*, 343) sterben möchte.

Als Heinrich aus der Fremde zurückkehrt, ist sein Blick "fest und durchbohrend" (*KdS*, 352); er beginnt ein Lied, "dessen Weise so ganz anders als alles, was die anderen gesungen, so unerhört war, daß alle in die größte Verwunderung, ja zuletzt in das höchste Erstaunen gerieten. Es war, als schlug er mit seinen gewaltigen Tönen an die dunklen Pforten eines fremden verhängnisvollen Reichs und beschwöre die Geheimnisse der unbekannt dort hausenden Macht ... Nun rauschten die Akkorde stärker, und glühende Düfte wehten daher, und Bilder üppigen Liebesglücks flammten in dem aufgegangenen Eden aller Lust. Jeder fühlte sein Inneres erbeben in seltsamen Schauern." (*KdS*, 353.)

Nicht nur das konventionelle Verfahren einer nach der Hell-Dunkel-Opposition strukturierten Gegenüberstellung der freundschaftlich miteinander verbundenen Rivalen und einzelne Motivwiederholungen, sondern

vor allem die narrative Konzentration auf die Wirkungen des Liedes zeigen eine Parallelität zu Turgenjews Erzählung. Zwar wird an dieser Stelle die im Minne- und Meistersang untrennbare Einheit von Sprache und Musik nicht weiter differenziert, doch gleicht die ambivalente Wirkung dieses "Gesanges" jener Kombination von Tönen in Mucij's "Lied" auf höchst auffällige Weise.

Auf der Ebene der durch den Text etablierten Werteskala erscheinen die Lieder Heinrichs zunächst als "falsche Weisen, von eitlen Prunk" und ruchloser heidnischer Art (*KdS*, 356). Die Nähe zum Dämonisch-Teuflischen wird verstärkt durch den zwiespältigen Zauberer Klingsohr und den "bösen Geist" (*KdS*, 368) Nasias, die mit Heinrich auch den glühenden, durchdringenden Blick gemeinsam haben. Ebenso eindeutig ist bei Turgenjev das Urteil von Valerijas Beichtvater, der daran erinnert, daß Mucij "i prežde, pomnitsja, ne sovsem byl tverd v vere, a, pobyvav takoe dolgoe vremja v stranach, ne ozarenych svetom christianstva, mog vynesti ottuda zarazy ložnych učenij, mog daže spoznat'sja s tajnami magii" (13 / 67).

Während sich Fabij – wie übrigens Wolfframb – gegenüber dem konventionellen Urteil der Gesellschaft merkwürdige Zurückhaltung auferlegt, scheint das Verhalten der Frauen das auf der Opposition christlich-heidnisch aufgebaute Wertungsmuster zu stützen. Valerija verliert nach der Rückkehr Mucij's ihre Ruhe (darin Gretchen nach der Begegnung mit Faust vergleichbar); Fabij "togo čistogo, svjatogo vyraženijsa [lica] ... ne nachodil" (13 / 63), während von Mathilde "alle Anmut und Holdseligkeit" (*KdS*, 356) schwindet. Wie Mucij durch sein nächtliches Spiel, so hat Heinrich durch seine "seltsame unheimliche Weise den schönen Kreis ... gar häßlich gestört" (*KdS*, 357).

Bei genauerem Betracht und aus moderner Perspektive bietet der Text jedoch eine gegenläufige Tendenz zum etablierten Wertungsmuster. Mathilde wird "zum unheimlichen Zwitterwesen, von den Frauen gehaßt, von den Männern verlacht", denn sie vernachlässigt alles, "was zur Zierde holder Frauen dient" (*KdS*, 356 f.). Sie läßt sich von Heinrich in der Kunst des Gesanges unterrichten und beginnt sogar selbst "Lieder zu dichten, die geradeso klingen sollten wie die, welche Ofterdingen sang" (*KdS*, 356 f.). Derart aus der Rolle des angebotenen Objekts gefallen, kann sie ihren Emanzipationsversuch gegenüber Wolfframb später nur noch als Wahnsinn und "bösen Traum" sehen, in dem sie sich, "ein unbedachtsames verblendetes Kind", dem Bösen hingegeben habe (*KdS*, 380). Ihre Unentschiedenheit zwischen "Lust und Qual" inspiriert sie zu einem Lied nach der Art ihres "unheimlichen Meisters" (*KdS*, 380), dessen dämonische Wirkungen nur durch das fromme Äquivalent Wolfframb's kompensiert werden können. Nachdem die erotische Leidenschaft Heinrichs als "unheimlicher Spuk" und "eitle irdische Lust" (*KdS*, 382)

denunziert und der Triumph von Wolframs "innigster, frömmster Liebe" (*KdS*, 389) verheißen wurde, schließt die Erzählung mit der Wiederherstellung des traditionellen Rollenverhaltens der Geschlechter und der Versöhnung zwischen den Freunden.

Es war Richard Wagner, der in Text und Musik seiner Oper *Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg* unter Rückgriff auf Hoffmanns Erzählung erneut entsagende Minne und begehrende Lust miteinander konfrontierte. Sinnliche Faszination und versittlichende Kraft der Liebe, wie sie Elisabeths Opfertod symbolisiert, entziehen sich hier dem sprachlichen Ausdruck und finden ihr eigentliches Medium in der Musik. "In Wahrheit ist die Größe des Dichters danach zu messen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschweigen zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut klingenden Schweigens ist die unendliche Melodie"⁵⁰.

Wenn Mucij am Beginn des 7. Kapitels sein Interesse an einer Reise nach Rom bekundet, um den neuen Papst zu sehen, ist dies vielleicht eine Allusion an Tannhäusers Pilgerreise. Doch wie Hoffmann verzichtet Turgenew auf eine explizite Thematisierung von Schuld, Sühne und Läuterung. Für beide aber gilt die Diagnose Kierkegaards: der Elementarkraft Sinnlichkeit "kann das Wort nicht Ausdruck verleihen; allein die Musik vermag uns eine Vorstellung davon zu geben; denn für die Reflexion und den Gedanken ist sie unaussprechlich"⁵¹.

Im historischen Phänomen des Minnesangs mit seiner eigentümlichen Verbindung von Sprache und Musik tritt bei Hoffmann die tiefe Ambivalenz der "Macht des Gesanges" zutage. Hatte Schillers gleichnamiges Gedicht noch die Wortkunst favorisiert und sie als Ausdruck einer heiligen, von den hohen Göttern geliehenen Gewalt, die alles Irdische von sich fern hält⁵², gepriesen, so kämpfen bei Hoffmann die "Lust des Lebens" und die "Lust des Himmels" (*KdS*, 378) miteinander.

Die Opposition von dämonisierter Sinnlichkeit und übersinnlicher Heiligkeit, die sowohl Goethes *Wahlverwandtschaften* als auch den *Kampf der Sänger* strukturiert, findet sich in abgeschwächter Form auch bei Turgenew. Vor dem Hintergrund der klassisch-romantischen Erzähltradition erweist sich die Originalität der *Pesn' toržestvujuščeje ljubvi* darin, daß sie die Kommunikationsunfähigkeit der Protagonisten generalisiert und damit dem konventionellen Sujet eine höchst moderne Akzentuierung verleiht. Denn bevor Valerija schwanger wird, hat sie für kurze Zeit zu einer eige-

⁵⁰ R. Wagner, *Zukunftsmusik*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, Bd. 7, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J. (1914), S. 130.

⁵¹ S. Kierkegaard, *Entweder – Oder*, Teil 1, München 1988, S. 122.

⁵² Vgl. *NA* 1, S. 226.

nen Sprache gefunden. Es scheint in diesem Betracht schon bedeutsam, daß der Erzähler in offensichtlicher Raffung vier selige Ehejahre, Kinderlosigkeit, Tod der Mutter und Rückkehr Mucijs miteinander in Zusammenhang bringt und in Fabijs Reaktion beim Wiedersehen die unbewältigte Vergangenheit anklingen läßt: "on čut' ne zakričal, sperva ot ispuga, potom ot radosti" (13 / 56). Valerija hingegen bleibt lange Zeit stumm; nur in indirekter Rede sowie durch Mimik und Gestik wird das ganze Spektrum ihrer Gefühle von Wiedersehensfreude über Argwohn, Furcht bis hin zum Entsetzen mitteilbar. Stellt ihre Frage nach Mucijs musikalischer Betätigung noch einen Anknüpfungsversuch an die einstige Gemeinsamkeit dar, so erinnert sie sich nach dem Lied, "kak i v prešnie gody ona ego pobaivalas'" (13 / 60).

So bilden die aktuellen Sinneseindrücke in ihrer verwirrenden Vielfalt und die unbewältigte Vergangenheit eine Summe von sprachlich nicht objektivierbaren Empfindungen, die sie für das Traumgeschehen geradezu prädestinieren. Es gehört bekanntlich zu den Prämissen der symbolischen Traumdeutung im Anschluß an C. G. Jung, daß sich die menschliche Psyche in Traumprojektionen versinnbildlicht und dergestalt versäumte individuelle Entwicklungen aufgearbeitet werden. Durch diese spezifische Möglichkeit menschlicher Autokommunikation gelangt Valerija offensichtlich erst zur Kenntnis der triebhaft-sinnlichen Beziehungsmöglichkeiten des Menschen. In geradezu klassischer Weise offenbaren ihre "schrecklichen Träume", daß Valerijas "sinnlicher Bezug zur Welt dem eines hilflos einer Übermacht ausgelieferten Kindes entspricht", dem "alles naturhaft-sinnliche Wesen ... als magisch-dämonische Gewalt erscheinen muß"⁵³: "Ja videla ... kakoe-to čudovišče, kotoroe chotelo rasterzat' menja ... V obraze čeloveka?... net, net, v obraze zverja" (13 / 64). Das Traumgeschehen entspricht so der bereits beschriebenen Objektrolle Valerijas als Tochter, Ehegattin – und Modell. Es verdeutlicht eine problematische Existenzweise, "in der die Dinge in ihrer Übermächtigkeit und das eigene Selbst in seinem hilflosen Ausgeliefertsein an sie wahrgenommen werden"⁵⁴.

Es hat den Anschein, als ob Valerija erst der "schrecklichen Träume" bedurfte, um gleichsam zu sich selbst zu finden. Der Übergang zu wörtlicher Rede nach dem endgültigen Erwachen könnte den Beginn dieses Selbstwertungsprozesses signalisieren. Aber nicht nur Valerija, auch Fabij ist nicht in der Lage oder willens, das alptraumhafte Erleben sprachlich zu objektivieren: "Kazalos', čto-to temnoe navislo nad ich golovami ... no čto éto bylo – oni nazvat' ne mogli ... čto skazat' drug druga – oni ne

⁵³ M. Boss, *Der Traum und seine Auslegung*, München 1974, S. 178.

⁵⁴ Ebd., S. 179.

znali" (13 / 64). Erst nach dem Dolchstoß scheint der Bann gebrochen: Valerija erkennt in Fabij den anderen – "ty, ty, èto ty" (13 / 69) und findet zu eigener Sprache. Das 11. Kapitel enthält den ersten und einzigen Dialog der Ehepartner und Valerijas Bekenntnis: "Ja tvoja Valerija ..." (13 / 72).

Zum ersten Mal bestimmt sie den weiteren Verlauf des Geschehens und steckt den Rahmen der ehelichen Beziehung ab: "i ne prichodi ko mne, poka ... tot ne uedet" (13 / 72). Doch im Durchbrechen des Schweigens ist der Abbruch der gerade begonnenen Kommunikation bereits enthalten. Mit der Verpflichtung zur Tabuisierung des Erlebten – "I my ne budem nikogda govorit' o nem, nikogda" (13 / 72) – verstummt der Dialog zwischen den Eheleuten schon wieder⁵⁵. Am Ende sitzt Valerija an der Orgel und Fabij an der Staffelei. Höchst ambivalent ist daher das Resümee des Erzählers: "Suprugi zažili prežnej žizn'ju" (13 / 74). Das Decorum ist gewahrt, aber unter der Oberfläche herrschen Verwirrung, Zwiespalt und Sprachlosigkeit. Während Goethe mit Ottilies Verstummen nicht nur Ent-sagung, sondern transzendente Entrückung verband, verharrt Valerija in der ihr zugeschriebenen Pose.

Was die Harmonie stört, ist das spöttische Lächeln des stummen malaischen Dieners⁵⁶, der seine Zunge opferte und nun über geheimnisvolle Kräfte verfügen soll. Er bedarf nicht der Sprache, um sich verständlich zu machen, und scheint erhaben zu sein über die vergeblichen Versuche zweier Menschen, eine gemeinsame Sprache zu finden.

⁵⁵ Die Tabuisierung wird von Turgenev ausdrücklich hervorgehoben, vgl. 13, S. 75.

⁵⁶ In der eigentümlichen Herr-Diener-Konstellation, der Dominanz von Blick-Phänomenen und dem Sprachverlust zeigt sich eine Analogie zum frühen Hugo von Hofmannsthal, insbesondere dessen *Märchen der 672. Nacht*, die auch im Hinblick auf den Zusammenhang von Sprachkunst und Musik von Interesse ist und näherer Betrachtung bedürfte.



Peter Thiergen (Bamberg)

Der Text als Textur

Die Schlüsselwörter “сила”, “ломать” und “загадка”
in *Отцы и дети*

(Turgenev-Sudien VIII)

Hybris

Wir sind nicht mehr die gleichen.
Uns ätzte das Leben leer.
Es gibt keine mystischen Zeichen,
es gibt kein Geheimnis mehr.

Wir treiben durch luftlose Räume
erloschenen Angesichts.
Die Nächte verweigern uns Träume,
die Sterne sagen uns nichts.

Wir haben den Himmel zertrümmert.
Das Weltall umklammert uns kalt.
Der Tod läßt uns unbekümmert.
Wir haben Gewalt.

Dagmar Nick

Wenn für die russische Literatur des 19. Jahrhunderts jene Autoren aufzuzählen sind, die ihren Texten ein besonders dichtes Geflecht von signifikanten Wortfeldern zugrunde gelegt haben, so muß – neben Gogol', Gončarov und Čechov – vor allem Turgenev genannt werden. Das “повторение одного и того же слова” gehört zu seinen auffallendsten stilistischen Kennzeichen¹. Eine besondere Rolle spielen dabei jene Schlüsselwörter, die leitmotivisch verwendet und thematisch gezielt eingesetzt werden. Im Wechselspiel von Vor- und Rückbezug entsteht die Trias **Schlüsselwort – Leitmotiv – Thema**, wobei das formal-poetische **Wie** und das inhaltlich-thematische **Was** eine symbiotische Einheit bilden. Turgenevs bekannter Satz “В деле искусства вопрос: как? – важнее вопроса: что?” zielt in diese Richtung, auch wenn er eine hierarchisierende Abstufung vornimmt².

¹ Vgl. G. B. Kurljandskaja, *Chudožestvennyj metod Turgeneva-romanista*, Tula 1972, S. 131ff. (Kapitel “Jazyk”, Zit. S. 139).

² I. S. Turgenev, *PSSiP v dvadcati vos'mi tomach*, Soč. Bd. XII, Moskva–Leningrad 1966, S. 310 (aus dem *Predislovie k romanam*). Alle künftigen Zitate nach dieser Ausgabe, auch im fortlaufenden Text. *Otcy i deti* steht in Band VIII.

Programmatische Schlüsselwörter strukturieren auch den Text von *Отцы и дети*. Neben "нигилизм/отрицание" finden sich z. B. leitmotivische Felder zu "страсть/тревога" vs. "порядок/спокойствие", "хищный" vs. "смиранный/ручной", "цель", "случай", "вдруг/внезапно", "перемена" oder "желчь/желтый". Sie alle verdienen eine nähere Beachtung³. Besonderes Gewicht aber haben die drei Leitmotivketten "сила", "ломать" und "загадка/романтизм". Ihnen gilt die folgende Untersuchung.

Сила

Im *беловой автограф* des Romantextes hatte Turgenev vor Kapitel I folgendes Motto plaziert:

*Молодой человек человеку средних лет: В вас
было содержание, но не было силы.*

*Человек средних лет: А в вас – сила без со-
держания.*

(Из современного разговора)

Dieses Dialog-Wort ist dann allerdings mit der Erstpublikation des Romans weggelassen worden. Annenkov hatte für Streichung plädiert, und Turgenev, der ohnehin schwankte, hatte zugestimmt⁴. Die Weglassung mochte aus der Überlegung resultieren, das Epigraph könne zu plakativ sein: Werden doch die Söhne mit bloßer "Kraft", die Väter mit bloßem "Inhalt" identifiziert. Ein antithetischer Reduktionismus dieser Art hätte ein ungünstiges Romanentree abgegeben, auch wenn der Generationenkonflikt damit zusätzlich konturiert wird. Die Romanhandlung zeigt dann ja auch, daß nicht die Antithese, sondern die Synthese als Ideal gesetzt wird. Synthetisch hatte der für *Отцы и дети* so eminent wichtige Ludwig Büchner argumentiert, als er im ersten Kapitel von *Kraft und Stoff* formulierte:

**"Keine Kraft ohne Stoff – kein Stoff ohne Kraft!
Eines für sich ist so wenig denkbar, als das andere für**

³ Einige Hinweise hierzu in I. Turgenjew, *Väter und Söhne*, hrsg. von P. Thiergen, Stuttgart 1989 (= *Reclams Universal-Bibliothek* Nr. 718 /4/), S. 252, 254, 262, 266f., 268f.

⁴ Vgl. Turgenev, *Соç.* Bd. VIII, M.–L. 1964, S. 446, sowie ebda. den Kommentar S. 576f.

sich; auseinandergenommen zerfallen beide in leere Abstraktionen”⁵.

Vielleicht fürchtete Turgenev auch, sein Motto könne zu deutlich auf Büchner und die Diskussion um den Vulgärmaterialismus verweisen, zumal es ausdrücklich als “aktuelles Gespräch” gekennzeichnet war. Wie immer, das Wort “сила” hat von vornherein zu den Zentralbegriffen des Romantextes gehört.

In Kapitel X taucht das Wort in Zusammenhang mit der Nihilismus-Diskussion abermals programmatisch auf. Nachdem sich Bazarov zur destruktiven Verneinung ohne konstruktive Kompensation bekannt und also das Niederreißen aller herkömmlichen “Autoritäten” propagiert hat, faßt Arkadij zusammen: “Мы ломаем, потому что мы сила”. Und er fügt hinzu: “Да, сила – так и не дает отчета” (Bd. VIII, 246). Auf diese, wie er sagt, “gemeine Sentenz” reagiert Pavel Petrovič mit einer scharfen Replik. Diese hat Turgenev gegenüber der Erstfassung des Textes, wieder auf Anraten Annenkovs, für die Publikation 1862 um folgende Sätze erweitert:

“Сила! И в диком калмыке и в монголе есть сила – да на что нам она? Нам дорога цивилизация, да-с, да-с, милостивый государь; нам дороги ее плоды. И не говорите мне, что эти плоды ничтожны: последний пачкун, *un barbouilleur*, тапер, которому дают пять копеек за вечер, и те полезнее вас, потому что они представители цивилизации, а не грубой монгольской силы! Вы воображаете себя передовыми людьми, а вам только в калмыцкой кибитке сидеть! Сила!” (ebda.)⁶

“Kraft” allein, so Turgenev, ist nicht ausreichend, sie bedarf der sinngebenden Intention und des zügelnden Formprinzips. Das Elementare und das Rationale müssen einander ergänzen, um zur höchsten Wirksamkeit zu

⁵ L. Büchner, *Kraft und Stoff. Empirisch-naturphilosophische Studien*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1858, S. 2. – Zum möglichen Zusammenhang von “сила/содержание” und Büchners *Kraft und Stoff* vgl. auch P. Waddington, *Turgenev's sketches for “Ottsy i deti” (“Fathers and Sons”)*, in: *New Zealand Slavonic Journal* 1984, S. 33–76, hier 53f. Zu Waddingtons Publikation wiederum siehe A. I. Batjuto, *K istorii sozdanija romana I. S. Turgeneva “Ottsy i deti”*, in: *Russkaja literatura* 1985, Nr. 4, S. 156–166.

⁶ Vgl. *Soč.* Bd. VIII, S. 453 (Varianten zum *belovoj avtograf*) und 573f. (Kommentar).

gelangen. Diese Einheit aber ist in den “господа сильные” (ebda.) à la Bazarov und Arkadij nicht gegeben.

Neben Texterweiterungen gibt es aufschlußreiche Tilgungen. So hatte im ursprünglichen Romanentwurf der sterbende Bazarov nach seinem Ausruf “Сила-то, сила [...] вся еще тут, а надо умирать!” hinzugefügt: “Вот уж точно, как говорил этот шут – как бишь его – Павел Петрович: сила без содержания!”⁷ Der Bezug zum später eliminierten Motto ist evident. Als dieses wegfiel, verlor die Formel “сила без содержания” an Verweiskraft und wurde ebenfalls getilgt⁸. Entfernt hat Turgenew auch einen kurzen Exkurs darüber, daß Anna Odincova von “всякая сила” angezogen und also auch von Bazarovs “сила”, die sich in seiner Stimme, Physiognomie und Körperbau äußert, beeindruckt wurde (vgl. 271 und 456). Streichungen sind also grundsätzlich genauso aufschlußreich wie Ergänzungen (vgl. auch unten Anm. 9).

Unmittelbar nach der zuerst zitierten Tilgung spricht Bazarov den Satz: “Да, поди попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!” (391). Das ist die Fortsetzung des Wortfeldes “нигилизм/отрицание”, jetzt allerdings – nach dem Verlust der “Kraft” – als Todeschicksal mit tragischer Ironie. Kurz darauf ist von Bazarovs “бессильное тело” die Rede (395). Wenige Seiten vorher wiederum hatte Bazarovs Vater, der vielfach in der Rolle des ‘falschen Propheten’ erscheint, konstatiert: “Этакая сила у Евгения!” (385). Ein ähnlicher Ausruf begegnet schon in Kapitel XXI, als der Vater zu Bazarov und Arkadij sagt: “Сколько в вас силы, молодости самой цветущей, способностей, талантов!” (328). Der Erzähler hatte freilich schon sehr viel früher, als Bazarov in der Begegnung mit der Odincova wider seinen Willen in eine ‘romantische’ Verstrickung gerät, festgehalten: “[...] отвернуться от нее [sc. Одинцовой] он, к изумлению своему, не имел сил” (287). Der Zufall, das Numinose und das Emotionale brechen alle Hybris und “Kraft” – dieses Axiom gehört zu Turgenews Weltverständnis.

Über den engeren Bezug auf das Thema des Nihilismus und der Hybris hinaus finden sich – neben unspezifischem Gebrauch – weitere Verwendungen des Wortes “сила”, die man als Spiegelungen oder Variationen der Hauptthematik bezeichnen kann. Bazarov benutzt mit einem ironischen Anflug “сильные выражения”, um sein Duell mit Pavel Petrovič zu beschreiben, und ironisiert slavophiles Gedankengut, wenn er zu einem Bauern sagt: “Ну [...] излагай мне свои воззрения на жизнь, братец: ведь в вас, говорят, вся сила и будущность России, от вас начнется новая эпоха в истории [...]” (383f.). Im Totenkampf wird sich Bazarov wenig später so charakterisieren: “задача есть, ведь я ги-

⁷ Vgl. ebda. S. 391 und 477.

⁸ Siehe dazu den Kommentar ebda. S. 577.

гант!⁹ [...] Я нужен России... Нет, видно не нужен" (396). Unmittelbar vor seinem Tod spricht er zu Anna Odincova ein letztes Lebewohl "с внезапной силой" (ebda.). Arkadij wiederum wird aus dem 'Kraftfeld' der Hybris herausgenommen, indem er nicht nur zu dem Entschluß kommt, "seine Kräfte allein", d. h. unabhängig von Bazarov, zu erproben (338), sondern zugleich darauf verzichtet, "Aufgaben zu übernehmen, die meine Kräfte übersteigen" ("задачи, которые мне не по силам", 375; vgl. die Varianten 473!). Er will ausdrücklich kein "хищный тип" sein, sondern im positiven Sinn "сильным, энергическим" (365). Sein Lebensziel wird darin bestehen, mit Katja eine Familie zu gründen und das väterliche Gut in Ordnung zu bringen. Das waren die spezifischen Aufgaben des Landadels, und Arkadij kommt ihnen, wie wir im Epilog erfahren, mit Erfolg nach (vgl. 399). "Kraft" und "Inhalt" stehen bei ihm nunmehr in Übereinstimmung. Sein Vater hingegen hatte Gutsverwaltung und Wirtschaftsreform nur unzulänglich beherrscht und wiederholt geklagt: "Сил моих нет!" (337). Nachdem er diese Aufgabe an Arkadij übergeben hat, engagiert er sich als Friedensrichter und "трудится изо всех сил" (399).

In der Selbstkorrektur Arkadijs, sich nur seinen Kräften angemessenen Lebenszielen zu widmen, zeigt sich seine endgültige Abkehr von der *superbia* Bazarovs und seines 'prometheischen Nihilismus'. Das Titanische kommt zu Fall, die *aurea mediocritas* überdauert. Allerdings: nur im Untergang steckt dramatische Fallhöhe. Bazarovs Vater, der Arkadij und Bazarov mit Castor und Pollux verglichen hatte (328), wird ein weiteres Mal widerlegt.

Auch Arkadij hatte freilich davon gesprochen, daß Bazarov "eine große Zukunft" erwarte, daß er "bedeutend" sein werde und den Namen seines Vaters "berühmt machen" werde ("прославит ваше имя", vgl. 319f.). Der Vater hatte diese Prophezeiung mit dem Bekenntnis gesteigert, daß er seinen Sohn "vergöttere" (so zweimal S. 320: "боготворю моего сына [...] боготворю его"). In der deutschen Kritik, die sich seit Mitte der 1850er Jahre gegen L. Büchner und die Vulgärmaterialisten richtete, zirkulierte die Spottformel von den "Kraft- und Stoff-Titanen", die das Bild der gestürzten Giganten evozierte. Turgenev dürfte diese von Karl Gutzkow geprägte Formel gekannt haben¹⁰. Es liegt also nahe, das Schlüsselwort "сила" in *Отцы и дети* mit Büchners *Kraft und Stoff* (dessen erste russische Übersetzung von 1860 den Titel *Сила и материя* trug) und der Polemik um das "Kraft- und Stoff-Titanentum" in

⁹ Im ursprünglichen Text hatte der Satz gelautet: "ведь я гигант, силач!", vgl. ebda. S. 477 (Hervorhebung von mir, P. T.).

¹⁰ Näheres hierzu bei P. Thiergen, *Zum Problem des Nihilismus in I. S. Turgenevs Roman 'Väter und Söhne'* (Turgenev-Studien VII), in: *Die Welt der Slaven* 38 (1993), S. 343–359, bes. 352ff.

Verbindung zu bringen. Das Wort "Kraft" hatte damals weit über seine denotative Bedeutung hinaus konnotative Verweisfunktion.

Auch wenn Turgenev im engeren Sinne kein gläubiger Mensch war, so gehörte doch die Vorstellung, daß es übergeordnete Instanzen gibt, zu seinen Grundüberzeugungen. Daher hat die 'Entgöttlichung', der Bazarov in den Schlußkapiteln des Romans unterliegt, durchaus eine biblisch-religiöse Dimension¹¹. "Kraft" und "Ruhm" Bazarovs erweisen sich als vergänglich, sie sind allein Attribute Gottes: "Ибо Твое есть Царство и сила и слава во веки" (Matth. 6,13; Hervorhebung von mir, P. T.). Damit wird im Finale des Romans die physiologische Anmaßung durch ein metaphysisches Korrektiv überwunden. Der Autonomieanspruch muß einer übergeordneten Heteronomie weichen. Möglicherweise ist es kein Zufall, wenn der todgeweihte Bazarov seine Eltern mit dem Hinweis tröstet, "что в вас религия сильна" (389), und der Erzähler rhetorisch fragt: "Неужели любовь, святая, преданная любовь, не всеильна?" (402; Hervorhebung von mir, P. T.).

Ломать vs. покоряться

In Synonym-Wörterbüchern wird "ломать" mit "дробить, разбивать, расшибить, сокрушать, уничтожать" wiedergegeben¹². Im Sprichwort "Сила соломѹ ломит" zeigt sich der Konnex mit dem Begriffsfeld Kraft/Gewalt. Die Grundbedeutung eignet sich für sprechende Namen. Erinnerung sei an Gončarovs Oblomov, an Černyševskijs "außergewöhnlichen Menschen" Rachmetov und seinen Beinamen Nikituška Lomov oder an Čechovs 'Herzensbrecher' Ivan Vasil'evič Lomov in *Предложение*.

Kraft, Macht, Gewalt können ein Objekt brechen oder selber gebrochen werden. In *Отцы и дети* begegnen beide Spielarten. Wir haben oben Arkadijs Diktum zitiert: "Мы ломаем, потому что мы сила" (246). Dieser Satz ist der Auftakt zu einer leitmotivischen Entfaltung des Wortfeldes "ломать", das Pavel Petrovič mit der Bemerkung eingeführt hatte: "Гм!... Действовать, ломать ... [...] Но как же это ломать, не зная даже почему?" (ebda.). Als sich Arkadij bereits innerlich von Bazarov entfernt hat, beschwört dieser nochmals den zerstörerisch-nihilistischen Anspruch mit einem trotzigem "нам других ломать надо!" (380). Diesen Ausruf hat Turgenev, das Wortfeld "ломать" verstärkend, später hinzugefügt (vgl. 475)! Doch ahnt Bazarov in diesem Moment

¹¹ Vgl. Thiergen, aaO. (Anm. 3), S. 270 und 303f.

¹² Man vgl. auch die Angaben in Dal's *Tolkovyj slovar'* oder bei P. Ja. Černych, *Istoriko-étimologičeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka*, Bd. I, Moskva 1993, S. 490.

schon längst, daß seine Selbstsicherheit infolge des mit der Odincova verbundenen emotional-irrationalen Prinzips 'zu Bruch gegangen' ist. In Kapitel XXI kommt es während eines die Philosophie Pascals und Schopenhauers einbeziehenden Grundsatzgesprächs zwischen Arkadij und Bazarov zu einem bezeichnenden Dialog. Bazarov betrachtet eine Ameise, die sich mit einer halbtoten Fliege plagt:

“Эге! вон молодец муравей тащит полумертвую муху. Тащи ее, брат, тащи! Не смотри на то, что она упирается, пользуйся тем, что ты, в качестве животного, имеешь право не признавать чувства сострадания, не то что наш брат, самоломанный!

– Не ты бы говорил, Евгений! Когда ты себя ломал?

Базаров приподнял голову.

– Я только этим и горжусь. Сам себя не сломал, так и бабенка меня не сломает. Аминь! Конечно! Слова об этом больше от меня не услышишь” (323).

Das Gespräch trifft Bazarov an einem wunden Punkt. Die Lebensrealität hat seine Weltsicht erschüttert, und das unkalkulierbare Potential des Zufälligen und Irrationalen hat sich gegen ihn gerichtet. In seiner einseitig-naturwissenschaftlichen Orientierung steckt so etwas wie geistige Selbstverstümmelung, daher wohl das in Wortbildung und -bedeutung nicht ganz einfache “самоломанный”. So wie die Fliege kann der Mensch zum Opfer werden, ausgeliefert dem Recht des Stärkeren. Hier klingt etwas an von dem *Struggle for Life*, und die Frage ist vielleicht nicht ganz abwegig, ob in *Отцы и дети* nicht gewisse Reflexe darwinistischer Theorie erkennbar sind. Übergeordnet bleibt freilich die Botschaft, daß jegliche Hybris auf tönernen Füßen steht und “самоуверенность” jederzeit in “самоломанность” umschlagen kann¹³. Auf der Bildebene wird diese Gefährdung im Romantext durch wiederholte Hinweise auf “zerbrochene” Maschinen symbolisiert. In Mar'ino klappt es mit den Dreschmaschinen nicht (336), auf dem Gutshof von Bazarovs Vater steht eine “сломанная электрическая машина” (310), und Bazarov selbst sagt kurz vorher mit Blick auf seine angeschlagene körperliche und seelische Verfassung: “Расклеилась машина” (306). Hier wird versinnbildlicht, daß auch das Rational-Mechanische “aus dem Leim gehen” kann.

¹³ Zum Wortfeld “самоуверенный/самолюбие/гордость” vgl. Bd. VIII, S. 239, 297, 304, 349, 365, 384 u. ö. – Die Wortschöpfung “самоломанный” war von Turgenev in der Konzeptionsphase von *Отцы и дети* in einem besonderen Stichwort- und Gedankenverzeichnis extra hervorgehoben worden, vgl. Waddington, aaO. (Anm. 5), S. 75!

Später nennt sich Bazarov einen “червяк полураздавленный” (396; man vgl. die “полумертвую муху” 323) und bilanziert voller Bitterkeit: “И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру [...] ведь я гигант!” (396)¹⁴. Doch der ‘Brecher’ Bazarov wird am Ende selbst zu einem “Gebrochenen”, weil der Nihilist von höheren Mächten negiert worden ist.

Das Verb “ломать” begegnet auch außerhalb der eigentlichen Motivkette, wobei kaum zu entscheiden ist, ob gezielter oder eher zufälliger Gebrauch vorliegt. Avdot’ja Kukšina, eine von Dostoevskij später als “progressive Laus” verspottete Pseudo-Nihilistin, rühmt sich, eine Art Kitt erfunden zu haben, der bewirken soll, daß die Köpfe von Puppen “nicht zerbrechen” (260). Als Bazarov die Begegnung mit Anna Odincova nicht bewältigen kann, läuft er ruhelos durch den Wald “ломаю попадавшие ветки” (287). Es kommen auch Wendungen vor wie “Экую мы комедию отломали!” (349) und “полно нам ломаться” (362), was aber in andere semantische Bereiche führt.

* * *

Dem “ломать других” steht ein Oppositionssystem gegenüber, das sich in Verben wie “отдаться” und “покоряться” äußert. Bazarov und Anna Odincova haben keine gemeinsame Zukunft, weil beide “nicht lieben können” (vgl. 293). Sie sind sich zwar bewußt, daß zur Voraussetzung wahrer Liebe Empathie und “Hingabe” gehören (vgl. 294 Bazarovs Satz “Главное, надо уметь отдаться”), doch können sie dieses Wissen nicht umsetzen. Ihr “самолюбие” ist stärker als ihr “самопожертвование”, so daß sie letztlich das Prinzip der “Kälte” (= Anna Odincova) und das “Raubtierhafte” (= Bazarov) verkörpern¹⁵. “Einsamkeit” gehört daher leitmotivisch gleichermaßen zur Odincova (der sprechende Name!) wie zu Bazarov (vgl. 343: “Живу я один, бобылем ...”; siehe auch 380!). Anna Sergeevnas Vermutung, sie und Bazarov verbinde “слишком много [...] однородного” (376), ist vollkommen zutreffend, auch wenn dieses Gemeinsame gerade die Trennung bewirkt.

Das gelingende Gegenkonzept präsentieren Arkadij und Katja. Turgenjev läßt sie, bevor sie zueinander finden, darüber diskutieren, inwie-

¹⁴ Hervorhebung von mir, P. T. “Обломать дело” bedeutet so viel wie “устроить, обделать что-л.”. Die relativ seltene Wendung könnte hier durchaus zur Stützung des Leitmotivs “ломать” eingesetzt worden sein.

¹⁵ Im Erzählertext heißt es, Anna Odincova “не удалось полюбить”, sie habe ihre erste Ehe “по расчету” und ihre zweite “не по любви” geschlossen (vgl. 283 und 399). – Zum Raubtiermotiv vgl. u. a. 299f. (“пожирающий взор”, “почти зверское лицо Базарова”; “почти зверское” ist später hinzugefügt worden, vgl. 462!) und 365 (“Он хищный”); dazu Thiergen, aaO. (Anm. 3), S. 268f.

fern Hingabe und Selbstachtung vereinbar seien. Auf Arkadijs Frage, ob sie andere beherrschen wolle, antwortet Katja mit einer regelrecht programmatischen Erklärung:

“О нет! к чему это? Напротив, я готова покоряться, только неравенство тяжело. А уважать себя и покоряться, это я понимаю; это счастье; но подчиненное существование ...” (367).

Daß Katja in der Ehe mit Arkadij später keineswegs eine “untergeordnete Existenz” führt, zeigt der Erzählerkommentar in Kapitel XXVI, der Arkadijs Verhältnis zu Katja lapidar so beschreibt: “Он уже начинал подчиняться ей, и Катя это чувствовала и не удивлялась” (381; ebenfalls eine Ergänzung Turgenевs, vgl. 475). Schon vor der Eheschließung hatte sie, wenn auch sogleich beschämt, die Vorstellung entwickelt, Arkadij werde ihr “zu Füßen liegen” (vgl. 369). Natürlich geht es hierbei eher um eine ironisierende Motivfacettierung als um hierarchisierende Über- oder Unterordnung. Katja trifft den wahren Kern der Wechselbeziehung zwischen ihr und Arkadij, wenn sie konstatiert “а мы с вами ручные”, – im Unterschied zum “хищный тип” Bazarov (365).

Die Opposition von “ломать” und “покоряться” spiegelt einen philosophischen Diskurs, der zur Zeit Turgenевs aktuell war und in seinen eigenen Werken eine durchgängige Thematik bildet. In *Накануне* gehört der Gegensatz von “любовь–наслаждение” und “любовь–жертва” zu den Leitgedanken, und der Essay *Гамлет и Дон-Кихот* entwickelt seine Kontrasttypologie wesentlich aus dieser Denkfigur. In einem Brief an die Gräfin Lambert vom Oktober 1862 schreibt Turgenев:

“я вижу, что Вы дошли до того спокойствия самоотрицания, которое столь же благодатно и благотворно – сколь спокойствие эгоизма – бесплодно и сухо. Ничего не хотеть и не ждать для себя – и глубоко сочувствовать другому – это и есть настоящая святость”¹⁶.

Diese Ausführungen berühren sich eng mit Schopenhauer, mit dem sich Turgenев damals beschäftigte und den er wenige Tage vor dem Brief an Elizaveta Lambert seinem Freund Herzen nachdrücklich zur Lektüre empfohlen hatte¹⁷. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Bd. I, 4. Buch, §§ 66–68) entwickelt Schopenhauer eben den Gegensatz von “Mitleid”

¹⁶ Turgenев, *Pis'ma* Bd. V, M.–L. 1963, S. 70f.

¹⁷ Siehe ebda. S. 65: “Шопенгауера, брат, надо читать поприлежнее, Шопенгауера”.

(Agape) und "Selbstsucht" (Eros), der so vielfach variiert bei Turgenev wiederkehrt. Das heißt nicht, daß sich Turgenev imitativ an Schopenhauer angelehnt habe. Es wird, wie so häufig, um die Interferenz von Rezeption und Antizipation gehen, zumal die Antithese von Eros vs. Agape eine lange Tradition hat. Außerdem muß (der in *Отцы и дети* erwähnte) Rousseau genannt werden, dessen Entgegensetzung von *amour de soi* und *amour-propre* ebenfalls hierher gehört¹⁸. Turgenev unterscheidet ganz ähnlich nicht nur Opferliebe von Genußliebe, sondern auch "самолюбие" von "себялюбие". Hinzu kommen die russischen Diskussionen um den sog. *разумный эгоизм* und seine Quellen. Die Wortfelder "само-/себялюбие" bzw. "самоотрицание/эгоизм" (auch "нигилзм/отрицание" vs. "самоотрицание") bedürften – für das russische Schrifttum allgemein und für Turgenev im besonderen – einer begriffsgeschichtlichen Untersuchung. Diese soll an anderer Stelle versucht werden.

* * *

Zu klären ist noch ein weiterer Bezug. Alexander Herzen hatte 1850 zuerst in deutscher, danach 1855 in russischer Sprache seine berühmte Schrift *Vom anderen Ufer/С того берега* herausgebracht. Der russischen Ausgabe von 1855 hatte er ein Vorwort an seinen 15jährigen Sohn beigegeben, das als eine Art Rechtfertigung und Vermächtnis fungiert. Herzen beschwört den Anbruch einer neuen Zeit, wobei er für seine Generation in Anspruch nimmt "Мы не строим, мы ломаем [...]"¹⁹. In der französischen Fassung des Vorwortes (1854/55) lautete diese Stelle:

"Nous ne bâtissons pas – nous démolissons, nous déblayons le terrain"²⁰.

In sinngemäßer und wörtlicher Übereinstimmung kehren diese Formulierungen im X. Kapitel von *Отцы и дети* wieder. Arkadijs Satz "Мы ломаем, потому что мы сила" haben wir schon zitiert. Kurz vorher hatte Arkadijs Vater zu Bazarov gesagt:

"Однако позвольте [...] Вы всё отрицаете, или, выражаясь точнее, вы всё разрушаете ... Да ведь надобно же и строить",

¹⁸ J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). Vgl. im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* (Eisler/Ritter) den Eintrag "Amour-propre, amour de soi(-même)", Bd. I, 1971, Sp. 206–209.

¹⁹ A. I. Gercen, *Sobr. soč. v tridcati tomach*, Bd. VI, Moskva 1955, S. 7.

²⁰ Ebd. S. 313.

worauf dieser erwidert: “Это уже не наше дело ... Сперва нужно место расчистить” (243; Hervorhebungen von mir, P. T.). Die Parallelen sind so verblüffend, daß kaum an Zufall zu glauben ist. *Отцы и дети* kann, ja muß – worauf man bisher zu wenig geachtet hat – auch als Auseinandersetzung mit Herzen gelesen werden. Mikrotextuelle Beobachtungen können dazu beitragen, solchen Zusammenhängen eine Basis zu geben.

Загадка/романтизм/случай

Die erste Romanhälfte zeigt Bazarov als einen Naturwissenschaftler, dessen Welt- und Menschensicht als kausal-mechanistisch, utilitaristisch und funktional zu beschreiben ist. Sein methodisches Denken basiert auf reiner Induktion. Er nennt sich selbst einen “Physiologen” und bezeichnet die deutschen Naturwissenschaftler als seine “Lehrmeister” (vgl. Kap. VI–VII). Diese Orientierung tritt in vielfältigen weiteren Äußerungen zutage. Notorisch ist Bazarovs Diktum “Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта” (219), und nicht weniger provokant ist die Feststellung, Mensch und Frosch seien dasselbe (212). Man müsse nur “ein einziges Menschenexemplar” analysieren, um über “alle anderen” Menschen urteilen zu können, – sich unterscheidende Individuen gebe es nicht (277). Gemäß der vulgärmaterialistischen Lehre gehören “Nerven” und “Gehirn” zu seinen Lieblingswörtern, ist ihm die Natur “kein Tempel, sondern eine Werkstatt” (236) und sind die schönen Künste “keinen Heller wert” (vgl. seine Invektiven gegen Schubert, Puškin und Raffael: 236f., 238 und 247). Bazarovs Überhebung gipfelt in dem Postulat, der Mensch solle sich selbst erziehen und sogar die Zeit von sich abhängig machen: “А что касается до времени – отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня” (226). Solange er in seinem physiologisch-rationalistischen Weltbild gefangen ist, negiert er alles Individuelle, Emotionale und Zufällige. Der Glaube an diese Phänomene sei “Unsinn” und wahnhaftige “Romantik” (210, 226, 238, 243, 286, 381 u. ö.). “Романтизм” im pejorativen Sinn ist Bazarovs “Lieblingwort” (306). Die Brüder Kirсанov nennt er “старенькие романтики” (210). Alle diese und weitere entsprechende Urteile haben wörtliche und sinngemäße Entsprechungen in Büchners *Kraft und Stoff*, wo in apodiktischer Weise jeglicher “Supranaturalismus und Idealismus” und “die Zeiten der Romantik” als obsolet verurteilt werden²¹.

Die zweite Romanhälfte bringt dann die Infragestellung und Widerlegung dieses reduktionistischen Weltmodells. Als Katalysator dient

²¹ Hierzu abermals Thiergen, aaO. (Anm. 3), S. 296–300.

die Begegnung mit Anna Odincova, die Bazarov mit dem konfrontiert, was er so heftig negiert: "geheimnisvolle Beziehungen zwischen Mann und Frau" (226; vgl. 286), "Romantik" und Individualität. In Bazarovs Leben bricht ein, was im Roman leitmotivisch "das Geheimnisvolle" oder "das Rätselhafte" heißt.

Als Physiologe interessiert sich Bazarov allein für die "Anatomie des Auges", dem er keinerlei romantische Überhöhung und keinen "rätselhaften Blick" zugestehen will (226). Ohnehin seien ja alle Menschen "sowohl im Körper wie in der Seele gleich" (277). Doch dann muß Bazarov in Kapitel XVII eine "Veränderung" an sich feststellen, muß sogar "den Romantiker in sich selbst" entdecken (287) und im Gespräch mit Anna Odincova zugestehen, daß vielleicht doch "всякий человек – загадка" (291; Hervorhebung von mir, P. T.). Wollte er sich zunächst die Zeit untertan machen, so räumt er nunmehr ein, daß die Zukunft "größtenteils nicht von uns abhängt" (298). Arkadij gegenüber bekennt er, daß sich jederzeit ein "Abgrund" öffnen könne, daß "каждый человек на ниточке висит" (306). Der so kluge Bazarov versteht die Welt nicht mehr (vgl. 299), er weiß nicht, wo "Wahrheit" und "Gerechtigkeit" sind (324, 390)²². Er leidet an einer doppelten Infektion: an der Leidenschaft (страсть) und am Typhus. Der den Zufall in Abrede stellte, wird von Plötzlichkeit und "случайность" besiegt (vgl. 389)²³. Am Ende triumphiert die "gleichgültige Natur" über den, der diese Natur zur Werkstatt degradieren wollte (vgl. das Finale 402).

Am Romantisch-Rätselhaften scheitert nicht nur Bazarov. Das zweite Opfer ist Pavel Petrovič Kirsanov. Bazarov und Pavel sind zwar ideologische Gegenspieler, doch im Lebensschicksal gleichen sie sich. Auch im Leben Pavel Kirsanovs hatte sich einst "plötzlich alles geändert" (221). Die Fürstin R. spielt für ihn die gleiche verhängnisvolle Rolle wie Anna Odincova für Bazarov. Diese Fürstin hat, was mehrfach betont wird, einen "rätselhaften Blick" und wird von Pavel mit einer "Sphinx" verglichen. Sie verkörpert "geheime, für sie selbst unbekannte Kräfte", ist für Pavel "unbegreifbar" und verstrickt ihn in blinde Leidenschaft, so daß er "wie

²² Die 'Pilatusfrage' nach der Wahrheit hat Turgenev später hinzugefügt, vgl. 465.

²³ Das Plötzliche und Zufällige bildet in der schönen Literatur einen Schnittpunkt von formaler Struktur und thematischem Gehalt. Turgenevs Werke stellen hierfür reiches Material bereit, und eine entsprechende Untersuchung ist ein echtes Desiderat. Vgl. zum Einstieg: E. Nef, *Der Zufall in der Erzählkunst*, Bern/München 1970; W. Bialik, *Die Ästhetisierung der Kategorie des Zufalls im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*, Poznań 1978; K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981; G. Wohlfart, *Der Augenblick. Zeit und ästhetische Erfahrung [...]*, Freiburg/München 1982; Chr. W. Thomsen/H. Holländer (Hrsgg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt 1984; A. Anglet, *Der "ewige" Augenblick. Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*, Köln/Weimar/Wien 1991 (= *Kölner Germanistische Studien*, Bd. 33).

vergiftet" ist (222f.). Nach dem Tod der Fürstin ist er ein Gebrochener, der keinen Lebenssinn mehr findet. Das Duell Bazarov – Pavel führt jene Protagonisten zusammen, die trotz aller äußeren und geistigen Gegensätze strukturverwandt sind. Im Schicksal Pavels wird das Geschick Bazarovs vorweggenommen. Wenn Bazarov die Vorgeschichte Pavels mit Spott überzieht und sich über den "rätselhaften Blick" der Fürstin lustig macht (226), verkennt er das Menetekel, das in dieser Vorgeschichte steckt. Es ist ja gerade die "си́льная и тяжёлая страсть" (299), die ihn später mit dem Unbegreiflichen konfrontiert. "Страсть" aber ist bei Turgenev immer Ausdruck von "Genußliebe", der – in Parallele zu Schopenhauer – jegliche Dignität fehlt. Schopenhauers *Metaphysik der Geschlechtsliebe* begründet zugleich, daß der von Leidenschaft Heimgesuchte weniger Täter als Opfer ist, weil der Individualwille hinter dem Gattungswillen zurückstehen muß: der "Wahn" macht das Individuum zum "Betrogenen der Gattung"²⁴.

Der Mensch, so Turgenev, ist letztlich einem Spiel von Kräften ausgeliefert, die rätselhaft sind und selbst die größte Hybris zerbrechen können. Daß Bazarov in dem Moment zugrunde gehen muß, da er seine Irrtümer zu revidieren beginnt, bedeutet den Zugewinn einer tragischen Dimension.

Resümee

Turgenev hat auf bewußte Textorganisation größten Wert gelegt. Im August 1855 schrieb er an S. T. Aksakov: "Коли Пушкины и Гоголи трудились и переделывали десять раз свои вещи, так уж нам, маленьким людям, сам бог велел"²⁵. Das Erkennen der Textkorrespondenzen öffnet den Blick für die Kohärenz von formalästhetischer Struktur und thematischer Entfaltung. Das Aufspüren von leitmotivischen Wortfeldern verfolgt Turgenevs Detailkunst zunächst auf der denotativen Ebene. Sehr schnell wird allerdings eine konnotative Dimension sichtbar, die je nach Bildungshorizont des Lesers weitere Verständnismöglichkeiten eröffnet. Die Wortfelder "сила", "ломать" und "загадка/романтизм" können zwar für sich untersucht und zur Formbestimmung des literarischen Gebildes *Отцы и дети* verwendet werden, doch sollte auch nach Bezugsmöglichkeiten über den Binnentext hinaus gefragt werden. So war zu zeigen, daß die Motivkette "сила" vor dem Hintergrund des "Kraft-

²⁴ Vgl. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II, Kap. 44 (A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. W. Frhr. von Löhneysen, Bd. II, Darmstadt 1968, S. 678–727).

²⁵ Turgenev, *Pis'ma* Bd. II, M.–L. 1961, S. 305. Näheres zu Turgenevs Schreibtechnik bei P. Thiergen, *Roman und Drama. Theorie und Praxis am Beispiel von Turgenevs frühen Romanen*, in: H.-B. Harder/H. Rothe (Hrsgg.), *Studien zu Literatur und Aufklärung in Osteuropa*, Giessen 1978 (= *Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven*, Bd. 13), S. 337–356, bes. 338ff.

und Stoff-Titanentums“ des Vulgärmaterialismus und das Wortfeld “ломать/отдаться” in Konnex mit Rousseau, Schopenhauer und Herzen gesehen werden kann, vielleicht sogar gesehen werden muß. So wichtig die Erkenntnis der dichterischen Form auch ist, sie allein zu verfolgen wäre “ein unzulängliches Positum”²⁶.

Über einen Variantenvergleich lassen sich zahlreiche Ergänzungen und Tilgungen feststellen. Diese belegen, wie gezielt Turgenev mit bestimmten Wortketten gearbeitet hat. Zudem fällt auf, daß die von uns behandelten Schlüsselwörter zumeist mit Emphase gebraucht und in der Form der *exclamatio* mit Ausrufungszeichen versehen werden. Sie stehen an Stellen erhöhter Redeintensität, was ihre Bedeutung zusätzlich unterstreicht²⁷.

In einem nächsten Schritt könnten Übersetzungen von *Отцы и дети* dahingehend untersucht werden, ob sie Turgenevs Schlüsselworttechnik bewahren oder nicht. Wenn Übersetzer, was häufig vorkommt, diese Techniken übersehen und durch zu frei variierende Wiedergabe die leitmotivischen Kohärenzen verdunkeln oder gar zerstören, verliert der Text sowohl an ‘Musikalität’ wie an thematischer Dichte²⁸. Ohne diese Komponenten aber ist es dann kein Turgenevtext mehr.

²⁶ Vgl. H.-J. Gerigk, *Die Sache der Dichtung*, Hürtgenwald 1991, S. 267f.

²⁷ Es wird höchste Zeit, daß das 1990 vom Sowjetischen Kulturfonds (SFK) erworbene und dem *Puškinskij Dom* in Petersburg übergebene Autograph von *Otcy i deti* der internationalen Forschung zugänglich gemacht wird. Einsichtnahme ist für Untersuchungen wie die vorliegende von größter Dringlichkeit. Eine Benutzung des Autographen ist mir von den präsumtiven Editoren der Handschrift bisher versagt worden. – Zum Autographen vgl. ansonsten R. Freeborn, *The Original Autograph Manuscript of “Otcy i deti” (“Fathers and Sons”)*, in: *SEER* 67 (1989), S. 244–245. Siehe auch N. Nikitina, *Novaja vstreča s romanom Turgeneva*, in: *Naše Nasledie* Nr. 3, 1990, S. 55–58, sowie dies., *Svidetel’stvet rukopis’...*, in: *Russkaja reč’* 1991, Nr. 2, S. 13–20.

²⁸ Man vergleiche e. c. die Übersetzungsvarianten zu Bazarovs Selbstcharakteristik “не то что наш брат, самоломанный!” aus Kap. XXI. Frida Rubiner übersetzt mit “ganz anders als unsereiner, der sich selbst zerbricht!”; Fega Frisch mit “nicht so wie unsereins, der sich selbst verstümmelt!”; Adolf Gerstmann mit “Du bist nicht wie unsereins, die wir uns freiwillig vernichten”; Harry Burck mit “Du bist nicht wie unsereins, der sich selber kasteit!”; Manfred von der Ropp mit “wie unsereiner, der sich selbst zerbrochen hat!”; Johannes von Guenther mit “nicht so wie unsereiner, die wir Selbstverstümmelte sind!!”; W. Heider mit “Nicht wie wir, die wir uns selbst zerstören!”; W. Bergengruen mit “Ja, du bist nicht wie unsereiner, der sich selbst zugrunde richtet.”

Г. А. Тиме (Санкт-Петербург)

К вопросу о вере и религиозности в творчестве И. С. Тургенева

Вопрос о вере и религиозности в творчестве И. С. Тургенева конечно же не замыкается только на его отношении к церкви и к православию вообще. Как известно, сам писатель не был верующим человеком, по крайней мере в том смысле, который вкладывает в это понятие обычное, бытовое сознание.

Образование, полученное в Германии, ранняя увлечённость философией, даже желание стать профессором философии – всё это в тургеневские времена было свидетельством вольнодумства и своеволия, что противоречило не только церковным догматам, но и официальной внутренней политике России, где философские штудии в университетах зачастую воспринимались с опаской и недоверием. Вместе с тем, Тургенев не заблуждался и относительно действительной глубины повального увлечения учащейся русской молодёжи философскими проблемами. Характерно тургеневское замечание о неспособности (его личной и как бы русского человека вообще) “мыслить отвлеченно, чисто, на немецкий манер”¹. Бросившись “вниз головою в немецкое море” и вынырнув из него “западником”, ощущая свою оторванность от русской жизни, которую он сознательно преопределил, уезжая на долгие годы учиться, а потом жить в Европу, писатель вместе с тем не переставал удивляться самобытности, так или иначе сохраняющейся в любом русском человеке, где бы он ни жил, где бы ни получил образование. “/.../ нас хоть в семи водах мой, – нашей, русской сути из нас не вывести” – возражал он славянофилам, опасавшимся иноземных влияний на национальное сознание и образ жизни (С, 11, 9).

Здесь нашли отражение особенности восприятия философских учений в России, характерные приметы развития русского философского мышления.

“Две духовные силы стояли у колыбели русского национального самосознания: греко-православная религиозность и немецкая философия (романтизм и Гегель). Я подчёркиваю: *религиозность, а не церковь, не теология*, – писал Чижевский. – Так, с одной стороны находилось непосредственное религиозное ощущение, живое рели-

¹ Тургенев, И. С., *Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах*, М. 1978 ff., *Сочинения*, т. 11, с. 27. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием: С – сочинения; П – письма, номер тома и страницы.

гиозное переживание – и с другой – величайшие системы новейшей философии”².

Сказанное довольно актуально и для творчества Тургенева, несмотря на его известную атеистическую и даже выраженную антихристианскую направленность. Так, в письме к П. Виардо 1847 года писатель замечал, что его подавляет “кровавая, мрачная, бесчеловечная сторона этой религии, которая должна была бы вся состоять из любви и милосердия” (П, 1, 366; 227). Наблюдения за направленностью тургеневских философских штудий обнаруживают его преимущественный интерес именно к вопросам *философии религии*.

Современный российский мыслитель А. Ф. Лосев, характеризуя русскую философию 19 века, назвал ее “мистическим творчеством”, которое “насквозь интуитивно”. “Русская самобытная философия представляет собою непрекращающуюся борьбу между западноевропейским *ratio* и восточнохристианским, конкретным, богочеловеческим Логосом и является беспрестанным, постоянно поднимающимся на новую ступень постижением иррациональных и тайных глубин космоса конкретным и живым разумом” – писал Лосев и заключал:

“/.../ русская философия никогда не занималась чем-либо другим, помимо души, личности и внутреннего ‘подвига’”³.

Нельзя не заметить, насколько актуально вышесказанное и для творчества Тургенева, – творчества несомненно философского, но одновременно “мистического” – относительно восприятия русской сути и русских “проклятых вопросов”, отразивших, в частности, тургеневское “представление о народе, как ‘психее’ жизни нации, таинственном истоке исторического развития страны”⁴. Впрочем, и не только русских вопросов. Достойными особого внимания представляются вольные и невольные схождения и противоречия, возникающие в тургеневском сознании при соприкосновении категорий европейской (по преимуществу, немецкой) философии с исконными русскими понятиями, коренящимися, как правило, всё-таки в православном христианском сознании.

² Tschizewskij, D., *Hegel in Rußland // Hegel bei den Slaven*, Darmstadt 1961, S. 163. Здесь и далее при отсутствии иных указаний перевод мой – Г. Т.

³ Лосев, А. Ф., *Философия, мифология, культура*, М. 1991, с. 209, а также 217, 227.

⁴ Лотман, Л. М., *И. С. Тургенев // История русской литературы в 4-х томах*, Л. 1983, т. 3., с. 127.

Одним из центральных вопросов всего творчества Тургенева, общую проблематику которого некоторые современные исследователи склонны даже считать скорее “метафизической”, нежели жизненно-конкретной⁵, и является вопрос о соотношении и даже противостоянии личного начала, индивидуального Я, и всеобщего, универсального начала, будь то Природа, некая общая идея или же Бог. Появившись уже в самых ранних тургеневских произведениях и философских штудиях (например, в магистерском сочинении), это противостояние сразу обозначилось как довольно острое. Оно толковалось в России по Гегелю: разрыв мыслящего индивидуума с “ложной” первоначальной гармонией и часто мучительная попытка достижения, уже разумным путём, гармонии новой, истинной. Вызванное усилившимся самосознанием личности, ощущение отъединённого “Я” начинает тяготить человека, вызывая чувство полного одиночества и оторванности от жизни, заставляет искать пути их преодоления.

Вместе с тем в середине 1840-х годов в рецензии на русский перевод гетевского *Фауста* молодой Тургенев подчеркнул, что всё-таки “на развалинах систем и теорий остаётся одно неразрушимое, неистребимое: наше человеческое я, которое /.../ само не может истребить себя” (С, 1, 218). В 1879 году, за несколько лет до своей кончины, он напишет стихотворение *Монах*, лирический герой которого, явно выражающий авторскую позицию, завидует монаху, добившемуся того, что аскетической жизнью и беспрестанной молитвой “уничтожил себя, свое ненавистное я”. “Но ведь и я – не молюсь не из самолюбия. Мое я мне, может быть, еще тягостнее и противнее, чем его – ему”, – продолжал автор (С, 10, 171).

В начале и в конце творческого пути присутствует одна и та же тема – сперва в философском и литературно-социальном контексте; впоследствии – соприкасаясь с религиозным, даже фанатичным сознанием. В том или ином виде она явно проходит через всё тургеневское творчество, проявляясь как в авторских высказываниях, так и в изображении мировоззрения и судеб героев. Связь с гегелевским представлением о пути человеческого духа от естественности к высшей гармонии через свободу здесь несомненна. “/.../ примирение (*Versöhnung*) совершается, однако, через отречение, – писал философ: /.../ отречься следует от своей особенной воли, от своих вожделений и природных стремлений /.../”⁶.

⁵ Vgl. Woodward, J. B., *Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev*, München 1990 (= *Slavistische Beiträge*, Bd. 261).

⁶ Гегель, Г. В. Ф., *Философия религии в 2-х томах*, М. 1975, т. 1, с. 398. Vgl.: “Man soll seinem besondern Willen, seinen Begierden und Naturtrieben entsagen”

В этом своём ощущении Тургенев не был одинок; более того, подобный вопрос занимал многих его современников, изучавших Гегеля и придерживавшихся самой разной ориентации. Об этом размышлял Герцен в начале 1840-х годов в цикле статей *Капризы и раздумье*. Полагая необходимым сохранить индивидуальность и “всё частное”, он считал целью бытия “развить эгоистическое сердце во всех скорбящее, обобщить его разумом и в свою очередь оживить им разум...”⁷. Позднее, уже в 1864 году, Ф. М. Достоевский сделал следующую запись: “/.../ высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я – это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье”⁸. Идея полноты и цельности сознания ставилась во главу угла и славянофилами, следовавшими в своём учении гегелевской системе, а также Ф. Шеллингу и, в особенности, Ф. Шлегелю. Подобное мирозерцание, в значительной мере, соответствовало и национальному образу мышления. “/.../ оригинальной особенностью русской религиозной и философской мысли нужно признать её тоталитарный характер, её искание целостности,” – подчёркивал Н. Бердяев⁹.

Важное значение приобретали здесь категории философского анализа (рефлексии) и чувства (веры), что связывалось, как правило, с собственной волей и активностью человека с одной стороны, и его добровольным подчинением высшей воле и необходимости – с другой. Категории немецкой философии соприкасались с понятиями русского православного мирозерцания, обнаруживая как известные соответствия, так и противостояния.

Следует подчеркнуть, что российские мыслители, особенно славянофильской ориентации, считали западное христианство “искаженным” именно в силу “влияния насильственности романо-германского характера”. “/.../ вся сущность религии, по протестантскому воззрению, необходимо сводится на одно лишь субъективное чувство. Но субъективная религия, то есть верование тому, чего хочется, или, пожалуй, чему верится, есть отрицание /.../ всякой религии вообще, которая немислима без полной достоверности, подчиняющей себе весь дух человека, подобно тому как достоверность логическая подчиняет себе один его ум”, – писал

(Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, Bde. 1 – 2, Hamburg 1974 (= *Philosophische Bibliothek*, Bd. 59), Bd. 1, S. 276).

⁷ Герцен, А. И., *Собр. соч. в 30-ти томах*, т. 2, М. 1954, с. 63–64.

⁸ Достоевский, Ф. М., *Полн. собр. соч. в 30-ти томах*, т. 20, Л. 1980, с. 172.

⁹ Бердяев, Н. А., *Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // Русская литература* 1990, №. 2 – 4. №. 4, с. 60.

Н. Я. Данилевский в книге *Россия и Европа*¹⁰. Любопытно, что славянофилы даже пытались использовать гегелевскую триаду для подтверждения единственной истинности православия. Так, Ю. Самарин, соотнося протестантство с той фазой развития сознания, которая именуется рефлексией, выделял три этапа на пути религиозного духа к истине: католичество – протестантство – православие. “Русская задача” в данном случае определялась как примирение принципа индивидуальности и всеобщей безликой и равнодушной нормы¹¹. Важно отметить, что Тургенев проявлял интерес к славянофильским теориям. Об этом свидетельствует, в частности, задуманная им ещё в 1847 году статья *Славянофильство и Реализм*, которая, правда, так и осталась ненаписанной (П, 1, 231).

Уже в самых первых тургеневских произведениях наметились, условно говоря, два типа героев: цельная природная натура (гармония как данность) и герой с болезненно-разорванным сознанием, рефлектирующий (гармония как возможная цель). По всей видимости, эти типы восходят к шиллеровским категориям “природного” и “морального”; “наивного” и “сентиментального”. М. Гершензон даже увидел в этой шиллеровской предпосылке ключ к тургеневскому мировоззрению в целом. “Понять философию Тургенева /.../ нельзя иначе, как сведя её всю к одному вопросу и ответу на этот вопрос: должен ли человек быть природою или личностью?” – писал он¹². Важными категориями при сопоставлении упомянутых тургеневских типов являются категории веры и безверия; чаще в философском, но порой и в традиционном, конфессиональном выражении.

Еще в 1836 году в заметке *Путешествие по святым местам русским* юный Тургенев написал:

“Какое неизъяснимо величественное явление представляет нам история христианства! /.../ И этому причиною было могущество истины, непреодолимая сила веры на простые, неиспорченные души...” (С, 1, 173. Курсив мой – Г. Т.).

Однако уже в первых подражательных произведениях рядом с такими “простыми душами” явились и иные герои – гордые, мечущиеся, пытающиеся, как сказано в поэме *Стено* (1834), утвердить “волю человека” (С, 1, 357). Потеряв веру в Бога, Стено

¹⁰ Данилевский, Н. Я., *Россия и Европа*, СПб. 1888, с. 215.

¹¹ Tschizewskij 1961, а.а.О., S. 252–255.

¹² Гершензон, М. О., *Мечта и мысль Тургенева*, М. 1919, с. 111.

словно потерял сердце, а значит, способность любить и быть счастливым. У героя остался лишь “жалкий ум”, и он “полюбил разрушенье”.

Нельзя не заметить, как притягательны и в то же время почти непостижимы для Тургенева его же собственные герои, в жизни которых “опыт” предшествует его “истолкованию”. Думать о таком “природном” типе человека писатель стал очень рано, но обобщил свои мысли только в 1859 году в эссе *Гамлет и Дон-Кихот*. “/.../ для всех людей /.../ основа и цель их существования находится либо вне их, либо в них самих” – пишет он (С, 5, 331) и, характеризуя Дон-Кихота, отмечает: “/.../ он знает мало, да ему и не нужно много знать: он знает /.../ зачем он живет на земле, а это – главное знание”(С, 5, 333). Гамлет, несомненно, больше соответствует тургеневскому мироощущению, и любопытно, что Гамлет для писателя – “тот же Мефистофель, но Мефистофель, заключенный в живой круг человеческой природы /.../ суть выражение коренной центростремительной силы природы”, в то время как Дон-Кихот олицетворяет силу “центробежную”(С, 5, 340, 341).

Существенно, что Тургенев в своем эссе особо акцентировал именно нравственную оценку характеризуемых им сверхтипов. “/.../ что выражает собою Дон-Кихот? Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся *вне* отдельного человека /.../, требующую служения и жертв /.../” – писал он (С, 5, 332). Заметим, что, по Шопенгауэру, каждый “нормальный человек” (в устах философа это почти означало – “пошлый”) “обречен” иметь свой “центр тяжести” вне себя самого¹³.

Крепкая вера “без оглядки”, самопожертвование, аскетизм, “непреклонная воля” – все это придает тургеневскому Дон-Кихоту черты едва ли не фанатичной религиозности; Гамлет, в отличие от него “считает себя центром творения и на всё остальное взирает как на существующее только для него”(С, 5, 341). “Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье”, – заключает Тургенев (С, 5, 333).

Приоритет нравственности, веры в жизни человека – лежит в основе и идеалистической немецкой философии. Основное и наиболее существенное отличие тургеневской точки зрения от позиций немецких философов заключается в том, что русский писатель, именно вследствие отказа от метафизического подхода, резко противопоставил Гамлета и Дон-Кихота, в то время как западные мыслители, как правило, видели в этих двух

¹³ Шопенгауэр, А., *Афоризмы и максимы*, СПб. т. 1 (1900), т. 2 (1892), т. 3 (1895), т. 1, с. 47.

направлениях человеческого духа всё-таки единство; не всегда уже осуществившееся, но существующее как тенденция и необходимость. В эссе Тургенева явно прослеживается актуальное и даже социальное содержание. Его Дон-Кихот “живёт /.../ для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам – волшебникам, великанам, т.е. притеснителям”(С, 5, 332).

Это связано с общественными традициями русской критики и созвучно высказываниям Фейербаха, который в работе *Сущность христианства* обозначил связь между идеями, существующими вне человека, с одной стороны, и материализмом, реализмом, социально-политической реальностью – с другой. “/.../ я создаю не предметы из идей, а, наоборот, идеи из предметов, а предметом я считаю только то, что существует вне моей головы /.../ идея для меня есть вера в историческую будущность, в торжество истины и добра (Tugend), и она имеет для меня лишь политическое и моральное значение, но в области собственно теоретической философии я, в противоположность гегелевской философии, высказываюсь за реализм и материализм”, – заявлял Фейербах¹⁴. Напомним, что эссе Тургенев задумал еще в 1840-е годы, когда он читал Фейербаха, и его мысли были заняты вопросом о правомерности и неправомерности быть в России только поэтом, не замечая проблем и бед своих современников.

Весь комплекс идей из эссе *Гамлет и Дон-Кихот* художественно воплощается в первом романе Тургенева *Рудин*. Создавая образ центрального персонажа, автор словно попытался соединить в нём две тенденции, резко разведённые в знаменитом эссе. Здесь уместно вспомнить о позиции Н. Станкевича, который писал: “Мы не утратим человеческих чувств в отвлеченном абсолюте, но перенесём идеал в жизнь и дадим жизнь идеалу”¹⁵. В известной мере, здесь Тургеневым был сделан шаг по направлению к “сознательно-героической натуре”, о “необходимости” которой он

¹⁴ Фейербах, Л., *Сущность христианства*, Лейпциг – СПб. 1906, с. XIX–XX. Vgl. “/.../ ich /.../ erzeuge nicht den Gegenstand aus dem Gedanken, sondern umgekehrt den Gedanken aus dem Gegenstande, aber Gegenstand ist nur, was außer dem Kopfe existiert. Ich bin Idealist nur auf dem Gebiete der praktischen Philosophie. /.../ die Idee ist mir nur der Glaube an die geschichtliche Zukunft, an den Sieg der Wahrheit und Tugend, hat mir nur politische und moralische Bedeutung; aber auf dem Gebiete der eigentlichen theoretischen Philosophie gilt mir im direkten Gegensatz zur Hegelschen Philosophie, wo gerade das Umgekehrte stattfindet, nur Realismus, der Materialismus in dem angegebenen Sinne” (Feuerbach, L., *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt am Main 1976, Bd. 5, S. 401).

¹⁵ Н. В. Станкевич, *Переписка его и биография, написанная П. В. Анненковым*, М. 1857, с. 576.

напишет в 1859 году, характеризуя замысел романа *Накануне* (П, 4, 110).

Во втором романе Тургенева *Дворянское гнездо* Ф. М. Достоевский увидел наконец-то сбывшееся, по его мнению, “слияние оторвавшегося общества русского с душой и силой народной”¹⁶. Вместе с тем, образ Лаврецкого далеко не однозначен. В романе Тургенева впервые появляется тема веры, причем именно в ее конфессиональном православном выражении. Очень важна сцена посещения Лаврецким церкви, где “ему было и хорошо и немного совестно,” – так, что он “приник смиренно к земле” (С, 6, 97).

Эта тема усиливается в связи с любовным чувством, переживаемым Лаврецким по отношению к Лизе Калитиной, – ведь она “втайне надеялась привести его к богу” (С, 6, 103). Особенную таинственность и даже притягательность приобретает в глазах героя именно веропослушание Лизы, в которой словно “живёт нерассуждающая вера большинства”¹⁷. Но показателен их разговор, когда Лаврецкий “пустился толковать о религии, о ее значении в истории человечества, о значении христианства”. – “Христианином нужно быть, – заговорила не без некоторого усилия Лиза, – не для того, чтобы познавать небесное ... там ... земное, а для того, что каждый человек должен умереть” (С, 6, 82). Говоря это, Лиза словно чувствует себя причастной к некоей всеобъемлющей правде, которая больше человека и его индивидуальности; чтобы выразить мысли, у Лизы даже “своих слов нет” (С, 6, 83). Важно, что это слово выделено самим Тургеневым.

Однако покорное замечание Лизы: “/.../ счастье на земле зависит не от нас” вдруг вызывает резкий протест Лаврецкого: “От нас, от нас, поверьте мне” (92) – воскликнул он и, как явствует из чернового автографа романа, даже “топнул ногой” (С, 6, 387). Потом Тургенев заменил эти слова более мягкими: герой лишь “схватил ее за обе руки” (С, 6, 92). Что это, как не маленький бунт европейского философского гуманизма против православной религиозной этики с ее требованием быть опять-таки не “творцом”, а покорным “творением”, от чего, собственно, предостерегал Шиллер? И одновременно Лаврецкий сам предостерегает любимую девушку от сурового нравственного императива в личной жизни: “Умоляю Вас, не выходите замуж без любви, по чувству долга, отречения, что ли ... Это то же безверие, тот же расчет – и еще худший” (там же).

¹⁶ Из рукописи *Дневника писателя // Литературное наследство*, М. 1973, с. 82.

¹⁷ Маркович, В. М., И. С. *Тургенев и русский реалистический роман XIX века*, Л. 1982, с. 146.

В России “на каждой отдельной личности лежит долг, ответственность великая перед богом, перед народом, перед самим собою,” – это уже слова другого героя романа *Дворянское гнездо* – Михалевича, в котором, по сравнению с Рудиным, заметно явное снижение образа русского шиллерианца, приобретающего черты фанатизма почти религиозного характера. Это очень важный для тургеневского творчества момент: появление темы своеобразной *социальной религиозности*, почти фанатичного служения общественной идее, что найдет развитие в более позднем творчестве писателя¹⁸.

Подобное свойство идеалистов-западников остро подметила критика, придерживавшаяся славянофильской и почвеннической ориентации. “Когда пала религия, то весь жар, некогда на неё устремлённый, обратился на другие предметы, – писал Н. Страхов. “Так политические дела получили у западных европейцев совершенно религиозный характер; тот же /.../ фанатизм, то же мученичество, то же разделение на святых и коснеющих во зле и мраке”¹⁹.

Примечательно, что Михалевич обвиняет Лаврецкого в “гамлетизме”: “Ты эгоист, вот что! /.../ ты желал самонаслаждения, ты желал счастья в жизни, ты хотел жить только для себя /.../ ибо нет в тебе веры, нет теплоты сердечной; ум, всё один только копеечный ум ...” (С, 6, 76). Так “западник” Михалевич неожиданно сходится в оценке роли веры в жизни человека именно с Лизой. “Лиза не только глубоко убеждена в нравственных истинах, которые усвоила с детства, – она, подобно Михалевичу “верует” в них и где-то эта вера граничит с фанатизмом”, – верно заметила Л. М. Лотман²⁰. “Последние” слова верующего шиллерианца Михалевича: “Религия, прогресс, человечность” – именно в такой, тургеневской последовательности, звучат весьма актуально и для последующих произведений писателя.

Основным отличием главного героя романа *Накануне* (1859) Инсарова от тургеневских идеалистов стала его способность на реальный поступок, конкретное действие. Но и для Инсарова главное – непоколебимая вера, хотя в данном случае речь уже идет о деле освобождения Родины. Противопоставляя его Курнатовскому, Елена говорит Инсарову: “Ты *веришь*, а тот нет, потому что только в самого себя *верить нельзя*” (С, 6, 249). Подобная характеристика сближает героя с типом Дон-Кихота, как он определён в

¹⁸ Сходную тенденцию в развитии русской духовности Н. Бердяев отметил уже у Н. В. Гоголя, назвав её “социальным христианством”: Бердяев 1990, № 2, с. 124.

¹⁹ Страхов, Н., *Борьба с Западом в нашей литературе*, СПб. 1882, с. 364.

²⁰ Лотман 1982, т. 3, с. 138.

тургеневском эссе: “/.../ но верить в себя даже эгоист не может; верить можно только в то, что *вне нас и над нами*” (С, 5, 333. Курсив мой – Г. Т.) и вместе с тем приобретает религиозную окраску.

Совершенно очевидно, что, по определению Шубина, “бычья” или даже “баранья” натура Инсарова возвышается и даже одухотворяется не только присущей ему верой, но и жертвенной любовью Елены. “Наше время не нам принадлежит /.../ А всем, кому в нас нужда”, – заявляет Инсаров (С, 6, 212). Вспомним замечание Лизы Калитиной: “счастье зависит не от нас”. В том и ином случае смысл сказанного произвольно связывается с верой “в то, что вне нас и над нами”, – будь то Бог или идея борьбы за освобождение родины. Вместе с тем, любовь становится роковой для цельной натуры Инсарова.

Есть определенная закономерность в том, что не Инсарову, а именно Елене суждено воплотить в жизнь его веру. Так с Елены начинается галерея женских образов, воплощающих самоотверженное, религиозное служение идее, достигающее апогея в стихотворении *Порог*. Вернее сказать, не только идее, но и идейному общему делу. Эта мысль появляется и в романе *Накануне*. Напомним, что ещё до встречи с Инсаровым Елена чувствовала потребность уйти нищей из дому и скитаться, “жить на *всей божьей воле*”; и всё это казалось ей “священным” (С, 6, 183). Елена “рвалась и томилась /.../ Иногда ей приходило в голову, что она желает чего-то, /.../ о чём никто не мыслит в целой России” (С, 6, 184). Подобно верующей в Бога и не имеющей *своих* слов Лизе, Елена полностью подчинена власти идеи: “Кто отдаётся весь ... весь ... весь ... тому горя мало, тот уже ни за что не отвечает. Не я хочу: *то* хочет” (С, 6, 227). Воля и власть идеи словно освобождают её не только от личного выбора, но и от личной ответственности за свои действия. Так осуществляется, пользуясь выражением Шопенгауэра, “вполне успешное восполнение метафизического начала религиозным”²¹.

Идея долга, берущая начало у Канта и Шиллера, и как правило, окрашенная именно самоотверженностью, закрепляется уже в *социальном содержании* творчества Тургенева. Привлекательным оставался в России сам взволнованный романтический пафос немецкого поэта и философа-идеалиста – кумира русской молодежи 1840-х годов. Хотя, как мы видели, способ выражения этого пафоса претерпевал значительные изменения.

²¹ Vgl.: “wir sehen also, daß die Religionen die Stelle der Metaphysik überhaupt /.../ recht gut ausfüllen” (Arthur Schopenhauers *Werke in fünf Bänden*, Zürich 1988, Bd. 2, S. 203).

В личности главного героя *Отцов и детей* Базарова причудливым образом соединились две, казалось бы, взаимоисключающиеся тенденции: презрение к индивидуальности и в то же время обожествление человека. Тут завязывается сложный узел тургеневских противоречий: человек – *бог, гигант*, обеспокоенный, однако, собственным ничтожеством, для которого личность человеческая подобна *лягушке*. Базарова можно понять, как “материалиста” и “нигилиста”, не сумевшего преодолеть в себе метафизического начала и вследствие этого наиболее рьяно сражавшегося с ним.

Нетрудно заметить, что книга Бюхнера *Материя и сила* имеет для Базарова особенное значение. Герой часто носит её с собой и, при случае, пусть несколько пренебрежительно, но рекомендует читать окружающим, словно новоявленный проповедник. Действительно, уже вскоре после своего появления сочинение Бюхнера воспринималось современниками, вследствие необыкновенной популярности, в качестве своего рода “библии материализма”²². И несмотря на то, что все в романе, включая самого автора, подчёркивают, будто Базаров ни во что не верит, нельзя не заметить, что именно в свою “библию” силы и материи он как раз и верит, причем, верит неумоимо и даже идеально, почти пошиллеровски. Во всяком случае, несомненно, что, отвергая авторитеты в целом, авторитет Бюхнера тургеневский герой всё-таки признаёт. “В принципах не верит, а в лягушек верит”, – тонко подмечает его оппонент Павел Петрович (С, 7, 26). В этой вере Базарова “в лягушек” просматривается связь с убеждениями “романтиков реализма”, ставших главной авторской мыслью в позднем романе *Новь* (С, 9, 399). Пользуясь такой терминологией, можно назвать самого Базарова *романтиком материализма и нигилизма*. Подобное содержание образа нигилиста вполне закономерно и не содержит в себе особых противоречий.

Размышления о философской и реальной природе нигилизма, его отношении к религии можно обнаружить уже у Ф. Шлегеля. Ещё в 1805–1806 годах он обозначил образ мышления мистиков, которые называли своё божество “бесконечным ничто” (das unendliche Nichts), как *нигилизм* (Nihilismus). “Именно в отрицательности, в абсолютно отрицательной идее, в понятии /.../ непостижимого ничто заключена *реальная внутренняя очевидность* пантеизма /.../ чистый пантеизм вполне религиозен, переходит в практическую религиозность /.../ научный пантеизм, развитый в позитивную систему и называемый *реализмом* /.../ всегда является

²² Thiergen, P., *Zum Problem des Nihilismus in I. S. Turgenew's Roman "Väter und Söhne"* // *Welt der Slaven*, 1993, Jg. 38 (2), S. 345.

непоследовательным и не может не быть таковым”, – писал Шлегель²³. Значительно позднее Н. Бердяев охарактеризует подобное свойство уже российского мироощущения следующим образом: “Для русского сознания XIX века характерно, что русские безрелигиозные направления – социализм, народничество, анархизм, нигилизм – имели религиозную тему и переживались с религиозным пафосом”²⁴. Всё сказанное находит отражение в подспудной идеальной сущности тургеневского нигилиста.

Базаров предстает в романе словно в качестве проповедника, но иной, отличной от прежней, религии, двигаясь в своих намерениях к утверждению сверхчеловека. И примечательно, что при соборовании Базарова православным священником происходят мистические вещи – как будто душа язычника или иноверца и перед смертью противится христианскому Богу, самой идее примирения с ним. “Когда его соборовали, когда святое миро коснулось его груди”, – пишет Тургенев, – “один глаз его раскрылся, и, казалось, при виде священника в облачении, дымящегося кадила, свеч перед образом что-то похожее на содрогание ужаса мгновенно отразилось на помертвелом лице” (С, 7, 183 – 184).

Случайное это совпадение или нет, но соборовал Базарова отец Алексей. Как известно, в 1877 году Тургенев напишет произведение под названием *Рассказ отца Алексея*. И речь там пойдет о сыне его, Якове, который пройдя через религиозный бунт, через университетские натуралистические штудии, через отрицание и неверие, почувствует неотступное преследование черта. Не отражение ли это мефистофелевской темы в приложении к православной русской реальности, где относительно церковной веры всякая своя мысль, своя воля – от лукавого? Любопытно отметить, что Шеллинг в *Философии искусства* писал следующее: “Отпадение Люцифера, одновременно погубившее весь мир и принесшее в него смерть, дает /.../ мифологическое объяснение конкретного мира как смешение бесконечного и конечного начал в чувственных вещах, ибо для людей Востока конечное вообще

²³ Шлегель, Ф., *Эстетика. Философия. Критика*, тт. 1 – 2, М. 1983, т. 2, с. 121. Vgl.: “Eben in der Negativität, in der absolut-negativen Idee, in dem Begriff /.../ eines unbegreiflichen Nichts liegt die reele innere Evidenz des Pantheismus /.../ Außerdem, daß der reine Pantheismus durchaus religiös ist, in praktische Religiosität übergeht /.../ daß der wissenschaftliche zu einem positiven System ausgebildete Pantheismus – Realismus genannt – /.../ immer inkonsequent ist und sein muß /.../” (Schlegel, F., *Philosophische Vorlesungen*, München – Paderborn – Wien 1964, Bd. 12, S. 133 – 134).

²⁴ Бердяев 1990, № 4, с. 40.

происходит от лукавого и ни в каком отношении, даже в отношении идеи, от блага”²⁵.

Якова из тургеневского рассказа спасает смерть: “уж очень он хорош лежал в гробу” – словно Бог простил его (С, 9, 131). Если Яков – просто заблудшая душа, возвратившаяся к Богу, желая к нему возвратиться, – то Базаров не просто еретик, но что-то вроде яростного проповедника иной веры, который остается отверженным ей и после смерти. Не могущее смириться и раствориться в природном или же “соборном” начале, обреченное на одиночество и “содрогание ужаса” индивидуалистическое сознание, тщившееся стать божественным. В 1860-е годы Тургенев много размышляет о вере, о её благотворном влиянии на человека. “... если я не христианин – это моё личное дело – пожалуй, моё личное несчастье”, – признавался он Е. Ламберт в 1864 году (П, 5, 129).

В романе *Дым* получает дальнейшее развитие тема *социальной религиозности*. “Все другие идолы разрушены, будем же верить в армяк”, – подмечает герой романа Потугин религиозность умонастроений губаревского кружка, программа которого во многом представляет собой “политический винегрет”, отдающий, пользуясь выражением самого Тургенева, “ещё не перебродившей социально-славянофильской брагой” (П, 5, 126). С образом Губарева связывается в тургеневском произведении понятие некой “инстинктивной” русской “гениальности”, несомненно сопоставимое с типично российским явлением юродства, представленным уже применительно к вопросам общественным. При этом характерно, что весь роман пронизан библейскими образами и ассоциациями, начиная от самого названия и кончая сюжетным построением. В *Дыме* такие опорные художественные образы, как “вавилонское столпотворение”, “русское дерево” (ср. дерево жизни) в Баден-Бадене; образы “пустыни” при характеристике духовного мира Ирины и её восприятия Литвинова как “источника в пустыне” – единственного живого человека в окружающем её бесплодном мире, – восходят к Библии и влекут за собой определённую цепь ассоциаций²⁶. Библейские темы плоти и духа,

²⁵ Шеллинг, Ф., *Философия искусства*, М. 1966, с. 139. Vgl.: “Der Abfall Lucifers, welcher zugleich die Welt mit verderbte und den Tod in sie brachte, ist also eine mythologische Erklärung der concreten Welt, der Mischung des unendlichen und endlichen Principis in den sinnlichen Dingen, da nämlich den Orientalen das Endliche überhaupt vom Argen und in keinem Verhältniß, auch dem der Idee nicht, vom Guten ist” (Schelling, F. W. J., *Ausgewählte Werke. Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1976, Bd. 5, S. 81.)

²⁶ Vgl. Thiergen, P., *Turgenevs “Dym”: Titel und Thema // Studien zur Literatur und Kultur in Osteuropa. Bonner Beiträge zum 9. Internationalen Slawistenkongreß in*

гордости и смирения дополняют собой немецкий философский подтекст произведения.

София – главная героиня рассказа *Странная история* (1870), также исходит вовсе не из категории разума, но из изначально принятой веры, которая и становится пафосом её существования. Так Тургенев снова возвращается к этому вопросу, поставив рядом – поиск смысла сущего, то есть Бога, желание сотворить его себе или из себя самого; и Бога раз и навсегда данного, не требующего никаких творческих усилий мысли, но только чувств: любви, благоговения, и внутренней потребности в беспрекословном подчинении. “Нужно только веру иметь, – чудеса будут”, – заявляет тургеневская героиня (С, 8, 149). “Начало веры, – продолжала Софи /.../ самоотвержение... уничижение! /.../ Гордость человеческая, гордыня, высокомерие, вот что надо искоренить дотла. Вы вот упомянули о воле ... её-то и надо сломить” (С, 8, 150). Точную характеристику такого типа сознания находим у Гегеля. “Религиозный долг устанавливает, что свобода не должна быть конечной целью человека, ему надлежит стремиться к *послушанию* (*Obedienz*), повиновению и отречению от воли. Более того, человек должен отказаться от себя так же и в своей совести, в своей вере, в глубинах своего внутреннего мира, должен полностью отказаться от себя и отбросить свою самость,” – писал философ²⁷.

В ощущении необходимости иметь твёрдую веру, самоотверженно служить ей и подавлять в себе любое рассуждение “от лукавого”, вызывающее к жизни гордыню и собственную волю, Софи имеет предшественницу не только в лице Лизы Калитиной, но, в известной мере, и Елены Стаховой, которая, как мы помним, и до встречи с Инсаровым тоже мечтала уйти из дома, чтобы жить *на всей божьей воле*. В том и другом случае – безоглядная верность и покорность тому, что “выше нас” и “вне нас”, будь то вера в Бога, в идею или освященное идеей дело.

В общем контексте тургеневского творчества именно мысль о возможности или невозможности для человеческого Я слиться с общей идеей Природы, Бога или, как это обозначилось в России, с общей, почти святой идеей Правды и Справедливости приобретает центральное значение. По точному замечанию Н. Бердяева, “русская интеллигенция всегда стремилась выработать себе

Kiew, Köln–Wien 1983, S. 277–311.

²⁷ Гегель 1975, т. 1, с. 404. Vgl.: “Dagegen wird eine religiöse Pflicht aufgestellt, nach welcher nicht die Freiheit der Endzweck für den Menschen sein darf, sondern er soll sich einer strengen *Obedienz* unterwerfen, in der Willenlosigkeit beharren; ja noch mehr, er soll selbstlos sein auch in seinem Gewissen, in seinem Glauben, in der tiefsten Innerlichkeit soll er Verzicht auf sich tun und sein Selbst verwerfen” (Hegel, B. 1, S. 307).

тоталитарное, целостное мирозерцание, в котором правда-истина будет соединена с правдой-справедливостью”²⁸.

Собственно, мысль о религиозности, жертвенности именно в связи с революционными и вообще политическими тенденциями появилась у Тургенева уже в связи с событиями французской революции 1848 года. В эссе *Человек в серых очках* как раз и предстаёт некий “революционер”, правда, несколько напоминающий опошленного Мефистофеля. Признавшись, что немецкой философии он “не знает, но ненавидит”, как и “всех немцев” (С, 11, 104 – 105), господин Франсуа продолжает: “/.../ религия – дело важное /.../ Попы молодцы; они одни постигли сущность власти: повелевать с смирением – и повиноваться с гордостью /.../ я хотел основать религию /.../ Только для того, чтобы она принялась, надо быть мучеником, кровь свою пролить” (С, 11, 103 – 104).

“/.../ мне нужен такой наставник, который сам бы мне на деле показал, как жертвуют собою!” – заявляет Софи в *Странной истории* (С, 8, 150). Потребность в вожде и наставнике вообще очень сильна у тургеновских героинь. Ещё Наталья в первом романе писателя, увлечённая высокими речами об идеалах, видела в Рудине своего “наставника” и “вождя” (С, 5, 249). Елена в *Накануне* выбирает Инсарова как своего жизненного вождя уже потому, что он имеет “настоящий, живой, жизнью данный идеал” (С, 6, 249. Курсив мой – Г. Т.) и действительно идёт на жертвы ради его осуществления. Позднее в *Нови* прозвучат страстные просьбы Марианны, признавшей за “вождя” Соломина: “/.../ вы только скажите нам, куда нам идти ... Пошлите нас! Ведь вы пошлёте нас?” (С, 9, 291).

Темы философская, религиозная и социальная явно идут рядом и всё время переплетаются. По верному замечанию В. М. Головки, “перед лицом природы, самоутверждение человека требовало, особенно в России, самоотвержения личности”²⁹.

Так в тургеновском сознании, условно говоря, шиллеровская идея (часто в довольно жёстком, почти кантовском выражении): творение человеком самого себя, а значит, и своего мира, исполнение долга, и, главное, высокий романтический пафос, соприкасаясь с самоотвержением и даже аскетизмом в служении религиозной или общественной идее, а также философским материализмом, в основном, фейербаховского толка, вызвали к

²⁸ Бердяев 1990, № 2, с. 99.

²⁹ Головки, В. М., *К концепции личности в позднем творчестве И. С. Тургенева // Проблемы русской литературы*, М. 1973, с. 46.

жизни образы *романтиков реализма*, которые станут героями романа *Новь* (1876).

Найдя это определение, писатель словно вручил читателю ключ к пониманию главной мысли нового романа, но не ограничился им и дал довольно развёрнутое пояснение, в котором ещё раз осветил как философское, так и реально-российское содержание произведения. “Они тоскуют о реальном и стремятся к нему, как прежние романтики к *идеалу*”, – пишет Тургенев. – “Они ищут в реальном не поэзии – эта им смешна, но нечто великое и значительное, – а это вздор: настоящая жизнь прозаична и должна быть такою. Они несчастные, исковерканные”, – замечает далее писатель и добавляет: “Между тем их явление, возможное в одной России, где всё ещё носит характер *пропедевтический*, воспитательный, полезно и необходимо: они своего рода пророки, проповедники; а проповедник круглый, в самом себе заключённый и определившийся, немислим. Пророчество – болезнь, голод, жажда: здоровый человек не может быть пророком и даже проповедником” (С, 9, 399).

Рядом с философскими понятиями идеала, романтизма у Тургенева снова появляются реалии религиозного толка – проповедь, пророчество. Очень важно в этой связи и упоминание о Базарове, в которого, по собственному признанию Тургенева, он внёс “частицу *этого романтизма*”(там же). Появление в таком контексте имени нигилиста более чем знаменательно. Нигилист, как Тургенев выразился относительно Белинского, “отрицал во имя идеала”(С, 11, 38); *романтики реализма* – во имя идеала пытаются исправить не достойную его реальность. То есть, “тоскуют” они, скорее, по *идеалу* реализма. Сам Тургенев подчеркивал религиозный характер их “пророческой” мысли и деятельности.

Важно напомнить, что в *Сущности христианства* Фейербах соединил понятия “религиозности” и “высшей цели”. “Кто имеет цель, цель истинную и существенную в себе, тот имеет и религию”, – писал философ и уточнял: “хотя не в смысле богословской черни, что и важно, а в смысле разума и истины”. Религиозность в данном романе, вероятно, следует понимать именно по Фейербаху – как следствие того, что человек (материальное) становится Богом человека, а абсолютное, божественное предстаёт в качестве его отчуждённой сущности³⁰. “/.../ всё то, что религия отрицает

³⁰ Фейербах 1906, с. 65 и 82. Vgl.: “Wer einen Zweck hat, einen Zweck, der an sich wahr und wesentlich ist, der hat darum *eo ipso Religion* – wenn auch nicht im Sinne der gewöhnlichen, der herrschenden Religion, aber doch im Sinne der Vernunft, der Wahrheit, der universellen Liebe, der allein wahren Liebe” (Feuerbach, Bd. 5, S. 75). Нельзя не заметить, что русский перевод еще более “приземляет” мысль

сознательно, она *бессознательно* полагает снова в Боге (то есть в идеале – Г. Т.), думая, конечно, что отрицаемое ею есть нечто в себе существенное, истинное и, следовательно, не подлежащее отрицанию”. Отчуждение Бога представляется философу “самоуслаждением эгоизма” (*Selbstgenuß des Egoismus*), а значит, отличается известной нетерпимостью³¹. “Вера развивает в человеке чувство честолюбия и эгоизма, – заключает философ и добавляет: вера по существу партийна”³².

Идея христианской религиозности, причем более в фейербаховском толковании, хотя и с шиллеровским пафосом, связывается с героями, стремящимися к идеалу. Потеря же веры и религиозности именно в православном выражении в какой-то мере компенсируется внутренней потребностью в общности, единой вере, тоже своего рода “соборности”. Наличие и отсутствие веры, способность и неспособность к самопожертвованию – отличительные свойства тургеневских гамлетов и дон-кихотов и здесь выходят на первый план. “Индийцы бросаются под колесницу Джаггернаута /.../ она их давит, и они умирают – в блаженстве. У нас есть тоже свой Джаггернаут... Давить-то он нас давит, но блаженства не доставляет”, – рассуждает резонёр Паклин в романе *Новь* (С, 9, 153).

Тургеневские дон-кихоты требуют от гамлетов в первую очередь веры. “/.../ Кисляков трудится, работает, – и главное: он *верит*; верит в наше дело, верит в революцию! Я должен вам сказать одно, Алексей Дмитриевич, – я замечая, что *вы*, вы охладеваете к нашему делу, вы не верите в него!” (С, 9, 257). Отсутствие безоглядной веры не даёт Нежданову возможности стать истинным проповедником идеи. В последнем письме он исповедуется Марианне: “Мне раз пришлось слышать нечто вроде проповеди одного раскольничьего пророка. Черт знает, что он молол, какая это была смесь церковного языка, книжного, простонародного /.../ Зато глаза горят, голос глухой и твёрдый, кулаки сжаты – и весь он как железный! Слушатели не понимают – а благоговеют! И идут за ним” (С, 9, 325 – 326). В ответ на аргумент Паклина, что Остроумов и ему подобные “честные /.../ хорошие люди – зато глупы! глупы!!” Нежданов возражает, причем, почти по авторскому тексту эссе *Гамлет и Дон-Кихот*: “а главное: он собой пожертвовать сумеет – и, если нужно, на смерть пойдёт, чего мы с тобой никогда не сделаем!” (С, 9, 154).

Фейербаха, опуская замечание об “универсальной, единственно истинной любви”.

³¹ Там же, с. 27–28. Vgl. Feuerbach, Bd. 5, S. 41.

³² Там же, с. 239–240.

Особенно примечательно новое воплощение образа “честного тупца” – Маркелов. Глядя на него, Нежданов “чувствовал /.../ что перед ним существо, вероятно, тупое, но, несомненно, честное – и сильное” (С, 9, 192). Действительно, Маркелов знал не много – “его ограниченный ум бил в одну и ту же точку: чего он не понимал, то для него не существовало”, но он мог “пожертвовать собою, без колебания и возврата” (С, 9, 194). Любое сомнение кажется фанатичному Маркелову позорным. “Коли ты рефлектёр и меланхолик /.../ какой же ты к черту революционер?” – упрекает он самого себя (С, 9, 233). В этом человеке как раз и воплотилась вера в божественную сущность не только как в отчуждённую сущность человека вообще, но именно, как это случилось уже с другим тургеневским героем – Базаровым, – в *свою собственную* божественную сущность. Ведь осознанно или нет, но он присваивает себе право знать, что людям действительно во благо; считает возможным испытывать, жестоко наказывать и даже уничтожать их. Будучи пойман и “предан” теми же крестьянами, счастьем которых он в своих побуждениях служил, Маркелов размышляет: “/.../ то всё правда, всё... а это я виноват, я не сумел; не то я сказал, не так принялся! Надо было просто скомандовать, а если бы кто препятствовать стал или упираться – пулю ему в лоб! тут разбирать нечего. Кто не с нами, тот права жить не имеет...” (С, 9, 363). Вера в само “дело” у Маркелова непререкаема. Она явно, по Фейербаху, “партийна”, по-своему эгоистична и беспощадна, а потому оправдывает насилие, что, вероятно, можно связать и с идеями немецкого материалиста М. Штирнера, особенно его книги *Единственный и его достояние (Der Einzige und sein Eigentum, 1845)*.

Вместе с тем и здесь можно отметить определённые связи с Шиллером. Субъективно-романтическая, идеальная нравственность шиллеровского толка в несомненной связи с феноменом религиозности осознаётся на русской почве как общественная необходимость. Однако следует особо подчеркнуть, что усвоенный русской бунтующей мыслью шиллеровский пафос по сути дела противоречил пониманию самим Шиллером истинной нравственности. Для достижения некой высокой цели героиня *Порога* “и на преступление готова” (С, 10, 147). “Как много таких, которые не боятся даже преступления, когда этим может быть достигнута благая цель, которые осуществляют идеал политического благополучия посредством всех ужасов анархии, попирают ногами законы, чтобы очистить место для лучших, и не колеблются свергнуть в бедствия современные поколения, чтобы упрочить счастье будущих!” – писал немецкий поэт и философ и заключал: “Мнимое бескорыстие некоторых добродетелей сообщает им поверхностную чистоту, дающую им смелость *смеяться в лицо*

долгу, и нередко воображение играет страшную игру с человеком, которому кажется, что он *выше нравственности и разумнее разума*" (Курсив мой – Г. Т.)³³. Подобные герои в известном смысле наследуют базаровскую гордыню – божественного, "единственного" существа.

Своим поступком безымянная героиня *Порога* якобы уподобляется "святой". Стремление остаться безымянным Тургенев считал характерно русским. "Ах, с каким удовольствием я изобразил бы 'безымянного человека', это полное отречение от себя и от всего, чем люди дорожат и во все века дорожили. Правда, только русский человек может выдумать и быть способным на такую штуку", – говорил он по свидетельству современника³⁴. Как видим, русский писатель в русле немецких идеалистических построений, но в стремлении миновать индивидуализм свободного западного сознания приходит (возвращается?) к "хоровым началам" национальной жизни, рациональным путём достигает, условно говоря, идеи "социальной соборности".

В позднем творчестве Тургенева социальная тема, подобно христианской и природной, сопровождается стремлением уничтожить своё "ненавистное Я". Однако пантеизм, отталкивающий и одновременно притягивающий тургеневскую мысль еще с юности, был в целом несовместим с догматами христианской церкви. И "в религии его поражало грандиозное напряжение самоотречения и отталкивал платонический характер этого самоотречения, его предметная пустота и бесчеловечность", – точно подметил М. Гершензон³⁵. А ведь вариант такого притяжения-отталкивания был спрогнозирован Гегелем. "Пантеистическое единство, подчеркнутое по отношению к *субъекту*, который чувствует себя находящимся в этом единстве с богом и бога как это присутствие в субъективном сознании, даст вообще как свой

³³ Шиллер, Ф., *Собр. соч. в 7-ми томах*, М. 1955 – 1957, т. 6, с. 382. Vgl.: "Wie viele gibt es nicht, die selbst vor einem Verbrechen nicht erschrecken, wenn ein löblicher Zweck dadurch zu erreichen steht, die ein Ideal politischer Glückseligkeit durch alle Greuel der Anarchie verfolgen, Gesetze in den Staub treten, um für bessere Platz zu machen, und kein Bedenken tragen, die gegenwärtige Generation dem Elende preiszugeben, um das Glück der nächstfolgenden dadurch zu befestigen. Die scheinbare Uneigennützigkeit gewisser Tugenden gibt ihnen einen Anstrich von Reinigkeit, der sie dreist genug macht, der Pflicht ins Angesicht zu trotzen, und manchem spielt seine Phantasie den seltsamen Betrug, daß er über die Moralität noch hinaus und vernünftiger als die Vernunft sein will" (Schiller, F., *Sämtliche Werke*, Bde. 1 – 5, München 1958, 1959, Bd. 5, S. 692).

³⁴ И. С. Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников, М.–Л. 1930, с. 240.

³⁵ Гершензон, 1919, с. 81.

продукт *мистику* в том более субъективном её характере, в котором она развивалась также в христианском мире”, – писал философ³⁶. Не здесь ли корни мистического в “таинственных” повестях Тургенева, разгадка тайны авторского сознания, стремящегося преодолеть разрыв между рефлектирующим бунтарством Гамлета – Мефистофеля и природной целесообразностью Дон-Кихота?

Б. Зайцев, как раз считавший мистику Тургенева *неправославной*, писал о нём: “Величайшей глубины России – её религии – почти не чувствовал. Вернее, разумом не признавал, а сердце, по временам, давало удивительные образы святой Руси”³⁷. Эта противоречивость с наибольшей остротой выступила в тургеневском стихотворении из позднего цикла “*Senilia*” *Молитва* (1881). “Молиться всемирному духу, высшему существу, кантовскому, гегелевскому, очищенному, безобразному богу – невозможно и немислимо. Но может ли даже личный, живой, образный бог сделать, чтобы дважды два – не было четыре? Всякий верующий обязан ответить : *может* – и обязан убедить самого себя в этом. Но если разум его восстанет против такой бессмыслицы?” – пишет Тургенев и неожиданно заключает: “И потому: станем пить, веселиться – и молиться” (С, 10, 172). “/.../ святость – не человеческое дело”, – словно убеждает себя автор в стихотворении *Простота* (1881). “Смирение – вот это так. Оно попирает, оно побеждает гордыню”, – пишет он и сразу же предостерегает: “Но не забывай: в самом чувстве победы есть уже своя гордыня” (С, 10, 185).

В конце творческого пути Тургенева в его произведениях, уже на новой ступени осмысления, обозначились два противоположных типа, восходящих, условно говоря, к дон-кихотскому и гамлетовскому началам, как их понимал сам писатель. Это тип *безымянного* (или *отчаянного*) человека, представленный рядом героев с религиозной, в том числе и социально-религиозной, направленностью; а также *серый* человек, идея которого восходит к переосмыслению западного рационализма (Лежнев в *Рудине*, Литвинов в *Дыме*, Соломин в *Нови*). Причем, оба типа героев связаны со стремлением различными путями преодолеть индивидуализм, стать частью некоего общего целого. В известной мере, здесь отразилось противопоставление типов *общечеловека* и

³⁶ Гегель, Г., *Сочинения*, М. 1938, т. 12, с. 379. Vgl.: “Die pantheistische Einheit nun in Bezug auf das *Subjekt* hervorgehoben, das sich dieser Einheit mit Gott und Gott als diese Gegenwart im subjektiven Bewußtsein empfindet, gibt überhaupt die *Mystik*, wie sie in dieser subjektiven Weise auch innerhalb des Christentums ist zur Ausbildung gekommen” (Hegel, G. W. F., *Ästhetik*, Berlin – Weimar 1976, Bd. I, S. 361).

³⁷ Зайцев, Б., *Жизнь Тургенева*, изд. 2-е, Париж 1949, с. 144.

всечеловека, который, по концепции Достоевского, возможен по преимуществу в России и отражает её “всемирную отзывчивость”. Серый человек и отчаянная натура словно символизируют взаимосвязанные начала мировоззрения Тургенева, соотносящиеся с немецкой философией и русской, порой мистической, реальностью.

Patrick Waddington (Wellington)

Turgenev and his Russian Friends at Fontainebleau: The Trubetskoy-Orlov Family

History has not been kind to the family that I have chosen. If remembered at all, Prince Nikolay Ivanovich Trubetskoy (1807–74) is thought of as a gentleman fool, a Catholic convert with extraordinary ideas of turning Russia into a province of Rome. His wife Anna Andreyevna, née Countess Gudovich (1818–82), finds but an obscure place in the chronicles as an atheist republican invalid. Their only child, Yekaterina Nikolayevna (1840–75), is recalled as the object of affection by Prince Bismarck. If the Trubetskoyes have any lasting fame at all, it is doubtless thanks to their son-in-law, the noted soldier and diplomat Prince Nikolay Alekseyevich Orlov (1827–85).

And yet Turgenev, for all his strong mind and critical perceptions, was very fond of the Trubetskoyes and saw as much of them as he could. He became acquainted with them in the late 1850s, first in Paris and then at their château of Bellefontaine, near Fontainebleau. Certainly, he used them for his own purposes – whether to gain introductions to important émigrés, to borrow periodicals, to enjoy free shooting at Bellefontaine, or to find a Russian home away from home. But he became attached to the eccentric couple and their handsome daughter, as well as to the one-eyed hero of the Crimea who caused such a stir in French society; he even acted as attendant at the Orlov-Trubetskaya wedding. He undertook an extensive correspondence with both the parents and the children. Despite the irony which constantly coloured his relations with the Trubetskoyes, he came to admire the princess in particular, in part perhaps because of her own growing friendship with Pauline Viardot. We find in his letters to her some of his most interesting judgments about literature and politics, as well as some moving lines about the human condition. This paper will make reference to unpublished autographs, as well as to those already in the canon of Turgenev scholarship.¹

¹ The most important source of information here, as in all studies of Turgenev however great or small, will inevitably be his complete works and correspondence. As citation of this is somewhat complex, it is best explained now. The standard Russian edition is the second, revised and augmented one begun in 1978: I.S. Turgenev, *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v tridtsati tomakh*. This is divided into two numbered series (using Arabic numerals): *Sochineniya* (Works), 12 vols, Moscow 1978–86; and *Pis'ma* (Letters), 18 vols, Moscow 1982 and ongoing. In general it replaces the first edition, also divided into two numbered series (but using

Prince Trubetskoy was born in Moscow on 18 February (2 March) 1807. After a brief military career, he worked at the Ministry of Finance in St Petersburg with a view to becoming an expert economist, but the course of his life was changed when he married on 12 (24) November 1837 the young Countess Gudovich, born in Moscow on 4 (16) November 1818.² The nineteen-year-old Anna Andreyevna already entertained advanced political opinions which might have led her to reside abroad, but after the birth of her only child Yekaterina in 1840 she developed a mysterious infirmity of the lower legs which obliged the prince to take her to Europe for treatment. She found no cure, but he came under the influence of Catholic missions and on 30 November 1843, in France, abjured the Orthodox faith in favour of Rome. This did not mean that he renounced his Slavophile tendencies in Russian politics, and he became a rather strange amalgam of East and West which led him into ridicule among friends and enemies alike. By contrast the princess, who never recovered from her real or imagined malady and remained an invalid for life, spurned the procession of religious people who came to visit her husband and acquired the reputation of a liberated woman and freethinker. She kept to her rooms as much as she could and read philosophical books.³ For all her hostility to superstition and cant, she showed great personal fussiness, never quitting her watch, her barometer or her thermometer. The Trubetskoyes made a strange yet

Roman numerals): *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v dvadtsati vos'mi tomakh*, Moscow and Leningrad 1960–68 (*Sochineniya*, Works, XV vols; *Pis'ma*, Letters, XIII vols). It is sometimes necessary to refer to this earlier edition, first because the letters series in the second edition is not yet complete, and secondly because most manuscript variants given in the first edition of the works are unfortunately not reprinted in the second. Please note finally that vols XII and XIII in the first edition of *Pis'ma* are each divided into two parts, thus: XII(1), XII(2), XIII(1), XIII(2).

- ² This date is correct; the year of birth is often wrongly given as 1819. On the couple's early years, see *L'Abeille de Fontainebleau*, 3 July 1874. In case any confusion arises, I should point out here that Trubetskoy had an exact namesake who remained in Russia and was close to the Emperor; he is found mentioned in a number of nineteenth-century diaries. It is perhaps also worth noting that another quite different and unrelated Princess Trubetskaya became a famous society hostess in France during part of the period that my own chosen family was living there; this was Yelizaveta Esperovna, née Belosel'skaya-Belozerskaya (1830–1907), alias Lise Troubetzkoï.
- ³ Princess Trubetskaya's strong inclination towards atheism is attested by a letter to Louis Viardot of 22 March 1867 and Pauline Viardot's response to it of 30 March; the former is in the Archives Le Cesne and the latter in the Archives de Seine-et-Marne at Melun (1009 F¹). Among those who have believed that she could walk if she chose to, one may cite Mme Tatiana Pot-Kaweline and (according to one report) Turgenev himself: see A. Ya. Panayeva (Golovacheva), *Vospominaniya*, ed. Korney Chukovsky, Moscow 1956, p. 246.

strangely devoted couple. He would say of her: 'I adore her, but she is a silly woman', and she of him: 'He has a heart of gold, but he is an idiot.' Even someone as robust as the revolutionary Austrian Moritz Hartmann, who was employed for several years as tutor to young Princess Yekaterina, was obliged to call their château 'Follefontaine'.⁴

In emigration, the Trubetskoys settled first at no. 49 rue de Clichy in Paris, a grand four-storeyed mansion which they rented for 10,000 francs a year, and which boasted stables for two coaches and five horses and internal accommodation for up to twenty domestics.⁵ The property was situated only a few hundred metres from the house at no. 16 (as it then was) rue de Douai where the Viardots resided as from late 1848.⁶ It is unclear if there was much direct contact between the two families at that stage (there certainly would be later), but the admittedly not always reliable Louise Héritte-Viardot spoke in her memoirs of having attended Sunday *matinée* concerts at the Trubetskoys' as a child in the 1840s and 50s. It seems that the then celebrated string quartet of Jean-Pierre Maurin appeared frequently there, performing among other things the last and most difficult works of Beethoven, and that among the pianists who came to play Beethoven, Mozart and Chopin were Anton Rubinstein, Wilhelmine Claus (later Szarvady) and Louise's mother herself. All this is at worst embroidered and at best considerably condensed: we know, for instance, that Pauline Viardot was not introduced to Princess Trubetskaya until early 1859.⁷ Opinions may also differ as to whether the invalid princess actually attended these concerts or simply overheard them from her boudoir: according to one source, she never showed herself to guests until nine o'clock in the evening.⁸ But there is no reason to doubt that both the Trubetskoys were music lovers, and the prince himself composed at least one piece for chorus and piano to words by the poet Koltsov.⁹

⁴ *Vospominaniya Ye.M. Feoktistova. Za kulisami politiki i literatury 1848–1896*, ed. Yu.G. Oksman, Leningrad 1929, pp. 47–9; Turgenev, *Pis'ma*, vol. 5, p. 298.

⁵ Archives de la Ville de Paris, D.1.P⁴ 283, cadastre, rue de Clichy, 1852–1862; Patrick Waddington, 'Ivan Tourgueniev et les maîtres de Bellefontaine', *Les Cahiers samoisiens* (no. 4, June 1975, pp. 21–39, no. 5, June 1976, pp. 20–43), no. 4, pp. 23, 39.

⁶ See on the Viardots' house my brief history of it in the *New Zealand Slavonic Journal*, 1983, pp. 209–10.

⁷ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 4, p. 34.

⁸ *Vospominaniya Ye.M. Feoktistova*, p. 48.

⁹ See on all this Louise Héritte-Viardot, *Memories and Adventures*, trans. and ed. E.S. Buchheim, London 1913, pp. 46–8; Louis Héritte de la Tour, *Une famille de grands musiciens. Mémoires de Mme Louise Héritte-Viardot*, Paris 1923, pp. 94–5; Ivan Tourguénev, *Nouvelle correspondance inédite*, ed. Alexandre Zviguilsky, 2 vols,

By 1847 the Trubetskoys were also renting Bellefontaine, a country property on the edge of the forest of Fontainebleau. Situated near Valvins at the southern limit of the commune of Samois-sur-Seine, this domain is not particularly ancient, and the first mansion there was built by a family of Parisian tailors in the middle of the eighteenth century. At that time it was known as La Chaudière, its modern name being given to it by a later owner, the famous Nicolas Bergasse who opposed Beaumarchais in his lawsuit with Kormmann. After a series of assorted masters, Bellefontaine passed in 1834 to Joséphine-Eugénie-Valentine Walsh de Serrant, spouse of Charles-Bretagne-Marie Joseph, prince de Tarente, duc de la Trémoille. This princely pair constructed a new and grander house higher up on the estate – although, when compared with the modern château of Bellefontaine reconstructed at the beginning of the twentieth century, this was still a fairly modest two-storey establishment with a steep roof and dormer windows. There were also canals, a lake, an orangery, a chapel, various pavilions and conservatories, extensive vines, a pheasantry, and a rather splendid garden laid out in the English style. Many of these appurtenances had, however, been considerably run down by 1848, in or around which year the princesse de Tarente, now widowed, let out her estate to the Trubetskoys. At first they were content just to spend the summer and autumn months at Bellefontaine, he massacring hare and partridge by the thousand, she reclining with a book or receiving distinguished guests, but after a few years of paying rent they decided to buy the place, do it up, and live there all year round. They began this process in 1856, and their lifestyle gradually changed.¹⁰ It is important to review some of the major features of their new existence, since Turgenev's association with the family belongs essentially to this period.

Paris 1971–72, vol. 1, pp. 129–30. If Rubinstein did play in the Trubetskoys' salon, it must have been in the spring of 1857 or 1858. A song by a Princess Trubetskaya in the British Library (Music Department, H.2171) is perhaps by Anna Andreyevna.

¹⁰ On the history of Bellefontaine, see various registers and folders on Samois-sur-Seine in the Archives de Seine-et-Marne, e.g. 4P 81, 4P 249, 4P 446, the Hypothèques de Fontainebleau, vol. 222, art. 13, vol. 459, art. 65, and especially the important Documentation Lhuillier; Félix Herbet, *Dictionnaire historique et artistique de la forêt de Fontainebleau*, Fontainebleau 1903; Victor Bouquet, *Samois-sur-Seine. Notice historique et archéologique depuis les temps anciens jusqu'à la Révolution*, ed. Paul Comble and Auguste Limosin, Paris 1913, pp. 86–7, etc.; Patrick Waddington, 'Bellefontaine: ses origines et son passé', *Les Cahiers samoisiens*, no. 2, March 1973, pp. 25–50. Today, Bellefontaine belongs to the Association ASPP (Aide Sociale de la Préfecture de Paris) and serves as a *colonie de vacances*.

For a start, the Trubetskoys gathered round them a quite astonishing retinue: a French butler, a German governess, an English lady's maid, a French bailiff, a Russian valet, two English coachmen, and an assortment of English and Russian servants and chambermaids. By the time of the national census of 1866, their ménage numbered no fewer than forty-one persons! While of course revealing lordly comfort and luxury, this actually also occasioned great generosity. The property certainly looked like a grand Russian estate, but Prince Trubetskoy had the leisure and resources to turn it into a happy home which doubtless formed one model for the changes that he hoped to see in Russia. In a social sense, he was remarkably advanced for his time: his employees were well housed, well fed, content to spend ten, twenty or even thirty years in the service of the family. One may cite the case of William Rowell, who came from England as a stable lad around 1850, learnt to read and write at Bellefontaine, became head coachman in the 1860s and remained so till the death of the prince in 1874. Or then there was another English driver, William Bishop (for some reason also known as Bottom), whose wife Jane Humphries gave birth to four children at Bellefontaine and lived there to her death. Finally, one must mention here the princess's faithful and charming young English companion Marianne (Mary-Ann) Turner, born in 1831, with whom Turgenev came to have quite friendly relations and who, with his encouragement and perhaps assistance, translated Tolstoy's *Kazaki* (The Cossacks) into French in 1865.¹¹

The Trubetskoys were benevolent in a financial as well as in a generally human sense, despite considerable difficulties of their own. Their gifts were chiefly local, whether secular or religious. One memorable act of patronage had to do with the forest of Fontainebleau. In 1853 Claude-François Denecourt, known as 'le Sylvain' for his practical and historical work there, publicly recorded that the prince had given 200 francs and the princess 110 in response to his appeal launched three years earlier for money to complete a planned network of walkways. For the period, these were quite significant sums, and Denecourt's gratitude was shown by naming a forest valley after them and officially baptising as 'la grotte de la Princesse' a large natural cavern where his patroness loved to go and rest while her husband made long rambles. Both were once impressive. 'La

¹¹ See Turgenev, *Pis'ma*, vol. 5, pp. 105, 108, 290, 565–6, vol. 6, pp. 51, 125, 300–1. Turgenev wrote to Marianne Turner at least once (in August 1862), in a letter that seems no longer extant. Information on the servants at Bellefontaine is obtained chiefly from the five-yearly census returns, series 10M in the Archives de Seine-et-Marne, and from registers of births, marriages and deaths at the Mairie, Samois-sur-Seine.

Vallée Troubetzkoï' a hundred years ago was a delightful shady grove of beech-trees on the south side and junipers on the north; today it is an incoherent area dominated by small regenerating beeches and conifers. As for the grotto, one can still distinguish in its cracked headstone the carved initials A.T., the Trubetskoy crown and the year 1852, but the once cool and spacious interior with its natural sandstone bench is now largely weeds, despite periodic projects to restore it which have left a rather ugly supporting pillar and just enough space for disrespectful tourists to crouch and do their things.¹²

On the sacred side, the prince at least was the very type of piety and charity. Despite his continuing interest in Russian economics, government and society, his entire life was coloured by a fervent and all-consuming Catholicism. He had mass said three times a week in the chapel at Bellefontaine, he went each year on a week's religious retreat, he did everything he could for the spiritual and material welfare of the church at Samois-sur-Seine. In 1850 he gave it a new series of stations of the cross, in the following year donated paintings of Christ and the Virgin, some sacred statuettes, six chandeliers, an altar cross, and a gilt tabernacle with a door of bronze. He funded regular masses for the souls of the dead, including those of members of his family who had also converted to Catholicism, as well as for that of his own living, inconvertible spouse. Over the years he spent many thousands of francs on the building of a new presbytery, and after the Franco-Prussian War of 1870–71 either donated or lent to the commune a quite staggering amount of money – on condition always that it went in great part on improvements to the church. The prince was in fact quite skilful in requiring that the local populace, through its council, should match his own efforts in this regard.¹³ Although this naturally drew some opposition from secular interests, both parishioners and townspeople regularly showed him their affection. Already in 1857 a

¹² The grotto is at the intersection of the route du Calvaire and the route du Cambard, and the valley goes off beyond it to the east for a hundred metres or so. Both are situated less than a kilometre to the south-west of the Tour Denecourt, not far from Bellefontaine. See *Carte-guide du voyageur à Fontainebleau*, 8th edition of the Guides-Denecourt, Fontainebleau, 1853, pp. 23–4, 39–40, 63; Guide Joanne, *Fontainebleau*, Paris, 1882, pp. 102–3; P. Joanne, *Environs de Paris*, Paris 1895, p. 207; Pierre Doignon, 'Peut-on sauver la Grotte de la Princesse et sa ciselure à la Butte à Guay?', *La République de Seine-et-Marne*, 22 September 1980, p. 8 (and cf. 29 September, p. 7).

¹³ Archives de Seine-et-Marne, 220V 73, Registre des délibérations paroissiales, Samois-sur-Seine; *Bulletin de la Société d'Archéologie, Sciences, Lettres et Arts du Département de Seine-et-Marne*, vol. IV, 1867, pp. 91–3; Papiers Gagarine, boîte VII, Bibliothèque slave, Paris.

new church bell was baptised 'Anne Nicolas', in honour of the Russian pair, and when Prince Trubetskoy died, at Bellefontaine on 12 June 1874, his funeral was attended by the prefect of Seine-et-Marne and the mayors of the surrounding communes as well as by the entire local clergy and – we are told by a contemporary report – 'the whole population' of Samois. As a valedictory oration explained (with some pardonable exaggeration), 'Twenty-five years ago, a noble foreigner took possession of the domain at Bellefontaine. Society thought there would be races, feasts and hunts... But the prince had chosen a nobler mission, a mission full of charity and self-sacrifice. From that day on, the château lay open to the poor. Furthermore, the prince made daily rounds in our byways and villages, helping the wretched, consoling the afflicted, encouraging the workers. His life can be summarised in two words: Charity and Religion.' And on the prince's tomb was duly engraved the epitaph 'J'aime – je crois – j'espère' (I love, I believe, I hope).¹⁴

* * *

At first sight, Turgenev's friendship with the Trubetskoys appears to fit into a characteristic pattern. Historians and literary critics have often been disturbed by his ambiguous politics. His warm relations with radicals like Herzen and Lavrov were offset by an almost obsequious regard for people of quality and class. He had a special penchant for women of high society – one has only to think of Countess Lambert or Baroness Vrevskaya. His first association with the future Trubetskoy-Orlov family was in fact through the Orlov side, and seemed of ambiguous omen. In 1852 Count Aleksey Fyodorovich Orlov (1786–1861), head of Nicholas I's Third Section, was called upon to settle the affair of Turgenev's ill-fated death notice on Gogol. Although in the end he was obliged to arrest and then exile him, he had at first recommended clemency; in the following year, on the intervention of Turgenev's influential friends, he actually obtained his release from the Tsar's harsh sentence. When Turgenev met Orlov a few years afterwards, the Count kissed him on the brow and asked: 'You have no reason to be angry with me, do you?'¹⁵

¹⁴ See *Le Travail*, 17 June 1874; *L'Abeille de Fontainebleau*, 19 June 1874; *Le Monde*, 24 June 1874; Ernest Bourges, *Recherches sur Fontainebleau*, 1896, pp. 188–90; *Les Cahiers samoisiens*, no. 2, March 1973, pp. 34, 39–42.

¹⁵ L.M. Dolotova, 'Turgenev o revolyutsionnom Parizhe 1848g. Iz dnevnikovykh zapisey P.A. Vasil'chikova, 1853–1854gg.', in *Literaturnoye nasledstvo*, tom 76: *I.S. Turgenev. Novyye materialy i issledovaniya*, Moscow 1967, p. 356; P.V. Annenkov, 'Molodost' I.S. Turgeneva, 1840–1856', in *I.S. Turgenev v vospominaniyakh sovre-*

Turgenev came to hear of Nikolay Trubetskoy and his eccentricities not long after he settled in Paris in the autumn of 1856. The prince seemed a useful person to know, receiving as he did all the Russian journals that Turgenev wished to read but did not care to buy, including *Russkiy vestnik* (The Russian Messenger) and *Russkaya beseda* (Russian Conversation).¹⁶ The acquaintance was soon made – quite how is not clear – and by the new year 1857 the two were meeting frequently. At first this was perhaps mainly for the reason just stated, but Turgenev soon found the Catholic prince a very kind and pleasant man and much enjoyed his company.¹⁷ Part of the appeal, ironically, was his love for old Russia, which Turgenev now sorely missed in the already oppressive atmosphere of French politics and culture under the Second Empire, and his great affection for the Aksakov family to whom Turgenev was close at this time. There was certainly not only sarcasm (as is usually thought), in a reference to Nikolay Ivanovich as ‘Konstantin Sergeyeovich’s friend’: too much is made, I believe, of K.S. Aksakov’s satirical portrait of Trubetskoy in his play *Knyaz’ Lupovitskiy, ili Priyezd v derevnyu* (Prince Lupovitsky, or The Arrival in the Country, written in 1851), although it is true that many Russians including the poets A.A. Grigor’ev and N.A. Nekrasov were pleased to laugh at this ‘good, but weak-minded’ prince, this ‘Slavophile Catholic who made you laugh to colic’.¹⁸ Turgenev could not, besides, afford to be too ironical: Trubetskoy was very generous to the still not wealthy novelist, lending him 700 francs to help him pay (among other things) the expensive doctor’s bills that he incurred in this period of strange sexual ailments.¹⁹

In January 1857 Turgenev also met Prince Nikolay Orlov, son of A.F. Orlov, and took an immediate liking to him. Orlov had served with distinction as a cavalry commander in the Crimean War, but was seriously wounded during the siege of Silistria in June 1854. Blinded in one eye and

mennikov, 2 vols, Moscow 1969, vol. I, pp. 115, 501–2; *Turgenevskiy sbornik II*, Moscow and Leningrad 1966, pp. 231–2, 247; *Turgenevskiy sbornik V*, Leningrad 1969, p. 361; Turgenev, *Pis'ma*, vol. 2, pp. 280, 282, 546–7.

¹⁶ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 3, pp. 139, 172.

¹⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 172, 518; Apollon Grigor’ev, *Vospominaniya*, ed. B.F. Yegorov, Leningrad 1980, pp. 303, 306; N.A. Nekrasov, ‘Nedavneye vremya’, in *Sobraniye sochineniy v vos'mi tomakh*, ed. K.I. Chukovsky, Moscow 1965–67, vol. II, p. 280; *Turgenevskiy sbornik V*, p. 234. Grigor’ev was tutor for a time in the Trubetskoy household and Nekrasov, like so many others, benefited from the prince’s largesse. S.L. Tolstoy, the novelist’s eldest son, relates a conversation which appears to show Turgenev’s underlying condescension towards Prince Trubetskoy: see his *Ocherki bylogo*, Moscow 1949, p. 327.

¹⁹ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 3, p. 217.

twice bayoneted in the chest, he had been left for dead, but he made a remarkable recovery and was now in the Tsar's French embassy. It is said that he cut a gaunt but energetic figure in the streets of Paris, turning heads by the brightness of his gaze from behind a black eye band and 'glorious scars'.²⁰ Turgenev's regard for Orlov might seem paradoxical – the pacific author of *Zapiski okhotnika* (Notes of a Hunter) should scarcely have been impressed by military valour or imperial noblesse, – but in a letter to P.V. Annenkov he could write of this new friend: 'I like him very much indeed. As far as I can judge, he is a good and honourable soul. And he isn't nearly so disfigured as I was led to believe.'²¹ More strikingly, Turgenev felt able to give him fulsome praise in a letter to Alexander Herzen, and confounded that radical philosopher with the news that Orlov had read and liked all Herzen's works, and was sending them to the highest dignitaries in Russia. Perhaps he had not always been so pleasant; maybe suffering had sobered him; but the prince that Turgenev knew was quite remarkably good-natured.²² Herzen, though cautious, was suitably impressed, and apparently even agreed to meet Orlov when he visited London that summer.²³ That Orlov's own interest in Herzen was not subversive or hypocritical is seen from his similar taste for the populist poetry of Nekrasov, much of which he had by heart.²⁴ For his part, Turgenev decided to cultivate the well-meaning prince, who he hoped might exercise a good influence upon the destiny of their country, and by the spring was visiting him daily. It is true that this was again in part to have access to journals and news from Russia, but Orlov's moral sway over the agnostic writer was so strong that they even went together at least once to the Orthodox church in Paris.²⁵

From this period on, it becomes difficult to separate Turgenev's regard for Trubetskoy from that which he felt for Orlov, given that the younger prince became an ever more frequent visitor in the rue de Clichy and at Bellefontaine. One prominent attraction was the still extremely young Princess Yekaterina, whom Orlov would marry in the following year but who

²⁰ *Almanach de Meaux*, 1886; *Le Figaro*, 31 March 1874; *Les Cahiers samoisiens*, no. 4, 1975, p. 25.

²¹ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 3, p. 178.

²² *Ibid.*, p. 182.

²³ A.I. Gertsen, *Sobraniye sochineniy v tridtsati tomakh*, Moscow 1954–65, vol. XXVI, pp. 71, 108, 110, 362. An unnamed 'wounded officer' that Herzen mentions is generally taken to be N.A. Orlov. N.I. Trubetskoy seems also to have visited London at or about the same time: see *Morning Post*, 8 June 1857, p. 5; this may, however, have been his namesake.

²⁴ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 3, p. 257.

²⁵ *Ibid.*, pp. 200, 220–1, 238–9; Nekrasov, vol. VIII, p. 222.

first provisionally captured the tender affections of another ex-soldier and distinguished distant relative, L.N. Tolstoy, as well perhaps as those of Turgenev himself: there is some evidence that both men seriously considered paying court to her.²⁶ Among other enticements at the rue de Clichy was the opportunity to meet and converse with some leading Russians of the day, as well as with important guests from France and other countries. It seems that there were play-readings at the house, one being from A.N. Ostrovsky's comedy *Dokhodnoye mesto* (A Lucrative Job) which Turgenev introduced on Annenkov's recommendation but himself very actively disliked.²⁷ It also seems that on 16 March 1857 Tolstoy and Turgenev were together at the Trubetskoys' for a séance by the spirit medium Daniel Dunglas Home. In a letter to Annenkov of five days later Turgenev reported: 'I was at a certain house where the famous wizard Home ... was to perform his miracles, but nothing came of it; only once, at my request, something rapped me three times under my right foot. I don't fully understand how that was done. But Paris is talking of nothing else but him; he has been at the Tuileries palace three times in a week, and is said to have achieved wonders there: a table rose up in the air, some hands or other were seen, accordions played by themselves, and bells did not fall but floated like waves to the floor... We sinners saw nothing of that.'²⁸ By contrast Tolstoy noted in his diary, more succinctly but ambiguously, that 'Home both did it and didn't', adding: 'Must try it myself.'²⁹

It is perhaps important to note that neither Turgenev's nor Tolstoy's remarks at this stage implied any criticism of their host. Though undoubtedly ingenuous, Prince Trubetskoy was only one of many good cit-

²⁶ On Tolstoy's relations with the Trubetskoys and their daughter Yekaterina, see L.N. Tolstoy, *Polnoye sobraniye sochineniy*, 90 vols, Moscow and Leningrad 1928–58, vol. XLVII, pp. 115–22, 161, 203, vol. LX, p. 174; Ye.S. Serebrovskaya, 'Tri biograficheskikh ocherka Tolstogo', in *Literaturnoye nasledstvo*, tom 69: *Lev Tolstoy*, 2 vols, Moscow 1961, vol. I, p. 513. Alexandre Zviguilsky has maintained that Turgenev went as far as flirting with Yekaterina, but there is no conclusive evidence for this; see *Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. xv, and cf. p. lix. There exists, however, an unfortunately garbled reminiscence by a Russian commentator which suggests that Turgenev may actually have considered proposing to Yekaterina: see Panayeva, pp. 245–6. (The reference there is to an unnamed princess, taken by the editor – p. 428 – to be Yekaterina Mescherskaya, of whom Turgenev was indeed fond for a time – see *Pis'ma*, vol. 3, p. 161, – but the context makes it clear that Yekaterina Trubetskaya is intended.)

²⁷ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 3, pp. 219, 221, 542. The household is not named, but seems to be the Trubetskoys'.

²⁸ *Ibid.*, p. 210.

²⁹ Tolstoy, vol. XLVII, p. 118. It is Tolstoy who supplies the place and date. On Turgenev and D.D. Home see also *New Zealand Slavonic Journal*, 1983, pp. 183–8.

izens of the leisured classes to believe in and encourage D.D. Home. Too much should not be made, therefore, of Turgenev's little parody of him in *Dym* (Smoke) as the gullible Prince Kokó – of which more later. It is, however, probable that Trubetskoy was of rather average intelligence. He is said to have been 'milked' by the Jesuits with whom he moved.³⁰ Though full of magnanimous ideas, he was unable to express them with much clarity or persuasiveness, either in his personal letters to Turgenev and others or in the sociopolitical brochures that he published under the pseudonym Olgherdowitch (a gallicised form of the patronymic of his ancient forefather Dmitry Ol'gerdovich Bryansky): *Etudes religieuses et politiques sur la Russie* (Paris, 1858); *Les Questions du jour en Russie. Abolition du servage – liberté individuelle – publicité* (Paris, 1858); *Des chemins de fer russes* (Paris, 1859). Turgenev was not alone in thinking little of these: with the still more derisive Herzen he was pleased to think up alternative comic pseudonyms – Ryurikovich, Gediminovich and the like, – and about this time was unkind enough to dub the prince 'Bourdalous', where the emphasis was as much on the Russian word *burda*, 'bilge', as on the seventeenth-century French Jesuit divine.³¹ Needless to say, all this did not prevent either writer from enjoying some benefits of Trubetskoy's wealth and influence, and Turgenev in particular soon had him running errands to important personages with whom he himself was experiencing some difficulty.³² To be fair, however, Turgenev did attempt to place at least one article of Trubetskoy's with a Russian publisher, though seemingly without success.³³

Turgenev's reactions to Anna Andreyevna Trubetskaya, to whom he had been introduced quite early in the piece, were if anything still more complex. Like other Russian commentators who found her 'more well-read than clever,'³⁴ he was not at first impressed: he considered her extravagant and limited, and could not even persuade himself that her life was of much

³⁰ *Vospominaniya Ye.M. Feoktistova*, p. 47.

³¹ Gertsen, vol. XXVII(1), p. 124; Turgenev, *Pis'ma*, vol. 4, p. 276; B.N. Chicherin, *Vospominaniya. Moskva sorokovykh godov*, Moscow 1929, pp. 139–40 (and cf. Turgenev's use of the nickname 'Bourdalous' in chapters XII and XIX of *Otsy i deti*: see *Sochineniya*, vol. 7, pp. 60, 99).

³² See the letter of N.I. Trubetskoy to Turgenev of 3 November 1858, f. I.S. Turgeneva № 87, Publichnaya biblioteka im. Saltykova-Schedrina, St Petersburg; *Les Cahiers samoisiens*, no. 4, 1975, pp. 33–4. On Trubetskoy and Herzen, see e.g. *Literaturnoye nasledstvo*, tom 62: *Gertsen i Ogarev II*, Moscow, 1955, p. 582.

³³ See 'Pis'ma A.F. Pisemskogo', in *Literaturnoye nasledstvo*, tom 73: *Iz parizhskogo arkhiva I.S. Turgeneva*, 2 vols, Moscow 1964, vol. II, pp. 160–1.

³⁴ Grigor'ev, p. 303.

use to anybody.³⁵ But he thought her fundamentally good, and clearly enjoyed her company more than that of the prince. From the start, his letters to her were friendly, often intimate and touching. They could also be witty, showing that he did not underrate the sharpness of her mind. In July 1857, for example, while taking the waters at Sinzig, he entertained her with a description of the poet Nekrasov's cattish paramour, Avdot'ya Panayeva, who (as Turgenev opined) deserved a good hiding over her many round surfaces.³⁶

Perhaps, therefore, Turgenev's many future visits to Bellefontaine – a pleasant day-trip from the Viardots' own château at Courtavenel – were occasioned as much by the pleasure of chatting with the princess as by the more obvious one of shooting game with the prince. Despite Nikolay Ivanovich's charity and religion, he hunted as keenly as the next man of his country and class. Already in September 1848 he had become co-tenant of an enormous shooting zone on the right bank of the Seine, in the crown forests opposite Fontainebleau.³⁷ This hunter's paradise, well over a thousand hectares in extent, contained in season an overwhelming abundance of rabbit, hare, partridge, pheasant and deer. Turgenev was clearly very much at home there. But he was equally at ease at Bellefontaine itself, and made a remarkable impression both on the Trubetskoys themselves and on Nikolay Orlov, who did Turgenev the signal honour of making him crown-bearer (best man) at his wedding to Yekaterina on 21 May 1858.³⁸ This was not completely to Turgenev's taste, it is true, and was perhaps complicated by the fact that Princess Trubetskaya had for a long time opposed her daughter's marriage to a mere mortal, as opposed to a person of genius (like himself?).³⁹ Furthermore, the embarrassing nuptial reception, divided into ecclesiastical and freethinking camps with the Russian aristocracy in between, was followed on the next day by a banquet at the Imperial Embassy at which Turgenev – to his own and Herzen's disgust – was forced to share the board with Georges d'Anthès, murderer of Pushkin!⁴⁰

It would be difficult to argue that Turgenev's friendship with the Trubetskoy-Orlov family had much strictly literary influence upon him. It is possible that Yekaterina formed one of several models for Liza in *Dvoryanskoye gnezdo*, not of course for her education and beliefs but simply for

³⁵ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 4, p. 34.

³⁶ *Ibid.*, vol. 3, p. 229.

³⁷ See 5P 20, 25 September 1848, Archives de Seine-et-Marne.

³⁸ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 3, pp. 294, 300, 302, 309–10, 312.

³⁹ *Vospominaniya Ye.M. Feoktistova*, pp. 48–9.

⁴⁰ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 3, p. 319; Gertsen, vol. XIII, pp. 349, 583.

her age, her freshness and her intellectual strength. Furthermore, her independence of mind and her relations with her parents may have found some echo in Yelena, the heroine of *Nakanune* (On the Eve), part of which Turgenev was actually writing at Bellefontaine during a short stay there at the beginning of August 1859. In a letter of 4 August to his confidante Countess Lambert he wrote: 'at present I am the guest of Princess Trubetskaya (the mother of Princess Orlova) – a very good and amiable, though rather eccentric woman. I have my own little room in a separate wing, and am working much at my new novel. This work keeps my thoughts from everything else and gives them a flat inanimate quality which will probably be reflected in this letter.' A few lines afterwards he added: 'Life is nothing but an illness, which now waxes and now wanes: one must learn to endure its paroxysms....'⁴¹ The melancholy tone of these remarks derived from Turgenev's current sense of separateness from Pauline Viardot and his apparent destiny to be always 'on the edge of someone else's nest' (as he had put it in a recent letter to another woman friend).⁴² This very phrase is used, of course, in chapter XXVII of *Nakanune*,⁴³ and the novel is permeated with the theme of illness and frustrated ideals.

Before he moved to Baden-Baden in 1863 to renew his intimacy with the Viardots, who had decided to leave imperial France for good and settle there, Turgenev was often with the Trubetskoys both in Paris and at Bellefontaine. He gave or lent them works of his as they came out, including *Pervaya lyubov'* (First Love) in June 1860.⁴⁴ He was able to inform the prince of developments towards and following the emancipation of the Russian serfs in 1861, so much desired and laboured for by each,⁴⁵ and Nikolay Ivanovich continued to be of practical use to Turgenev, whether to provide free meals, offer extravagant shooting pleasures, or lend the latest Russian magazines. In April 1862 Turgenev was even obliged to read his own novel *Ottsy i deti* (Fathers and Children) in the prince's copy of *Russkiy vestnik*, as his author's offprints had not yet arrived from Moscow.⁴⁶ In gratitude he afterwards presented Nikolay Ivanovich with a signed copy of the book in volume form.⁴⁷ Early in 1863 he cooperated

⁴¹ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 4, pp. 72–3.

⁴² *Ibid.*, p. 63.

⁴³ See Turgenev, *Sochineniya*, vol. 6, p. 264.

⁴⁴ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 4, p. 193.

⁴⁵ See e.g. *Pis'ma*, vol. 4, pp. 330–1; speech by N.I. Trubetskoy, *Papiers Gagarine*, boîte VII.

⁴⁶ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 5, pp. 43–4.

⁴⁷ Sotheby's (Monaco) sale at Monte Carlo of the Diaghilev-Lifar Library, 28 November–1 December 1975, lot 767.

with the prince and others in contributing a joint sum of money to help famine-stricken villagers in Vologda and Arkhangelsk provinces.⁴⁸ During these years Turgenev's association with the Trubetskoys was broadened by the addition into their circle of common friends like the Ukrainian writer Mariya Markovych (Marko Vovchok).⁴⁹ But after the move to Germany he saw them less often, mostly on business visits to Paris. Nor did he see the Orlovs much, for Nikolay Alekseyevich was now Imperial ambassador in Belgium – but in February 1863 he did go and solicit this friend's support in his ongoing difficulties with the Imperial Russian Senate over his relations with Herzen, Bakunin and other socialists or revolutionaries.⁵⁰ Meanwhile even his epistolary relations with Princess Trubetskaya were becoming rare, though Pauline Viardot's increasing affection for Anna Andreyevna ensured that news of him got through to her via their own correspondence.⁵¹

A potential turning-point in Turgenev's friendship with the Trubetskoys occurred in the spring of 1864, when he visited them quite often during a long trip to Paris. For reasons which remain obscure, Prince Nikolay Ivanovich had just lost a large part of his personal fortune. People were at first predicting ruin. As Turgenev reported to Pauline Viardot on 24 March, 'It seems that the downfall is complete: they are selling everything – furniture and silverware; the prince is in despair, the princess greatly philosophical.'⁵² Two days later he continued: 'I have seen Princess Trubetskaya, smiling, gay and in better health in the midst of her disaster, speaking with unchanged interest of things poetico-philosophical....'⁵³ By contrast the prince, whom Turgenev saw soon afterwards, was 'like Micawber, beaming and desperate by turns'.⁵⁴ However, by the end of the month it was already possible to say that the Trubetskoys were by no means so impoverished as Nikolay Ivanovich made out. The princess's father had sent money; Bellefontaine would remain unscathed; and they at least pretended to keep up their living standards as before. 'The good prince was able to of-

⁴⁸ *I.S. Turgenev. Rukopisi, perepiska i dokumenty*, ed. N.P. Chulkov, Moscow 1935, p. 141.

⁴⁹ See 'Pis'ma M.A. Markovich', in *Literaturnoye nasledstvo*, tom 73, vol. II, pp. 258, 288, 291–2, 296, 300.

⁵⁰ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 5, pp. 149ff.

⁵¹ See on this *Les Cahiers samoisiens*, no. 5, 1976, pp. 23–4. An important letter of Pauline Viardot to Princess Trubetskaya, dated 30 March (1867), will be found at 1009 F¹ in the Archives de Seine-et-Marne; there are also letters in the Archives Le Cesne, dated 17 January 1859, 17 January 1864, and a third without a date.

⁵² Turgenev, *Pis'ma*, vol. 5, p. 282.

⁵³ *Ibid.*, p. 284.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 287.

fer me a dinner with some very ordinary red wine which he described as *la Touche*', Turgenev reported in his chronicle for Pauline on 31 March. 'I was easy game for him, being an ignoramus who had never heard that name.'⁵⁵ In all of this one detects a marked change in tone, a certain condescending mockery, as if Turgenev might not have so much time for an impoverished prince as for a rich Maecenas of the arts. On his own side, meanwhile, Nikolay Ivanovich was becoming somewhat disillusioned by Turgenev, whom he took to be abandoning serious things in order to 'transform himself into a pedestal for Madame Viardot'.⁵⁶

Yet relations between Turgenev and the Trubetskoys never completely foundered, even if they did become less easy-going for some time. Verbal pleasantries continued on the part of the princess during this Baden-Baden period, and the prince was glad enough to come and shoot with Louis Viardot and Turgenev in the German forests – although Turgenev mocked what he called his 'circular firing' technique and made sure above all that he kept his aggressive religious views to himself. Trubetskoy had wished to attend the conversion ceremony undertaken by Paulinette Turgenev prior to her marriage to a French citizen in 1865, but her father was adamant that she have nothing to do with the prince or his Jesuit friends.⁵⁷ Turgenev was, however, good enough to come to the prince's aid in times of moral distress. In February 1867, in a letter that has apparently not come down to us, he wrote to commiserate with Trubetskoy over the scandalous gossip concerning his beloved daughter, Yekaterina Orlova. According to the rumours, she was bearing the child of the King of Belgium, Orlov being impotent. It seems that Turgenev said he would have gladly smashed in the face of the man who spread this about – though one notes that he later told Moritz Hartmann it was generally best to keep quiet and let such matters pass.⁵⁸

⁵⁵ Ibid., p. 290. It is conceivable that Turgenev misunderstood the prince: 'du vin de la touche' could mean 'disaster wine'.

⁵⁶ Letter of N.I. Trubetskoy to I.S. Gagarin of 24 September 1865, *Papiers Gagarine*, boîte VII.

⁵⁷ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 6, p. 81; *Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 217. See also on all these matters *Les Cahiers samoisiens*, no. 5, 1976, pp. 25–7.

⁵⁸ *Les Cahiers samoisiens*, no. 5, 1976, pp. 28–9; Turgenev, *Pis'ma*, vol. 7, pp. 111, 196; letter of N.I. Trubetskoy to I.S. Gagarin, 4 February 1867, *Papiers Gagarine*, boîte VII. Though these rumours were indeed extravagant, it must be said that Yekaterina's early married years had not always been easy for her: see e.g. Gertsen, vol. XXVII(1), p. 124.

Turgenev's distaste for the prince's naive religious fervour was of course compounded by the other's Slavophile views and aristocratic traditionalism. These were features of Russian society, both at home and abroad, that he determined to rail at in his next novel, *Dym*. After many years of work this was finally published in 1867 and provoked, of course, much mainly hostile debate. The chief targets of Turgenev's now often vitriolic pen were an idle, effete aristocracy and a crass and ignorant gaggle of subversives, but an important underlying theme was Russia's self-satisfied backwardness. It is widely believed that Trubetskoy is satirised in *Dym* as Prince Kokó, 'one of the famous leaders of the noble opposition', 'a patriot and protector of all native products'.⁵⁹ The name Kokó (French Coco, 'coconut') is derogatory and sounds a bit like 'nutter', 'oddball', and the various references to its bearer make him out to be an oaf. Chapter XV contains a scene including Kokó and a spirit medium which could very well be based in part upon the séance with D.D. Home at the Trubetskoy's in Paris ten years earlier. Certainly Turgenev was a little apprehensive of the prince's reactions to *Dym*. However, those reactions had to do more with the novel's generally anti-Slavophile tendency and Kokó passed by unnoticed.

Nikolay Ivanovich was in fact surprisingly impressed by *Dym*. In response to a letter apparently no longer extant, he wrote to Turgenev from Bellefontaine on 20 June 1867: 'You ask if I am angry with you over *Dym*. Why should I be? For me *the critical part is true*, and even insufficiently severe: you could have described also the selfish side of our society which swamps all possibility of love for one's neighbour.... But you are wrong to attack the Slav's inner tendency to melody. The fact that he is filled to absurdity with self-esteem and boasting can be attributed to his backward civilisation, but it remains true that he is born to love harmony. Consequently, he is born with a capacity to love his brother, if not as himself then not much less – even though he thinks he has done a great deal of good in giving his spare rouble to the poor.'⁶⁰ The reference here is to the

⁵⁹ See Turgenev, *Sochineniya*, vol. 7, pp. 250, 336; *Pis'ma*, vol. 3, p. 680; *Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. liii. In the fair copy of Turgenev's manuscript for *Dym* the name is given as Kokó Besseledkin: see *Sochineniya*, first ed., vol. IX, pp. 423, 435. This surname, meaning literally 'the herringless one', may have implied impotence.

⁶⁰ IRLI, St Petersburg, 5832 XXXb, 122. Compare the contents of a letter or draft letter in French, published by M. Zviguilsky as belonging to Princess Trubetskaya but perhaps actually by Prince Trubetskoy, or still more probably addressed to him by N.I. Turgenev or I.S. Gagarin (these men generally corresponded with each other in French): see *Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, pp. lvii–lviii.

character Potugin's diatribe against home-grown composers which leads directly into his most famous (at the time infamous) declaration about an alleged absence of inventiveness among Russians.⁶¹ Trubetskoy, by contrast, thought that native Russian genius equated to goodness and needed only to be civilised and trained. Thus far his criticism, though not expressed with absolute clarity, was reasonable enough, but his letter then sank back upon the pillar of religion and he reproached Turgenev for mocking the best among the Slavophiles, 'those good souls who believe there may be something other than what the senses experience'.⁶² Here the author would not budge – at least not in the direction of the superstitious, Jesuit-fed prince. Trubetskoy's concept of a Russia converted to Catholicism was too much for our mundane novelist, who saw in it the influence of his spiritual adviser Father Ivan Sergeyeovich Gagarin, himself a convert from Orthodoxy and a former prince. In an entertaining letter to Pauline Viardot, written from Paris in the March of 1868, Turgenev described Gagarin's malodorous sanctimony and added: 'Prince Trubetskoy looked at him with veneration; I just thought of Baden-Baden.'⁶³

Turgenev had little more to do with Prince Trubetskoy, who pursued his ineffectual orisons till he died in 1874. At least his final years were peaceful, Bellefontaine and its vicinity having been spared the worst effects of German occupation in the Franco-Prussian War. This was perhaps due less to his own untiring efforts, negotiating in Russian national costume with the commanding officers and paying reparations,⁶⁴ than to the friendly feelings of both Moltke and Bismarck towards the Trubetskoy family. In the latter case, the Iron Chancellor's baffling relations with Princess Orlova would have necessarily played some part.⁶⁵ When Nikolay Ivanovich died, in June 1874, a cynical Turgenev exclaimed to Pauline Viardot: 'So poor Prince Trubetskoy has gone to see if everything the Jesuits told him was the truth!'⁶⁶ But his widow was miraculously won over. Whereas during his lifetime neither he nor Gagarin had ever succeeded in achieving what he

⁶¹ See Turgenev, *Sochineniya*, vol. 7, p. 326.

⁶² IRLI, St Petersburg, 5832 XXXb, 122.

⁶³ Turgenev, *Pis'ma*, vol. 8, p. 159; *Papiers Gagarine*, boîte VII.

⁶⁴ Archives de Seine-et-Marne, 30Z 394, monograph on Samoïs-sur-Seine by Limosin, 1888; Bouquet, p. 87.

⁶⁵ See on this Fürst Nikolai Orloff, *Bismarck und Katharina Orloff. Ein Idyll in der hohen Politik*, Munich 1944; 'Bismarck et la princesse Orloff. Lettres à la princesse Orloff', *Revue des deux mondes*, 15 March 1936, pp. 304–30; The Right Hon. Sir Mountstuart E. Grant Duff, *Notes from a Diary, 1851–1872*, London 1897, p. 271; Frederic Harrison, *Autobiographic Memoirs*, 2 vols, London 1911, vol. II, pp. 49–50.

⁶⁶ *Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 217.

quaintly called 'the precious conquest of a very rich soul to register on the passport that must open us the gates of paradise', on his deathbed he at last persuaded her. She took communion, as she had then promised, established a mass for ever for the late prince, and determined even that her own funeral should be Orthodox.⁶⁷ But although her son-in-law remained warm and generous in his support, and kept up his visits to Bellefontaine (which he inherited from her) until his own death there on 29 March 1885, her last years were clouded with a sadness which her new experiment with religion could never dispel.⁶⁸

Turgenev was in England for much of the Franco-Prussian War, living near the Viardots who had felt forced to flee Baden-Baden. Afterwards he settled with them in Paris. He now began to associate more regularly with Prince Orlov, who had been appointed Imperial Russian Ambassador to the French Third Republic. This was a cloak-and-dagger period, with Russian exiles like Bakunin, Tkachev and Lavrov fomenting opposition in France and elsewhere to an increasingly repressive government back home. Every Russian in Paris was potentially suspect, and the French police went so far as to eavesdrop on both Turgenev and Orlov!⁶⁹ The liberal author and the broad-minded diplomat became strange allies in Franco-Russian political and cultural relations. Together they were influential in blocking the extradition to St Petersburg of the revolutionaries Lev Gartman and Anna Rozenshteyn;⁷⁰ both were active and generous in their support of the Russian Artists' Mutual Aid and Benefaction Society, formed in Paris in 1878;⁷¹ and Orlov helped Turgenev in his campaign to publish certain supposedly unacceptable French works in Russia, such as Jules Verne's famous novel *Michel Strogoff*.⁷² Thanks to the ambassador Turgenev was even presented to the Tsarevich, the future Alexander III, on his visit to Paris in 1879.⁷³ But although Turgenev found Orlov a kind, charming and most helpful compatriot, there were aspects of his behaviour which

⁶⁷ Undated letter of A.A. Trubetskaya to I.S. Gagarin, Papiers Gagarine, boîte VII; *L'Abeille de Fontainebleau*, 14 July 1882; Registre des délibérations paroissiales, Samois-sur-Seine, 4 October 1874, etc., Archives de Seine-et-Marne, 220 V 73.

⁶⁸ On the career, death and burial at Samois of Prince N.A. Orlov, see *L'Union républicaine*, 1 April 1885; *L'Abeille de Fontainebleau*, 3 April 1885, 20 October 1893; Bourges, pp. 191–5; *Les Cahiers samoisiens*, no. 2, March 1973, pp. 43–4.

⁶⁹ See on this Patrick Waddington, 'Sleazy Digs and Coppers' Marks: The Fate of Russian Nihilists in Paris a Hundred Years Ago', *New Zealand Slavonic Journal*, 1989–90, pp. 10–11, 23ff.

⁷⁰ See *ibid.*, pp. 4–5; Turgenev, *Pis'ma*, first ed., vol. XII(1), pp. 315, 655.

⁷¹ See on this e.g. *Pis'ma*, first ed., vol. XII(1), pp. 276, 635–6.

⁷² See on this e.g. *ibid.*, vol. XI, pp. 150, 529–30.

⁷³ *Ibid.*, vol. XII(2), pp. 172, 178, 502–3.

displeased or shocked him. Already in 1874, for example, Orlov invited Turgenev to an official ceremony to commemorate the thirteenth anniversary of the Emancipation of the serfs, but placed him forty-seventh at table, lower than the local Russian priest.⁷⁴ Worse still for Turgenev, as being less personal to him, was Orlov's typically aristocratic Russian attitude in 1878 to the Jewish artist Antokol'sky and his sculpture of Christ. 'How can a Jew portray our God?' he asked.⁷⁵ When the novelist lay on his deathbed in 1883, Orlov even became identified in his delirious mind with Nicholas I's chief of gendarmes, the younger prince's father.⁷⁶ However, to give Orlov his due he paid his last respects to Turgenev and wept bitter tears at his own and their motherland's great loss.⁷⁷

What chiefly remains from Turgenev's friendship with the Trubetskoys is his fascinating letters to the princess. Those addressed to her husband are probably no longer extant, as has been seen, and the few that we have to Prince Orlov are devoted mainly to business,⁷⁸ but the nineteen or so to Anna Andreyevna thus far known make up a true correspondence.⁷⁹

⁷⁴ Edmond and Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, ed. Robert Ricatte, 4 vols, Paris 1956, vol. II, p. 1034; *Les Cahiers samoisiens*, no. 5, 1976, pp. 37, 43. The year is not mentioned but can hardly be other than 1874, unless the Goncourt report is garbled and refers actually to celebrations held at the Imperial Embassy and its church on 24 March 1861: see Turgenev, *Pis'ma*, vol. 4, pp. 304, 306, 309, 624.

⁷⁵ Turgenev, *Pis'ma*, first ed., vol. XII(1), p. 280. See also *Les Cahiers samoisiens*, no. 5, 1976, p. 37. For an interesting foreign view of Orlov and his diplomacy, see *The Russians of Today*, by the author of 'The Member for Paris' (i.e. E.C. Grenville-Murray), London 1878, pp. 293–4.

⁷⁶ 'Iz vospominaniy M.V. Olsuf'evoy', in N.L. Brodsky, *I.S. Turgenev v vospominaniyakh sovremennikov i yego pis'makh*, Part I, Moscow 1924, pp. 137–8.

⁷⁷ R.B. Zaborova, 'Khudozhnik o Turgeneve. Vospominaniya E.K. Lipgarta, 1875', in *Literaturnoye nasledstvo*, tom 76, p. 429.

⁷⁸ At present four are known: see Turgenev, *Pis'ma*, vol. 3, p. 309; *Pis'ma*, vol. 5, pp. 149–51; and *Pis'ma*, first ed., vol. XIII(1), p. 83. A letter postulated to belong to April 1861 (see *Pis'ma*, vol. 4, pp. 316, 631–2) is certainly not to Orlov, being couched in the second person singular which Turgenev would never have employed with him.

⁷⁹ Thirteen letters of Turgenev to Princess A.A. Trubetskaya were first published by Alexandre Zviguilsky in his edition of Ivan Tourguénev, *Nouvelle correspondance inédite*, 2 vols, Paris 1971–72, vol. I, pp. 319–40. These are being reprinted in the ongoing second edition of *Pis'ma*. Four others have been published partially by me in the *New Zealand Slavonic Journal* (1979, no. 1, pp. 2–3, 13–14, 16, 1983, pp. 224–5, 1986, pp. 27–8), and are also now reappearing in the new series of *Pis'ma*. In addition, I own two thus far unpublished letters dated 31 January 1876 and 27 November 1878. It is probable that several others will yet turn up in private archives in France.

They are written in French and extend over a period of twenty-three years. Turgenev speaks in them not only of business and travel arrangements, the weather and other daily pleasantries or unpleasantries, but also of politics, music, philosophy, and literature. He confides in the princess some of his personal problems, the effects of his illnesses, his tendency to what he calls in English the 'blue devils'.⁸⁰ He commiserates with her on the death of Trubetskoy, but despite the prince's memory does not hesitate to describe himself as 'the opposite of Orthodox and Slavophile'.⁸¹ He is anxious to come and see Anna Andreyevna at Bellefontaine, and does so on a number of occasions during her last years. There seems to be no record of his reactions to her own death at Bellefontaine on 7 July 1882, but in a letter to her of two years earlier, the last which is at present known, he asks her to believe in his 'sincere and unchanging affection'.⁸²

Most of Turgenev's letters to Princess Trubetskaya are readily available in his complete published correspondence, or – in the cases where the appropriate volumes are not yet out – in the edition *Nouvelle correspondance inédite* by Alexandre Zviguilsky. I therefore do not propose to cite these further here. But I do want to describe three letters which are not well known, including two in my own collection, as examples of the warmth, sincerity and definite interest which this correspondence shows. They date from its best period, when (alas) the prince was already safely dead and no obstruction to sincerity, and when Turgenev himself had at last found a relatively stable (if asexual) happiness on the top floor of the Viardots' house in the rue de Douai and at their property in Bougival. The years concerned are 1876, 1877 and 1878, but I shall take the three letters out of chronological order.

The first dates from 24 March 1877 and concerns Turgenev's novel *Nov'* (Virgin Soil), whose publication had been completed not long before. It is characteristic of his great respect for the princess, who took his works to heart, that he had sent her the first part of *Nov'* as soon as he received copies of the January number of *Vestnik Yevropy* (The Messenger of Europe) in which it had appeared.⁸³ Over the following weeks they had had some correspondence about it, and the princess expressed her great admiration for what she had read with some reservations including a certain lack of sympathy for the character of Marianna, whom she found indelicate and

⁸⁰ *Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 334.

⁸¹ *Ibid.*, p. 333.

⁸² *Ibid.*, p. 340.

⁸³ Compare Turgenev, *Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 330, with *Pis'ma*, first ed., vol. XII(1), p. 55.

brusque.⁸⁴ Meanwhile the Russian press was showing considerable hostility to *Nov'*, and in the second half of March a particular example of this came to the attention of Anna Andreyevna. She wrote again to Turgenev, who said how touched he was by her friendly indignation on his behalf.⁸⁵

But alas, it is not only the *Russkiy vestnik*, but all papers without exception that are slaughtering me. There has never been greater critical unanimity – it is a universal slating, as they term it. To tell you that I am indifferent would be too conceited; I must even confess that all this does disturb me. But I cannot postulate a conspiracy against myself or my work, and there is thus, as Shakespeare has it, ‘something rotten in the state of Denmark’ – that is to say, in my novel. I may add that, without really intending to, I have hurt a lot of people by putting my finger on the wound. Anyway, what is done is done; if the thing was useful....

The longest known extract from this letter unfortunately breaks off here, though we are informed that Turgenev goes on to speak about some of the central characters in *Nov'* and denies that (as had been supposed) he was speaking through the mouth of Paklin who, at the very end of the book, apparently imputes to what he calls ‘anonymous Russia’ that country’s political turmoil.⁸⁶ Turgenev had simply portrayed people as he observed them. ‘It is not my fault,’ he told Princess Trubetskaya, ‘if to advance the cause of Russia one can count only on characters like those.’⁸⁷

All these remarks are of course fully echoed in Turgenev’s correspondence with his other friends and colleagues at the time. There is nothing original about them. The interest is simply in the fact that Princess Trubetskaya was close enough to him to share his obvious distress at the hostile reception of *Nov'*. The other two letters from which I want to quote are of a more strictly personal nature, but clearly show again the extent of Turgenev’s long affection for Anna Andreyevna and her family. On 4 August 1875, at the tragically young age of thirty-five, Yekaterina Orlova-Trubetskaya died in Switzerland of a kidney disease caused or aggravated by measles.⁸⁸ Turgenev learnt of this immediately and told a close friend: ‘I have just heard of the death of Princess Orlova, the wife of our ambassador.

⁸⁴ *Nouvelle correspondance inédite*, vol. I, p. 332.

⁸⁵ Such parts of this letter as are at present known were first discussed in the *New Zealand Slavonic Journal*, 1979, no. 1, pp. 16–17.

⁸⁶ See Turgenev, *Sochineniya*, vol. 9, p. 389.

⁸⁷ *New Zealand Slavonic Journal*, 1979, no. 1, p. 16.

⁸⁸ Information from Mme Tatiana Pot-Kaweline; some contemporary reports said that she died of a chest disease.

I am greatly sorrowed by it. She was a good woman. I was her crown-bearer in 1858.⁸⁹ We know that Turgenev was in touch with Prince Orlov not very long afterwards, and can only presume that he had offered him his condolences,⁹⁰ but for some reason he never wrote to commiserate with Princess Trubetskaya. It is hard to say exactly why. His health was reasonable, he had no consuming worries, he was settled for the summer at Bougival. Although certainly he was busy with a thousand things, as always, and preoccupied with the Viardots, only the final arrangements for his new chalet on their estate could be said to have diverted his attention from moral duties such as this.⁹¹ Perhaps the reason was simply that he knew the princess, struck by this second cruel bereavement in little more than a year, would be inconsolable. She herself seems to have suggested something of the kind when, in the new year 1876, she wrote at last to reproach him. On 31 January he replied:⁹²

I do not think that I have ever felt the sharp pangs of remorse so keenly as when I received your letter. You are perfectly right to chide me, and very kind to do so. Although there is some truth in the cause to which you attribute my silence, that does not excuse me. It was not to try to console you that I should have written: I owed it to myself, to our long-standing friendship, to stretch out my hand at the moment when this second terrible blow had just struck you down. I did not do so at the first moment, afterwards I believed it to be too late; and that is how instead of atoning for a fault one commits another, greater one. But, however culpable I feel, I hope that I am not in your eyes so blameworthy for you to suppose that I did not feel for you most keenly in the misfortune which befell you. I can say that over a period of many days I often and at length thought both of you and of that so good and noble being whom I had seen so full of youth and life, and whom fate itself, it seems, ought to have spared – that mother, that daughter, that wife, in each sphere equally excellent and tender. ‘The good die young’, they say, but why precisely she? She has left the purest memory, the most universal regrets, but could not all of this have come later – much later – when she had fulfilled the circle of her days? Alas, there is never any answer to these questions why.

⁸⁹ Letter to Baroness Yu.P. Vrevskaya, 6 August 1875, *Pis'ma*, first ed., vol. XI, p. 107.

⁹⁰ See Turgenev, *Pis'ma*, first ed., vol. XI, p. 150.

⁹¹ See *ibid.*, p. 127.

⁹² Letter of 31 January 1876 in my own collection.

Among other things, Turgenev went on to say that he would have gone to Bellefontaine immediately, were it not for a bad attack of gout, and would certainly do so as soon as possible; he did in fact visit the poor princess in April 1876.⁹³

As my final letter will bear out, Turgenev often desired to see Anna Andreyevna, even if – as so often in other cases – his intention was seldom fulfilled. On 15 November 1878 his old friend N.V. Khanykov, the well-known Russian geographer and ethnographer, died in miserable circumstances near Paris, and Turgenev helped to undertake arrangements for his funeral. About this time Princess Trubetskaya wrote to commiserate with him and express her solidarity. At the burial of Khanykov in the cemetery of Père-Lachaise on 22 November Turgenev made a brief speech, but also caught cold in the freezing sleet and fog. This gave him yet another excuse to put off a planned trip to Bellefontaine, as also one to Croisset to see Flaubert. On 27 November he wrote to explain all this to Princess Trubetskaya, promising with a mixture of hope, ruefulness and self-mockery to come and see her next Monday without fail. He then gave a rather striking proof of his friendship for her, saying:⁹⁴

I do not need to tell you how much I have been touched by your kind and sympathetic words in my regard. I want you, too, to be sure that the feeling I have sworn for you is as warm as it is sincere, and that the relations I have had with you are becoming so much more precious for me as I advance in life that I can scarcely see anything before me that might make me forget them. You perhaps know that I have just turned sixty – the beginning of the end! One no longer looks forward to anything new – nothing agreeably so, that is.

And Turgenev concluded, after some more positive formalities, ‘I ask you to believe in the unchanging friendship of yours most sincerely, Iv. Tourguéneff.’ With this I, too, shall conclude.

⁹³ See Turgenev, *Pis'ma*, first ed., vol. XI, p. 246.

⁹⁴ Letter of 27 November 1878 in my own collection. On the death and burial of Khanykov, see Turgenev, *Pis'ma*, first ed., vol. XII(1), pp. 377, 380–5, 684.



James Woodward (Swansea)

Polemics and Introspection in Turgenev's *Vešnie vody*

The novella *Vešnie vody* (1872) is generally and justly ranked with Turgenev's finest achievements. It is a work, however, that intrigues as much as it impresses. The main reason for this, of course, is its theme which appears to be little more than simply a new variant of the love stories in the novel *Dym* (1867) and the story *Perepiska* (1856). Why, it prompts us to ask, did Turgenev feel the need only three years after the publication of *Dym*¹ to turn yet again to the theme of a man's rejection of the love and happiness offered by one woman for the humiliating enslavement inflicted by another? And why did he attach to this ostensibly repetitive work the exceptional importance to which his letters of the period testify? Why, exceptionally, did he copy it out as many as three times before submitting it to Annenkov's scrutiny² and lavish on it the "enormous care" (*P.*, IX, 161) which made him so unusually nervous about committing the manuscript to the tender mercies of the postal service (*P.*, IX, 171–72) and contributed as much to the ten-month delay in its completion as the disruptive effects on his life of the Franco-Prussian War?

Criticism has generally responded to the latter question by arguing that the novella is "one of his most personal works"³. It is a work, writes the British scholar Leonard Schapiro, which "held some deep personal meaning" for him⁴ and "probably to a greater extent than any other of his works" reflects "some of his innermost thoughts and feelings"⁵. The reference, of course, is to the "thoughts and feelings" connected with Turgenev's relationship with Pauline Viardot, and the implication of such comments is that the novella was written for essentially cathartic reasons, that Sanin's abject surrender to Mar'ja Nikolaevna Polozova should be seen as reflecting Turgenev's own experience, and that in portraying his

¹ He began work on the novella in the summer of 1870.

² See his letter to Annenkov of 19 November 1871 in I. S. Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: Pis'ma*, IX, Moscow / Leningrad 1965, p. 168. All subsequent references to Turgenev's works and correspondence, cited as *S.* and *P.* respectively, are to this edition and are entered in the text. Dates of letters are given in "Old Style".

³ L. I. Poljakova, *Povesti I. S. Turgenjeva 70-ch godov*, Kiev 1968, pp. 59 – 60.

⁴ L. Schapiro, *Turgenev: His Life and Times*, Oxford / Toronto / Melbourne 1978, p. 251.

⁵ Idem, *Critical Essay*, in: I. S. Turgenev, *Spring Torrents*, translated by Leonard Schapiro, London 1972, p. 162.

hero's feelings of guilt and self-disgust he was in part trying, as another critic has put it, "to heal the great wound of his own emotional weakness"⁶. Herein, it is argued, lies the reason both for his unusually sensitive attitude to the work and for his departure in this case, to which he refers in a letter to Annenkov⁷, from his normal practice of submitting his work to Pauline's preliminary judgement before sending it off for publication⁸.

Quite apart, however, from the fact that the portraits of Gemma and Mar'ja Nikolaevna are reported by memoirists as having been inspired by quite different real-life figures⁹, this view invites reservations for at least three reasons. In the first place, it clearly poses the problem of explaining why Turgenev makes his hero the victim of a nymphomaniac whose only obvious common feature with Pauline Viardot is her unusual strength of personality. Secondly, since the same kind of oblique connection with the Turgenev–Pauline relationship could be posited with equal justification in relation to the other works (including *Dym*) in which the same theme is developed¹⁰, it does not explain Turgenev's distinctive attitude towards the novella. And thirdly, of course, it leaves still open the question of why he returned to this theme so soon after the completion of *Dym* and at a time when his main preoccupation, to judge from his other works of the period, was with issues of a quite different nature. For these reasons, therefore, it seems appropriate to switch attention to these issues in the hope that they might perhaps suggest a more convincing explanation.

The other works written by Turgenev during the decade that elapsed between his last two novels are generally regarded as preparing the way for *Nov'* (1877) in the sense that they reflect his self-immersion "head-first", as he put it to Annenkov, in "the waves of Russian life which I long ago abandoned" (*P.*, VIII, 243). They are viewed, in other words, as reflecting his attempts, after his long absences abroad, to achieve the understanding of his country which he needed if he was to continue his self-appointed task of "depicting and embodying" what he referred to, in Shakespeare's phrase, as "the body and pressure" of his time. Yet there are

⁶ G. Woodcock, *The Elusive Ideal: Notes on Turgenev*, in: *The Sewanee Review*, LXIX, 1969, p. 44.

⁷ Letter of 19 December 1871 (*P.*, IX, 197).

⁸ Schapiro, *Critical Essay*, p. 180, and *Turgenev: His Life and Times*, p. 251.

⁹ See L. Friedländer, *Erinnerungen, Reden und Studien*, I. Teil, Straßburg 1905, p. 196, and I. Ja. Pavlovskij, *Souvenirs sur Tourguéneff*, Paris 1887, p. 89.

¹⁰ See, for example, the comment on *Dym*: "It is also possible to suggest that Litvinov's carnal relationship with Irina [...] and his attempt to persuade her to leave her husband are a projection of Turgenev's relations with Pauline Viardot" (R. Freeborn, *Turgenev: The Novelist's Novelist*, Oxford 1960, p. 164).

obvious reasons for questioning whether this view also is entirely adequate. For no longer in these tales, which include the three additions made at this time to *Zapiski ochotnika*, is Turgenev's attention focussed on politico-social problems or on those "Russians of the cultured stratum" who had hitherto, in his own words, been "pre-eminently the object of his observations" (S., XII, 303). His subject in these works has been aptly described as "a purely psychological problem"¹¹. It is the time-honoured mysteries of the "Russian soul" itself, the historically conditioned national character of the Russian people, which he illuminates with the aid of characters from the most diverse backgrounds and curious, often bizarre, real-life episodes taken from the past, mainly from the thirties and forties. Hence the term *povest'*–*vospominanie* which is commonly applied to these stories¹². In each case the episode from the past serves to give expression to some aspect of Turgenev's conception of "Russianness" – of a specifically "Russian suicide", for example, in the story *Stuk...stuk...stuk!...* (1871)¹³, of the conditions which produce specifically Russian "unhappy people" in *Nesčastnaja* (1869), and of the distinctively Russian characteristics of a particular "universal" type in *Stepnoj korol' Lir* (1870).

How, then, is this change of emphasis to be explained? Is it really enough to regard this turning to the past as simply a preparation for the future, for the portraits in *Nov'* of Neždanov, Solomin, Marianna and Mašurina¹⁴ or, as G. A. Bjalyj has argued, for the evocation of that "bezymjannaja Rus'" which forms "the basis and background" of the novel's events¹⁵? Only such later tales of the period as *Punin i Baburin* (1874) and *Časy* (1875) offer convincing support for this view. The others suggest a quite different purpose. In these works Turgenev presents as distinctively Russian a range of human qualities which we are evidently meant to admire – for example, the capacity for self-sacrifice of the heroine of *Strannaja istorija* (1870), the undying, selfless love of the hero of *Brigadir* (1868), and the generosity of spirit of his Russian "King Lear". Here we seem to hear the voice of the Turgenev who in his speech at the Puškin celebrations of 1880 was to acclaim "the good Russian features of good Russian people" (S., XV, 70). But we also hear in these works a very different voice – the voice which prompted the Slavophile Nikolaj Strachov to describe the tales as a denunciation of "the bankruptcy

¹¹ A. B. Muratov, *Povesti i rasskazy I. S. Turgeneva 1867 – 1871 godov*, Leningrad 1980, p. 7.

¹² See, for example, *ibid.*, p. 10, and Poljakova, p. 13.

¹³ See Turgenev's letter of 18 August 1874 to A. P. Filosofova (*P.*, X, 282).

¹⁴ See M. Tur'jan, '*Punin i Baburin*' v rjade pozdnich proizvedenij Turgeneva, in: *Russkaja literatura* 1965 / No. 3, p. 150.

¹⁵ G. A. Bjalyj, *Turgenev i russkij realizm*, Moscow / Leningrad 1962, p. 206.

of the Russian soul”, as expressing the author’s “acute, irritable dissatisfaction with our national character”¹⁶. For crudity, cruelty, darkness and ignorance are indeed the main features of the Russia depicted. In almost every case “the good Russian features” are ultimately projected as grotesque abnormalities. The heroine of *Strannaja istorija* sacrifices herself to the needs of a mindless, savage ‘jurodivyj’ whom Turgenev compares to “a wild beast in a cage” (*S.*, X, 183); the sacrificial love of the hero of *Brigadir* is portrayed as a form of dehumanizing slavery; and the passions involved in *Stepnoj korol’ Lir* are parodically stripped, as Strachov observed, of the poetic grandeur with which Shakespeare endowed them¹⁷. Rarely is the reader’s sympathy sought in these tales – not even in the tale about a “Russian suicide”, which Turgenev described disparagingly to a correspondent as “seldom representing anything poetic or pathetic” and as “almost always carried out as a result of conceit and narrow-mindedness” (*P.*, X, 282). Thus not without cause were these tales seen by Strachov less as foreshadowing the themes and characters of *Nov’* than as pointing backwards to the Turgenev of *Dym*, to the judgements of his Potugin, whose “passionate hatred” for his country had comprehensively obscured the “passionate love” which he had equally claimed to feel (*S.*, IX, 173). And for all the bias of Strachov’s opinions, we must surely accept this view as valid. For what is the love of the hero of *Brigadir* if not a demonstration of that “Russian love” which Potugin describes as uncivilized “bewitchment” (*S.*, IX, 236), and why do the tales repeatedly refer to the potent legacy of Russian sectarianism¹⁸ if not for the purpose of reiterating Potugin’s view of the Schism as the source of Russian darkness, of Russian tyranny and slavishness (*S.*, IX, 169) – the view which Turgenev had argued in his dispute with Herzen (*P.*, VII, 14) and which was to have been reasserted in the unwritten novel that he planned at this time (1867 – 69) about one of the leaders of the Old Believers in the seventeenth century, the priest from Suzdal Nikita Pustosviat¹⁹? The “Russian soul” that repeatedly emerges in these tales is precisely the “soul” which Potugin characterized as primitive and unilluminated by Western civilization.

¹⁶ N. Strachov, *Kritičeskie stat’i ob I. S. Turgenjeve i L. N. Tolstom (1862 – 1885)*, 4th edn., I, Kiev 1901, pp. 126 – 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁸ See, for example, the portraits of the old servant Narkiz in *Brigadir* (*S.*, X, 47) and Evlampija, the younger daughter of Charlov, in *Stepnoj korol’ Lir* (*S.*, X, 265) as well as that of the ‘jurodivyj’ in *Strannaja istorija*.

¹⁹ See Ju. D. Levin, *Neosuščestvlenyj istoričeskij roman Turgenjeva*, in: *I. S. Turgenjev (1818 – 1883 – 1958): Stat’i i materialy*, Orel 1960, pp. 115 – 30.

There can surely, therefore, be little doubt that these tales should be seen, like the unwritten novel²⁰, as representing primarily a continuation of Turgenev's response in *Dym* to the Slavophile views of Herzen and Ogarev, to their epistolary argument of the early and mid-sixties. In 1869, in his reminiscences of Belinskij, he proclaimed that the great critic's Westernist convictions had "in no sense weakened his understanding and sense of everything Russian" (S., XIV, 43), and his tales of this period seem to reflect his attempts to defend his own Westernism in similar terms, to demonstrate that his convictions, and even his absences, did not preclude a similar understanding. The question to be asked, therefore, is whether the same purpose is likewise apparent in his most substantial work of the period, *Vešnie vody*.

From the remarks that have been made on the other works it is clear that the novella displays several common features. Thus the events, partly based on autobiographical experience, are taken from the past, from the year 1840. In addition, the hero, though a member of the gentry, is an ordinary young man, by no means an intellectual, and politico-social issues are again replaced by a psychological study of the national character – in this case of the phenomenon of Russian weakness of will²¹. Here the main characteristic of Rudin and of the "superfluous men" of Turgenev's early short fiction is no longer attributed to politico-social causes but is presented now as quintessentially Russian²². Hence Turgenev's concern in the early chapters, before Sanin's weakness is fully displayed, to establish his credentials as a particular Russian type. In chapter 14, for example, the expression on his face is described as identifying him at once as the scion of "a sedate provincial gentry family", as one of those "'father's boys' and 'good young masters' who are born and fattened up in the wide open spaces of those regions of ours which are half steppe" (S., XI, 37)²³. But even before this, as early as chapter nine, his weakness is glimpsed, and from the beginning it is characterized as a "typical" trait. "Like every true Russian", the author remarks, "he was delighted to seize on the first excuse that would relieve him of the necessity of doing anything" (p. 27). His most salient feature, therefore, is soon disclosed – a curious passivity or incapacity for independent action, now described as the mark of "every true Russian" – and this trait predetermines our responses to his conduct.

²⁰ See *ibid.*, p. 122.

²¹ See the reference to Sanin as being "little aware of the anxious feelings to which the best young people of the time were prey" (S., XI, 37).

²² See in this connection V. Skvoznikov, *Poslednie povesti Turgeneva (1870 – 1882)*, in: I. S. Turgenev, *Sobranie sočinenij*, VIII, Moscow 1962, p. 359.

²³ All references to *Vešnie vody* are to volume XI of S., and hereafter page numbers only are entered in the text.

It prompts us to view his betrayal of Gemma not as the act of a dishonourable man, but as an act resulting from the same passivity which deprives him of the ability to dictate events and places him completely and helplessly at their mercy. To Polozova he reacts with the same disarming ingenuousness and non-reflective spontaneity with which earlier he had reacted to Gemma herself, obediently following the prompting of his nature "without a spark of will in his sinking heart" (p. 147). Turgenev portrays him as a willing pawn swept along by those elemental forces of life which are symbolized in the work, as indeed in its title, by the recurrent and suggestive image of water. Thus his decision to marry Gemma is described as follows:

He was no longer arguing with himself about anything, no longer reflecting, calculating, looking ahead; he had left his past completely behind and taken a leap forward; from the dreary bank of his lonely bachelor life he had plunged into that merry, bubbling and mighty flood without thought for the grief that it might bring and with no desire to know where it would carry him or whether it would smash him against a rock (p. 76).

With the noted result it "smashes" him in the end against the formidable "rock" of Mar'ja Nikolaevna.

This mode of portrayal would seem to establish an immediate difference between Sanin and Litvinov for the obvious reason that the hero of *Dym* is ostensibly presented as a social type rather than as the embodiment of a national trait. Litvinov, moreover, is endowed with a will which Bambaev compares to "a rock" and "granite" (*S.*, IX, 240), and though succumbing to Irina's charms and betraying Tanja, he succeeds in the end in freeing himself and even in winning Tanja's forgiveness. The other obvious difference is that his relationship with Tanja receives much less attention than Sanin's relationship with Gemma with the result that we are left not entirely convinced that his feeling for her is genuine love. *Vešnie vody* is unique among Turgenev's works in that it portrays a man who falls genuinely in love, and is shown unequivocally to be in love, yet is so dependent on external forces, so lacking in the ability to control his life, that immediately afterwards his love and conscience can be usurped by a humiliating passion, by a passion, moreover, inflamed by a woman who contrasts with Gemma in every way. And this weakness, as stated, is generalized as a fundamental feature of the Russian character.

Nevertheless, the differences between the novella and *Dym* can easily lead to false conclusions. The generalization of Sanin's weakness confirms that the novella is related to *Dym* in much the same way as the other

works of the period – in the sense, that is, that it likewise represents a dramatized illustration of a national trait condemned by Potugin: the trait that he mentions when explaining to Litvinov the ability of Gubarev to maintain his authority over his followers. He says:

The government has freed us from our dependence on serfdom, and all thanks to it, but the habits of slavery have become too deeply ingrained in us; it will take us years to get rid of them. Everywhere and in all things we want a master. [...] We are a soft people; it's not difficult to take us in hand (*S.*, IX, 168 – 69).

These “habits of slavery” (“privyčki rabstva”), which Potugin traces to the beginnings of Russian history, to the invitation which “our tribe” extended to the Varangians, are reproduced in the form of Sanin’s weakness, while the Russian craving for a “master-figure”, to which Potugin attributes the power of Gubarev, now gives birth to the figure of Mar’ja Nikolaevna, whose “Russianness”, accordingly, is similarly emphasized. The appearance, we are told, and also the speech of this woman, described as a “Slavonic nature” (p. 120), betray clear signs of her “plebeian origins” (pp. 110, 114). Despite her wealth, she rejoices in the fact that she is a woman of the people, the daughter of a peasant, who despises all music except Russian folk-songs (p. 119). She proclaims herself a ‘lapotnitsa’ “no worse than Natal’ja Kirillovna Naryškina” (p. 128), and the allusion here to Peter the Great is explained by her cry a few pages earlier: “O, what fun it is to give orders to people! There is no greater pleasure than this in the world!” (p. 121). She is a woman who exults in the experience of power, as we see in the scene at the end of chapter 42 in which Sanin falls to his knees and kisses her hands. We read:

She released them, placed them on his head and seized his hair with all ten fingers. Slowly she ran this unresponsive hair through them and twisted it. She drew herself up to her full height. Her lips curled in triumph, and her eyes, so wide and shining that they seemed almost white, expressed only the pitiless torpor of one gluttoned on victory. This look is seen in the eyes of a hawk tearing with its claws a bird that it has caught (p. 148).

But if the monologues of Potugin are the sub-text here, it should not be thought that in *Dym* itself they function merely as an “autonomous

sphere"²⁴, for in the novel they are equally the essential sub-text of the passionate affair between Litvinov and Irina. Irina's sensuality is less blatant than Polozova's, and she is certainly a more complex figure, but not without cause are the origins of her family described as traceable to the Varangian Rjurik (S., IX, 178). For Irina too is a lover of power²⁵, and the parallel with Polozova is underpinned by numerous details – most notably, by the faith which they share in "magic", on which Potugin again provides the commentary with his caustic remarks about the Russian *byliny*. "Love in them", he says, "is always the result of magic and love-potions and is even called bewitchment with a philtre ('prisuchoi')" (S., IX, 236). The statement points forward to the scene in the novella in which Sanin is questioned by Mar'ja Nikolaevna about his faith in the powers of the Russian 'prisucha' (p. 146), but more directly it foreshadows the "magic" of Irina. To the "subtle" and "penetrating" smell of "yellow lilies" described as emanating from Mar'ja Nikolaevna (p. 126) corresponds the intoxicating smell of the heliotropes which reimplants Irina's image in Litvinov's mind after their long separation and is linked obliquely with the notion of evil, with the "blind darkness" of life in the "remote Russian steppes" (S., IX, 177)²⁶. Bambaev's reference to Litvinov as "a Russian soul" ("ruskaja duša", S., IX, 155) may therefore be seen as highly significant. For the implication of the parallel between the two heroines is that, for all the differences between the two heroes, Litvinov's surrender is also to be seen as an illustration of the same national psychological flaw, as demonstrating likewise the Russian "habits of slavery". The differences between them are explained simply by the broader terms of reference which provide in the novel for the combination of the same psychological theme with the politico-social theme which the novella lacks.

But there is one major difference between the novel and the novella that is not explained by the wider range of issues which the novel embraces, and its presence suggests one immediate answer to the question of the reasons for the ostensible repetition of theme. It is the difference of nationality between the two heroines of the novella. Unlike Tanja and Irina, Gemma and Polozova are primarily contrasted as national types, and the importance of this contrast partly explains why the portrait of Gemma is so much more complete than the portrait of Litvinov's fiancée in the

²⁴ They are described as such by L.V. Pumpjanskij in his essay '*Dym*'. *Istoriko-literarnyj očerk*, in: I. S. Turgenev, *Sočinenija*, IX, Moscow / Leningrad 1930, p. v.

²⁵ For a detailed examination of this aspect of Irina's character, see J. B. Woodward, *Turgenev's 'New Manner': A Reassessment of His Novel 'Dym'*, in: *Canadian Slavonic Papers* 1984 / No. 1, pp. 70 – 71.

²⁶ See *ibid.*, pp. 71 – 73.

novel. The Italian heroine, like Sanin and Polozova, is portrayed as the embodiment of national characteristics. She is endowed, for example, with “that Italian gracefulness in which the presence of strength is always felt” (p. 31); her “gift for mimicry” is described in chapter 7 as “inherited with her Italian blood” (p. 23); and reference is made to her “radiant southern nature” (p. 34). Reminding us that her name means “precious stone” (p. 96), Turgenev presents her, as A.B. Muratov has noted, as the embodiment of those qualities with which Italy was synonymous for his generation – beauty, harmony and sparkling vitality²⁷. And following Muratov²⁸, we should also stress the related attribute that she shares with her family: her devotion to the cause of freedom and social justice. The freedom which Polozova professes to love (pp. 134 – 35) is the freedom to follow her personal caprice without thought for the pain inflicted on others. It is a freedom, therefore, inseparable from tyranny, from the kind of tyranny which Potugin explains as brought into being by Russian history, by the “habits of slavery” that it has instilled in the Russian psyche. But freedom for the republican family Roselli is the freedom from tyranny in all its forms for which Gemma’s brother Emilio later sacrifices his life in Garibaldi’s campaign to liberate Sicily. Thus the beauty of Gemma is both physical and moral. It is the beauty denoted by the epithet ‘prekrasnyj’ which Sanin uses when describing to Polozova his ardent love of “everything beautiful” (p. 119), and the novella is essentially a comment on this love which Turgenev ascribes to this “typical” Russian. Its purpose is to show that, however genuine it may be, this love cannot compete with the more basic, historically conditioned need which Turgenev ascribes to the “Russian soul”.

But why did Turgenev make his heroine Italian? Why did he confer Italian nationality on the Jewish girl who inspired Gemma’s portrait, on the girl, that is, whom he himself had met in Frankfurt in 1840²⁹? Potugin again suggests the answer, for the qualities which Turgenev embodies in Gemma are the qualities which Potugin so vigorously acclaims as implicit in the notion of Western civilization. Comparing her to Judith as portrayed in Cristofano Allori’s painting “Judith and Holofernes” (p. 13), Turgenev associates her with the art of the Italian Renaissance which represented for him the highest expression of those ideals which dictated his loyalty to the Westernist cause. The novella’s connection with *Dym* is thus notably strengthened, extending beyond the plot to the conflict of ideas. Alone among the works of the ten-year period which separated

²⁷ Muratov, p. 46.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹ See Friedländer, p. 196.

Turgenev's last two novels, *Vešnie vody* likewise combines a portrayal of the "Russian soul" with an eloquent statement of contrasting Western values. The difference, of course, is that in the novella this statement is dramatized. The values proclaimed by Potugin are now embodied in the figure of one of the two heroines, who may accordingly be viewed as representing the two forces competing for possession of the "Russian soul". They confront the hero with two cultural traditions and demand, in effect, that he choose between them.

Before considering the implications of the choice that he makes, we should note briefly why it was that in 1870 – 1871 Turgenev was still so deeply preoccupied with the issues involved in the Westernist-Slavophile dispute that again he felt the need to address them in a major work of art. The main reasons, we must conclude, were the general resurgence of Slavophilism in the years following the Emancipation and the birth of the equally inward-looking Populist movement. The renewal of his correspondence with Herzen must also be considered a significant factor. Once more he was faced with the necessity of refuting Herzen's Slavophile arguments which had contributed directly to the conception of *Dym*. At the same time his correspondence suggests that he was equally preoccupied with another contemporary reflection of Slavophile thought – the thought of Tolstoj in *Vojna i mir*, the last volume of which appeared in 1869. Calling on Tolstoj to 'razurusit'sja', to free himself, that is, from the influence of the Slavophile publicist S. S. Urusov³⁰, Turgenev was one of the first to recognize the notable contribution of Slavophile doctrine to the shaping of Tolstoj's historical philosophy³¹, to the reinforcement, that is, of Tolstoj's conception of freedom and of his belief that the driving force of history is not the rational activity of the autonomous individual but the unconscious, instinctive activity of the masses. Could this be taken to mean, he was moved to ask Fet, that "the railway from New York to San Francisco" had been built by the Americans "unconsciously, in a dream" (*P.*, VIII, 101)? Dismissing such views as "farcical" and "charlatanism" (*P.*, VII, 64), as indicative of Tolstoj's "worship of unconscious ignorance" (*P.*, VIII, 43), he renewed his attack in August 1870, when his work on *Vešnie vody* was just beginning, on seeing them reflected in Tolstoj's hostility to the German cause in the Franco-Prussian War. He saw it as yet another fatuous demonstration of his compatriot's hostility to "reason" and "learning". "His last novel", he wrote, "is built wholly on this hostility to the intellect,

³⁰ See his letter to I. P. Borisov of 13 November 1869 (*P.*, VIII, 128).

³¹ On this question in general, and the influence of Urusov in particular, see B.M. Ejchenbaum, *Lev Tolstoj*, Leningrad 1928 – 1931, pp. 342 – 45, 368, 374 – 75.

to knowledge and consciousness – and suddenly the learned Germans are smashing the ignorant French” (*P.*, VIII, 270)³².

In the light of this background and our observations on the characters of *Vešnie vody*, it does not seem too far-fetched to suggest that the work was written, at least in part, as a continuation of this anti-Tolstojan, and more generally anti-Slavophile, polemic. Thus in the portrait of Polozova we see clear indications of an attack on the Slavophiles' idealization of folk culture and on their view of freedom as simply the assimilation of “traditional values and patterns of behaviour”³³. But it is plainly in the portrait of Sanin that the polemical aspect of the work is most evident. The story of this remarkably passive, fatalistic and “typically Russian” hero, who responds to events not with rational reflection but instinctively, spontaneously and without regard for the possible consequences, may now be seen as inherently critical of that non-reflective faith and spontaneity which the Slavophiles opposed to the Westernists' conception of reflection as a necessary prerequisite of freedom. In other words, Polozova's victory over Gemma might be construed as expressing Turgenev's view of the actual results of such instinctive, spontaneous activity: submission to that elemental darkness of the “Russian soul” which she embodies in the work.

But what answer can we give to the second question that has been raised? Why was Turgenev's attitude to this second semi-allegorical response to Slavophile doctrine so unusually sensitive? If we accept that this attitude can indeed be explained only by reference to some “deep personal meaning” which it held for him but find it difficult for the reasons noted to accept the traditional interpretation of what this meaning might have been, what alternative view of its nature might be suggested? In order to answer this question, we must obviously consider the aspect of the novella to which passing reference has already been made – its basis of personal experience. The episode of Sanin's meeting with Gemma was inspired by Turgenev's meeting with the Jewish girl in similar circumstances, in the same year, at the same age, and in the same German city. Furthermore, Turgenev is reported as describing the work as “true” and “my own story” and Mar'ja Nikolaevna as “the embodiment of Princess Trubeckaja, whom I knew well”³⁴, and when criticized for the

³² For extensive discussions of Turgenev's responses to *Vojna i mir*, see A. I. Batjuto's articles *Polemika Turgeneva s L. N. Tolstym v 1869 g. (Po dannym černovogo avtografa stat'i 'Po povodu «Otcov i detej»')*, in: *Turgenevskij sbornik*, II, Leningrad 1967, pp. 135 – 40, and *Vokrug ėpopei. (I. S. Turgenev i L. N. Tolstoj v 1860 – 1870-e gody)*, in: *Russkaja literatura* 1989 / No. 4, pp. 28 – 52.

³³ A. Walicki, *The Slavophile Controversy: History of a Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Thought*, Oxford 1975, pp. 446 – 47.

³⁴ Pavlovskij, p. 89.

second part of the work by the niece of Flaubert, he excused himself by remarking: "Je me suis laissé entraîner par des souvenirs" (*P.*, X, 136). The autobiographical basis, therefore, is clearly substantial. Nevertheless, it is equally clear that Schapiro is correct in describing Sanin as "standing for Turgenev himself" only "in certain respects"³⁵, for in respect of education, intelligence and cultural sophistication he is self-evidently a more limited figure. In what respects, therefore, does he "stand for Turgenev"? By 1978 Schapiro had narrowed them down to just one: "only", he suggests, "in respect of weakness of character"³⁶. It is difficult to disagree, yet the importance of this affinity, of course, could hardly be overstated. Not only, as we have seen, is weakness of character or will the central feature of Sanin's portrait; it was also the feature which Turgenev repeatedly acknowledged as his own most salient trait³⁷. In addition, therefore, to placing his hero in a situation which he had experienced himself, he endows him with one of his own most notable characteristics. At the same time, however, this characteristic, as we have also seen, is generalized. In the figure of his hero Turgenev identifies this feature of his own personality with the national character with the result that the judgement on the national character which the novella pronounces acquires the "deep personal meaning" that would explain his attitude to the work. And this judgement, as we have noted, is that however wedded the Russian might be to Potugin's concept of Western civilization, the instincts and attitudes instilled by Russian history will ultimately prevail. In pronouncing this judgement on his "typically Russian" hero, Turgenev, it seems, was implicitly pronouncing it on himself, thus explaining his comment on Mar'ja Nikolaevna to his friend and French publisher Pierre Hetzel: "Cette diablesse de femme m'a séduit, comme elle a séduit ce nigaud de Sanine" (*P.*, IX, 261).

If this view of the work, therefore, is correct, it clearly prompts a major reappraisal of Turgenev's state of mind when he wrote the work. It suggests that the criticisms provoked by *Dym* and the ensuing polemics with Slavophile thought had had a notably more profound effect than that of simply impelling him to launch into a renewed defence of his Westernist beliefs. They had also triggered, it seems, a searching process of self-examination – a process, we might suppose, which received significant additional impetus from contemporary events, from the Franco-Prussian

³⁵ Schapiro, *Critical Essay*, p. 161.

³⁶ *Idem*, *Turgenev: His Life and Times*, p. 251.

³⁷ See, for example, his letter to George Sand of 31 March 1873 (*P.*, X, 88) and the earlier comment on himself in a letter to Countess Lambert: "People with weak characters love to invent a 'fate' for themselves; it releases them from the necessity of having a will of their own – and from any obligation toward themselves" (*P.*, II, 364).

War, which not only disrupted the idyll of his life in Baden-Baden, but also inflicted a damaging blow on that faith in Western civilization which he had professed throughout his life with such evangelical fervour³⁸. The novella suggests that these events had compelled him to ask questions about himself which he had never addressed so directly before – above all, the question of where he really stood in relation to the issues which receive in the work their culminating symbolic expression.

Charging Turgenev with having lost “all sense of Russia”, Dostoevskij had claimed that when he visited him at his home in Baden-Baden in the summer of 1867, Turgenev had said to him: “I consider myself a German, not a Russian, and I’m proud of it”³⁹. Turgenev seems to deny this in a letter to an associate written a few months later (*P.*, VII, 17), but the fact remains that throughout the sixties he had consistently displayed towards his country the attitude that he imparted to Potugin. It has been argued that this attitude was little more than a pose struck for the benefit of his European friends and acquaintances⁴⁰, but it is difficult to share this view when we read, for example, the letters to Pauline Viardot in which he describes his visit to Russia in the summer of 1868. There is nothing feigned, we feel, about the dismay with which he reacts here to his renewed acquaintance with his country. Even in the familiar surroundings of Spasskoe he is aware, he stated, of a sense of “boredom and anxiety gripping my whole being” – a feeling, he adds, “explained by the fact that I have been cast out of my native element” (*P.*, VII, 164). “Les vieux murs”, he writes in another letter, “semblent me regarder comme un étranger, et je le suis en effet” (*P.*, VIII, 162). By this time, therefore, his sense of alienation from Russia was both genuine and profound. Baden-Baden had come to be distinctly more “native” to him than even the place of his birth. Yet the process of self-questioning, it seems, had already begun. Barely a year later we find him writing in his reminiscences of Belinskij: “Even if we are washed in the waters of the seven seas, our Russian essence will remain intact” (*S.*, XIV, 10). It is true that in this context the statement was a polemical retort to those who equated Westernism with the renunciation of uniquely Russian attributes, but it may nevertheless be seen as directly foreshadowing those questions about himself to which the story of Sanin appears to be his answer.

In the course of the novella Polozova makes two observations to Sanin which take us to the heart of the debate that Turgenev was con-

³⁸ For his criticisms of German conduct and policy during the war, see *P.*, VIII, 244, 278, 280, 384; IX, 67, 228, 303 – 4.

³⁹ Letter to A. N. Majkov of 16 August 1867 in F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, XXVIII, Leningrad 1985, p. 211.

⁴⁰ Freeborn, p. 164.

ducting within himself. In chapter 36, referring to his recent visit to Italy, she says to him: "You seem to be particularly drawn to everything Italian. It is strange that you did not find your particular object *there*" (p. 119). And in chapter 42 she remarks to him with surprise: "Here you are, a Russian, and you want to marry an Italian" (p. 143). The two comments illuminate Turgenev's struggle with the contradictions of his own nature. They convey his awareness that, for all his life-long commitment to the Westernist cause and his profound admiration for Western ways and Western culture, he still remained in the deepest recesses of his being a Russian endowed with all the negative, as well as positive, attributes with which he associated the term. His portrait of Polozova reflects his reluctance to acknowledge this truth. He makes every effort to compromise her in the reader's eyes. But again we cannot but agree with Schapiro when he comments that "for all her moral depravity" she is "the real heroine of the work"⁴¹. As Lev Šestov observed, she emerges distinctly "better than she should have been". Turgenev, he writes, presents "a picture of gripping primitive truth and of a passion which for this very reason is so magnificent and alluring. Nowhere did he succeed in speaking about love with greater force and power"⁴². The novella may be seen, therefore, as offering one of the most striking examples in Turgenev's fiction of that tension between the artist and the thinker to which Strachov ascribed the paradox of his novels – the paradox of a Westernist who consistently "dethrones" his Westernized heroes. In every case, Strachov argues, "the Russian fibre of his being" ('ruskaja žilka') proclaimed itself against his will⁴³.

At the end of *Vešnie vody* the fifty-two-year-old Sanin is still unable to understand, we read, "how he could have abandoned Gemma, who had loved him so tenderly and passionately, for a woman whom he had not loved at all" (p. 151). But the regret and sense of guilt, which now feed his desire to be rejoined with Gemma in America, cannot change the irrational truth of his personality of which his rationally inexplicable action was the expression. It is the truth which Turgenev now instinctively and reluctantly seems to have recognized in himself, and it is the revelation of this truth that both distinguishes the novella from *Dym* and constitutes, it is suggested, that "deep personal meaning" which explains his attitude to the work. "I wrote it with genuine pleasure", he is reported as saying, "and I love it"⁴⁴. "I feel something like revulsion for my own child", he wrote in reference to it to S. K. Kavelina (*P.*, IX, 214). The contradiction

⁴¹ Schapiro, *Critical Essay*, p. 169.

⁴² L. Šestov, *Turgenev*, Ann Arbor 1982, p. 83.

⁴³ Strachov, pp. 95, 108.

⁴⁴ Pavlovskij, p. 90.

is apt, as indeed was his attitude to the second half of the work, which he was tempted to change⁴⁵ but left intact. In his attitude to his "child", as in his attitude to his country, the "love" and "hatred" that he ascribes to Potugin were indissolubly mixed. In a work which expresses his conscious rejection of the instinctive spontaneity of the "Russian soul" his own Russian instincts are paradoxically displayed, inspiring the novella's most memorable pages.

⁴⁵ See *P.*, IX, 197, 215.

Н. Г. Жекулин (Калгари)

Тургенев и Рихард Поль

Имя Рихарда Поля (Richard Pohl) уже давно встречается на окраинах тургеневедения и, в первую очередь, конечно, благодаря сатирическому портрету в повести *Вешние воды* висбаденского критика “Негг Р...”, прототипом которого считается тургеневедами как раз Рихард Поль. Хотя Поль никогда не станет, и не должен стать, центральной фигурой, его место в жизни Тургенева заслуживает того, чтобы больше стало известно об этом далеко небезынтересном культурном деятеле и о его роли в жизни и творчестве писателя.

Биография Поля

Родился Поль 12 сентября 1826 г. в Лейпциге в семье врача¹. Отец музыкой вовсе не интересовался, а мать была из семьи, в которой музыка и музицирование играли важнейшую роль. К своему двенадцатому дню рождения мальчик получил абонемент на концерты в известном Гевандхаузе (Gewandhaus), где он слушал Мендельсона, Клару Вик (впоследствии Шуман) и Листа. Он также учился играть на рояле и был на всю жизнь благодарен своему учителю, Эрнсту Венцелю (Ernst Wenzel), за то, что, тот

“merkte bald, daß er keinen Virtuosen aus mir machen würde; aber er [...] weckte mein musikalisches Empfinden, schärfte mein musikalisches Denken in liebevollster Weise. In den Unterrichtsstunden wurde bald mehr analysiert und theoretisiert, als systematisch Clavier gespielt”².

В 1841 г. родители послали юношу в Хемниц учиться и готовиться к “полезной” профессии инженера. Музыкальная жизнь в Хемнице, конечно, была на гораздо более низком уровне, чем в

¹ Главными источниками сведений о жизни Поля являются его автобиография (Richard Pohl, *Autobiographisches*, Leipzig 1881, 32 S.) и биография, изданная лет двадцать назад на основе этой автобиографии и семейных данных его дочерью, Сентой, которой было всего девять лет, когда умер ее отец (Senta Hartlaub-Pohl, *Richard Pohl, 1826 – 1896. Ein Lebensbild*, Baden-Baden o. J. [= *Beiträge zur Geschichte der Stadt und des Kurortes Baden-Baden*, X], 93 S.).

² *Autobiographisches*, S. 7 – 8.

Лейпциге, однако это было как раз в Хемнице, где Поль впервые познакомился с музыкой Берлиоза (увертюра *Les Francs-juges*), которая на него произвела такое впечатление, что он о ней написал статью, которая, к большому удивлению самого автора, появилась в печати и, собственно, хотя и не сразу, определила его будущую деятельность.

Окончив технологический институт и решив на основе стажа в фабрике, что стать конструктором он не хочет, он поступил в университет, сначала в Карлсруэ, а потом, в 1849 г., в Геттингене, где он занимался философией в духе тогдашней *Naturphilosophie*. В Геттингене он познакомился с литературно-теоретическими произведениями третьего члена музыкального триумvirата, которому он потом служил всю жизнь, а именно со статьями Рихарда Вагнера. Из Геттингена он перевелся в лейпцигский университет, где он готовил диссертацию с намерением стать доцентом. Но когда, в 1851 г., австрийское правительство отвергло его кандидатуру на место профессора машиностроения в Граце, будто за его активное участие еще студентом в Карлсруэ в революционных событиях 1848 г., и когда он впоследствии узнал, что и в Саксонии правительство поступило бы таким же образом, он окончательно решил выбрать профессию музыкального журналиста, тем более, что в 1852 г. Франц Брендель (*Brendel*), редактор известного журнала *Neue Zeitschrift für Musik*, решил предоставить свой журнал к услугам поклонников “новой музыки”, т. е. того, что называлось по-разному “*Zukunftsmusik*” или “*Weimarisches Schule*”. С этого момента Поль становится одним из виднейших сторонников новой музыки, связанной с именами Листа, Вагнера и Берлиоза. Он ездил на их концерты и на фестивали их музыки, писал статьи и рецензии, принимал участие в том, что они предпринимали (в частности, в 1861 г. сыграл активную роль в создании “*Allgemeiner deutscher Musikverein*”), писал для сочинений Листа “связующие” тексты (*Verbindende Dichtung*), переводил Берлиоза, и т.д. Поэтому не удивительно, что, когда в 1854 г. Лист пригласил жену Поля, известную арфистку Йоханну Айт (*Johanna Eyth*), в Веймар, Поль с радостью согласился переехать в этот центр новой музыки, и, как он сам признался, остался бы там до конца своей жизни, если бы самому Листу не пришлось оттуда уехать.

Вытеснил Листа новый директор театра в Веймаре (с 1857-го года), Дингельштедт (*Franz Dingelstedt*), и тот факт, что в 1860 г. великий герцог веймарский Карл Александр решил основать Академию художеств вместо Музыкальной школы, о которой давно мечтал Лист. Лист уехал в 1861 г., после чего разъехались и его ученики и поклонники, на чем, собственно, и кончилась “Веймар-

ская школа”. Полю тоже незачем было отставаться, и когда в 1863 г. ему предложили стать редактором местной газеты в Баден-Бадене, где жила семья его жены, он принял это предложение (тем более, что в Веймаре он принимал активное участие как раз в местной журналистике, в частности, в основании газеты *Weimarer Sonntagsblatt*). Жене предложили место в оркестре в соседнем Карлсруэ, и, хотя Польш жаловался на то, что в течение многих лет (до смерти Йоханны в 1870 г.) ему пришлось делить свою жизнь между этими двумя городами, и на то, что менее прогрессивный репертуар в Карлсруэ по сравнению с тем, к чему она привыкла в Веймаре, давал жене лишь ограниченные возможности, он остался в Бадене и работал в газете *Badeblatt der Stadt Baden-Baden* больше тридцати лет, до самой своей смерти 17-го декабря 1896 г., отвергнув приглашение Вагнера переехать в “Новую Мекку”, Байрейт. С переездом в Баден устанавливаются связи Поля с Полиной Виардо, которая переехала со своей семьей в Баден в том же 1863 г., и, естественно, с Тургеневым.

Дать характеристику Полю как музыкальному журналисту нелегко. О его ревностном служении делу “новой музыки” не может быть ни малейшего сомнения. Недаром три тома его собранных сочинений по музыке посвящены триумвирату Вагнер – Лист – Берлиоз, каждому композитору по тому³. Польш всегда гордился тем, что сам Вагнер его называл “Ältester Wagnerianer”⁴. В недавно вышедшей немецкой музыкальной энциклопедии автор статьи о Поле, пожалуй с некоторым преувеличением, утверждает, что “Pohl [...] hat für die Neudeutschen dieselbe Bedeutung gewonnen wie Hanslick für die Konservativen”⁵. А Пауль Хайнс (Paul Hains), который стал дирижером баденского оркестра в 1892 г., незадолго до смерти критика, пишет о нем:

“Mag Pohl auch etwas eigenwillig gewesen sein, so war er doch eine starke Persönlichkeit, von der lebendige Anregung ausging. Er besaß ein kritisches Gewissen, das er Künstlern und Zuhörern mitteilte, er war ein leidenschaftlicher Kunstfreund, der als heiliges Gebot seine Aufgabe betrachtete”⁶.

³ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 3 Bände, Leipzig 1883 – 84.

⁴ *Autobiographisches*, S. 32.

⁵ Reinhold Sietz, *Richard Pohl*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, X, Kassel / Basel / London / New York 1962, S. 1374.

⁶ Цитируется по Senta Hartlaub-Pohl, S. 52.

Особая роль Бадена как курорта, куда на летний сезон съезжался франкофильствующий высший свет со всей Европы, определила и музыкальную атмосферу города. Контраст между Веймаром и Баден-Баденом не мог быть более резким, как подчеркивал сам Поль:

“Dort das concentrirte deutsche Kunstleben, die ausgesprochenste fortschrittliche Tendenz, hier die überwiegend französischen Elemente und keine feste Kunstrichtung, sondern ein absichtlicher Cultus des brillanten Virtuositenthums, des herrschenden Modegeschmacks”⁷.

Поль понимал свою роль критика, как борьбу за серьезность в музыке:

“Ich mußte suchen, den glänzend gesteigerten Verhältnissen die besten Seiten abzugewinnen, und nach und nach einen sicheren Ausgangspunct zu gewinnen, von dem aus ich für das Allgemeine wirken konnte. Im Laufe der Jahre ward mir dies auch zu Theil, freilich erst dann, als mit dem Kriege von 1870 / 71 die französischen Elemente plötzlich verschwanden und deutsche Kunst, deutsche Gesinnung und Bildung in Baden-Baden die Herrschaft gewannen”⁸.

Что ему не всегда удавалось победить в этой борьбе, видно даже по комментарию в некрологе, в общем симпатичном, который появился в журнале вагнерианцев *Bayreuther Blätter*, где намекается на особую роль, которую пришлось Полю играть в Бадене:

“Richard Pohl war schliesslich als compromissgewohnter ‘Vergnügungskommissär’ des Baden-Badener Musiklebens [...] zusehends älter, etwas schwach und bequem geworden”⁹.

Этот вопрос о компромиссах, на которые будто бы должен был пойти Поль, не остался без последствий и в истории отношений между Полем и Тургеневым.

⁷ *Autobiographisches*, S. 26.

⁸ *Autobiographisches*, S. 26 – 27.

⁹ Arthur Seidl, in: *Bayreuther Blätter*, XX (1897), S. 118.

Поль и круг Виардо-Тургенева

Отношения между Полем и Полиной Виардо нельзя считать особенно тесными, но, судя по всему, они были довольно дружескими. Хотя Полина Виардо безусловно принадлежала к миру оперных виртуозов, она была серьезным музыкантом, хорошо знала немецкий репертуар, была близка как к Листу, так и к Берлиозу, и, к ужасу Тургенева и тайком от своего мужа, с энтузиазмом принимала музыку Вагнера¹⁰. Кроме того она была постоянным жителем Бадена и вне сезона, с тем еще преимуществом, что она была лично знакома со многими видными музыкантами, которые, когда они гастролировали в Бадене, с удовольствием принимали участие и в ее частных *matinées* и *soirées*. В брошюре посвященной памяти своей скончавшейся жены, Поль так характеризовал роль Полины Виардо:

“Anderseits bildete das Viardot'sche Haus einen musikalischen Mittelpunkt, dem Jeanne viele künstlerische Genüsse und interessante Bekanntschaften zu danken hatte, namentlich die von Iwan Turgénjew. [...] Seitdem Frau Viardot neben ihrer Villa eine 'Tonhalle', und später auch ein Privattheater erbaut, verging während der Saison fast keine Woche, in der nicht dort eine *Matinée* oder *Soirée* stattgefunden hätte, wo Frau Viardot selbst sich hören ließ, ihre zahlreichen Schülerinnen sich producirten, oder fremde Künstler auftraten, welche diese Salons um so eifriger frequentirten, als der König und die Königin von Preußen, der Großherzog und die Großherzogin von Baden, und andere hohe und höchste Herrschaften, bei ihrer Anwesenheit in Baden-Baden die Viardot'schen *Matinéen* und *Soiréen* regelmäßig mit ihrer Gegenwart beehrten”¹¹.

¹⁰ “Décidément, oui, décidément, Wagner est le seul compositeur dont les ouvrages aient de l'intérêt pour moi. Oh, il n'y a pas à le nier, je suis wagnérienne jusqu'au bout des ongles, mon pauvre ami!” писала она Тургеневу 16-го февраля 1869 г. (Ivan Tourguénev, *Nouvelle correspondance inédite*, I, Paris 1971, p. 355. В дальнейшем цитируется в тексте как *Nci*.) Редактор этого тома, А. Я. Звигильский, там же указывает на то, что за десять лет до этого Полина Виардо отнеслась очень отрицательно к той же опере Вагнера (*Лознгрин*), которая сейчас вызвала ее энтузиазм.

¹¹ [Richard Pohl], *Meiner theueren Gattin Frau Jeanne Pohl, geb. Eyth, zum Gedächtniß*, Baden-Baden 1870, S. 53. См. также статью И. С. Чистовой, *Тургенев и музыкальные утренники в Баден-Бадене*, в: *Тургеневский сборник. Материалы*, I, Ленинград 1964, с. 315 – 19.

В своих статьях Поль нередко упоминал о деятельности Полины Виардо, как частной, так и публичной, и всегда отзывался положительно о ней, как исполнительнице, как педагоге и даже как композиторе. Уже в рецензии на концерт камерной музыки в 1865 г. он пишет о двух ее песнях, *Das verlassene Mägdlein* и *Nixe Binsefuß*, что это

“zwei Liederperlen, die ihre Wirkung nirgends verfehlen können, wie viel weniger bei solchem Vortrag”¹².

В 1868 г., в рецензии на третью оперетту Виардо-Тургенева, *L'Ogre*, он пишет:

“die Musik ist ebenso reizend, als mannigfaltig, sehr melodiös und harmonisch fein, dabei selbstverständlich äußerst sangbar und dankbar für alle Mitwirkenden, und vollkommen dramatisch concipirt. [...] diese neueste Operette hat zur genüge bewiesen, daß Madame Viardot's Compositionstalent auch scenisch und musikalisch über die einengenden Bedingungen ihrer kleinen Hausbühne bedeutend hinausgewachsen ist”¹³.

Даже после неудачного представления *Последнего колдуна* в Карлсруэ, накануне представления теми же артистами в Бадене, появилась небольшая статья в баденском *Badeblatt*, автором которой следует считать самого Поля, в которой о музыке написано:

“Was dagegen die Musik betrifft, die sich ebenfalls nur in den kleineren Formen des strophischen Liedes und der Ariette bewegt, ohne zu großen Ensembles, Finales &c. sich zu erheben, – denn wir haben hier nur eine Operette (keine Oper) vor uns, – so kann dieselbe selbst vor einer strengeren Kritik wohl bestehen. Sie ist, wenn auch nicht besonders originell und packend, wohl geformt und sangbar, keineswegs trivial oder gesucht, und in der Instrumentation vortrefflich”¹⁴.

¹² *Badeblatt*, 12. Juli 1865, S. 486.

¹³ *Badeblatt*, 27. Mai 1868, S. 58. Поль сказал то же самое и в “большой” прессе, а не только в местной. О той же оперетте он писал в видной лейпцигской музыкальной газете *Signale*: “Einstimmig erkannte man den großen Fortschritt an, den diese dritte Operette der geistvollen Componistin gegenüber den zwei früheren [...] bekundet, obgleich auch in jener, namentlich aber im *Dernier Sorcier*, sich Musikstücke finden, welche großen Opern Ehre machen würden.” (29. Mai 1868, S. 591).

¹⁴ *Badeblatt*, 7. Februar 1870, S. 1480.

Лишь в своей автобиографии, написанной в 1880 г. после франко-прусской войны и “инцидента” с повестью *Вешние воды*, Поль ввел оттенок антагонизма в свою оценку музыкальной деятельности в вилле Виардо. Он отнес ее именно к французскому элементу в культуре Бадена и невыгодно сравнил ее с деятельностью Клары Шуман:

“Da wurde natürlich sehr viele, wenn auch nicht immer sehr gute Musik gemacht; charakteristisch für den dort herrschenden Kunstgeschmack war es, daß die Büsten von Beethoven und Rossini im Musiksaal neben einander aufgestellt waren. [...] Während in diesen Kreisen die französische und italienische Kunst blühte (der Cultus der deutschen war mehr Coquetterie), wurde in einer bescheidenen Villa in Lichtenthal die ernste deutsche Kunst pietätvoll gepflegt. Hier wohnte in den Sommermonaten Clara Schumann und wirkte gleichfalls inmitten eines Schülerkreises”¹⁵.

Тургенева Поль упоминает в своих мемуарных произведениях только вскользь: “Neben der geistvollen Künstlerin war Turgenjeff, ihr unzertrennlicher Hausfreund, das belebende Element.”¹⁶ В первой своей статье об опереттах он высказался одобрительно об обаянии тургеньевской сказки:

“Wir erinnern uns zwar nicht, jemals einen so poetischen und musikalischen Traum gehabt zu haben. [...] Und der Meister Turgenjeff, der geistvolle Dichter, der dem Ganzen Worte und Gestaltung verliehen [...] waltete inmitten der frischen, reizenden Jugendwelt mit prächtigem Humor”¹⁷

О тексте третьей оперетты *Людоед* Поль тоже высказался одобрительно, хотя более сдержанно:

“Der Text, ein harmloses, heiteres Feenmärchen, ist mit großem Geschick gemacht”¹⁸.

¹⁵ *Autobiographisches*, S. 27 – 28. Интересно заметить, что, хотя обе, Полина Виардо и Клара Шуман, упомянуты рядом друг с другом в брошюре о жене Поля, этот пренебрежительный для деятельности Полины Виардо контраст там отсутствует (*Jeanne Pohl*, S. 53).

¹⁶ *Autobiographisches*, S. 27.

¹⁷ *Badeblatt*, 19. Oktober 1867, S. 1456.

¹⁸ *Badeblatt*, 27. Mai 1868, S. 58.

Когда Тургенев описал для своего друга Людвиг Пича (Pietsch) историю неудачного представления *Последнего колдуна* в Карлсруэ, его утешило то, что

“Zum Glück hat sich die eigentliche Wuth gegen mein unglückliches Libretto gewendet – die *Badische Landeszeitung* hat sogar behauptet, von der Musik wäre manches Gute zu sagen – aber der Text wäre eine zu große Schweinerei”¹⁹.

И действительно, комментарий в баденской газете накануне представления в этом городе в общем придерживается этого мнения, хотя критика текста и тут состоит главным образом в подчеркивании неуместности текста для большой сцены:

“Dies die Entstehungsweise des kleinen Werkes, dessen Textbuch vermuthlich weniger einfach und harmlos sein dürfte, wenn ein Dichter von dem Talente Turgenjew's es im Hinblick auf die scenische Aufführung an großen Hoftheatern geschrieben hätte. So wenig aber letzteres ursprünglich beabsichtigt war, ebenso wenig war es möglich, den Text nunmehr gänzlich umzuarbeiten, ohne ein durchaus anderes Werk daraus zu machen. Daher kommt es, daß die Naivitäten der Dichtung einem Publikum, welches sich auf diesen Standpunkt nicht stellen will, nicht genügen konnte.”²⁰

Об отношениях Полины Виардо к Полю нет прямых сведений. Однако следует подчеркнуть, что Поль приглашался на частные концерты и представления, что Полина Виардо не раз писала песни на его же стихи, что именно его попросили перевести французский текст *Последнего колдуна* (за что ему тоже досталось после представления в Карлсруэ) и что он принимал активное участие в представлении *Последнего колдуна*, которым открылся частный театр Виардо 13-го августа 1869 г. (он исполнял партию ударных инструментов²¹). А скоро после того, как, зимой 1868 г., семья Виардо переехала в Карлсруэ для того, чтобы там могла

¹⁹ И. С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем*, Ленинград 1960 – 68, *Письма*, VIII, с. 188. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте; серия *Сочинения* обозначается буквой С., серия *Письма* буквой П.).

²⁰ *Badeblatt*, 7. Februar 1870, S. 1480.

²¹ Nicholas G. Žekulin, *The Story of an Operetta: 'Le Dernier Sorcier' by Pauline Viardot and Ivan Turgenev*, München 1989, (= *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik*, 15), p. 48.

учиться живописи молодая Клоди, Полина Виардо выступила в салоне четы Поль с песнями Шуберта и Шумана²².

В письме к Людвигу Пичу, в котором он упоминает эту *soirée*, Тургенев в тексте подчеркивает слово “Freund” в связи с Полем, но неясно, к кому именно относится его ирония в употреблении этого слова²³. С самого первого упоминания о Поле в переписке Тургенева, в письме к Пичу от 22-го сентября 1865 г. (а упоминается он почти исключительно в письмах к Пичу), раздается некоторая нота напряженности. Некоторая надменность также чувствуется в словах Тургенева, когда он рассказывает Полине Виардо о брошюре, которую Поль написал о своей жене:

“Richard Pohl a écrit toute une brochure sur sa femme – ja l’ai trouvée sur ma table. Il est à Bade et semble na pas vouloir le quitter. Mme Jeanne Pohl était une bonne personne... mais toute une brochure! Il y parle de vous avec reconnaissance.” (*Nci*, I, p. 179.)

Но откровенно враждебные фразы появляются в переписке Тургенева только после появления немецкого издания *Вешних вод* и связанных с этим нападок против Тургенева в немецкой прессе. Так в августе 1873 г. он пишет Пичу:

²² Семья Виардо переехала в Карлсруэ из Бадена в самом начале ноября (*П.*, VII, с. 230), а Тургенев переехал вслед за ними к концу месяца (*П.*, VII, с. 239). *Soirée*, на которой выступила Полина Виардо, состоялась еще в ноябре. О ней упоминают как Тургенев в письме к Пичу (*П.*, VII, с. 245), так и Поль: “Der Aufenthalt, den Frau Pauline Viardot im Winter von 1868 / 69 in Karlsruhe nahm, vergrößerte Jeanne’s Umgang auf die angenehmste Weise. Sie besuchte sowohl den Familienkreis als auch die musikalischen Soiréen dieser berühmten Künstlerin, wirkte bei letzteren öfter mit, und hatte auch die Freude, daß Pauline Viardot eine musikalische Soirée in unserm Hause durch ihre Mitwirkung auszeichnete.” (*Jeanne Pohl*, S. 52).

²³ “[Madame Viardot] hat schon einmal in einer Soirée bei *Freund* [курсив в подлиннике] Pohl gesungen [...]” (*П.*, VII, с. 245). В связи с этим, следует заметить небольшое, но существенное разночтение в издании письма Тургенева к Пичу от 17-го февраля 1870 г., в котором Тургенев приводит свой отчет о представлении *Последнего колдуна* в Карлсруэ. В академическом издании стоит “und Richard Pohl – ihr Freund – [bekäme] 100 [Gulden]!” (*П.*, VIII, с. 188). В своем издании писем Тургенева к Пичу, Криста Шульце приводит более правдоподобное “und Richard Pohl – Ihr Freund – 100!” (Iwan Turgenjew, *Briefe an Ludwig Pietsch*, hrsg. von Christa Schulze, Berlin / Weimar 1968, S. 57), т. е. Поль считается, иронически, другом Пича, а не Полины Виардо.

“Zu meiner großen Zufriedenheit habe ich erfahren, daß Richard Pohl in derselben Localität in Baden-Baden [mein water-closet] sein zahnloses Lächeln vergeudet.” (П., X, с. 127.)²⁴

Переломным моментом в отношениях Полины Виардо и Тургенева с Полем безусловно надо считать франко-прусскую войну. О том, что не только Тургенев, но и французские подданные чета Виардо симпатизировали Пруссии в начале войны по причине своей крайней антипатии к Наполеону III, общеизвестно²⁵. Полина Виардо с дочерьми даже ухаживали за немецкими больными²⁶. Однако, с бсмбардировкой Страсбурга, с намерениями аннексировать не только Эльзас, но и Лотарингию, и особенно с осадой Парижа, симпатии их всех перешли к французам²⁷. Хотя Тургенев настаивал на том, что решение было принято по экономическим, а не политическим причинам, через несколько дней после начала осады Парижа Полина с дочерьми уехала в Лондон, куда за ними 13-го ноября поехали Тургенев и Луи Виардо²⁸.

Очевидно, отрицательные отзывы о Полине Виардо стали появляться в немецких газетах даже до того, как она уехала из Бадена²⁹. И хотя она могла об этом и не знать, никаких сомнений о немецкой антипатии к ней не могло у нее остаться после того, как Тургенев ей написал о том, что он узнал, когда был проездом в Берлине в феврале 1871 г., тем более, что эти сплетни распространяли как бывшие гости салона Виардо в Бадене, так и некоторые немецкие ученицы Полины:

“On sait ici que vous êtes devenue très anti-prussienne et, d’après Mme Eckert, ce sont trois personnes, la c^{ss}e Fleming, Mlle v. Asten et Mlle Murjahn, qui trompettent cela par le

²⁴ Из этого, конечно, следует, что “портрет” Поля висел у Тургенева в уборной в Бадене еще до его отъезда оттуда, но неизвестно как долго до него.

²⁵ См. статью М. Б. Рабиновича, *И. С. Тургенев и франко-прусская война 1870 – 1871 гг.*, в сб.: *И. С. Тургенев. Вопросы биографии и творчества*, Ленинград 1982, с. 99 – 108.

²⁶ П., VIII, с. 274. Eugenie Schumann, *The Schumanns and Johannes Brahms. Memoirs*, Freeport (N. Y.) 1970 (Rpt. of 1927 ed.), p. 126 – 27.

²⁷ См., напр., П., VIII, с. 278 и 290.

²⁸ П., VIII, с. 285 и 303.

²⁹ “Von [Pauline Viardot] [...] berichten die Zeitungen, sie habe in Folge des Krieges ihr Vermögen gänzlich verloren. [...] Uns scheint diese Nachricht von der gänzlichen Einbusse ihres Vermögens wenig glaubhaft, da, wie die Wohnung, doch auch wohl ein Theil des Vermögens der hochgeschätzten Künstlerin sich in Deutschland befinden dürfte. Man weiss, dass die Vermögensverhältnisse der Sängerinnen ein Lieblingsthema klatschsüchtiger Zeitungen zu sein pflegen.” (*Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 42 [19. Oktober 1870], S. 335.)

monde. Naturellement les Eckert regrettent beaucoup que vous soyez ainsi, etc., etc.” (*Nci*, I, p. 182 – 183.)

А судя по письму от 9-го июня, эти слухи подкрепились благодаря (по мнению Тургенева, преувеличенным) известиям, которые привез из Лондона муж певицы Полин Лукка (Lucca), где он, вероятно, общался с очень павшим духом от известий из Франции Луи Виардо. Тургеневу пришлось уверять Пича, что то, что писатель называет “*furia antitedesca*”, со стороны Полины Виардо улеглось:

“Wird man von den eigenen Leuten braun und blau geschlagen, erinnert man sich nicht mehr der *fremden* Nasenstüber.” (*П.*, IX, с. 103.)

Решение покинуть Баден и переселиться в Париж Полина и Луи Виардо приняли сравнительно поздно, и Тургенев долго не хотел потерять окончательно надежду, что он сможет вернуться к старой, столь ему любимой, жизни. Однако, в начале августа чета Виардо вернулась в Баден, чтобы там ликвидировать свое имущество. Тургенев сначала съездил в Шотландию, чтобы принять участие в чествовании Вальтера Скотта (и поохотиться на серых куропаток) и проездом в Лондоне встретился с Пичем, чьи слова заставили его предупредить Полину в Бадене:

P[ietsch] m’a dit qu’à Carlsruhe et à Bade on est furieux contre vous, on prétend que vous avez geschmäht la Reine, la Gde Duchesse, etc. Ce sont des cancans, mais avis au lecteur et raison de plus pour se tenir éloigné de toute cette méprisable foule. (*Nci*, I, p. 194)

О том, кто пускал эти слухи, нет ни слова. Мы также не знаем, встретились ли Виардо с этими слухами во время своего пребывания в Бадене и говорили ли они об этом, когда Тургенев туда приехал 21-го августа. Его письма упорно молчат о том, что он нашел в Бадене. Лишь вскольз он намекает в письме к французскому издателю Этцелю (Hetzell) на то, что для него есть два Бадена, свой (т.е. круг семьи Виардо) и “quant à *l’autre* Bade, nous ne le voyons guère et ne nous en soucions pas.” (*П.*, IX, с. 127). Самого Тургенева сильнейший припадок подагры пригвоздил к постели в течение трех недель, после чего он еще долго страдал от повторных припадков. Вот именно тогда, лежа в постели, он дописал *Вешние воды*.³⁰

³⁰ *П.*, IX, с. 139.

История *Вешних вод*

Сам Тургенев предвидел, что анти-немецкие элементы *Вешних вод* вызовут реакцию против него в Германии: “Но как проглотят немецкие читатели г-на Клюбера и прочие неприятности, сказанные их расе?” – писал он своему другу П. В. Анненкову (*П.*, IX, с. 226). Анти-немецкое настроение имеет четыре направления, но обобщает их, пожалуй, самодовольство: в характере г-на Клюбера Тургенев нападает на мелкобуржуазную, самодовольную пошлость, и в характере фон-Дёнгофа на воинское высокомерие. Критика театра в Карлсруэ под управлением Эдуарда Девриена (*Devrient*), как “совершенство” “фразистой и мизерной посредственности [...] старательной и пошлой рутин[ы]”, которую “можно до сих пор считать нормальн[ой]”, (*С.*, XI, с. 129) тоже направлена в первую очередь против необоснованной самоуверенности; лишь портрет висбаденского критика Негг Р. скорее поражает своей ничтожностью.

Не трудно представить себе обстоятельства, которые вызвали у Тургенева такое настроение: огорчение как раз за самых близких людей, ностальгия по той жизни, которую, из-за войны, он навсегда потерял (“*die schönen Tage von Aranjuez sind auch hier vorbei*”, как он, легко искажая Шиллера, выразился в письме к Анненкову накануне окончательного отъезда из Бадена 18-го ноября 1871 г. [*П.*, IX, с. 157]), и, наконец, уныние, которое на него навела подагра, стали “вдохновением” тех нападков, как на немцев вообще, так и на представителей художественного мира Бадена в частности. Он мог вспомнить и какого-нибудь чванного местного лавочника, или того офицера, который его выругал за деньги, которые он будто получил за представления *Последнего колдуна* в Карлсруэ и за которые

“*hätte man den besten Tenor haben können – und man brauche wahrlich nicht, einem aus seinem eigenen Lande und Literatur mit Fußtritten in den Hintern herausgeworfenen Scribenten – solche große Summe [...] in die hungrigen Zähne zu schieben ...*” (*П.*, VIII, с. 188.)

О своем отрицательном мнении о театре в Карлсруэ Тургенев раньше тоже не молчал (*П.*, VIII, с. 187), хотя до сих пор остается неразрешенной тайной, почему он написал для именно этого театра свой водевиль *Une nuit à l'Auberge du Grand Sanglier*. Тут без иронии нельзя не заметить, что мнение Рихарда Поля об этом театре совпадало с мнением Тургенева. В своей автобиографии Поль написал, что

“Devrient’s Theaterleitung ist überschätzt worden; sie war zwar gesinnungsvoll tüchtig, aber schulmeisterisch pedantisch und oft recht geschmacklos. Devrient hatte das Virtuositentum, er perhorrescirte alle Gastspiele und war lediglich bestrebt, mit seinem streng geschulten Personal ein geschlossenes Ensemble herzustellen, was ihm in Schauspiel sehr gut, in der Oper (unter Levi’s Direction) aber nur mässig gelang”³¹.

Насколько сатирический портрет критика Негг Р. является враждебной критикой лично Рихарда Поля, которого узнали в портрете и посторонние лица³², и насколько Поль тут является представителем ярких приверженцев немецкой культуры, и, следовательно, высокомерных оппонентов французской культуры, нельзя точно установить. Ведь, особенно в музыке, сам Тургенев был германofil, хотя музыку Вагнера он не переносил³³. Кроме того, нет никаких данных в подтверждение того, что Поль был лично как-нибудь замешан в нащептываниях против Полины Виардо. Когда, в феврале 1871 г., Тургенев вернулся в Баден по пути в Россию, он писал Полине Виардо с некоторым снисхождением о брошюре, которую ему подарил Поль, но никаких намеков на такую роль Поля в письме нет. Первые обвинения Поля, и то с оговоркой, мы находим лишь после появления *Вешних вод*, и скорее в связи именно с этой повестью, когда в немецких газетах распространился слух о том, будто Тургенев еще два года раньше, в январе 1871 г., напечатал анти-немецкую статью в какой-то французской газете. С душевной болью, что его друг Пич мог такому слуху поверить, Тургенев его упрекнул:

“Als Freund hätten Sie mir gleich schreiben sollen: [...] und ich hätte Sie augenblicklich autorisiert – einer solchen frechen –

³¹ *Autobiographisches*, S. 28 – 29.

³² К. Шульце цитирует письмо известного дирижёра фон Бюлов (von Bülow), в котором он пишет: “Kennst Du Turgenjews Novelle *Frühlingsfluten*? [...] Da ist Pohls leibhaftiges Porträt mit Lenbachscher Nierenprüfung gezeichnet” (*Briefe an Ludwig Pietsch*, S. 237). Действительно, если посмотреть на портрет Поля, который сопровождает его автобиографию, нетрудно убедиться в точности тургеневского физического портрета. Нельзя также сомневаться в том, что Поль узнал о “своем” портрете. Скорее всего он сам читал *Вешние воды*, когда они вышли в конце 1872 г. в немецком собрании сочинений Тургенева (в шестом томе митавского издания), но, даже если он его сам не читал, невозможно себе представить, чтобы его друзья и знакомые ему об этом не сказали.

³³ См. об этом: К.-D. Fischer, *Turgenev und Richard Wagner*, in: *ZfSl* 31 (1986), Heft 2, S. 228 – 32.

(oder hämischen, denn Herr Pohl steckt *vielleicht* [курсив мой, Н. Ж.] dahinter) Lüge – in meinem Namen das entschiedenste Dementi zu geben! – Aber nein;" (П., X, с. 47.)

Дело в том, что с Пичем это случилось не в первый раз. В том же 1871 г. Тургенева должно было огорчать, что даже этот казался бы самый верный из немецких друзей мог подумать, что Полина Виардо и Тургенев могли бы его не приветствовать в Бадене именно из-за того, что он немец³⁴. Тургенев сам откровенно признался в том, что в это время, благодаря своей подагре: "ich war ein misanthropischer Esel" (П., IX, с. 135), и может быть именно малодушие Пича его натолкнуло на то, чтобы повторить как раз мнение того же Пича насчет продажности баденских критиков. Слова Тургенева Пичу, написанные в начале его баденского периода, звучат пророчески в конце этого периода:

"Sie haben in einem Ihrer Feuilletons gesagt, man dürfe den badischen Journalisten und Kritikern kein[en] Glauben schenken – denn sie wären alle an Benazet verkauft. Das hat die Herren Pohl, Lallemand etc. fürchterlich schnauben machen, was eigentlich harmlos ist – aber sie schieben das alles der M-me Viardot zu, die Ihnen ihre Ansichten über die hiesigen Kunstleistungen mitgetheilt hätte – was gar nicht harmlos ist"³⁵.

Поль и Тургенев – переводчики

В конце своей первой, лирически одобрительной, рецензии на представления оперетт в тургеневском доме, Поль написал:

³⁴ "Daß Sie nicht nach Baden kommen – ist sehr schlecht von Ihnen: man hätte Sie herzlich empfangen – aber Sie wollen mir nicht glauben." (П., IX, с. 121). "Aus dem Brief von M-me Viardot werden Sie die Ueberzeugung gewonnen haben, dass Sie *nicht* zu den Todten gehören." (П., IX, с. 135; курсив в подлиннике).

³⁵ П., VI, с. 21. Речь идет о статье Пича *Sommerfahrten. In Baden-Baden. Saison von 1865*, в которой он пишет в связи с рецензиями на представления итальянской оперы в Бадене: "Die unbedingte Bewunderungsphrase habe ich, außer in den heimischen Artikeln über 'Preußische Industrie' und unsern 'Mitbürger Johannes Hoff', nie und nirgend sonst zu dieser Reinheit, schwungvollen Pracht und diesem Reichthum des Ausdrucks innerhalb der Einheit der Stimmung ausgebildet gefunden wie in diesen Referaten. Die Unverschämtheit der bewußten Lüge freilich auch nicht." (*Vossische Zeitung*, Nr. 224 [24. September 1865], 1. Beilage, S. 2. См. также *Briefe an Pietsch*, S. 196).

“Am Klavier aber saß jene Künstlerin, welche als Sängerin und dramatische Darstellerin so viele Lorbeeren in ganz Europa erntete, und nun hier waltet und schafft, als geniale Componistin, musterhafte Kapellmeisterin, erfolgreich wirkende Lehrerin, – die geniale Fee im Château enchanté, Pauline Viardot. [...] eine Kritik darüber – schreibe ein Anderer! Bis jetzt hat das noch Keiner gekonnt, der zum ‘Theater des Thiergartens’ Eintritt erhielt. Auch das gehört zum Zauber jener Villa. Dort können sogar die Kritiker zu Dichtern werden, – wenn sie nur das Talent dazu hätten!”³⁶

Тоже своего рода пророческие слова, так как Польш занимает уникальное место в творческой биографии Тургенева: это единственный случай *взаимного* перевода – Польш перевел, с французского языка на немецкий, тургеновский текст *Последнего колдуна*, а Тургенев перевел, с немецкого языка на русский, стихи Поля, которые положила на музыку Полина Виардо.

То, что перевод текста *Последнего колдуна*, который сделал Польш, следует считать неудачным, давно утверждается в тургеноведении. Мы ничего не знаем о том, почему приглашен был именно Польш для того, чтобы сделать перевод для несколько неожиданного представления в Веймаре. Однако, надо заметить, что у него был немалый опыт переводов для сцены, он был хорошо знаком с опереттой и его хорошо знали в Веймаре³⁷. Но даже до того, как она получила первые страницы перевода, Полина Виардо чувствовала, в чем будет состоять его недостаток. В письме к Тургеневу, в котором она выражает сожаление о том, что перевод не предпринял сам автор текста, она боялась

“que Pohl ne veuille avoir trop d’esprit – je suis sûre qu’il figrole et qu’il cherche partout ‘die Pointe’ – que tout ça lui paraît trop simple, trop naturel”³⁸.

³⁶ *Vadeblatt*, 19. Oktober 1867, S. 1456.

³⁷ Польш перевел для их премьер тексты оперы Берлиоза *Беатриче и Бенедикт* (премьера для открытия театра в Бадене в 1862 г.) и оперы Сен-Санса *Самсон и Далила* (премьера в Веймаре в 1877 г.). Он также перевел текст оперы Глинки *Жизнь за царя*.

³⁸ Ivan Tourguénev, *Lettres inédites à Pauline Viardot et à sa famille*, Paris 1972, p. 327.

Ее опасения подтвердились, как заметил о переводе Александр Готтшалг (Alexander Gottschalg) в своей рецензии веймарского представления:

“um manche graziöse Pointe des Urtextes verkürzt, und dafür mit manchem Bleigewicht plumper Trivialität belastet”³⁹.

Интересно заметить, что сам Поль бы скорее всего согласился с этим мнением. В 1869 г. он дал рецензию на представления в Бадене оперетт Оффенбаха его же труппой “Théâtre des Bouffes-Parisiens”:

“Es ist für uns evident, daß die Franzosen, in deren Mitte das ganze Genre ja überhaupt entstanden ist, hierin die Deutschen bei weitem übertreffen. [...] Deshalb verlieren auch die Offenbach’schen Operetten meist sehr viel von ihrem originalen Gepräge, sobald sie ins Deutsche übertragen werden. Auch der Umstand trägt dazu bei, daß man im Französischen gar vieles sagen kann und darf, was im Deutschen sich kaum wiedergeben läßt, aber auf alle Fälle plumper klingt”⁴⁰.

С 1861-го года по 1874 год петербургский музыкальный издатель А. Р. Йогансен издал шесть сборников песен Полины Виардо. Известно, что за некоторые сборники (по крайней мере начиная с пятого, который вышел в 1871 г.) платил Тургенев. В 1874 г. Йогансен переиздал всё собрание, к которому прибавились еще четыре песни. Он и впоследствии продолжал их переиздавать, и в последний раз собрание вышло в 1884 г., уже после смерти Тургенева.

Из 40 стихотворений в шести сборниках четыре приписаны перу Поля: в пятом сборнике, который вышел в 1871 г. под заглавием *Шесть стихотворений Г. Гейне, Э. Мёрике [sic!] и Р. Поля, переведенные на русский язык И. Тургеневым*, есть три стихотворения Поля, а в шестом, который вышел в 1874 г., есть еще одно.

Переводя тексты Поля, Тургенев сталкивался с теми же проблемами, что и Поль, когда тот переводил стихотворные части *Последнего колдуна*, положенные на музыку. Перевод текста (т. е. смысл) должен подчиняться не только ритмическим, но и музыкальным запросам, причем, для того, чтобы текст не противоречил

³⁹ [A. W. Gottschalg], in: *Weimarische Zeitung*, 24. April 1869. Об авторстве Готтшалга и подробнее о переводе см. N. G. Žekulin, ‘Der letzte Zauberer’ in *Weimar*, in: *ZfSl* 32 (1987), Heft 3, S. 416 – 20.

⁴⁰ *Badeblatt*, 21. Juli 1869, S. 502.

музыкальному смыслу и чтобы смысл везде совпадал с паузами в музыке, надо принимать во внимание все элементы, из которых состоит музыкальная линия (ритм и акцентировка, длина нот и фраз, форма фраз и т. д.).

То, что Тургенев отлично понимал особенности такого перевода, ясно из серии его писем к Фридриху Боденштедту (Bodenstedt), который сделал переводы с русского языка на немецкий для первых двух сборников, вышедших у Йогансена⁴¹. Эти письма полны замечаний о том, как нужно менять вполне хороший перевод, чтобы его применить к музыкальным потребностям⁴². А то, что Тургенев сам следовал своему совету, и, когда он переводил, постоянно обращал внимание и на музыку, очевидно из текстов трех песен сборника 1871 г.⁴³. Он сохранил ритмику немецких оригиналов (для *Лесной тиши* четырехстопный ямб, для *Ожидания* чередующиеся трех- и четырехстопные ямбы, а в случае *Загубленной жизни*, трехстопный амфибрахий), но сохранил рифмы только в чётных строках⁴⁴. А там, где ему не удалось следовать точно образцу у Поля (как, напр., в нерегулярной первой строке второй строфы *Загубленной жизни*), музыка скрывает эти отклонения:



⁴¹ 12 стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева, СПб. 1864; Десять стихотворений Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тютчева и Фета, СПб. 1865.

⁴² См. письма от 15 / 16-го, 17-го и 23-го июля 1863 г., от 2-го и 26-го апреля и от 8-го мая 1865 г. (П., V, с. 138 – 43, 147, 368, 372 и 376). См. также М. П. Алексеев, *Стихотворные тексты для романсов Полины Виардо*, в: *Тургеневский сборник. Материалы*, IV, с. 189 – 204.

⁴³ Хотя текст песни *Слепец* из сборника 1874 г. воспроизводится в “Приложениях” к этой статье, сам сборник был мне недоступен, и следовательно нельзя проследить вопрос подтекстовки мелодии, который был бы в этом случае крайне интересным, так как стихотворение Поля написано трехдольником и перевод Тургенева ритмически гораздо более свободен, чем переводы стихотворений для сборника 1871 г. Тут следует заметить, что сборник 1874 г. появился без имени переводчика (и следовательно это стихотворение не напечатано в 12-м томе второго академического издания *Полного собрания сочинений Тургенева*), но, как высказался М. О. Гершензон, и за ним М. П. Алексеев, “есть все основания думать, что [переводы] принадлежат перу Тургенева” (Алексеев, *Стихотворные тексты*, с. 201).

⁴⁴ В четных строках третьей строфы *Ожидания* ему даже удалось подражать удлиненной рифме: “[un]srer Liebe / mir bliebe” – [до]живу я / [об]ниму я”.

Однако, некоторые элементы поэтического языка Поля явно были Тургеневу чужды, и он не стесняется перевести стихотворения на язык, который ему ближе. В песне *Лесная тишь* он заметно облегчает текст тем, что он избегает псевдо-романтического словаря, связанного со сказочным миром, особенно в третьей строфе; одно единственное слово “сильф” остается в строфе, в которой таинственность теперь заключена в природе. А в песне *Ожидание* он избегает как некоторого пиетизма (“Von Gottes Aug’ bewacht”), так и элемента суеверия (“O, läs ich in dem Sternenheer / Das Schicksal unsrer Liebe:”). Следует также заметить, что в стихотворении *Ожидание* он перевел только первые три строфы, и пропустил последние три немецкого оригинала (музыка повторяется).

Однако переводческие связи Тургенева с Полем не ограничиваются этими переводами. Несколько лет раньше, в 1868 г., у того же Йогансена вышел третий сборник песен Полины Виардо, *Пять стихотворений Лермонтова и Тургенева*. Еще Т. П. Ден указала на то, что стихотворение *На заре*, автором которого в сборнике назван Тургенев, является вольным переводом стихотворения Мёрике *In der Frühe*⁴⁵. В той же статье Ден высказывает мнение, что и *Разгадка* и *Разлука* “довольно близки к стихотворениям Э. Мёрике *Frage und Antwort* [...] и *Heimweh*” и что они “сложенные под воздействием немецкого поэта”⁴⁶. На самом деле это не так. Во всяком случае о *Разгадке* можно точно сказать, что она является переводом стихотворения Поля *Rätsel*.

Эта же песня появилась в печати по крайней мере еще два раза, в 1870-м году в Веймаре и в 1884-м году в Париже, и в обоих изданиях автором текста назван Поль, причем нет никакого даже упоминания о Тургеневе⁴⁷. Не может быть сомнения, что текст, который появился в Петербурге под именем Тургенева, является переводом из Поля, причем, как видно из подтекстовки, переводом, сделанным к уже сочиненной музыке. То, что Полина Виардо разрешила издание без упоминания Тургенева, что Поль вряд ли мог сделать перевод для уже написанной песни на русский текст, что у Поля шесть строф (музыка повторяется, как и в случае песни

⁴⁵ Т. П. Ден, ‘На заре’. Тургенев и Мёрике, в: *Тургеневский сборник. Материалы*, I, с. 254 – 56. См. также статью Р. Б. Заборова, *О переводах Тургенева из Мёрике и Гейне*, в: *Тургеневский сборник. Материалы*, II, с. 175 – 82.

⁴⁶ Ден, ‘На заре’. Тургенев и Мёрике, с. 255 – 56.

⁴⁷ ‘Rätsel’. *Gedicht von R. Pohl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Pauline Viardot-Garcia. (Herrn von Milde gewidmet)*, Leipzig / Weimar 1870, 5 S.; Pauline Viardot, *Six mélodies, N° 4: ‘L’Énigme – Rätsel’*. *Poésie de R. Polh* [sic!]. *Adaptation française de Paul Collin*, Paris 1884, 5 pp.

Ожидание), и что впоследствии он издал стихотворение в собрании своих стихов, исключает обратную возможность.

Однако следует сказать, что есть некоторые существенные различия, которые действительно могли дать Тургеневу некоторое право назвать себя автором, когда песня появилась с одним русским текстом в 1868 г. Даже само название *Разгадка*, которое направляет внимание на *решение* загадки, показывает на важное изменение в смысле текста. Как и раньше, Тургенев избегает всякого элемента сказочности. У него таинственное создается внутренней психологией. Где у Поля загадка возникает из-за запертого рта, который можно открыть только чарами, у Тургенева она возникает от того, что поэт не понимал языка, выраженного немой взглядом той, которую он любит. Где у Поля понимание родилось благодаря недвусмысленному, конкретному действию – поцелую, – у Тургенева оно возникает внезапно, благодаря душевному просветлению. Там, где у Тургенева подчеркивается эмоциональное настроение поэта, его колебания и неуверенность, у Поля поэт ищет лишь подходящий момент.

Везде чувствуется насколько Тургенев обращал внимание на музыку. Особенно следует заметить эффективность начала третьей строфы: тургеневское “Вдруг все сомнения пали” по сравнению с “Nun schaue ich hernieder”. Более сильное “Вдруг” лучше соответствует как сильному музыкальному акценту, так и резкой перемене в тональности (от септаккорда в си мажоре, написанного энгармонически, в до мажор). Параллелизм первых двух строк (у Поля одна фраза о двух строках) соответствует параллельности музыкальной фразы⁴⁸. Русский вариант, в котором только три строфы и отсутствует введение на рояле, поражает своей краткостью. Даже двойное повторение последней строки не уменьшает эффектность этой краткости, которая как будто подчеркивает внезапность “разгадки” и интенсивность эмоций.

В общем, изменения, которые ввел Тургенев в своей “перевод”, существенно меняют облик самой любви. Она становится тем таинственным неосоздаемым трепетанием души, которое знакомо любому читателю Тургенева, и которое многими поколениями читателей считалось его особым достоянием и исключительным

⁴⁸ Тут небольшое разночтение, которое сделала Полина Виардо в ритмике для русского издания, подчеркивает эту параллельность. Еще в одном месте, для слова “значенье”, она тоже сделала небольшую перемену в музыкальном ритме, которая усиливает эффективность русского текста. Следует, конечно, не забывать, что Поля нельзя упрекать за отсутствие параллелизма, так как он не мог заранее знать, что Полина Виардо сочинит параллельные музыкальные фразы к его уже написанным строкам.

достижением⁴⁹. В этом “переводе” из Поля, если в конечном итоге его можно таким назвать, выявилась личность Тургенева, и, пожалуй, *Разгадку* следует считать самым положительным из всех взаимных соприкосновений, как личных, так и творческих, между Тургеневым и Рихардом Полем.

⁴⁹ Некоторые современные критики стали крайне отрицательно смотреть на изображение женщины, и следовательно, и любви, у Тургенева, как на социально и психологически вредное явление. См. напр. Joe Andrew, *The Lady Vanishes: A Feminist Reading of Turgenev's 'Asya'*, in: *Irish Slavonic Studies*, 8 (1987), p. 87 – 96, и Barbara Heldt, *Terrible Perfection. Women and Russian Literature*, Bloomington / Indianapolis 1987, p. 12 – 21.

Приложения

Wald-Märchen

Waldeinsamkeit, Waldeinsamkeit,
Welch' köstlich Kleinod hütetest du!
In deiner Zauberwelt gedeiht
Das schönste Kind in süßer Ruh.

Ihr träumt es nicht, wie hold sie ist:
– Der Silberquell im Schilf es rauscht:
Sie ahnt es nicht, wie klug sie ist
– Der Rabe weiß es, der ihr lauscht.

Schatzkästlein ruht im Waldesschoß,
Die Wünschelrute öffnet's ihr;
Lieb' Mutter thront im Zauberschloß
Der Schwan kennt wohl den Pfad zu ihr?
[Und birgt sie erst das Zauberschloß,
Kennt nur der Schwan den Pfad zu ihr.*]

Wie sehnsuchtsvoll aus weiten Fernen
Erklingt ein Lied im Abendschein,
Es schwingt sich leise zu den Sternen:
"Du Märchen-Kind, gedenke mein!"

(Zu einem Bild von J. Grund)

Verfehltes Leben

Sie schaut nach der sinkenden Sonne,
Und Tränen umfloreten den Blick;
Sie denkt an die schuldlose Jugend,
An wonnige Tage zurück.

Sie träumt von ihm, den [der*] sie liebte,
Sie ringt nach verlorener Ruh –
Ein schwerer, düsterer Schleier
Deckt ihre Vergangenheit zu.

Лесная тишь

Лесная тишь! Лесная тишь!
Какой отрадой веешь ты!
Каким всеильным волшебством
Ты будишь грёзы и мечты!

В глухой тени живых ветвей
Ручей таинственно журчит
И Солнца луч, как бы сквозь сон
Едва трепещет и скользит.

О чем-то шепчет ветерок,
И листья шепчут меж собой.
Уж не смеется ль легкий сильф
За той развесистой сосной?

Вдруг чистый звон, как бы волною,
Объемлет лес, недвижный лес!
И выше, выше всё взлетает,
И в глубине небес исчез!

Загубленная жизнь

Глядит на закат она солнца
И взор отуманен слезой...
На память приходит ей юность,
Невинности сон золотой.

И тот, что был сердцу дорог,
И всё, чем так сладко жилось,
Всё черной скрыто завесой
Всё сгибло, на век унеслось.

* Разночтения текста в издании стихотворений Поля. / Varianten des Textes, wie sie in der Ausgabe der Gedichte Pohls zu finden sind.

Großmutter, die fromme, sie faltet
 Andächtig die zitternden Hände,
 Und flüstert mit bebender Lippe:
 "Verleih uns ein seliges Ende!"

А бабушка тихо слагает
 Дрожащие, бледные руки
 И бледными щепчет устами:
 "Поддай нам кончину без муки!"

Allein
 (Sie)

Ожидание

Still schau' ich in die Nacht hinaus,
 Wohin er nun gegangen,
 Und blick' hinauf zum Vaterhaus
 In meines Herzens Bangen.

Он дом сейчас покинул мой,
 Сказав мне: До свиданья!
 И сердце вновь уже томит
 Тревога ожиданья.

Jetzt schlummert er in weiter Welt
 Von Gottes Aug' bewacht,
 Des Himmels schönster Stern erhellt
 Die Liebe, unsre Nacht.

В ночную мглу гляжу за ним
 И уношусь мечтой
 Туда, туда, где дышит он,
 Мой милый, мой герой!

O, läs ich in dem Sternenheer
 Das Schicksal unsrer Liebe:
 Ob nahe seine Wiederkehr?
 Und ob er treu mir bliebe?

О сердце, как до той поры
 Скажи, как доживу я?
 Когда он вновь ко мне придет
 И друга обниму я?

Die Sterne schau'n so funkelnd
 [dunkelnd*] drein,
 Als wollten sie mir's künden;
 Sie blickten in sein Kämmerlein,
 Sie wissen uns [ihn*] zu finden.

Ach, wüßt' er, wie ich traurig bin,
 Wie nur sein Blick mich heilt!
 O [Ach*], zög auf eurem Strahl ich hin,
 Wo all mein Glück nun weilt!

Sagt ihm – weiß ich doch selber kaum,
 Was ihr ihm dürft gestehen –
 Ihr Sterne – schaut in seinem Traum –
 Habt ihr mein Bild gesehen?

Источники: Шесть стихотворений Г. Гейне, Э. Мörrike и Р. Поля переведенных на русский язык И. Тургеневым и положенных на музыку Полиною Виардо-Гарсия, №1 Лесная тишь; №2 Загубленная жизнь; №4 Ожидание, С. Петербург,

у А. Јогансена [Дозволено ценз. 23 Апреля 1871 г.]. 9 стр., 5 стр., 5 стр.
Richard Pohl, *Gedichte*, zweite, sehr vermehrte Auflage, Baden-Baden, Verlag Emil Sommermeyer, 1883, 288 Seiten.

Nachtwandler
(Er)

Mein Leib ist hier gefesselt,
Doch meine Seele bei dir,
So schreit' ich, in Lebend-Toter,
Fort fort durch der Welt Gewirr.

Nachtwandler bin ich geworden,
Der suchend die Augen schließt:
Zum Leben kehr' ich erst wieder,
Wenn du mich wach geküßt.

Источники: Richard Pohl, *Gedichte*, zweite, sehr vermehrte Auflage, Baden-Baden, Verlag Emil Sommermeyer, 1883, S. 81.

М. П. Алексеев, *Стихотворные тексты для романсов Полины Виардо*, в: *Тургеневский сборник. Материалы для собрания сочинений и писем И. С. Тургенева*, IV (Ленинград: Наука, 1968), стр. 202.

Слепец

По жизненному полю
В толпе громадной людской
С закрытыми очами
Брожу я всем чужой.

Слепцом я стал добровольным,
Слепцом так останусь я...
Мне вновь откроет очи
Одна любовь твоя!

Rätsel

In deinen Augen schlummert
Ein holdes Rätselwort,
Das meine Blicke bannte
An den geweihten Ort.

Lang forscht' ich nach dem Zauber,
Zu öffnen deinen Mund,
Verborgnen Schatz zu heben,
Sucht' ich die rechte Stund'!

Nun schaue ich hernieder,
In deines Herzens Schacht,
Dein Kuß löst mir das Rätsel,
Das mich so selig macht.

Разгадка

Как приликала к сердцу
Вся кровь в груди моей,
Когда в меня вперялись
Лучи твоих очей!

Мне долго не понятен
Был их язык немой...
Искал его значенья
Я с страхом и тоской...

Вдруг все сомненья пали
И страх на век затих...
Мой ангел, всё я понял,
В один блаженный миг.

Ich las in deinen Blicken [Augen*],
Was ich nicht wissen [hören*] sollt' –,
Ich sah, daß du die Meine,
[Nun küß' ich ohne Ende –*]
Das Rätsel ist zu hold!

Seit ich das Wort gefunden,
Das dich mir eigen gab,
Ruht traulich [treulich*] es verschlossen
In meines Herzens Grab.

Dort soll es ewig ruhen,
Dort raubt es keiner mir,
Und nur mit meinem Leben
Gäb' ich's zurück selbst dir.

Rätsel *Rätsel*

Ив. Тургенев / R. Pohl

P. Viardot

Andante

Musical notation for the piano introduction, consisting of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines.

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

Musical notation for the piano accompaniment, showing the continuation of the piano introduction with dynamic markings like *p*.

Как при — ли — ва — ла к серд — цу Вся
 In del — nen Au — gen schlum — mert ein

Musical notation for the first line of the song, including the vocal line with lyrics and the piano accompaniment.

кровь в сру — ди мо — ея _____ Кос — да о ме — ня оне —
 hol — des Räi — sel — wort, _____ das mei — ne Bli — cke

cresc.

Musical notation for the second line of the song, including the vocal line with lyrics and the piano accompaniment, with a *cresc.* marking.

- ря — лись Лу — чи тво — их о — чей! Мне
 baun — te an den ge — weih — ten Ort. Lang'

cresc. *dim.*

Ped. *

дол — го не по — ня — тен был их я — зык не —
 forsch' ich nach dem Zau — ber, zu — öff — nen dei — nen

p

Ped.

* Ped.

* Ped.

*

- мой _____ Ис — кал е — го зна — че — нья Я
 Mund, — Ver — borg — en Schatz zu he — ben, sucht'

pp *pp*

Ped. *

*

cresc.

с стра-хом и тос-кой...
ich die rech - te Stund'!

f *Λ*

Вдру-ге все со-мне-нья па — ли И страх на век за —
Nun schau - e ich her - nie - der, in dei - nes Her - zens

mf *sf* *V* *V*

Λ *Λ* *Λ* *Λ* *Λ*

- тых... — Мой Ан — гел всё я по — нял Во —
Schacht, — Dein Kuss löst mir das Rät — sel, das

cresc. molto *f* *Red.* ** Red.* ** Red.* ***

- дин бла-жен-ный миг. бла-жен-ный миг
 mich so se - lig macht, so se - lig macht,

В о-дин бла-жен-ный миг.
 Das mich so se - lig macht.

accell.

Musical score for three systems. Each system includes a vocal line with lyrics in Russian and German, and a piano accompaniment with pedal markings. The first system has dynamics like "cresc." and "f". The second system has "rit." and "a tempo". The third system has "accell.".

The image shows a musical score for a piece titled 'Räthsel'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with lyrics 'Red' and piano accompaniment with 'Ped' markings. The second system continues the piano accompaniment with 'rit.' and 'dim.' markings. The score is written in G major and 3/4 time.

Источники: *Пять стихотворений Лермонтова и Тургенева положенные на музыку Полиною Виардо Гарсия, № 3 Разгадка Тургенева*, С. Петербургъ, у А. Јогансена, 5 стр. [Дозволено ценз. 22 Августа 1868 г.].

Räthsel, Gedicht von R. Pohl, Componirt von Pauline Viardot-Garcia, Leipzig & Weimar: Robert Seitz, [1870?], 5 Seiten.

Pauline Viardot, *Six mélodies*, № 4 *L'Énigme – Räthsel*, Poésie de R. Polh (sic), Adaption française de Paul Collin, Paris: Heugel, 1884, 5 pp.

Примечания: Введение в изд.: Seitz, 1870; Heugel, 1884.

В изданиях Seitz и Heugel, после “[”, повторяется вся песня (без введения) к словам 3-й и 4-й строф текста (немецкого и французского).

В музыке трех изданий есть несколько незначительных разночтений (которые не меняют ни гармонию, ни ритм), особенно в акцентировочных знаках, педализации, и т. д.

Personen- und Werkregister

Neben den im vorliegenden Sammelband genannten Personen führt das Register auch Werktitel jeweils unter ihrem Verfasser an. Kursive Seitenangaben weisen auf eine Erwähnung in den Anmerkungen hin. Zu einigen wenigen Personen sekundärer Bedeutung konnten die Initialen des Vornamens nicht ermittelt werden, was durch "[...]" gekennzeichnet ist.

- Abusch, A. 49
 Aksakov, K. S.
 Knjaz' Lupovickij ili Priezd v derevnju 210
 Aksakov, S. T. 14, 179
 Aksakov (Brüder) 11, 210
 Aleksandr II. (Zar) 3
 Aleksandr III. (Zar) 220
 Alekseev, M. P. 3, 89, 259, 265
 Alexander, K. 244
 Allen, E. C. 110
 Allori, K. 13, 235
 Andrew, J. 262
 Anglet, A. 178
 Annenkov, P. V. 14, 16, 17, 25, 79, 80, 168, 187, 209, 211f, 227f, 254
 d'Anthès, G. 214
 Antokol'skij, M. M. 221
 Araja, K. 141
 Arnim, B. v. 124
 Asten, [...] v. 252
 Auerbach, B. 8
- Bach, J. S. 16
 Badalić, J. 69
 Baevskij, V. S. 107
 Bakunin, M. A. 18, 113, 120, 122, 216, 220
 Baldensperger, F. 2
 Baluchatyj, S. D. 99, 107
 Balzac, H. de 99
 Bartenev, P. I. 7
- Bartmiński, J. 5
 Batjuto, A. I. 110, 169, 237
 Beaumarchais, P. A. 206
 Beethoven, L. v. 205, 249
 Beleckij, A. 39
 Belinskij, V. G. 122, 139, 150, 196, 231, 239
 Berdjaev, N. A. 10, 184, 189, 192, 194
 Bergasse, N. 206
 Bergengruen, W. 54f, 63, 180
 Bergmann, C. 64
 Berkovskij, N. 88
 Berlioz, H. 244f, 247, 257
 Bersier, G. 160
 Bialik, W. 178
 Bishop, W. 207
 Bismarck, O. Fürst v. 203, 219
 Bjaljy, G. A. 229
 Blok, A. A.
 Gorod 44
 – *Neznakomka* 44
 Bodenstedt, F. 54, 63, 259
 Bohrer, K. H. 178
 Bonstetten, C. V. v. 12
 Borisov, I. P. 14, 17, 25, 236
 Borzenko, S. G. 123
 Boss, M. 164
 Bouquet, V. 206
 Bourges, E. 209, 220
 Brahms, J. 252
 Brang, P. 10, 38, 39, 89, 112, 114, 119, 127, 147

- Brendel, F. 244
 Brix, M. 55, 58, 65
 Brjanskij, D. O. 213
 Brodskij, N. L. 221
 Broich, U. 149
 Brostrom, K. N. 124
 Buchheim, E. S. 205
 Büchner, L. 125, 168f, 171, 177, 191
 Bülow, H. v. 255
 Burck, H. 180
 Byron, G. N. G. 135
 Manfred 114
 Darkness 130–132, 134, 136

 Cadot, M. 10
 Čajkovskij, N. V. 138
 Calderón, P.
 La Vida es sueño 12
 Carré, J.-M. 2
 Čechov, A. P. 10, 23, 60, 67, 167
 Djadja Vanja 104
 Medved' 59, 66, 67
 Predloženie 66, 172
 Černych, P. Ja. 172
 Černyševskij, N. G. 79f
 Čto delat'? 172
 Cervantes, M. de
 Don Quixote 38, 43
 Chanykov, N. V. 225
 Charlamov, A. A. 11
 Chopin, F. 205
 Čičerin, B. N. 213
 Čistova, I. S. 247
 Čiževskij, D. 181, 182, 185
 Claus, W. 205
 Collin, P. 260
 Comble, P. 206
 Costlow, J. T. 109
 Čukovskij, K. I. 204, 210
 Čulkov, N. P. 216

 Dal', V. I. 5, 17, 172
 Danilevskij, N. Ja. 185
 Danilevskij, R. Ju. 3
 Darwin, C. 173
 Davidovič, [...] 49
 Dedert, H. 150, 152–154
 Dehn, T. P. 150, 260
 Denecourt, C.-F. 207
 Dessaix, R. 109
 Devrient, E. 254f
 Dingelstedt, F. 244
 Diószegi, A. 69
 Djacenko, D. 65
 Dobroljubov, N. A. 139
 Čto takoe oblomovščina? 80
 Doignon, P. 208
 Dolny, C. 43
 Dolotova, L. M. 209
 Dornacher, K. 47
 Dostoevskij, F. M. 3, 7, 10, 50, 57, 64f, 87, 139, 145, 174, 184, 188, 201, 239
 Dnevnik pisatelja 188
 Igrok 95
 Podrostok 95
 Prestuplenie i nakazanie 35
 Zapiski iz mertvogo doma 20
 Dreizin, F. 20
 Družinin, A. V. 21
 Ducamps, M.
 Les Forces perdues 15
 Duff, M. E. G. 219
 Dyserinck, H. 2

 Eagleton, T. 45
 Eckermann, J. P. 156, 160
 Eckert, K. 252f
 Eckert, K. A. F. 253
 Efremov, A. P. 18
 Egorov, B. F. 210
 Einstein, M. 56, 64
 Ejchenbaum, B. M. 236

- Èrenburg, I. G.
 Padenie Pariža 51
 Erofeev, N. A. 3
 Eyth, J. s. Pohl, J.
- Faryno, E. 99, 108
 Fenner, G. 57, 65
 Feoktistov, E. M. 205, 213f
 Fet, A. A. 15, 17, 236, 259
 Na Dnepre v polovod'e 89
 Feuerbach, L. 187, 196, 197
 Fielding, H.
 Tom Jones 150
 Filosofova, A. P. 24, 229
 Fischel, A. 59
 Fischer, K.-D. 255
 Flaker, A. 69
 Flaubert, G. 8, 13, 238
 Éducation sentimentale 15
 Fleming, [...] 252
 Foeth, C. 17
 Frank, B. 55, 56, 63
 Frank, S. 88
 Freeborn, R. 180, 228, 239
 Friedländer, L. 228, 235
 Frisch, F. 180
 Froh, E. 56f, 64
 Ftabatej, S. 137–141, 143, 144f
 Plyvuščee oblako 139, 142
- Gabel', M. O. 38, 156
 Gagarin, I. S. 217f, 219, 220
 Galič, A. I. 93
 Garnet, C. 145
 Gartman, L. 220
 Geissler, H. 3
 Georgi, H. 63
 Gercen, A. I. 17, 24, 84, 95,
 175, 176, 177, 180, 184, 209,
 211, 213f, 216, 217, 230f, 236
 Kto vinovat? 80
 Gerigk, H.-J. 35, 180
- Geršenzon, M. O. 111, 113, 185,
 199, 259
 Gerstmann, A. 180
 Gessner, S. 12
 Gildemeister, O. 132, 136
 Gippius, Z. N.
 Vymysel 94
 Gjalski, K. Š. 69–78
 Ljubav lajtnanta Milića 70f
 Na badnjak 76
 Perillustris ac generosus Cintek
 73, 77
 Plemenitaši i plemići 77f
 Pod starim krovovima 69, 70,
 72, 73, 75
 – *Illustrissimus Batthorych* 69
 Glinka, M. I. 257
 Goethe, J. W. 48, 61, 81f, 178
 Die Leiden des jungen Werthers
 43, 158
 Die Wahlverwandtschaften 150,
 156–160, 163, 165
 Faust 183
 Torquato Tasso 43
 *Unterhaltungen deutscher Aus-
 gewanderten* 156f
 Goggio, E. 43
 Gogol', N. V. 10, 22, 50, 87,
 139, 167, 179, 189, 209
 Mertvyje duši 6, 18
 Taras Bul'ba 20
 Golovko, V. M. 195
 Gončarov, I. A. 3, 84, 139, 167
 Oblomov 80, 84, 95, 172
 Goncourt, E. u. J. de 13, 221
 Gorbatov, B. L. 62
 Gor'kij, M. 10, 50, 62, 68
 Gotthelf, J.
 Uli der Knecht 8
 Gottschalg, A. 258
 Gräf, H. G. 158f
 Granjard, H. 133

- Granovskij, T. N. 11
 Grej, N. 138, 140f
 Grenville-Murray, E. C. 221
 Grigor'ev, A. A. 97, 210, 213
 Grjubel', R. 94
 Gröhl, [...] 49
 Grossman, L. P. 99, 107
 Großmann, A. 59, 67
 Grund, J. 263
 Guenther, J. v. 54, 63, 180
 Gurilev, L. S. 82
 Gutzkow, K. 171
 Gyard, M.-F. 2
 Gyßling, H.-W. 64
- Habermas, J. 126
 Hains, P. 245
 Händel, G. F. 17
 Hanslick, E. 245
 Harder, H.-B. 179
 Harrison, F. 219
 Hartlaub-Pohl, S. 243, 245
 Hartmann, M. 9, 11, 205, 217
 Hasegava, T. s. Ftabatej, S.
 Hazard, P. 2
 Hebel, J. P.
 Kannitverstan 27–29, 40–42
 Hegel, G. W. F. 122, 132, 181,
 182, 183f, 194, 199, 200
 Heider, W. 180
 Heine, H. 258, 260, 264
 Heitzenrother, H. 53, 55, 58, 64
 Heldt, B. 262
 Hempel, W. 148
 Hensel, G. 60
 Herbet, F. 206
 Héritte-Viardot, L. 205
 Herrmann, D. 4
 Herzen, A. I. s. Gercen, A. I.
 Hetzel, P. 238, 253
 Heuermann, H. 152
 Heusser, R. 4
- Hirschfeld, V. 63
 Hoffmann, E. T. A. 12
 Die Serapionsbrüder 160
 – *Der Kampf der Sänger* 150,
 160–163
 Hoffmann, J. 2
 Hofmannsthal, H. v. 160
 Märchen der 672. Nacht 165
 Hölderlin, F.
 Abendphantasie 35
 Holländer, H. 178
 Home, D. D. 212, 218
 Hübscher, A. 38, 129
 Hühn, P. 152
 Humphries, J. 207
- Il'in, I. A. 10
 Ingold, F. P. 20f
 Isibasi, S. 141–144
 Itikava, B. 139
 Ivanova, G. D. 138
- Jakobson, R. 1, 7
 James, H. 96
 Four meetings 37
 Jauß, H. R. 45
 Jegolin, A. 56, 65
 Joanne, P. 208
 Jogansen, A. R. 258–260, 265
 Joseph, C.-B.-M. 206
 Jung, C. G. 164
- Kagan-Kans, E. 38, 109, 147
 Kähler, G. 64
 Kaiser, G. 155
 Kanbara, A. 143
 Kant, I. 126f, 190
 Karamzin, N. M. 85f, 90, 93
 Bednaja Liza 93
 Pis'ma russkogo putešestven-
 nika 82f, 85
 Karl Alexander (Großherzog) 244

- Karsch, W. 64
 Kartašova, I. V. 110
 Kataev, V. P. 62
 Katharina (Zarin) 3
 Kaulbach, F. 127
 Kavelina, S. K. 240
 Kaverin, V. A. 62
 Keller, G.
 Der grüne Heinrich 8
 Kemény, G. G. 69
 Kierkegaard, S. 163
 Kiparsky, V. 13
 Klabunde, L. 47
 Klatt, G. 62
 Kleine, A. 49
 Kluge, R.-D. 109f, 112, 116,
 119
 Kol'cov, A. V. 205, 259
 Kolenko, A. 138
 Koni, A. F. 14
 Kornilov, A. A. 113
 Kornmann [...] 206
 Koschmal, W. 110, 111, 114,
 116, 118, 119, 130, 132f, 147,
 150
 Kostomarov, V. G. 4
 Kraft, H. 155
 Krúdy, G. 69–78
 Egy öreg legény házatája 74
 Hét bagoly 71, 77
 N. N. 71
 Napraforgó 71
 Nyíri csend 74
 Szindbád őszi utazása 74
 Téli szelek 76f
 Kuczynski, J. 51
 Kurljandskaja, G. B. 110, 167

 Lambert, E. E. Gräfin 10, 21,
 175, 193, 209, 215, 238
 Lanner, J. 82
 Lavrov, P. A. 7, 209, 220
 Ledkovsky, M. 109, 112, 147
 Leibniz, G. W. 153
 Leiner, W. 3
 Lenin, V. I. 51, 120
 Lenz, J. 57, 65
 Leonard, H. 49
 Leont'ev, K. N. 98
 Lermontov, M. Ju. 24, 87, 139,
 259, 260
 Geroj našego vremeni 80
 Leskov, N. S. 7
 Čas voli Božiej. Skazka 10
 Lessing, G. E. 156
 Levi, [...] 255
 Levin, Ju. D. 230
 Limosin, A. 206
 Link, J. 2
 Lipgart, E. K. 221
 Liszt, F. 243–245, 247
 Löhneysen, W. Frhr. v. 179
 Losev, A. F. 182
 Lotman, Ju. M. 82, 86, 88
 Lotman, L. M. 89, 97, 107,
 182, 189
 Lucca, P. 253
 Lüdecke, H. 65
 Lukács, G. 53, 130

 Majakovskij, V. V. 23
 Majkov, A. N. 7, 239
 Mann, T. 19, 41
 Tonio Kröger 39f
 Markovič, V. M. 84, 188
 Markovyč, M. A. 15, 216
 Martini, F. 153
 Maurin, J.-P. 205
 McGarn, J. J. 131, 134
 McLaughlin, S. 109, 123, 132,
 147
 Mendelssohn-Bartholdy, F. 243
 Menzel, B. 23
 Merežkovskij, D. S. 10

- Mérimée, P. 13, 99
 Meščerskaja, E. 212
 Methodius (Hl.) 7
 Meyer, C. F.
 Das Amulett 8
 Zwanzig Balladen von einem Schweizer 8
 Michel'son, M. I. 5
 Milde, [...] v. 260
 Miljutina, M. A. 14
 Moltke, H. Graf v. 219
 Mörike, E. 258, 260, 264
 Frage und Antwort 260
 Heimweh 260
 In der Frühe 260
 Mozart, W. A. 205
 Müller, H. 67
 Müntjes, M. 3
 Münz-Koenen, I. 53, 57
 Muratov, A. B. 150, 229, 235
 Murjahn, [...] 252
- Napoléon III. 252
 Naumann, M. 45
 Nedbal, O. 5
 Nef, E. 178
 Nekrasov, N. A. 20, 62, 210f, 214
 Saša 80
 Nennecke, C. 59
 Nevistić, I. 69
 Nick, D.
 Hybris 167
 Nikita Pustosvjat 230
 Nikitenko, A. V. 6
 Nikitina, N. S. 180
 Nikolaj I. (Zar) 209, 221
 Nobori, S. 145
 Novalis
 Heinrich von Ofterdingen 160
- Offenbach, J. 258
 Ogarev, N. P. 213, 231
 Oksman, Ju. G. 205
 Olearius, A. 10
 Olesch, R. 110
 Olsuf'eva, M. V. 221
 Opitz, M. 160
 Oppenheim, H. B. 21
 Orlov, A. F. Fürst 209f
 Orlov, N. A. Fürst 203–225
 Orlovskij, S. 111
 Ossietzky, M. v. 49
 Ostrovskij, N. A. 49, 97–108
 Bednaja nevesta 97–99, 102
 Bednost' ne porok 100f
 Dochodnoe mesto 212
 Groza 100
 Svoi ljudi – sočtemsja 97, 100, 102
 Otani, F. 145
- Paganini, N. 160
 Panaeva, A. Ja. 204, 212, 214
 Pascal, B. 173
 Pasternak, B. L. 20, 25
 Pavlovskij, I. Ja. 228, 237, 240
 Pečerin, V. S.
 Zamogil'nye zapiski 5
 Peters, J. 4
 Peterson, D. E. 37
 Petr I. (Zar) 233
 Pfister, M. 149
 Pieck, W. 52, 62
 Pietsch, L. 15, 250f, 253, 255, 256
 Pisemskij, A. F. 213
 Platonov, S. F. 83, 86
 Pohl, J. 244, 247, 248, 251
 Pohl, R. 243–271
 Allein 259–261, 264
 Nachtwandler 259, 265
 Rätsel 260, 265–271

- Verfehltes Leben* 259, 263f
Wald-Märchen 259f, 263
 Poljakova, L. I. 227, 229
 Polonskij, P. Ja. 9, 15, 24f
 Ponto, E. 59
 Pot-Kaweline, T. 204, 223
 Priestley, J. B.
 An Inspector Calls 39, 41
 Proust, M.
 A la recherche du temps perdu
 36, 96
 Pumpjanskij, L. V. 88, 234
 Puškin, A. S. 14, 23, 24, 25,
 50f, 62, 81f, 86, 139, 177, 179,
 214, 229, 259
 Evgenij Onegin 6, 18, 80
 Pikovaja dama 19
 Skazka o pope 6
 Putjatin, E. V. 139

 Rabinovič, M. B. 252
 Raffael 13, 81f, 177
 Ranke-Graves, R. 34
 Reiche, E. 54, 60, 63
 Ricatte, R. 221
 Richardson, S.
 The History of Sir Charles
 Grandison 151
 Pamela, or Virtue Rewarded
 151
 Richter, K.-G. 59, 67
 Riemer, F. W. 159
 Riesz, J. 2
 Rjurik 234
 Roch, H. 64f
 Rodenberg, J. 21
 Ropp, M. v. der 180
 Rose, L. 64
 Rösch, E. 157
 Rossini, G. 249
 Röth, E. 64
 Rothe, H. 179

 Rothschild, A. 21
 Röttger, B. 152
 Rousseau, J. J. 83, 176, 180
 Rowell, W. 207
 Rozenštejn, A. 220
 Rubiner, F. 54, 63, 180
 Rubinstein, A. 205, 206

 Sabais, H.-W. 57, 65
 Sabašnikov, M. u. S. 113
 Safranski, R. 118
 Saint-Saëns, C.-C. 257
 Salaev (Brüder) 141
 Samarin, Ju. F. 185
 Sand, G. 238
 Schapiro, L. 227f, 238, 240
 Scharfschwerdt, J. 52
 Scheibert, P. 120
 Schelling, F. 88, 157, 184, 192,
 193
 Scherle, A. 160
 Schiller, F. 156, 188, 190, 198,
 199, 254
 An die Freude 149
 Die Götter Griechenlandes 116
 Die Ideale 24
 Die Macht des Gesanges 149,
 163
 Der Triumph der Liebe 149
 Eine großmütige Handlung
 150–155, 161
 Philosophische Briefe 109
 Schlecker, W. 61
 Schlegel, F. 184, 191f
 Schlenker, W. 47
 Schmid, M. 3
 Schmidt, J. 111
 Schober, R. 46
 Schopenhauer, A. 37, 38, 109,
 118, 123, 125, 128–130, 132,
 147, 156, 173, 175f, 179f, 186,
 190

- Schubert, F. 177, 251
 Schulz, R. K. 3
 Schulze, C. 251, 255
 Schumann, C. 243, 249, 252
 Schumann, E. 252
 Schumann, R. 251, 252
 Schütz, K. 150
 Schützler, H. 47, 52
 Schwirtz, G. 110, 121
 Scott, W. 253
 Seeley, F. F. 39
 Seghers, A. 49
 Seidl, A. 246
 Serebrovskaja, E. S. 212
 Šestov, L. 240
 Shakespeare, W. 223, 230
 Hamlet 35, 38, 43
 Sietz, R. 245
 Singer, O. 63
 Skvoznikov, V. 231
 Smyrniv, W. 111, 124
 Solženicyn, A. I. 20
 Sommermeyer, E. 265
 Spalinger-Bichsel, R. 14
 Staël, A. L. G. Mme de 2, 4, 13
 Stalin, J. V. 51
 Stanislavskij, K. S. 60
 Stankevič, N. V. 187
 Stirner, M. 198
 Storm, T. 96
 Strachov, N. N. 189, 229f, 240

 Taine, H. 2, 14
 Tasso, Torquato 43
 Tewes, E. 66
 Thape, [...] 48
 Thiel, E. 148
 Thieme, G. A. 3
 Thiergen, P. 3, 60, 109, 123,
 125, 132, 168, 171, 174, 177,
 179, 191, 193
 Thomsen, C. W. 178

 Tieghem, P. v. 2
 Tjutčev, F. I. 88f, 259
 Kak okean ob-emlet šar zemnoj
 89
 Tkačev, P. N. 220
 Tokutomi, S. 140
 Tolstoj, A. K.
 Portret 14 18
 Tolstoj, A. N.
 Choždenie po mukam 51
 Tolstoj, L. N. 3, 7, 10, 13f, 16f,
 21, 23, 50, 55, 57, 65, 99, 114,
 139f, 145, 212, 230, 237
 Kazaki 207
 Vojna i mir 236, 237
 Tolstoj, S. L. 210
 Toporov, V. N. 88, 93
 Träger, C. 157
 Trubeckaja, A. A. (geb. Gudovič)
 203–225
 Trubeckaja, E. Ė. (geb. Belo-
 sel'skaja-Belozerskaja) 204
 Trubeckaja, E. N. 203–225, 237
 Trubeckoj, N. I. Fürst 203–225
 Trunz, E. 157f
 Tschizhevskij, D. s. Čiževskij, D.
 Turgenev, I. S.
 Andrej Kolosov 22
 Asja 3, 9, 13, 19, 79, 80, 81,
 83, 85, 86–90, 92–95, 144,
 262
 Bezdeněž'e 99
 Breter 19f
 Brigadir 229f
 Časy 53, 63, 229
 Čelovek v serych očkach 195
 Cholostjak 98f
 Dnevnik lišnego čeloveka 80,
 86
 Dva pokolenija 106
 Dvorjanskoe gnezdo 14, 16,
 22, 51, 53f, 57f, 63, 65, 74f,
 188f, 214
 Dym 1, 9, 11f, 22, 24, 54, 79,

- 90, 95, 120, 144, 193, 200,
213, 218, 227f, 230–236, 238,
240
- Faust* 17, 19, 22, 53f, 63, 79,
91
- Faust* [Essay] 116, 118, 122
- Gamlet i Don-Kichot* 38, 109,
125, 175, 186f, 197
- Gde tonko, tam i rvetsja* 99,
103–105
- Jakov Pasyнков* 19
- K Venere Medicejskoj* 116
- Kogda ja moljus'* 115
- Kompan'onka* 106
- Lesnaja tiš'* 259–263
- L'Ogre/Ljudoed* 248f
- Mesjac v derevne* 9, 53f, 59f,
61, 63, 66–68, 98f
- Mumu* 54, 56, 63f
- Nachlebnik* 53, 59, 66f, 99,
105f
- Nakanune* 14, 17, 19, 53, 58,
63, 145, 175, 188–190, 195,
215
- Neostorožnost'* 99
- Nesčasnaja* 18, 229
- Nov'* 54, 145, 191, 195–197,
200, 222f, 228–230
- Otcy i deti* 16, 18, 53–55, 56–
58, 63f, 125, 137, 140, 145,
167–180, 191–193, 196, 213,
215, 237
- [*Otkrytie pamjatnika A. S. Puš-
kinu v Moskve*] 24
- Otryvki i nabroski* 115
- Ožidanie* 259–261, 264
- Perepiska* 227
- Pervaja ljubov'* 53f, 63, 94,
145, 214
- Pesn' toržestvujuščej ljubvi* 13,
147–165
- Petuškov* 144
- Poezdka v Poles'e* 125
- Posle smerti (Klara Milič)* 16
- Poslednij koldun* 248–250,
215, 254, 257f
- Postojalyj dvor* 19
- Prizraki* 15
- Provincialka* 99
- Punin i Baburin* 229
- Putešestvie po svjatym mestam
russkim* 185
- Rasskaz otca Alekseja* 192
- Razgadka* 260, 265–271
- Rudin* 9, 58, 80, 104, 106,
107, 109, 144f, 187, 200, 231
- Slavjanofil'stvo i Realizm* 185
- Slepec* 259, 265
- Son* 144
- Steno* 114, 116f, 119, 120,
127, 132, 185
- Stepnoj korol' Lir* 229f
- Stichotvorenija v proze* 110,
130
- *Moi derev'ja* 54, 128
- *Molitva* 200
- *Monach* 183
- *My ešče povojuem!* 53
- *Niščij* 54
- *Porog* 54, 56, 137, 190, 198f
- *Priroda* 128
- *Prostota* 200
- *Razgovor* 115, 128
- Strannaja istorija* 194f, 229f
- Stuk...Stuk...Stuk!...* 229
- T'ma* 130–132
- Tolpa* 122
- Tri vstreči* 27–44, 139, 144
- Une nuit a l'Auberge du Grand
Sauglier* 254
- Večer* 124
- Večer v Sorrente* 99
- Vešnie vody* 3, 9, 11–13, 16,
18, 20, 23, 227–241, 243,
249, 251, 253–256
- Zagublennaja žizn'* 259, 263f
- Zapiski ochotnika* 39, 53, 56,
63, 107, 111, 124f, 132, 144f,
211, 229

- *Burmistr* 19
 – *Ermolaj i mel'ničicha* 64
 – *Gamlet Ščigrovskogo uezda* 20, 80, 84
 – *Konec Čertopchanova* 21
 – *Smert'* 20
 – *Svidanie* 137, 139–143
Zavtrak u predvoditelja 99, 144
Žid 20f, 144
 Turgenev, N. S. 22
 Tur'jan, M. 229
 Turner, M. 207

 Urusov, S. S. 236
 Uspenskij, B. A. 82
 Usthal, A. 63

 Vasil'čikov, P. A. 209
 Vasmer, M. 114
 Vengerov, S. A. 111
 Vereščagin, E. M. 4
 Verne, J.
 Michel Strogoff 220
 Viardot, C. 251
 Viardot, D. 15
 Viardot, L. 204, 217, 252f
 Viardot, P. 7, 8, 12, 15, 17, 182, 203, 204, 205, 215–217, 219, 227f, 239, 245, 247–271
 Viardot (Eheleute) 13, 205, 214, 215, 220, 222, 224
 Vjazemskij, P. A. 25
 Vodovozova, E. N. 12
 Vovčok, M. s. Markovyč, M. A.
 Vrevskaja, Ju. P. 209, 224
 Vrončenko, M. P. 10

 Waddington, P. 169, 173, 205f, 220
 Wagenseil, J. C.
 Nürnberger Chronik 161
 Wagner, A. 63

 Wagner, R. 160, 163, 244f, 247, 255
 Walicki, A. 237
 Walsh de Serrant, J.-E.-V. 206
 Weimar, V. 68
 Weinert, E. 50
 Weisedel, W. 127
 Weisstein, U. 2
 Wellek, R. 2
 Wells, H. 4
 Wenzel, E. 243
 Werder, K. 132
 Werner, C. A. 55, 58
 Wieck, C. s. Schumann, C.
 Wiegand, K. 3, 8, 18, 20
 Wille, H. H. 65
 Wittkowski, W. 160
 Wittvogel, R. 63
 Wohlfart, G. 178
 Wonsiatsky, W. u. E. 63
 Woodcock, G. 228
 Woodward, J. B. 109, 120, 149, 183, 234
 Wülfing, W. 2
 Wuttke, A. 67

 Zabel, E. 59
 Zabelin, I. E. 11
 Zaborova, R. B. 221, 260
 Zajcev, B. 200
 Žekulin, N. G. 250, 258
 Zelinsky, B. 60
 Žirmunskij, V. M. 38, 150, 156
 Zola, E. 13
 Žukovskij, V. A. 25
 Zviguilsky, A. 8, 205, 212, 218, 221, 222, 247