

«Фауст» в творчестве Пушкина

«Сцена из Фауста» Пушкина является определяющей в вопросе о фаустовских мотивах в творчестве Пушкина. Вполне понятно, что именно она привлекала до сих пор главное внимание исследователей, касавшихся темы «Пушкин и Гёте». Но такая постановка, при всей ее правильности, не исключает возможности расширить проблему о фаустовских мотивах в творчестве Пушкина. Она уже отчасти была достаточно выяснена для периода, предшествующего «Сцене из Фауста», но осталась мало разработанной для последующего творчества Пушкина. Считалось как бы само собою разумеющимся, что после «Сцены из Фауста» у Пушкина, вместе с общим ослаблением мотивов «титанизма» в условном понимании этого слова, потеряла остроту и фаустовская проблема. Но эта точка зрения требует все же доказательства и не может быть принята без специального исследования.

В моей работе, посвященной главным образом «Сцене из Фауста», напечатанной в юбилейном чешском сборнике¹, я тоже не касался вопроса об отражениях гетеевского «Фауста» в период после 1825 г., рассматривая свою статью отчасти как бы вводной к чешскому переводу «Сцены», сделанному проф. От. Фишером². Восполнить этот пробел и ставит себе задачей настоящая работа. Однако я воспользуюсь случаем, чтобы, для связи с последующим, вкратце изложить то, что мне кажется более существенным в моей

¹ «Goetův sborník». Praha, Státní nakladatelství 1932: A. Vém. «Faust u Puškina», s. 371—382.

² Puškinova scéna z «Fausta». Přeložil Otokar Fischer. Ib., s. 383—386.

уже напечатанной работе. Мне кажется это тем более уместным, что кое в каких деталях я сейчас могу дополнить свои соображения, там высказанные.

1. «Сцена из Фауста»

Как известно, первоначально «Сцена из Фауста» называлась «Новая сцена между Фаустом и Мефистофилем» и лишь позже Пушкин изменил заглавие³. Этому первоначальному наименованию я склонен придавать существенное значение. Назвав ее «новой» сценой, Пушкин дает как бы сам указание на то, что она в чем-то восполняет, чем-то заменяет сцену «старую». Другими словами, это заглавие дает право заключить, что Пушкин имел в виду, когда писал своего «Фауста», не просто гетеевскую трагедию, а исходил от определенной, вполне для него конкретной сцены. Это привело меня к мысли о непосредственном слиянии текста пушкинской сцены с гетеевским Фаустом. В результате такого сопоставления я пришел к выводу, что Пушкин имел в виду сцену «Лес и пещера» (*Wald und Höhle*). К этому выводу меня привело не чисто формальное сопоставление, к чему я приступил позже, а стремление уяснить себе, в чем же Пушкин мог противопоставить своего Фауста гетеевскому? Что дело здесь шло о выявлении своего путем противопоставления чужому, в этом не могло быть сомнения. И когда сталкиваются в таком противопоставлении два гениальных художника, то интерес к проблеме значительно усиливается. Два «Фауста» в понимании Гёте и Пушкина, в такой постановке тема мне казалась очень благодарной для историка литературы. Но здесь же сразу для меня приобретал

³ «Новая сцена между Фаустом и Мефистофилем» появилась в печати в № 9 «Московского Вестника» 1828 г. См. Синявский и Цяловский. «Пушкин в печати», 1914, с. 56.

большое значение один предварительный вывод: без гетеевского «Фауста» сцена Пушкина не существует как художественное произведение; она его предполагает, включает в себя; знание первой части «Фауста» Гёте входит в художественный замысел Пушкина. А уже этим одним решается вопрос о значительности связи обоих произведений. И было бы большою ошибкою видеть в таком сопоставлении обоих Фаустов желание возвысить или умалить идеологическое значение одного произведения за счет другого.

В частности, ошибочно видеть, как это делалось в русской литературе, какое-то умаление пушкинского Фауста в том, что он по своим настроениям ближе к байроновским героям, чем к тому глубокому порыву к последнему знанию, какое воплощено Гёте в своем «Фаусте». Не разочарование, а скука—основная черта пушкинского Фауста. Если у Фауста Гёте тоска проистекает от неудовлетворенности духа, то у пушкинского Фауста источник скуки—пресыщение жизнью. Но ведь и скука, поднятая на метафизическую высоту, понимаемая как отличительное свойство разумной твари,—перестает быть простым «сплином», характерным признаком разочарованных героев начала прошлого века. А Пушкин именно так ставил проблему «скуки» в своем Фаусте. Иставил он ее не отвлеченно, а глубоко пережив в личном сознании. В том же 1825 г., когда писалась «Сцена из Фауста»⁴, в письме к К. Ф. Рылееву мы находим такие строки:

«Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа. Как быть?»⁵

⁴ Вслед за Розовым, Лернером, П. Морозовым, Б. Томашевским я принимаю дату написания 1825 г.

⁵ Письма под ред. Б. Л. Модзалевского. I, 133. На значение этих строк для понимания «Сцены из Фауста» уже указывалось в литера-

Недавно Н. К. Пиксанов весьма кстати подчеркнул, какое существенное значение Пушкин придавал «скуче» именно в таком углубленном понимании. Ссылкой на его слова мне хочется пополнить свое указание на этот пушкинский оттенок в понимании образа Фауста. В своей работе об «Евгении Онегине» Н. К. Пиксанов между прочим пишет:

„Путешествие“ Онегина все построено на хандре. И именно в „Путешествии“ Пушкин это несколько ироническое слово („недуг, подобный английскому спину, короче — русская хандра“) заменил другим, прямым и веским: тоска. Прелестные описательные эпизоды „Путешествия“ заслоняют, пожалуй, от читателя то чувство, которое вынуждает Онегина на скитанья и сопутствует ему. Но просмотрим текст. Вот „Макарьев суетно хлопочет“ — „тоска“... Вот Кавказ и Минеральные Воды —

Я молод, жизнь во мне крепка;
Чего мне ждать, тоска, тоска...

В черновых текстах „Путешествия“ этот рефрен тоски проведен еще отчетливее. „Он видит Новгород Великий“ —

Тоска, тоска! спешит Евгений
Скорее далее...

„Торговый Астрахань открылся“

Тоска, он едет на Кавказ.

Около двух лет продолжались эти мрачные скитанья, а потом Онегин приезжает в Петербург, с той же тоской...»⁶

Пушкинский Фауст, во всяком случае в своих сомнениях, столь же последователен и столь же глубок, как и его

туре, см. Модзалевский. Письма I, 443 (примечания); Морозов. Примечания к акад. изд. IV, 268.

⁶ Н. Пиксанов. Из анализов «Онегина». Пушкин и его Современники. XXXVIII—XXXIX (1930). С. 158.

художественный прообраз. Он проделал тот же путь и прошел через те же сомнения. Он знал «великодушные мечты», погружался в «пучину темную науки», чтобы ответить на последний вопрос «как быть?», и ответом ему была все та же «скуча».

И чтобы избавиться от нее, он прибегает к тому же средству, что и гетевский Фауст, к помощи потусторонних сил.

Никакого вывода о более низком уровне пушкинского разочарования здесь я не вижу, равно как не вижу оснований делать из сопоставления обоих Фаустов вывода о более высоком нравственном мироизречении Пушкина по сравнении с Гёте, как это тоже делалось в русской критической литературе⁷. Меня интересует здесь не это, а установление самого факта двух различных идеологических истолкований мирового типа, каким является «Фауст».

Гениальность Пушкина заключается в том, что, зная только первую часть «Фауста», он усмотрел незавершенность гетевского замысла, увидел возможность по иному истолковать образ Фауста, повести его не путем воскрешения, а путем окончательной гибели. И «трагедия Маргариты», которая является у Гёте только звеном в восхождении Фауста к последним вершинам духовного просветления,

⁷ На первой точке зрения, отчасти умаляющей глубину пушкинского Фауста, стояли Белинский, Стоюнин, Поливанов, Кирпичников. Вторая точка зрения, нравственного превосходства, нашла свое наиболее яркое выражение в работе Незеленова «А. С. Пушкин в его поэзии». СПб. 1882, с. 231—233. Сводку критических оценок до 1908 г. см. у В. Розова «Пушкин и Гёте». Киев. 1908. Главнейшая литература после 1908 г.: Ю. Айхенвальд. Силуэты русск. писателей. В. I. М. 1908, с. 122—125, или в кн. «Пушкин». М. 1908, с. 94—97; А. Горнфельд. «Сцена из Фауста» в соч. Пушкина п. р. Венгерова, II (1908), 408—416; Н. Лернер. Примечания к стихотворениям 1826 г., т. ж. IV, с. 15; П. Морозов. Прим. к акад. изд. IV (1916), 262—276; С. В. Завадский. «Пушкин в борьбе с великими писателями» в сборн. «День Русской Культуры ... в 1925 г.», сост. Н. Цуриков. Прага. 1926, с. 81—83.

эта же трагедия, Пушкиным подразумеваемая, знаменует для него последнее и безвозвратное крушение Фауста.

Для Пушкина вопрос шел о величайшем искущении: принятии и оправдании жертвы чужой личностью, даже больше—чужой жизнью для удовлетворения жажды своего ненасытного духа. Это была та же фаустовская проблема, но по иному поставленная и требовавшая иного художественного разрешения.

При таком подходе к проблеме понятно, что в трагедии Гёте внимание Пушкина должна была привлечь именно сцена между Фаустом и Мефистофелем в лесу (*«Лес и пещера»*). И в этой сцене Пушкин должен был выделить строки, в которых было скрыто ядро проблемы, задевшей его художественное воображение. Это были те строки, в которых с особеною силою была выражена вера Фауста в свою избранность, пусть и роковую, влекущую в пропасть не только его, но и Маргариту.

Мы их здесь приведем, так как они нам пригодятся еще и в дальнейшем:

Беглец я жалкий, мне чужда
отрада,
Пристанище мне чуждо
и покой.
Бежал я по камням, как пена
водопада,
Стремился жадно к бездне
роковой;
А в стороне, меж тихими
полями,
Под кровлей хижины, дитя,
жила она
Со всеми детскими мечтами
В свой тесный мир
заключена.

Bin ich der Flüchtling nicht?
der Unbehauste?
Der Unmensch ohne Zweck
und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels
zu Felsen brauste,
Begierig wütend, nach
dem Abgrund zu?
Und seitwärts sie, mit kindlich
dumpfen Sinnen,
Im Hütten auf dem kleinen
Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich, der Gottverhasste,

Чего, злодей, искал я?
 Иль недоволен был,
 Что скалы дерзко рвал я
 И вдребезги их бил?
 Ее и всю души ее отраду
 Я погубил и отдал
 в жертву аду!
 Пусть будет то, что суждено
 судьбой.
 Бес, помоги; промчи мне
 время страха!
 Пусть вместе, вместе в бездну
 праха
 Она низвергнется со мной!

Hatte nicht genug,
 Dass ich die Felsen fasste
 Und sie zu Trümmern schlug!
 Sie, ihren Frieden muss ich
 mitergraben!
 Du, Hölle, musstest
 dieses Opfer haben!
 Hilf, Teufel, mir die Zeit
 der Angst verkürzen!
 Was muss geschehn, mags gleich
 geschehn!
 Mag ihr Geschick auf mich
 zusammenstürzen
 Und sie mit mir zu Grunde
 gehn⁸.

Ближайшее сопоставление «Сцены из Фауста» со сценой «Лес и пещера» гетевской трагедии вполне подтверждает наше предположение. Только в этой сцене «Фауста» имеются такие подробности, которые Пушкин использовал в своих художественных целях, оставаясь всюду очень свободным и далеким от гетевского текста.

Именно здесь Фауст вспоминает о минутах блаженной любви с Маргаритой, и здесь Мефистофель едко иронизирует над его чувством. Фауст, вспоминая недавнее счастье, восклицает:

О сон чудесной!
 О пламя чистое любви!
 Там, там — где тень, где шум древесной,

⁸ Goethes «Faust». Lpz. Inselverlag. II Auflage, S. 230. Русск. текст в переводе Н. А. Холодковского п. р. М. Л. Лозинского. Пет., Гос. изд. 1922, т. 1, с. 173. Далее везде цитирую по этим изданиям без ссылок на страницы.

Где сладко-звонкие струи —
Там, на груди ее прелестной
Покоя томную главу,
Я счастлив был...,

а Мефистофель немедленно подает свою реплику:

Творец небесной!
Ты бредишь, Фауст, наяву!⁹

У Гёте в сцене в лесу, куда удалился Фауст, он в таких же восторженных выражениях вспоминает Маргариту:

В ее объятьях рай небесный!	Was ist die Himmelsfreud
Пусть отдохну я на груди	in ihren Armen?
прелестной!	Lass mich an ihrer Brust
Ее страданья чую я душой.	erwärmen!
	Fühl ich nicht immer ihre Not?

Здесь же имеется циничный намек Мефистофеля, использованный и Пушкиным с большою художественною острою. На слова Фауста у Гёте:

Где б ни был я, мне всюду	Ich bin ihr nah, und wär ich
остается	noch so fern
Она близка: везде она моя!	Ich kann sie nie vergessen, nie
Завидую Христову телу я,	verlieren;
Когда она к нему устами при-	Ja, ich beneide schon den Leib
коснется.	des Herrn,
	Wenn ihre Lippen ihn indes
	berühren.

Мефистофель отзыается:

⁹ «Сцену из Фауста» всюду цитирую по изд. Соч. Пушкин. п. р. Венгерова, т. II, без указ. стр.

Так, милый мой!
Не раз завидно было мне
При виде парочки на розах,
в сладком сне.

Gar wohl mein Freund! Ich hab
auch oft beneidet
Ums Zwillingspaar, das unter
Rosen weidet.

У Пушкина имеется подобного же рода намек в словах Мефистофеля, обращенных к Фаусту:

Не я ль тебе своим старьем
Доставил чудо красоты?
И в час полуночи глубокой
С тобою свел ее? Тогда
Плодами своего труда
Я забавлялся одинокой
Как вы вдвоем — все помню я...

Окончательно меня убеждает в связи обеих сцен то, что одно место пушкинского «Фауста» остается просто непонятным без сопоставления его с соответствующим местом сцены «Лес и пещера». Одна из реплик Мефистофеля кончается словами:

И созерцанье гордое затем Und dann die hohe Intuition
Вдруг заключить,— (mit einer Gebärde)
а чем — сказать мне стыдно! Ich darf nicht sagen, wie —
(делает неприличное движение) zu schliesen,
на что Фауст возмущенно восклицает:

Тьфу на тебя! Pfui über dich!

У Пушкина Мефистофель кончает свое изложение скрытых мыслей Фауста таким темным для понимания местом:

Потом из этого всего
Одно ты вывел заключенье...,

что вызывает проклятье Фауста:

Сокройся, адское творенье!

Беги от взора моего!

Только при наличии авторской ремарки: «mit einer Ge-
bärde» можно понять, почему слова Мефистофеля вызыва-
ют такое возмущение Фауста. Эта ремарка автора осталась
Пушкиным опущенной, может быть, именно потому, что
он ее считал как бы само собою разумеющейся для всякого,
кто знал оригинал сцены «Лес и пещера».

Таким образом, исходя и из общих идеино-художест-
венных соображений, а еще больше на основании непо-
средственного сличения текстов, я пришел к выводу, что
Пушкин вовсе не создавал своей «Сцены из
Фауста», как это принято думать, на основа-
нии самых общих реминисценций гетеевско-
го «Фауста», наоборот—он довольно отчетли-
во представлял себе совершенно определен-
ный текст трагедии Гёте, а именно сцену
«Лес и пещера». Только при таком отчетливом пред-
ставлении можно было сохранить такую текстовую бли-
зость. Но тут возникает одно сомнение. У Гёте, как извест-
но, сцена в лесу предшествует падению Маргариты; пуш-
кинская же сцена это падение уже предполагает. Таким об-
разом, Пушкин, создавая свою «Сцену», во всяком случае
не мог ее мыслить как заменяющую соответствующую сце-
ну в лесу гетеевской трагедии. Мне думается, здесь Пушкин
обнаружил с большою наглядностью свое художественное
чутье. Известно, что среди комментаторов «Фауста» сцена
«Лес и пещера» вызывает существенные разногласия. Эти
разногласия связаны именно с тем, что характер размыш-
лений Фауста и реплики Мефистофеля в этой сцене дают
все основания думать, что близость Фауста и Маргариты за-
шла к этому времени достаточно далеко. Композиция тра-
гедии в таком расположении, когда сцена «Гретхен за прял-

кою», сцена «В саду Марты», после которой, по общему мнению комментаторов, произошло падение Маргариты, следуют за сценой «Лес и пещера», страдает большой неясностью. Ее обычно объясняют тем, что Гёте невольно допустил здесь некоторую неотчетливость в результате длительности работы над «Фаустом». Действительно, в так называемом «Отрывке» из «Фауста» («Фрагмент», 1790 г.) эта сцена помещена после сцены «У колодца», а в печатном тексте 1-й части 1808 г.— непосредственно после сцены «Беседка в саду»¹⁰.

И в одном и в другом случае такое расположение придает сцене в лесу совершенно определенный характер. Она предполагает уже падение Маргариты. Поэтому Пушкин был прав, когда и в своем понимании этой сцены исходил из предположения, что на душе Фауста уже тяготеет преступление по отношению к Маргарите. В таком своем понимании он только предвосхитил мнение позднейшей критики, которая склонна даже и сейчас именно так толковать эту сцену, вопреки кажущейся недвумысленности окончательного текста.

Текстуальное сопоставление двух упомянутых сцен имеет значение и для решения одного спорного вопроса в связи с темой «Гёте и Пушкин». Обычно принято думать, что Пушкин знал «Фауста» не в немецком оригинале, а во французском переводе. Основанием для такого мнения служит якобы недостаточное знание Пушкиным немецкого языка ко времени его знакомства с «Фаустом». Мне кажется, что для такого решительного утверждения вполне достаточных оснований нет. Скорее можно думать, что Пушкин, заинтересовавшись «Фаустом» довольно рано, не ограничился одним французским переводом, а обратился непосредственно к оригиналу, прибегая, может быть, в отдельных случаях к помощи своих друзей, немецким языком

¹⁰ См. «Фауст» в пер. Н. А. Холодковского п. р. М. Л. Лозинского. Пет. 1922, примеч. и comment. п. р. А. Л. Волынского, ч. I, с. 279.

свободно владевших. Во всяком случае, ко времени работы над «Сценой из Фауста» такое предположение становится более чем вероятным. Отрицать же такое знание Пушкиным немецкого языка, при котором он мог бы ознакомиться с оригиналом заинтересовавшего его произведения, нет никаких оснований. Сопоставление мною того места из «Сцены», в котором имеется неясность в связи с тем, что оно предполагает само собою разумеющейся ремарку Гёте: «mit einer Gebärde», с соответствующим текстом первых французских переводов, которые могли быть доступны Пушкину, спорного вопроса окончательно не решает. Напомню здесь это сопоставление:

Пушкин:

Потом из этого всего
Одно ты вывел
заключенье...

Гёте:

Und dann die hohe Intuition
Ich darf nicht sagen wie—
zu schliessen.

Соответствующее место в самом раннем французском прозаическом переводе *St. Aulaire'a* (1822—23 гг.) читается так:

«... qu'en définitive cette contemplation sublime se terminera sans préjudice des plaisirs de la chair...»¹¹

К этому месту имеется еще и примечание, в котором содержится и ремарка Гёте, но это примечание едва ли может помочь разъяснению пушкинского текста:

«Le texte porte littéralement: „Cette haute contemplation se terminera (il fait un geste), je n'ose dire comment.

— Tais-toi, misérable“»¹².

¹¹ «Faust», trad. par le comte de St. Aulaire. Chefs d'œuvre du Théâtre Allemand. Goethe. Paris, Ladvocat. 1822, 1823. 3. vol., p. 155. За наведение соответствующих справок в Национальной Библиотеке в Париже приношу здесь благодарность Б. Н. Лосскому.

¹² Ibid., note 17, p. 203.

Ближе к оригиналу перевод *Stapfer*, где это место читается так:

Mefist.: «... et conclure enfin toute cette belle contemplation... (avec un geste) ... je n'ose dire comment».

Faust: Fi de toi¹³.

Но если даже не придавать решающего значения сопоставлению с французскими текстами, то уже одна текстовая близость двух сцен делает скорее всего вероятным обращение Пушкина не к французским переводам, а к немецкому оригиналу.

Таким образом, «Сцена из Фауста» явилась художественным ответом Пушкина на соответствующую сцену «Фауста» Гёте. Титаническое самооправдание Фаустом гибели Маргариты, выраженное в художественном образе бушующего горного потока, сносящего все на своем пути, мирную альпийскую хижину вместе с обитательницею ее, истолковано Пушкиным как простая прихоть, в жертву которой принесено любящее существо. Значительность гетевского образа требовала возражения столь же сильного и столь же образного. Пушкин на него ответил двумя незабываемыми образами: убийцы, ругающегося над «ободранным телом» зарезанного им в лесу нищего, и разврата, который боязливо косится на продажную красу, насытившись ею. Для Фауста, в представлении Пушкина, после гибели Маргариты наступила духовная смерть, и он способен только на бессмысленные метания от преступления к преступлению. Бес услужливо подсовывает ему в такую минуту раздражения новую жертву его прихоти, чудовищную по своей бессмысленно-

¹³ Oeuvres dramatiques de J. W. Goethe, traduites de l'allemand par T. A. Stapfer fils. Cavagnac et Margueré, précédées d'une notice biographique et littéraire sur Goethe. Paris, A. Sautet. 4 vol. См. т. IV (1825), р. 161. Перевод F. A. Stapfer. Paris, Bobée. 1823, помеченный у K. Goedeke (уп. изд. стр. 642), мне не удалось привлечь для сравнения.

сти. Он указывает на близящийся «испанский корабль», с людьми и грузом. «Всё утопить» — этот лаконический приказ Фауста своему услужливому бесу является только логическим выводом из понимания Пушкиным образа Фауста.

Так «Сцена из Фауста», явившись непосредственным откликом на гениальное произведение Гёте, свидетельствует одновременно и о глубоком идейно-художественном воздействии ее автора на Пушкина. Это художественное воздействие оказалось столь сильным, что и позже он еще не раз возвращается мыслью к гетеевскому «Фаусту».

2. Отголоски «Фауста» (после 1825 г.)

Как высоко Пушкин ставил гетеевского Фауста, видно из одной его заметки, написанной, по-видимому, около того же времени, когда создавалась «Сцена из Фауста». В ней Пушкин говорит, что в трагедии Гёте «есть высшая смелость, смелость изображения, создания, где план обширный объемляется творческою мыслию», и в этом отношении он ставил Гёте наряду с Данте, Шекспиром и Мильтоном¹⁴. Поэтому он позже, в статье о Дмитриеве (1834), дает такой восторженный отзыв о гетеевской трагедии: «Благоговею перед созданием Фауста»¹⁵. Надо отметить, что критические суждения Пушкина, сделанные им лишь мимоходом, говорят о глубоком понимании значения «Фауста» в общем развитии литературы и смело устанавливают прямую связь титанизма с фаустовской проблемой.

По убеждению Пушкина, Байрон подражал в своем творчестве Гёте и подражал неудачно. Само по себе это предпоч-

¹⁴ Акад. изд. IV (1916), прим. П. О. Морозова, с. 272. Рук. Рум. М. № 2367, л. 45. Ср. Ак. изд. IX/1, с. 43. Здесь заметка отнесена к 1827 г. и читается «Смелость изобретения», вм. «изображения».

¹⁵ О книге И. И. Дмитриева «Путешествие в Париж и Лондон» (1834) — Соч. Пушкин, изд. Ак. Н. IX/1, с. 210.

тение героя-исследователя правды герою-бунтарю очень характерно для Пушкина. В критической статье о Байроне 1827 г. Пушкин прямо говорит о зависимости Байрона от Гёте:

«В *Manfred*'е он подражал *Фаусту*, — заменяя простонародные сцены и субботы другими, по его мнению благороднейшими. Но *Фауст* есть величайшее создание поэтического духа, служит представителем новейшей поэзии, точно как *Илиада* служит памятником классической древности. ... Байрон чувствовал свою ошибку, и в последствии времени принял вновь за *Фауста*, подражая ему в своем *Превращенном Уроде* (думая тем исправить *le chef d'œuvre*)¹⁶.

К этой мысли он возвращается еще дважды. В заметке 1830 г. (?) Пушкин пишет:

«Гёте имел большое влияние на Байрона. *Фауст* тревожил воображение творца Чайлд-Гарольда. Несколько раз пытался Байрон бороться с этим великаном романтической поэзии — и всегда оставался хром, как Иаков»¹⁷.

И еще раз, попутно говоря о «Леноре» Жуковского, он упрекает его в том, что он

«... сделал из нее то же, что Байрон в своем *Манфреде* сделал из *Фауста*: ослабил дух и формы своего образца»¹⁸.

Хотя таких упоминаний о трагедии Гёте, в последующее после написания «Сцены из *Фауста*» время, у Пушкина сохранилось немного, но уже приведенные выше показывают, что «Фауст» не уходил из его поля зрения. В дневнике его сохранилась под 17 дек. 1833 г. незначительная, но характерная запись:

¹⁶ «Ни одно из произведений лорда Байрона ...», 1827 г. Соч. п. р. Венгерова, IV, 500. Ср. Ак. изд. IX/1, 34—35.

¹⁷ Соч. п. р. Венгерова, V, 11. Ср. Ак. изд. IX/1, 403 и IX/2, 874.

¹⁸ «О сочинениях П. А. Катенина», 1833. Соч. п. р. Венгерова, V, 228. Ср. Ак. изд. IX/1, с. 167.

«Вечер у Жуковского. Немецкий amateur ученик Тиков, читал *Фауста* — неудачно, по моему мнению»¹⁹.

Запись эта интересна хотя бы уже потому, что снова подтверждает наше мнение, что Пушкин владел немецким языком в достаточной мере для понимания оригинала «Фауста». Встречаются и дальше отражения «Фауста» и в художественном творчестве Пушкина. Правда, кроме одного случая, на котором я остановлюсь подробнее, это лишь попутные отклики и отголоски общей фаустовской атмосферы. Алексей Веселовский не склонен был придавать большого значения фаустовским реминисценциям в позднейшем творчестве Пушкина. Он писал:

«Нашему поэту, правда, часто чудились какие-то отголоски легенды о Фаусте. Начнет ли он „Сцены из рыцарских времен“ — ему хочется в заключительных (не написанных) явлениях изобразить рядом с Бергтольдом Шварцем, изобретателем пороха, „прибытие Фауста на хвосте дьявола,— открытие книгопечатания, этой артиллерии своего рода“, причем чернокнижник Фауст смешался у него с первопечатником Фаустом. Задумает ли он фантастическую драму на сюжет об авантюристке..., „папессе Иоанне“, ему кажется, что эта драма „gappellera trop le Faust“, хотя в сценарии... пьесы ничто не сближает ее с Гётеевским произведением,— разве только вмешательство дьявола, названного здесь „le demon du savoir“»²⁰.

Но как бы скромно ни оценивать эти фаустовские отголоски в творчестве Пушкина позднего времени (1835 г.), они свидетельствуют о непрерывности воздействия на него гениального произведения Гёте. И чтобы закончить этот хронологический ряд упоминаний «Фауста» у Пушкина, напомню только еще об известном факте помощи Пушкина Эд. Губеру в его работе над переводом «Фауста», вышед-

¹⁹ «Дневник Пушкина» п. р. Модзалевского, с. 5.

²⁰ Цитирую по Розову, с. 32.

шем в 1838 г. Мы можем в таком случае утверждать, что вплоть до конца своей жизни Пушкин оставался читателем и глубоким почитателем «Фауста».

3. «Пиковая Дама»

Поэтому не может явиться неожиданностью, что мы в художественном творчестве Пушкина еще раз встречаемся с могучим гетеевским образом. Но на этот раз Пушкин выступил не с открытым противопоставлением своего понимания этого образа гетеевскому, но сделал это, тонко зашифровав источник своего художественного воодушевления. Я имею в виду «Пиковую Даму» (1834 г.)²¹.

На первый взгляд, как будто бы, никаких прямых следов связи двух сюжетов здесь усмотреть нельзя. Разве только попутное указание Томского, что у Германна «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», намекает на возможную связь с гетеевским «Фаустом». Но

²¹ Уже в «Полтаве» Пушкина есть отдельные моменты в развитии сюжета, которые можно сопоставить с «Фаустом». Это прежде всего мотив ухода из-под семейного очага под влиянием преступной любви и виновность в гибели отца. Сцена неузнавания Мазепы могла бы быть тоже сопоставлена с сценой между Гретхен и Фаустом в темнице. Ю. Айхенвальд в свое время обратил внимание на эту связь между образом Марии и Гретхен. В ст. «Полтава» (соч. Пушкина п. р. Венгерова, т. III, с. 2) он говорит о преступлении Марии: «Она убила того, кого любила; на родную голову опустила она секиру, как новая Гретхен, которая, внешним образом — нечаянно, внутренне — необходимо, убила свою мать». — Б. Варнеке в работе «Источники и замыслы „Бориса Годунова“» (сборн. «Пушкин». Статьи и материалы п. р. М. П. Алексеева. Одесса I. 1925) сближает сцену «Ограда монастырская», не включенную в окончательный текст «Бориса Годунова», со знаменитой сценической договорией между Фаустом и Мефистофелем (см. с. 14). Этим еще лишний раз подтверждается влияние Гёте на первоначальный замысел трагедии Пушкина.

при ближайшем подходе эта связь становится не только явной, но и весьма значительной.

Пушкин снова посчитался в «Пиковой Даме» с основной для него этической проблемой «Фауста»: допустимо ли перешагнуть через чужую личность для достижения своих личных целей. История Лизы—это русская постановка трагедии Маргариты. Образом Германна открывается галерея «русских Фаустов», подхваченная затем Тургеневым и Достоевским. Конечно, «человек без веры и нравственных устоев» Пушкина отразил только одну сторону «Фауста»—его прямолинейность в достижении поставленной цели, его убеждение в праве переступить через чужую жизнь для удовлетворения прихоти своей прометеевской природы. У Гёте эта вера Фауста в свою избранность нашла свое наиболее выпуклое выражение в уже приведенных выше строках сцены «Лес и пещера»:

Пусть вместе, вместе в бездну праха Она низвергнется со мной! ...	Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen Und sie mit mir zu Grunde gehn.
---	--

Мы уже видели, что именно это место задело творческое воображение Пушкина и на него он отозвался двумя памятными образами своей «Сцены из Фауста». Теперь, в «Пиковой Даме», он еще раз, и на этот раз с большою решительностью, посчитался с этическим максимализмом гетевского Фауста.

Образ Лизы во многом отвечает гетевской Маргарите. Точно нарочно, взята полная противоположность сложному «мефистофельскому» характеру Германна—простая незамысловатая воспитанница графини. И так же не задумываясь, с такою же исключительною наивностью переступает она, казалось бы, столь крепкий в ее быту нравственный

закон. Она впускает к себе Германна ночью после бала, будучи уверена в том, что она права, отдавая с такою легкостью любимому все, что может отдать. Никаких особых трудностей на пути достижения своих целей Германн, как и Фауст, в сущности, не встречает. Ему даже и не понадобилась помощь Мефистофеля, ибо в нем самом жила «душа Мефистофеля». И только в один момент Лиза заметила в Германне чуждое ей начало: когда он «сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь». В этом положении он «удивительно напоминал портрет Наполеона». Но это было уже и после смерти графини и после личной трагедии.

Неожиданный намек на личность Фауста мы встречаем в словах Томского, вспомнившихся Лизе при известии о смерти графини. Это место для понимания внутреннего смысла «Пиковой Дамы» имеет очень существенное значение, и я приведу его здесь целиком:

«...Вдруг дверь отворилась, и Германн вошел. Она затрепетала...

— Где же вы были? спросила она испуганным шепотом. . .

— В спальнé у старой Графини, отвечал Германн: я сейчас от нее. Графиня умерла.

— Боже мой! ... что вы говорите? ...

— И кажется, продолжал Германн, я причиною ее смерти.

Лизавета Ивановна взглянула на него, и слова Томского раздались в ее душе: у этого человека по крайней мере три злодейства на душе!»²²

Подчеркнутые слова выделены здесь не мною, а самим Пушкиным. Я всегда в недоумении останавливался перед ними и никак не мог их себе объяснить. Только теперь, когда я подошел к «Пиковой Даме» в связи с вопросом о фаустовской проблеме в творчестве Пушкина, мне они стали ясны. Ведь три злодейства были на душе Фауста: отравле-

²² Соч. п. р. Венгерова, IV, с. 346.

ние матери, убийство Валентина и гибель Маргариты. И через эти убийства перешагнул Фауст, и они не помешали ему оставить Маргариту и унести с Мефистофелем. Можно подумать, что Пушкин хотел быть совершенно точен в своем художественном намеке на преступления Фауста. Именно «по крайней мере три злодейства» были на его совести: ибо остается еще гибель ребенка, моральным виновником которой является тоже он. В исключительно сильных словах безумной Маргариты, обращенных к Фаусту, имеются в виду именно эти четыре «могилы»:

Послушай, вырой три могилы...	Ich will dir die Gräber beschreiben.
С зарей придется умирать...	Für die musst du sorgen
На первом месте будет мать,	Gleich morgen;
С ней рядом брат мой будет спать,	Der Mutter den besten Platz geben,
А я — поодаль, но немного, Немного, милый, ради Бога!	Meinen Bruder sogleich darneben,
Ребенка ж положи ты на груди моей:	Mich ein wenig beiseit, Nur nicht gar zu weit!
Кому ж, как не ему, лежать теперь со мною?	Und das Kleine mir an die rechte Brust. Niemand wird sonst bei mir liegen.

Не случайно в таком случае эти слова вложены в уста именно Томского: ведь он-то и говорил о Германне, что в нем скрыта «душа Мефистофеля». Для Пушкина было совершенно ясно, что Мефистофель является только двойником Фауста, что «мефистофельские» черты Германна и ведут его к преступлению.

Я понимаю, что такое толкование слов Томского остается только гипотезой, но ее правдоподобие тем больше, чем яснее при свете ее становятся историко-литературные проблемы, связанные с «Пиковой Дамой». Она объясняет, по-

чему у Пушкина в первоначальных набросках к «Пиковой Даме» еще больше была подчеркнута связь Германна с немецкой средой, почему роль героини должна была играть скромная немка, Шарлота Мюлер, дочь обанкротившегося обрусовшего немца, жившая со своею матерью-вдовою:

«Герман жил (с ними) на одном дворе с его вдовою, познакомился с Шарлотой, и скоро они полюбили друг друга, как только немцы могут еще любить в наше время».

По рукописным наброскам не ясно, какую роль в дальнейшем должна была играть эта связь Германна с чисто немецкой средой. Видно только, что он в один прекрасный день нарушает мирный ход своей аккуратной жизни:

«И когда милая немочка отдернула белую занавеску (окна своего), Герман не явился у своего васисдаса и не приветствовал ее обычной улыбкою»²³.

В окончательном тексте вся эта предыстория Германна отпала, но все же осталось подчеркнутым немецкое его происхождение. И вполне понятно, почему первый «русский Фауст» еще сохраняет свое племенное родство со своим духовным предком. И может быть, в таком случае, появление имени Германна в «Пиковой Даме» объясняется значительно проще, чем это принято думать. От «Германна и Доротеи» до «Германа и Шарлоты» куда ближе, чем от Германна из повести Бальзака «L'Auberge rouge» к пушкинскому герою²⁴. Не придется, может быть, в таком случае и искать сюжетной близости «Пиковой Дамы» с романом

²³ Соч. п. р. Венгерова, IV, 331. По тетр. б. Румянц. Музея № 2373, занятой произведениями 1832—1833 гг.

²⁴ Предположение, что Пушкин мог заимствовать имя Германна из повести Бальзака «Красный Кабачок», высказано Б. Томашевским в статье «Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово». См. кн. «Письма Пушкина к Е. М. Хитрово». Труды Пушкинского Дома. XLVIII, с. 246.

«Шагреневая кожа» того же Бальзака, как то делает Н. О. Лернер²⁵.

При наличии идейной связи между «Пиковой Дамой» и «Фаустом» неизбежно должно быть и частичное идейно-сюжетное соприкосновение между двумя произведениями. Это идейно-сюжетное сходство между историей Лизы и трагедией Маргариты имеется несомненно налицо. Подобно Фаусту, перешагнул и Германн через труп старухи-графини, подобно Фаусту, не побоялся он увлечь за собою в пропасть и беззаветно отдавшуюся ему девушку. В «Фаусте» тщательно подчеркнут узкий ограниченный кругозор Маргариты:

Под кровлей хижины, дитя,	Und seitwärz sie, mit kindlich
жила она,	dumpfen Sinnen,
Со всеми детскими мечтами	Im Hüttchen auf dem kleinen
В свой <i>тесный миф</i>	Alpenfeld,
заключена.	Und all ihr häussliches
	Beginnen!
	Umfangen in der Kleinen Welt.

Как я уже отметил выше, эта простоватость в характере Лизы, противопоставленная Германну, входила и в прямое художественное задание Пушкина. «Не она могла утолить его желания и осчастливить его», говорится о Лизе. Перед Германном были другие цели, другое влекло его к себе. И вот здесь, где речь идет о целях, ради которых были принесены эти жертвы, Пушкин вступает на путь снижения своего героя. Подмена Фауста обычным «романтическим героем», обладавшим «сильными страстями и огненным воображением», сведение основной страсти к жажде разбогатеть, чтобы упрочить свою независимость,— все это харак-

²⁵ Н. О. Лернер: История «Пиковой Дамы» в сборн. статей автора «Рассказы о Пушкине». Ленинград, «Прибой». 1929, с. 132—163.

терная для Пушкина «перемена декорации» для более выпуклого выявления основной идеи произведения. Для его цели не нужна и гибель Лизы: не проще ли закончить эпилогом, в котором на долю героини как будто никакой трагедии не оставлено. Гибнет «русский Фауст», как он и должен погибнуть, ибо в этом основной смысл повести Пушкина. Его сумасшествие — ответ Пушкина на этическую проблему, остро воспринятую русской литературой.

Человек, у которого по крайней мере три злодейства на душе, был одинаково осужден и Маргаритой и Лизой.

Последние слова Маргариты были:

Ты, Генрих, страшен мне *Heinrich! Mir graut's vor dir.*

Лиза, выслушав признание Германна, восклицает:

Вы чудовище!..

Но не одинаково было отношение авторов к своим героям. Гёте ведет Фауста к новой жизни, Пушкин — заставляет его кончить сумасшедшим домом.

Однако дело вовсе не в том, что Пушкин осуждает Фауста, перешагнувшего через трагедию Маргариты. Ведь в заключительной сцене 1-й части можно бы выделить немало мест, в которых с большою художественною силою подчеркнуты муки совести и раскаяния Фауста. Для историка литературы важно показать, как в художественном сознании Пушкина преломилась фаустовская проблема, что задело его художественное воображение. И может быть, вывод, к которому мы пришли относительно Пушкина, окажется не одиноким, а будет позже связан и с подобным же отражением «Фауста» в творчестве других русских писателей. И тогда тот факт, что между «Пиковой Дамой» Пушкина и всем творчеством Достоевского существует тесная связь, не покажется столь странным, как это может пред-

ставиться на первый взгляд. Ибо Достоевский в «Пиковой Даме» усмотрел как раз ту же проблему, какая связывалась в художественном сознании Пушкина с гениальным произведением Гёте²⁶. И думается мне, что такое понимание Достоевским «Пиковой Дамы» может служить лишним доказательством в пользу того, что «Фауст» нашел свое идейно-художественное отражение в «Пиковой Даме» Пушкина.

4. Обзор литературы (1932—1934)

Настоящая работа была написана и сдана в печать в 1932 г. С этого времени, особенно в связи с юбилеем Гёте, в печати появился ряд работ о русских взаимоотношениях Гёте, касающихся отчасти и вопроса о фаустовских мотивах в творчестве Пушкина. К сожалению, я не имею возможности посчитаться с этими работами в той мере, в какой бы я это сделал, если бы работа моя писалась сейчас. Приходится дополнительно отметить лишь главнейшую литературу, с моей темой соприкасающуюся, и сделать попутно некоторые указания критического характера.

Проф. Иосиф Матль в своей интересной статье «Гёте у славян» между прочим касается и вопроса о влиянии Гёте на творчество Пушкина²⁷. Он вполне правильно отмечает, что в творчестве Пушкина следы гетевского воздействия куда значительнее, чем это обычно принято думать. Совершенно верно намечена им и общая тенденция русской ли-

²⁶ Об этом см. мою работу: «Отражения „Пиковой Дамы“ в творчестве Достоевского» (*«Slavia»*, 1928—29, VIII, 82—100 и 297—311) и «Сумерки героя (Этюд к работе: Отражения „Пиковой Дамы“ в творчестве Достоевского)» в Тр. Русск. Нар. Ун. в Праге, 1931, т. IV, с. 158—172. См. также: «Осуждение Фауста (Этюд к теме „Масарик и русская литература“)» в Науч. Тр. Р. Нар. Ун. в Праге, 1933, т. V, с. 110—124.

²⁷ Josef Matl. «Goethe bei den Slaven». — Jahrb. f. Kultur u. Gesch. d. Slaven. Bd VIII, N. 1. 1932, c. 37—57.

тературы, выражающаяся в «преодолении» фаустовского начала; тенденция, сказавшаяся уже у Пушкина. Я не могу только согласиться, что у Пушкина эта тенденция обнаруживается лишь с 1828 г.²⁸ Уже «Сцена из Фауста», как я старался выше показать, является преодолением и осуждением фаустовского титанизма.

Теме «Гёте и Россия» особенно повезло в юбилейном гетевском году. Этой теме, во всем ее объеме, посвящены работы С. Дурылина, В. Жирмунского, Р. Ягодича, М. Горлина, А. Погодина, С. Франка, П. Струве²⁹. Во всех этих работах пушкинская тема так или иначе затронута. Наиболее подробно ее касается В. Жирмунский в своей статье «Гёте в русской поэзии». Он с большою решительностью высказываеться против преувеличенного представления о влиянии Гёте на творчество Пушкина, которое особенно ярко сказалось в известной работе В. А. Розова «Пушкин и Гёте» (К. 1908). «Относительно Пушкина, пишет он, можно сказать, что ни одна черта в его поэтическом облике не была подсказана влиянием немецкого поэта. Не только Байрон и Вальтер Скотт, но даже

²⁸ «Interessant und für die kritische und vielfach ablehnende Haltung späterer russischer Kritiker und Dichter gegenüber Goethe typisch ist die um 1828 bei Puškin einsetzende Entfernung und Befreiung von dem Goetheschen-faustischen Lebensideal und die Hinwendung zur Tradition, zur Bibel, zum Christentum, zur Idee von der unumgänglichen Notwendigkeit des Glaubens für ein moralisches Leben» (op. cit., c. 49).

²⁹ С. Дурылин. «Русские писатели у Гёте в Веймаре»—Литер. Наследство, кн. IV—VI (1932). С. 81—504; В. Жирмунский. «Гёте в русской поэзии»—Лит. Насл., IV—VI, 505—650; R. Jagoditsch. «Goethe und seine russischen Zeitgenossen»—Germanoslavica, I/3 (1932), c. 347—381 и II/1 (1933), c. 1—14; M. Gorlin. «Goethe in Russland»—Zeitschr. f. sl. Phil. IX/3—4, (1932), c. 335—357 и X (1933), c. 310—334; A. Pogodin. «Goethe in Russland»—Germanosl. I/3 (1932), c. 333—347; S. Frank. «Goethe in Russland»—ib. II/1 (1933), c. 55—60; П. Струве. «Гёте и Пушкин»—Россия и Славянство. 1932, № 204 от 29 окт.

Парни и Андрэ Шенье оказали на него в этом смысле гораздо более значительное воздействие». Я думаю, что В. Жирмунский впадает в своем отрицании влияния Гёте на Пушкина в довольно распространенную ошибку. Он не учитывает возможности «влияния отталкивания», той «художественной полемики» с писателем, которая часто свидетельствует о куда большем литературном воздействии, чем простое подражание или прямое влияние. В вопросе о влиянии «Фауста» на Пушкина мы имеем дело именно с такого рода явлением. В. Жирмунский в этом вопросе стоит на обычной точке зрения, что «Сцена из Фауста» представляет собою лишь «своеобразное осмысление байронического разочарования и французского рассудочного скептицизма»³⁰. Не склонен В. Жирмунский придавать большого значения и другим отражениям «фаустовской темы» в творчестве Пушкина (напр., в «Демоне», в «Адской поэме», «Сцене из рыцарских времен»). Мне кажется, что отчасти причиной такого скептического отношения к возможности влияния Гёте на Пушкина является еще и то, что В. Жирмунский полагает, что Пушкин владел немецким языком в недостаточной мере, а поэтому Гёте ему был известен лишь из вторых рук. Но, как мы старались показать, эта точка зрения — весьма распространенная — не может считаться безусловно установленной. Есть много оснований предполагать, что Пушкин в тех случаях, когда был непосредственно заинтересован Гёте, обращался к подлиннику.

Еще более резкую позицию в вопросе о гетеевском влиянии на Пушкина занимает проф. А. Погодин в своей статье «Гёте в России». Он совершенно проглядел полемическую установку «Сцены из Фауста» и склонен видеть в ней только результат непонимания Пушкиным гетеевского «Фауста». Проф. А. Погодин обвиняет в «наивности» тех, кто

³⁰ Уп. раб., с. 560. См. также с. 561, где эта мысль более развита.

склонен сопоставлять гетеевского и пушкинского Фауста, но не является ли скорее проявлением легкомыслия его утверждение, что Фауст Пушкина представляет собою помесь «оперного тенора с Евгением Онегиным в средневековом облачении»³¹.

Проф. С. Франк, который на страницах того же журнала возвращается к теме «Гёте в России», не боится быть обвиненным в «наивности» и, сопоставляя обоих Фаустов, приходит к выводу, что «Сцена из Фауста» Пушкина принадлежит «к наиболее философски глубоким его произведениям». Совершенно в согласии с моими выводами, он видит в «скуче» пушкинского Фауста проявление метафизической сущности всё отрицающего духа³².

Работы С. Дурылина и Р. Ягодича о русских связях Гёте касаются подробно известного эпизода о «пере Гёте», присланном в знак внимания немецкого поэта своему русскому собрату. Этой же теме посвящена специальная статья А. Л. Вейнберга «Перо Гёте у Пушкина» (сборн. «Звенья», кн. 11, 1933, с. 67—71). При свете новых данных, нужно окончательно признать, что мнение Р. Ягодича, которое и я разделял в своей чешской работе о «Сцене из Фауста», о недоказанности этого эпизода, теперь отпадает. Письмо Марии Шимановской к канцлеру Мюллеру от 28 июня 1828 г. устанавливает с несомненностью не только факт передачи пера Гёте, но называет и лицо, через кото-

³¹ «Diesen prometheischen Drang, der Goethes Faust erfüllt, hat Puškin anscheinend überhaupt nicht erfüllt. Der Faust der Puškinschen Szene ist einerseits der der Oper, welcher in einem süßen Tenor italienische Melodien singt, anderseits Evgenij Onegin im mittelalterlichen Kostüm, und es gehörte viel Naivität dazu, das Goethesche Werk mit der Puškinschen Szene zusammenzuspannen» (уп. соч., с. 339—340).

³² «Fausts Sehnsucht wird hier als Überdruss an allen irdischen Befriedigungen, als eine „jedem vernünftigen Geschöpf eigene“, gleichsam aus dem letzten metaphysischen Wesen des Geistes stammende, ständige „Langeweile“ geschildert» (уп. с., с. 57).

рое перо было доставлено Пушкину. Лицо это — В. А. Жуковский. Вопрос об известном четверостишии Гёте «Goethes Feder an **», якобы посвященном в связи с этим Пушкину, остается, однако, и по сей час открытым. С. Дурылин склонен считать, что оно ни в какой связи с Пушкиным не стоит.

Теме «Пушкин и Гёте» посвящены работы В. А. Розова, Гл. Глебова и П. Беркова³³. В. А. Розов в своей новой работе на эту тему, появившейся в загребском журнале «Нова Европа», вносит кое-какие любопытные дополнения к своим прежним сближениям. В частности, касается он здесь и «Сцены из Фауста» (с. 171—175), оставаясь однако, в пределах общих соображений о идеологической связи обоих произведений. Для нас имеет большее значение его предположение, что пушкинская элегия «Желание» (нач. сл. «Кто видел край...», 1821), по форме своей связанныя с песней Миньоны, свидетельствует о том, что Пушкин читал эту песнь в оригинал³⁴. Подходит В. Розов в своей статье и к вопросу о «Пиковой Даме» в связи с темой о «Фаусте», но касается этого вопроса только мимоходом.

Статья П. Беркова «„Вертер“ в „Евгении Онегине“ Пушкина» прямого отношения к нашей теме не имеет. Автор высказывает предположение, что известный заключительный монолог Татьяны («Довольно, встаньте...») находится в известной связи с «Вертером» Гёте. Увеличивая таким образом число гетеевских мотивов в творчестве Пушкина, статья П. Беркова приобретает косвенное значение и для поставленной нами темы.

³³ В. А. Розов. «Гёте и Пушкин» — Нова Европа. 1932, XXV, 3—4, с. 165—178 (сербск.); Гл. Глебов. «Пушкин и Гёте» — сборн. «Звенья», кн. II (1933). С. 41—64; Р. Н. Вегков. «Werther» in Puškins «Eugen Onegin» — Germanosl. II/1 (1932—1933), с. 72—76.

³⁴ «Пушкин се вратио к форми коју је дао своме делу Гёте, што доказује да је читao овога в оригиналном тексту» (с. 170).

Одна глава работы Гл. Глебова специально посвящена «фаустовской теме» у Пушкина³⁵. В основном мы с Гл. Глебовым совершенно сходимся. Он, как и я, считает «фаустовскую тему» в творчестве Пушкина весьма существенным моментом его духовного роста. «Образ Фауста, говорит он, в течение многих лет волновал воображение поэта. Фаустовская тема была близка Пушкину потому, что в Фаусте конфликт „вечных противоречий существенности“ достиг наивысшего напряжения... Для него Фауст был символом судьбы западноевропейского человека, представителем новой культурной эпохи»³⁶. В полном согласии со мною стоит и его толкование «Сцены из Фауста», в котором он выделяет метафизическое значение «скуки», на что я указал уже в своей чешской статье. Фаустовские мотивы в творчестве Пушкина после 1825 г. Гл. Глебов отмечает в «Борисе Годунове» (сцена «Ограда монастырская»), «Ангеле» (1827), отчасти и в «Пиковой Даме». О последней он пишет: «Герман, герой „Пиковой Дамы“... лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона и душа Мефистофеля. Он стремится овладеть тайной, которая, может быть, сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором. Но он не Фауст, а расчетливый инженер, делающийся безумным от прикосновения к тайне трех карт»³⁷. Таким образом, проблема «Пиковой Дамы», как она поставлена в моей статье, остается вне поля зрения автора. Зато главное внимание у него сосредоточено на пушкинских драмах из эпохи Средневековья, а именно: плане драмы о папессе Иоанне, наброске программы «Шварц ищет философского камня», программной заметке «Un riche marchand de draps» и «Сценах из рыцар-

³⁵ Гл. II-я «Пушкин о Гёте» дает сводку всех высказываний Пушкина о Гёте.

³⁶ Уп. раб., с. 41.

³⁷ Там же, с. 47.

ских времен». На связь этих замыслов Пушкина с фаустовской темой указывалось уже неоднократно. Гл. Глебов в своей работе делает попытку углубить эту тему и связать ее с общим миропониманием Пушкина. «Вернувшись к фаустовской теме, пишет он в заключение своей работы, через десять лет, Пушкин уже по-иному создает образ Фауста. Вечные противоречия существенности раскрываются в плане истории — в закате Средневековья, в рождении новой культуры. Эта культура — фаустовская — владеет величайшей силой, меняющей лицо мира: огнестрельным оружием и печатным словом, динамитом и ротационной машиной». Я в своих выводах не рисую идти так далеко, ибо выводы эти уже не стоят в непосредственной связи только с гетеевским «Фаустом», но и с проблемами культурно-историческими вообще. Во всяком случае, работа Гл. Глебова лишний раз подтверждает, что «образ Фауста, меняя свои черты, проходит через все творчество Пушкина». Поэтому включение «Пиковой Дамы» в число произведений Пушкина, с фаустовской темой непосредственно связанных, не должно представляться столь неожиданным. Это лишь одно из звеньев в длинной цепи от наброска 1819 г. «Скажи, какие заклинанья...» до «Сцен из рыцарских времен» 1835 г.

Прага, 21 февр. 1935 г.