

# ПУШКИН И ГОФМАН

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

**СЕРГЕЯ ШТЕЙНА**

ПРИВАТ-ДОЦЕНТА ДЕРПТСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

---

MIT EINEM DEUTSCHEN REFERAT :  
PUSCHKIN UND E. T. A. HOFFMANN

VON S. V. STEIN

---

ДЕРПТ (TARTU) 1927

**К. Маттисен, Дерпт (Gartu).**

В авторском тексте соблюдены правила новой русской орфографии. Что же касается цитат и наименований литературных произведений, то в них повсюду сохранено правописание подлинников.

Ссылаясь на источники, автор некоторые, из числа особенно часто упоминаемых, цитирует сокращенно следующим образом: Морозов. Т. — стр. — = Сочинения и письма А. С. Пушкина, под редакцией П. О. Морозова (СПБ. 1909). Томъ —, страница —. Венгеров = Библиотека великихъ писателей, под редакцией проф. С. А. Венгерова. Пушкинь (СПБ. 1907—1915). — Модзалевский = Библиотека А. С. Пушкина. Библиографическое описание В. Л. Модзалевскаго (СПБ. 1910). — Гофманъ = Собрание сочинений Т. Гофмана, изд. Г. Э. Пантелеева (СПБ. 1896). — Достоевский = Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевскаго, изд. А. Г. Достоевской (СПБ. 1906).

---





## Данные о знакомстве Пушкина с Гофманом.

Вопрос о влиянии Гофмана на Пушкина никогда еще не был предметом специального исследования. Обстоятельство это представляется тем более странным, что многие из историков русской литературы совершали в разное время подходы к этой теме. Правда, подходы эти носили не общий, но частичный характер. И к тому же согласия между исследователями этого вопроса не наблюдалось.

Одни из них усматривали в частных случаях зависимость отдельных произведений Пушкина от творчества Гофмана. К их числу надлежит отнести проф. Ал. Ник. Веселовского <sup>1)</sup>, Н. О. Лернера <sup>2)</sup>, Юл. Оксмана <sup>3)</sup> и Арт. Закгейма <sup>4)</sup>.

Другие высказывались по этому вопросу или неуверенно, как например академик Н. П. Дашкевич <sup>5)</sup>, или же рекомендовали въ разрешении вопроса о гофманском влиянии на Пушкина соблюдать особую осторожность: к таковым принадлежат проф. М. Н. Розанов <sup>6)</sup> и В. Ф. Саводник <sup>7)</sup>.

Наконец, третьи, касаясь вопроса о влиянии Гофмана на русскую литературу, -либо обходили творчество Пушкина мол-

1) Ал. Веселовскій. Западное вліяніе въ новой русской литературѣ. Изд. 5-ое. Москва. 1916. Стр. 174—175.

2) Н. О. Лернеръ. Стихи Пушкина о Марино Фальери. „Русскій Библиофилъ“ за 1913 г. № 2, стр. 25—31.

3) Юліанъ Оксманъ. Къ вопросу о датѣ стиховъ Пушкина о „старомъ дождѣ и догареесѣ молодой“. „Русскій Библиофилъ“ за 1915 г. № 3, стр. 90—94.

4) Arthur Sakheim. E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Leipzig. 1908. S. 63.

5) Н. П. Дашкевичъ. Статьи по новой русской литературѣ. Птргр. 1914. Стр. 186—187.

6) „Весѣды“. Сборникъ Общества исторіи литературы въ Москвѣ. Т. I. Москва. 1915. Стр. 45.

7) Дневникъ А. С. Пушкина. Труды Государственнаго Румянцевскаго Музея. Москва. 1923. Стр. 365.

чанием, как это сделал Евг. Деген<sup>8)</sup> и Зин. Венгерова<sup>9)</sup>, или же отрицали заимствования Пушкина из Гофмана, как М. А. Петровский<sup>10)</sup>.

При такой спорности рассматриваемого вопроса от его исследователя требуется сугубая осмотрительность в выводах, причем представляется необходимым привлечение по возможности всех историко-литературных фактов, способных осветить эту пока еще неясную область.

Первый вопрос: — знал ли Пушкин Гофмана, мог бы быть решен в положительном смысле уже a priori, если принять во внимание с одной стороны особенную чуткость и внимательность Пушкина ко многоразличным течениям западно-европейской литературы, с другой же обилие переводов из Гофмана, которыми была так богата русская периодическая печать 1820 и 1830-ых годов.

Степень же знакомства Пушкина с Гофманом будет установлена в процессе дальнейшего изложения.

Второй вопрос: — когда Пушкин познакомился с творчеством Гофмана? На него имеем данные ответить ссылкой на начало 1820-ых годов.

Есть у Пушкина фрагмент, состоящий из следующих пяти стихов:

„Въ голубомъ ээира полѣ  
 „Блещеть мѣсяць золотой;  
 „Старый дожъ плыветь въ гондолѣ  
 „Съ догарессой молодой.  
 „Догаресса молодая . . .“<sup>11)</sup>.

Отрывок этот, по сообщению брата поэта Л. С. Пушкина М. Н. Лонгинову, представляет собою начало стихотво-

8) Евг. Дегенъ. Э. Т. А. Гофманъ. „Міръ Божій“ за 1901 г. № 12, стр. 114—116.

9) Э. Т. А. Гофманъ. Мадемуазель де Скудери. Кавалеръ Глюкъ. Донъ Жуанъ. Перев. и вст. статья Зин. Венгеровой. Берлинъ. 1924. Стр. 12—13.

10) „Всѣды“. Т. I, стр. 42. См. также очерк М. А. Петровского: „Э. Т. А. Гофманъ“ в „Исторіи западной литературы“, под редакціей проф. Ф. Д. Ватюшкова. Москва. 1912. Т. I, стр. 367.

11) См. Сочиненія Пушкина, подъ редакціею П. О. Морозова. (СПб. 1909). Т. I, стр. 333. Приведенные стихи можно сблизить с XLIX строфой главы первой „Евгенія Онегина“ и отголосок их усмотреть в стихотворении „Близъ мѣсть, гдѣ царствуетъ Венеція златая . . .“, написанном 17 сентября 1827 года. (См. Морозов. Том IV, стр. 51 и том II, стр. 58—59.)

рения о Марино Фальери. Известный русский писатель Ап. Ник. Майков, пользуясь этим указанием, первый поставил приведенный фрагмент в связь с рассказом Гофмана „Дождь и догаресса“, вошедшим в третье отделение цикла „Серапионовы братья“<sup>12)</sup>, и пользуясь им, как канвою, написал продолжение начатого Пушкиным стихотворения<sup>13)</sup>.

Принимая во внимание все эти обстоятельства и признавая вслед за А. Н. Майковым, Н. О. Лернером<sup>14)</sup> и Юл. Оксманом<sup>15)</sup> заимствование Пушкиным у Гофмана сюжета для незаконченного стихотворения, мы принуждены будем датировать его концом 1823 или началом 1824 года, так как рассказ „Дождь и догаресса“ появился в русском переводе в 1823 году, предположить же ознакомление Пушкина с этим рассказом ранее, в немецком подлиннике, трудно, принимая во внимание слабое знание поэтом немецкого языка.

Таким образом мы располагаем фактическими данными именно с указанной даты вести начало знакомства Пушкина с произведениями Гофмана.

Со второй половины 1820-ых годов можно уже говорить о пушкинском увлечении Гофманом, вероятно, подогревавшимся редакцией „Московского Вѣстника“, которая, будучи близка Пушкину, особенно охотно помещала у себя переводы из Гофмана. Вспоминая литературные собрания того времени, бар. А. И. Дельвиг говорит об участии в них Мицкевича. „Кромѣ огромнаго поэтическаго таланта, онъ былъ прекрасный рассказчикъ. Раза по три въ недѣлю онъ цѣлые вечера импровизировалъ разныя большею частью фантастическія повѣсти въ родѣ нѣмецкаго писателя Гофмана“<sup>16)</sup>. Дельвиг<sup>17)</sup> и Пушкин соперничали с ним. Однажды Пушкинъ, рассказывает А. П. Керн, „собравши насъ въ кружокъ, рассказалъ сказку про чорта, который вѣздилъ на извозчикѣ на Васильевскій островъ. Эту сказку, съ его же

12) Т. Гофманъ. Собраніе сочиненій. СПб. 1896. Изд. Г. Ѳ. Пантелеева. Т. II, стр. 307—344.

13) „Нива“ за 1888 г. № 17, стр. 426—427. Также А. Н. Майковъ. Полное собраніе сочиненій. Изд. А. Ф. Маркса. СПб. 1893. Т. II, стр. 125—128.

14) См. выше: „Русскій Библіофилъ“ за 1913 г. № 2, стр. 25—31.

15) См. выше: „Русскій Библіофилъ“ за 1915 г. № 3, стр. 90—94.

16) Баронъ А. И. Дельвигъ. Мои воспоминанія. Москва. 1912. Т. I, стр. 77.

17) Там же, стр. 119.

словъ, записаль нѣкто Титовъ и помѣстилъ, кажется, въ „Подснѣжникъ“<sup>18)</sup>. „Сказки въ нашемъ кружкѣ были въ модѣ“, говоритъ далее А. П. Керн, „потому что многіе изъ насъ вѣрили въ чудесное, въ привидѣнія и любили все сверхъестественное“<sup>19)</sup>.

Речь в данномъ случаѣ идетъ о повести „Уединенный домикъ на Васильевскомъ“. Но А. П. Керн изменила память: это произведение было помещено не в „Подснѣжникъ“, а в альманахѣ „Сѣверные Цвѣты“. В воспоминаніяхъ А. И. Дельвига находимъ подробное разъясненіе этой литературной исторіи.

„Въ письмѣ изъ Рязани отъ 29 августа 1879 года къ А. В. Головину Вл. Пав. Титовъ говоритъ слѣдующее о статьѣ Т. Космокротова<sup>20)</sup>, помѣщенной въ „Сѣверныхъ Цвѣтахъ“ 1829 г. — „Уединенный домикъ на Васильевскомъ островѣ“.

„Въ строгомъ историческомъ смыслѣ это вовсе не продуктъ Космокротова, а Александра Сергѣевича Пушкина, мастерски рассказавшаго всю эту чертовщину уединеннаго домика на Васильевскомъ островѣ, поздно вечеромъ, у Карамзинныхъ, къ тайному трепету всѣхъ дамъ и въ томъ числѣ обожаемой тогда самимъ Пушкинымъ и всѣми нами Екат. Никол., позже бывшей женою кн. Петра Ив. Менцерскаго. Апокалипсическое число 666, игроки-черти, метавшіе на карту сотнями душъ, съ рогами, зачесанными подъ высокіе парики, — честь всѣхъ этихъ вымысловъ и главной нити разсказа принадлежитъ Пушкину. Сидѣвшій въ той же комнатѣ, Космокротовъ подслушалъ это и, воротясь домой, не могъ заснуть почти всю ночь и нѣсколько времени спустя положилъ съ памяти на бумагу. Не желая, однако, быть ослушникомъ ветхозавѣтной заповѣди: „Не укради“, пошелъ съ тетрадью къ Пушкину въ гостиницу Демуть, убѣдилъ его прослушать отъ начала до конца, воспользовался многими, по нынѣ очень памятными, его поправками, и потомъ, по настоятельному желанію Дельвига, отдалъ въ „Сѣверные Цвѣты““<sup>21)</sup>.

18) См. „Библиотечку для чтенія“ за 1859 год. Том 154. Перепечатано у Л. Н. Майкова в его книгѣ: „Пушкинъ. Біографическіе матеріалы и историко-литературные очерки“. СПб. 1899. Стр. 241.

19) См. цитированное выше изданіе Л. Н. Майкова, стр. 254.

20) Титъ Космокротовъ — псевдонимъ Вл. Павл. Титова, ближайшаго сотрудника журнала „Московский Вѣстникъ“.

21) А. И. Дельвигъ. Мои воспоминанія. Москва. 1912. Т. I, стр. 158.

„Уединенный домикъ на Васильевскомъ“ является слишком важным моментом в истории пушкинского гофманизма, чтобы можно было ограничиться только сообщением его происхождения. Произведение это потребует впоследствии подробного анализа по двум причинам: во-первых, как показывает сам В. П. Титов, записанный им рассказ Пушкина подвергся со стороны последнего ряда авторитарных поправок и таким образом может считаться в полном смысле этого слова произведением пушкинского пера; с другой же стороны, учитывая свидетельства А. И. Дельвига и А. П. Керн об особенном пристрастии их кружка, т. е. в сущности кружка пушкинского, ко всему сверхъестественному и таинственному, мы можем судить о качестве этого сверхъестественного и таинственного по рассказу Пушкина, так как последний, в процессе изложения, должен был учитывать интересы и вкусы своей аудитории.

Кроме книжного ознакомления с Гофманом для Пушкина был открыт еще и другой путь, так сказать — знакомства устного, через беллетриста А. Погорельского (Перовского) и кн. В. Ф. Одоевского.

По вполне вероятному предположению его биографа проф. А. И. Кирпичникова, А. Погорельский (Перовский), в бытность свою на военной службе, во время заграничного похода 1813 года, в Дрездене, мог быть лично знаком с жившим там Гофманом<sup>22)</sup> и свои впечатления от общения со знаменитым немецким писателем затем передать Пушкину<sup>23)</sup>. Последний хорошо знал биографию Гофмана: известна ему была склонность Гофмана, как и Ж. П. Рихтера, к спиртным напиткам. Так, в разговоре с А. О. Смирновой, Пушкин шутливо замечает: „Kater Murr“, „Princessin Brambilla“, „Loge № 3“, „Fidei-Commiss“ могли быть написаны въ состояніи полуопьяненія, между весельемъ и грустью, мечтательной дремотой и сномъ, а въ „Siebenkäs“ъ, вѣроятно, принимало участие мюнхенское и также знаменитое бѣлое берлинское пиво“<sup>24)</sup>.

Трудно предположить также, чтобы бесед о Гофмане не

22) А. И. Кирпичниковъ. Очерки по исторіи новой русской литературы. Москва. 1903. Т. I, стр. 94 и 96.

23) Первоначально познакомить Пушкина с Гофманом мог еще и Жуковский, впервые читавший произведения автора „Серапионовыхъ братьевъ“ в Дерпте в 1815—1817 годах. См. у Н. П. Дашкевича, стр. 84.

24) А. О. Смирнова. Записки. СПб. 1895. Часть I, стр. 155.

вел с Пушкиным и кн. В. Ф. Одоевский. Восторженное отношение последнего к Гофману хорошо характеризуется следующими его словами об авторе „Серапионовыхъ братьевъ“:

„Гофманъ — въ своемъ родѣ человекъ гениальный. Онъ изобрѣлъ особаго рода чудесное. Имъ найдена единственная нить, посредствомъ которой элементъ таинственнаго можетъ быть въ наше время проведенъ въ словесное искусство. Его чудесное всегда имѣетъ двѣ стороны: одну чисто фантастическую, а другую дѣйствительную, такъ что гордый читатель 19-го вѣка нисколько не приглашается вѣрить безусловно въ чудесное происшествіе, ему рассказываемое; въ обстановкѣ разсказа выставляется все то, чѣмъ это самое происшествіе можетъ быть объяснено весьма просто. Такимъ образомъ и волки сыты и овцы цѣлы. Естественная склонность человека къ чудесному удовлетворена, а вмѣстѣ съ тѣмъ не оскорбляется и пытливый духъ анализа; примирить эти два противоположные элемента было дѣломъ истиннаго таланта.“<sup>25)</sup>

В связи с этой характеристикой Гофмана, принадлежащей перу Одоевского, представляется особенно интереснымъ вспомнить рассказ об увлечении Пушкина Гофманом, сохраненный некимъ Вильгельмомъ Ленцом<sup>26)</sup>. Автор в высшей степени содержательныхъ „Приключеній лифляндца въ Петербургѣ“, талантливый музыкант и юрист, встретился впервые с Пушкиным осенью 1833 года, в доме кн. В. Ф. Одоевского. К сожаленію, воспоминанія В. Ленца мало известны в исторіи русской литературы, а потому приведем из них соответствующую нашимъ целямъ страницу дословно, в переводѣ журнала „Русскій Архивъ“ (за 1878 г., стр. 440—442).

„Однажды вечеромъ, въ ноябрѣ 1833 года я пришелъ къ Одоевскому слишкомъ рано. Княгиня была одна и величественно восѣдала передъ самоваромъ; разговоръ не клеился... Вдругъ — никогда этого не забуду — входитъ дама стройная, какъ пальма, въ платьѣ изъ чернаго атласа, доходящемъ до горла (въ то время былъ придворный трауръ).

25) Б. А. Лезинъ. Очерки изъ жизни и литературной дѣятельности кн. В. Ф. Одоевскаго. Харьковъ. 1907. Стр. 64.

26) Schicksale eines Livländers in St. Petersburg von 1833 bis auf die Gegenwart. „St. Petersburger Zeitung“. 1878. Nr. 23—69.

Это была жена Пушкина, первая красавица того времени. Такого роста, такой осанки я никогда не видывалъ . . . Князь Григорій (Волконскій) подошелъ ко мнѣ и шепнулъ на ухо: „Не годится слишкомъ на нее засматриваться“ . . .<sup>27)</sup> Мнѣ захотѣлось посидѣть по крайней мѣрѣ около Пушкина. Я собрался съ духомъ и сѣлъ около него. Къ моему удивленію, онъ заговорилъ со мною очень ласково: должно быть былъ въ хорошемъ расположеніи духа. Гофмана фантастическія сказки въ это самое время были переведены въ Парижъ на французскій языкъ и, благодаря этому обстоятельству, сдѣлались извѣстными въ Петербургѣ. Тутъ во всемъ главную роль игралъ Парижъ. Пушкинъ только и говорилъ что про Гофмана; не даромъ же онъ и написалъ „Пиковую даму“ въ подражаніе Гофману, но в болѣе изящномъ вкусѣ.

„Гофмана я зналъ наизусть; вѣдь мы въ Ригѣ, въ счастливые юношескіе годы, почти молились на него. Нашъ разговоръ былъ оживленъ и продолжался долго; я былъ въ ударѣ и чувствовалъ, что говорилъ, какъ книга. „Одоевскій пишетъ тоже фантастическія пьесы“, сказалъ Пушкинъ съ неподражаемымъ сарказмомъ въ тонѣ. Я возразилъ совершенно невинно: „Sa pensée malheureusement n'a pas de sexe“, — и Пушкинъ неожиданно показалъ мнѣ весь рядъ своихъ прекрасныхъ зубовъ: такова была его манера улыбаться. „Что такое вы сказали?“ спросилъ меня князь Григорій. „Чему онъ засмѣялся?“ — Слова, сказанныя мною, впоследствии распространились въ публикѣ.

„Наверху, въ библиотекѣ у Одоевскаго, сидѣлъ худощавый господинъ, въ черномъ фракѣ, застегнутый на всѣ пуговицы, со звѣздою на каждой сторонѣ груди. Черный господинъ напомнилъ мнѣ „Магнетизера“ у Гофмана. Онъ разсуждалъ о полемикѣ между Савиньи и Гансомъ по вопросу о possessio, сдѣлавшейся извѣстной благодаря только что прибывшей изъ Парижа книгѣ Лерминье: „Introduction à l'histoire de droit“, поверхностной, но написанной увлекатель-

---

27) Отметим, что это предостережение представляется особенно характерным, если вспомнить, что уже в это время настроения Пушкина были очень неустойчивы и усиленное внимание, оказанное его жене, могло легко вызвать острое столкновение даже со сравнительно близкими поэту людьми.

нымъ слогомъ<sup>28)</sup>. И все же опять Парижъ! Черный господинъ продолжалъ ораторствовать. Пушкинъ бросалъ на него нетерпѣливые взгляды: ему, очевидно, все это страшно надоѣло. Я попросилъ себѣ слова, только потому (какъ я скромно прибавилъ), что слушалъ въ Берлинѣ лекціи Савиньи и Ганса. Я попалъ въ свою сферу и изложилъ дѣло ясно и общедоступно, что не составляетъ большой заслуги для студента дерптскаго университета“. В результате этого разговора „черный господинъ“, оказавшийся директоромъ департамента Министерства Юстиции Дегаемъ, пригласилъ В. Ленца к себѣ на службу.

Несмотря на очевидность самолюбования автора воспоминаний, он, занятый своей особой, не теряет, однако, способности зорко наблюдать окружающее. Сообщение его об усиленном интересе Пушкина к творчеству Гофмана заслуживает внимания в сопоставлении с явно критическим отношением к фантастике Одоевского. Любопытно, что автор, увлеченный разговором о Гофмане, ищет его образов среди находящихся вблизи и находит один из них в лице Дега. Примечательна также ссылка на „Пиковую даму“, как на произведение, навеянное Гофманом: хотя таково же было мнение многих современников Пушкина, о чем свидетельствует, между прочим, и племянник поэта, Л. Н. Павлицев<sup>29)</sup>.

Сообщенные выше данные о хорошем знакомстве Пушкина с произведениями Гофмана в полной мере подтверждаются при ознакомлении с оставшимися книгами пушкинской библиотеки, среди которых находим собрание сочинений Гофмана на французском языке, — о нем будем сейчас говорить особо, — и книжку десятую журнала „Телескопъ“ за 1836 год, где встречаем первую по времени и обстоятельную, оригинальную статью о Гофмане, за подписью „Искандеръ“. Она принадлежит перу столь прославленного впоследствии писателя-эмигранта Ал. Ив. Герцена.

Пушкин, повидимому, внимательно читал этот очерк, по-

28) Интерес Пушкина к трудам Лерминье свидетельствуется наличием их в составе библиотеки Пушкина. См. Б. Л. Модзалевскій. Библиотека А. С. Пушкина. СПб. 1910. Стр. 272—273.

29) Л. Н. Павлицевъ. „Изъ семейной хроники. Воспоминаніе объ А. С. Пушкинѣ“. „Историческій Вѣстникъ“ за 1888 г. № 11, стр. 310.



тому что он оказался в числе немногих статей, разрезанных поэтом в этой книжке московского журнала <sup>30)</sup>.

Не привлечь к себе внимания Пушкина герценовский литературный дебют не мог в силу того обстоятельства, что появление его в печати оказалось настоящим литературным событием <sup>31)</sup>. Прекрасно оценил очерк Герцена о Гофмане проф. Ал. Никол. Веселовский в книге своей „Герценъ-писатель“.

„Въ герценовскомъ изображеніи Гофмана“, говорит А. Н. Веселовский, „тщательно выписанъ легендарный рисунокъ. Загадочная, демоническая фигура въ ея ночныхъ бдѣніяхъ среди берлинскаго погребка; „фантазія, не знающая предѣловъ“; образъ челоуѣка, который „пишетъ въ горячкѣ, блѣдный отъ страха, трепещущій передъ своими вымыслами, со всклокоченными волосами“. Біографическій матеріаль, конечно, признатъ, но надъ компилятивной частью работы поднялась уже живая характеристика. Противоположность рѣзко очерченной и независимо проявляющейся личности съ мѣщанской неподвижностью и нетерпимостью обрисована выпукло. Остроумныя выходки, сравненія и характеристики, похмѣлье Франціи послѣ 1815 года, „сверхъ-земное направленіе литературы германской“, Шлегель и Вильменъ, какъ олицетворенія мирно прозябающей Германіи и вѣчно возбужденнаго французскаго общества, остроумный портретъ Вальтеръ Скотта, даже стилистическія вольности, предвѣщающія свободу и оригинальность „герценовскаго слога“, придають очерку особое оживленіе. Весь конецъ статьи, гдѣ толпятся оживленныя дѣйствующія лица гофмановскихъ причудливыхъ сказокъ, „Klein Zaches“, Коть Мурръ, Медардусъ со своимъ двойникомъ, полонъ этихъ вольностей“ <sup>32)</sup>.

К сожаленію, ни проф. Ал. Ник. Веселовский, ни другіе біографы и критики Герцена не задаются вопросом о том значеніи, какое имела статья о Гофмане в творчестве, да и во

30) См. Модзалевский, стр. 135.

31) Одним из первых, правильно понявших значение герценовского очерка, посвященного Гофману, был Н. А. Полевой. „Статью Вашу о Гофманѣ я получилъ“, пишет он 25 февраля 1836 года. „Мнѣ кажется, вы судите о немъ хорошо и вѣрно.“ См. „Полярная звѣзда“ за 1859 г. Стр. 197.

32) Алексѣй Веселовскій. Герценъ-писатель. Очеркъ. Москва. 1909. Стр. 13—14.

всем мировоззрению, автора „Былого и думъ“. В сущности говоря, в этом очерке литературного дебютанта мы уже встречаемся с тем резко формулированным противоположением начала свободной личности началу филистерской, массовой пошлости, которое проходит красною нитью через произведения Гофмана и так выпукло выявляется в столь шумевшей книге Герцена „Vom andern Ufer“ („Съ того берега“), предрекающей гибель старой Европе.

Горячая, полная юношеского энтузиазма, статья Герцена о Гофмане намечает три области в творчестве немецкого писателя-романтика. „Три элемента жизни человѣческой“, пишет Герцен, „служать основой большей части сочиненій Гофмана, и эти же элементы составляютъ душу самого автора: внутренняя жизнь артиста, дивныя психическія явленія и дѣйствія сверхъестественныя. Всѣ это съ одной стороны погружено въ черныя волны мистицизма, съ другой растворено юморомъ, живымъ, острымъ, жгучимъ“<sup>33</sup>). Спросим себя, не были ли эти три сферы духовной жизни Гофмана особенно близки и Пушкину, глубоко задумывавшемуся над „внутренней жизнью артиста“ в многочисленных произведениях, посвященных поэту и его переживаниям, в частности в „Египетскихъ ночахъ“, отразившему „дивныя психическія явленія“ в своей многогранной лирике и, наконец, воспроизводившему „дѣйствія сверхъестественныя“ на страницах своих творений, отмеченных печатью мистики.

С особенным вниманием должен был остановиться Пушкин на одной странице статьи Герцена о Гофмане. Мы говорим о той, в которой делается сопоставление между сном Татьяны в „Евгеніи Онягинѣ“ и образами гофманского творчества.

„Опомнилась — глядитъ Татьяна . . .  
 „И что же видить? За столомъ  
 „Сидять чудовища кругомъ:  
 „Одинъ въ рогахъ, съ собачьей мордой,  
 „Другой съ пѣтушьей головой,  
 „Здѣсь вѣдьма съ ковьей бородой,  
 „Тутъ шевелится хоботь гордый,  
 „Тамъ карла съ хвостикомъ, а вотъ  
 „Полужуравль и полукоть . . .

33) А. И. Герценъ. Полное собраніе сочиненій и писемъ, подъ редакціей М. К. Лемке. Петроградъ. 1915. Т. I, стр. 146.

„Кому не случилось видать подобныхъ сновъ? Хотите ли ихъ видѣть на яву? Вотъ вамъ „Meister Floh“, „Принцесса Брамбилла“, „Цинноберъ“, „Золотой Горшокъ“ . . . Это все сны, одинъ безсвязнѣе другого. Тутъ нѣтъ ни мыслей, ни завязокъ, ни развязокъ, но занимательность ужасная. Сны вообще занимательны, а то кто бы велѣлъ человѣку спать ежедневно? Да и какъ не быть имъ занимательными? Живи до ста лѣтъ, никогда не встрѣтится ничего мудренѣе“.<sup>34)</sup>

В последних словах приведенной цитаты — чисто романтическое отношение к сновидениям. Известно, какое большое значение придавал им и Пушкин.

—————

---

34) См. А. И. Герцен. Том I, стр. 152. .

## Произведения Гофмана в библиотеке Пушкина.

Обращаясь к произведениям Гофмана, вошедшим в состав пушкинской библиотеки, начнем их рассмотрение с курьезной, книги некоего Шпиндлера, являющейся плагиатом из Гофмана.

Ее полное заглавие таково: *L'Élixir du Diable. Histoire tirée des papiers du Frère Medard, capucin, publiée par C. Spindler et traduite de l'allemand par Jean Cohen (Paris. 1829)*<sup>35</sup>. Непонятно, почему гофманское произведение „Эликсиры сатаны“, в достаточной мере известное в конце 1820 годов, оказалось приписанным Шпиндлеру книгоиздательством, выпустившим названный французский перевод в Париже.

Год спустя, также в Париже, стало выходить полное собрание сочинений Гофмана на французском языке. В составе девятнадцати томов, оно было переведено известным знатоком гофманизма, писателем-дипломатом Леве-Веймаром (*„Oeuvres complètes de E. T. A. Hoffmann. Paris. 1830—1833*). Кроме этого издания, среди книг Пушкина находим еще другой двухтомный сборник рассказов Гофмана, переведенный на французский язык названным переводчиком (*Contes et fantaisies de E. T. A. Hoffmann, traduits de l'allemand et suivis de sa Vie par M. Loève-Veimars. Bruxelles. 1834*). Наконец была в библиотеке Пушкина и биография Гофмана, составленная тем же Леве-Веймаром (*„La Vie de E. T. A. Hoffmann. D'après les documents originaux par le traducteur de ses oeuvres. Paris. 1833*)<sup>36</sup>. Все поименованные издания имеют следы пушкинского чтения.

Имя переводчика произведений Гофмана Леве-Веймара вошло в биографию Пушкина, и потому уместно дать себе отчет о личности этого интересного литературного деятеля.

35) См. Модзалевский, стр. 341.

36) См. Модзалевский, стр. 251—252.

Блестящий стилист, обладавший тонким художественным вкусом, Ле́ве Веймар, пользуясь своим прекрасным знанием иностранных литератур, дал французской словесности, кроме переводов из Гофмана, еще ряд изданий Виланда, Вильгельма Гауффа, Цшокке и Гейне. С последним Ле́ве Веймар поддерживал личные дружеские отношения.

Литературная карьера Ле́ве Веймара была блестяща: в юных годах заняв выдающееся место в литературных кругах Парижа, он стал постоянным сотрудником многих французских периодических изданий: „Figaro“, „Revue des deux Mondes“, „Temps“, „Journal des Débats“ и других. Его перу принадлежит ряд изданных отдельно больших историко-литературных и исторических исследований<sup>37)</sup>, отрывки из которых печатались и в русских журналах<sup>38)</sup>.

Интересно, что Лансон считает Ле́ве Веймара учителем современных ему французских литераторов, которые, по его словам, вообще не отличались большой эрудицией и знанием иностранных языков<sup>39)</sup>. Впрочем, тон этому отношению к Ле́ве Веймару дан был во французской литературе еще в конце 1820-ых годов, когда один из основоположников романтической драмы, именно Александр Дюма, в предисловии к пьесе „Генрих III и его двор“ признал своим предшественником Ле́ве Веймара<sup>40)</sup>, наряду с Виктором Гюго и Проспером Мери́ме<sup>41)</sup>.

Не менее удачной была служебно-дипломатическая деятельность Ле́ве Веймара: он занимал должность генерального консула сначала в Багдаде, а затем в Каракасе, впоследствии же состоял поверенным в делах при Венецуэльской республике.

37) См. статью Жюль Жанена, посвященную памяти Ле́ве Веймара, в „Journal des Débats“ от 20 ноября 1854 года. Здесь упоминаются его труды: „Chronologie universelle“, „Histoire des littératures anciennes“, „Résumé de la littérature française“, „Résumé de l'histoire de la littérature allemande“.

38) См. например: „Последний блескъ и паденіе древней романтической поэзіи въ Германіи“. (Изъ „Исторіи нѣмецкой литературы“ Ле́ве Веймара. Переводъ С. М. Строева). „Сынъ Отечества“ за 1831 г. (Часть 142).

39) Г. Лансонъ. Исторія французской литературы. Москва. 1898. Т. II, стр. 375—6.

40) См. его книгу „Scènes contemporaines et scènes historiques.“ Paris. 1827.

41) См. цитированное выше сочинение Г. Лансона. Том II, стр. 417—418.

Летом 1836 года он был командирован в Петербург, кажется, с негласным поручением оказать воздействие в благоприятном для Франции отношении на русскую печать, что можно заключить, между прочим, из слов крайне осторожной, так сказать — „завуалированной“, депеши Тьера французскому посланнику при Российском дворе Баранту<sup>42</sup>). Приезд Леве Веймара произвел в русских литературных кругах некоторую сенсацию<sup>43</sup>), сам же виновник ее усиленно искал сближения с наиболее выдающимися и влиятельными русскими литературными деятелями. В частности, он довольно коротко сошелся с кн. П. А. Вяземским, а через него и с Пушкиным.

Мы располагаем интересным памятником литературных сношений Пушкина с Леве Веймаром. По просьбе последнего, поэт перевел на французский язык одиннадцать русских народных песен<sup>44</sup>). До нас дошел автограф этих песен, озаглавленных рукою Пушкина — „Chansons Russes“. К этому заголовку Леве Веймаром приписано на французском же языке: „Переведены Ал. Пушкиным для его друга Л. Веймара на островах Невы (sic), на даче Бровольского, в июне 1836 года“<sup>45</sup>). К тетради, в которую вписаны эти переводы, присоединено письмо Леве Веймара к историку-антиквару Фелье де Поншу, где Леве Веймар говорит следующее: „Вот неизданные автографы Пушкина, которые прошу вас принять от меня. Они (мне) драгоценны, так как труд этот был исполнен им для меня одного, за несколько месяцев до его смерти, на Каменноостровской даче, находившейся на одном из островов Невы, близ Петербурга, где я провел немало прекрасных минут“<sup>46</sup>).

42) См. „Русский Архив“ за 1896 г. Кн. I, стр. 140.

43) См. „Дневник Нестора Кукольника“. „Ваянь“ за 1888 г. № 10, стр. 90.

44) По мнению Н. Н. Трубицына, пушкинский прозаический перевод этих песен носит сухой и бледный характер. Это отчасти объясняется тем, что поэт не преследовал своим переводом эстетических целей. См. Н. Н. Трубицынъ. „О русских народных пѣсняхъ, переведенныхъ Пушкинымъ на французскій языкъ“. „Памяти Пушкина“. Сборникъ статей преподавателей и слушателей Историко-филологическаго факультета С.-Петербургскаго Университета. СПб. 1900. Стр. 385.

45) Морозов. Том II, стр. 595—596. См. также Соч. Пушкина, подъ ред. П. А. Ефремова. СПб. 1905. Изд. А. С. Суворина. Т. VIII, стр. 243.

46) Н. Н. Трубицынъ. О русских народных пѣсняхъ, переведенныхъ Пушкинымъ на французскій языкъ. (См. выше. Стр. 352.)

Общение с Леве Веймаром, который до 1837 года продолжал заниматься переводами из Гофмана, является так сказать последним звеном гофманских впечатлений Пушкина; трудно сомневаться в том, что знаменитый немецкий писатель был предметом бесед между Пушкиным и Леве-Веймаром, который в русском обществе того времени пользовался широкою популярностью, именно как переводчик Гофмана<sup>47)</sup>.

В заключение отметим, что Леве-Веймар был в числе немногих иностранных писателей, тепло отозвавшихся на смерть Пушкина. Его прочувствованная статья была помещена в „Journal des Débats“ от 19 февраля 1837 года. „Леве-Веймаръ, который жизнь свою проводит у Голыньскихъ (родственниковъ своей жены)“, говорит в своих „Запискахъ“ А. О. Смирнова, — „написалъ статью в „Débats“; она хороша, за исключеніемъ нѣсколькихъ мелкихъ ошибокъ въ подробностяхъ“<sup>48)</sup>.

Таковы многочисленные точки соприкосновения Пушкина с Гофманом и гофманистами, открываемые его биографіей. Они дают нам достаточное основание для того, чтобы предпринять сопоставление творчеств немецкого и русского поэтов сначала в общих чертах, а затем уже отмечая совпадающие подробности в их произведениях.

47) Так, А. И. Герцен заканчивает свою статью о Гофмане следующими словами: „Въ заключеніе скажу, что Гофманъ превосходно переведенъ Леве-Веймаромъ на французскій языкъ и былъ принятъ въ Парижѣ съ восторгомъ. Когда нибудь и у насъ его переведутъ съ французскаго.“ См. А. И. Герцен. Том I, стр. 153—154.

48) А. О. Смирнова. Записки. Часть II. СПб. 1897. Стр. 15. Интересно, что, по свидетельству Леве Веймара, Пушкин еще незадолго до смерти мечтал о посещении главнейших центров западно-европейской культуры. „Пушкинъ“, пишет Леве Веймар, „никогда не бывалъ заграницей... Въ разговорѣ съ какимъ страданіемъ во взглядѣ упоминалъ онъ о Лондонѣ и въ особенности о Парижѣ! Съ какимъ жаромъ отзывался онъ объ удовольствіи посѣщать знаменитыхъ людей, великихъ ораторовъ, великихъ писателей!“ См. „Русск. Стар.“ за 1900 г. Т. 101, стр. 78, а также у В. Вересаева: „Пушкин в жизни“. Вып. IV. Москва. 1927. Стр. 40.

## Отношение Пушкина и Гофмана к живописи.

Три области выявления творческого „я“ можем мы указать у Гофмана: живопись, музыку и литературу. Что касается Пушкина, то в применении к его творчеству мы имеем право говорить, главным образом, о живописи и литературе, — о музыке же придется сказать сравнительно немного, так как Пушкину было чуждо глубокое ее понимание.

Как Гофман, так и Пушкин, два эти писателя, обнаруживают живой интерес к рисованию. Их рукописи испещрены разнообразными набросками, иногда развивающимися в более или менее сложные композиции <sup>49)</sup>, при чем авторы их обнаруживают не только непосредственную экспрессивность, но и значительное техническое умение <sup>50)</sup>.

49) Они имеют преимущественно иллюстрационный характер.

50) О склонности писателей к рисованию и живописи интересные данные сообщает проф. И. И. Лапшин в своем трудѣ „О перевоплощаемости въ художественномъ творчествѣ“. „Есть область“, — пишет он, — „въ которой ярко проявляются первоначальные стремленія къ развитію творческой фантазіи, въ связи съ наблюденіемъ живыхъ людей: это склонность къ рисованію — съ натуры или изъ головы. Такъ, Эврипидъ занимался въ юности живописью. Гете прекрасно рисовалъ. Въ 1768 году онъ занимался усердно живописью и гравированіемъ. Викторъ Гюго и Гоголь были недурные рисовальщики; послѣдній рисовалъ иллюстраціи къ своимъ произведеніямъ. Ибсенъ настолько владѣлъ живописью, что одно время помышлялъ серьезно заняться ею. Д. В. Григоровичъ также, прежде чѣмъ посвятить себя всецѣло литературѣ, учился въ некоторое время въ Академіи Художествъ и его декоративные наброски вызывали одобреніе Роллера. Диккенсъ и Теккерей были карикатуристами. Въ настоящее время изданъ обширный альбомъ карикатуръ послѣдняго — „Теккерейна“. У Я. П. Полонскаго хранился интересный рисунокъ Ф. М. Достоевскаго, изображающій Теодора Павловича Карамазова. Сестры Бронте очень преуспѣвали въ рисованіи...“ См. „Вопросы теории и психологіи художественнаго творчества“. Томъ V. Харьковъ. 1914. Стр. 202—203. Пушкин учился рисованію в лицее у художника-педагога Чирикова. „Пушкинъ“, говорит послѣдній в своей аттестаціи, „отличныхъ дарованій, но слишкомъ торопливъ и неосмотрителенъ. А потому и успѣхи его не столь опутительны, какъ у его товарищей“. См. „Русскій Библиофилъ“ за 1911 г. № 5, стр. 91. —



С точки зрения содержания, в рисунках и Гофмана, и Пушкина обнаруживается склонность к гротеску. Изображение Крейсера, „человека в сером“ из „Чудесной истории о Петръ Шлемилъ“ Шамиссо, портретов самого Гофмана, его друзей и знакомых Девриена, Кунца, Пфейфера и многих других — все в значительной мере шаржированы, подчас же сбиваются на настоящую карикатуру. Пушкин так же, как и Гофман, любит рисовать самого себя в юмористических чертах, но и в портретах окружающих лиц равным образом не обнаруживает серьезности.

Оба писателя нередко интересуются мрачно-таинственными сюжетами: так у Гофмана встречаются изображения загадочных существ — полулюдей-полуживотных, он любит мрачный романтический пейзаж, подобный пейзажам Сальватора Розы, хотя сам и не воспроизводит его. Так у Пушкина находим сцены казни пятерых декабристов, воспроизведение пирушки мертвецов из „Гробовщика“, иллюстрации на демонологические сюжеты. Касаясь „ужасных“ тем в своих рисунках, и Гофман, и Пушкин часто не выдерживают серьезного тона до конца — и не ирония, а настоящий, непосредственный юмор четко проступает в их inferнальных набросках.

Оба писателя в рисунках игнорируют пейзаж и, наоборот отзывчивы на жанровые темы, при чем происходит это не от неумения и не от технического бессилия, но просто потому что пейзаж им менее нужен, чем человек.

Покажем отношение к этой интересной теме Гофмана.

В новелле „Синьоръ Формика“ Гофман заставляет Антонио в следующих выражениях упрекать своего учителя Сальватора Розу за его неспособность оживлять природу в картинах присутствием живого человека.

„Вы сьумѣли“, говорит Антонио, „постичь сокровеннѣйшія тайны природы, которыя заключены въ гіероглифическихъ очертаніяхъ скаль, деревьевъ и водопадовъ; вы слышите ея священные голоса, понимаете ея языкъ и одарены дивной способностью воспроизводить нашептанныя ею мысли. Да! воспроизводить природу — вотъ единственно вѣрное слово, которое можетъ быть примѣнимо къ вашимъ созданіямъ! Но за то изображать челоувѣка, со всѣми его страстями, вамъ не дано!.. Если иногда группа скаль или деревьевъ въ вашемъ пейзажѣ напоминаетъ какую нибудь исполинскую чело-

вѣческую фигуру, то наоборотъ бываетъ, что сборище людей въ оригинальныхъ костюмахъ иной разъ оказывается у васъ похоже на группу причудливыхъ, живописныхъ камней“<sup>51)</sup>.

Напротивъ, художникъ Эдмундъ Леезенъ въ рассказѣ „Выборъ невѣсты“ населяетъ свои пейзажи множествомъ фигуръ — гениевъ, красавицъ, зверей... „Развѣ“, спрашиваетъ Эдмундъ своего собесѣдника Леонгарда, „не случилось вамъ самимъ, когда вы съ особенною любовью наслаждались красотами природы, воображать фигуры въ кустахъ и деревьяхъ?... Съ помощью воображенія вношу я поэзію и фантастичность въ мертвый ландшафтъ“<sup>52)</sup>.

Это стремленіе оживлять природу наличиемъ въ ней человека, которое формулируется въ словахъ героев Гофмана — Антонио и Эдмунда, было особенно присуще Пушкину, при чемъ черта эта чутко подмечена и художественно выражена В. Ф. Саводникомъ.

„Любуясь природой“, пишетъ онъ, „Пушкинъ никогда не забывалъ человѣка. Оттого всѣ его пейзажи оживлены присутствіемъ людей, будь то одинокій рыбакъ, какъ въ „Деревнѣ“, или „мальчишекъ радостный народъ“, какъ въ зимней картинѣ „Евгенія Онѣгина“. На фонѣ картины природы взоръ Пушкина всегда стремился отыскать человѣческую фигуру, потому что всѣ интересы его и все его сердце принадлежали людямъ. Какъ ни прекрасенъ внѣшній міръ, какъ ни богатъ, разнообразенъ и интересенъ онъ, всетаки человѣкъ интереснѣе и прекраснѣе. Это убѣжденіе свое, или скорѣе чувство свое, поэтъ выразилъ въ чудномъ стихотвореніи „Буря“<sup>53)</sup>.

Ты видѣлъ дѣву на скалѣ,  
Въ одеждѣ бѣлой, надъ волнами.  
Когда, бушуя въ бурной мглѣ,  
Играло море съ берегами,

Когда лучъ молній озарялъ  
Ее всечасно блескомъ алымъ,  
И вѣтеръ бился и леталъ  
Съ ея летучимъ покрываломъ?

51) Т. Гофманъ. Собраніе сочиненій. СПб. 1896. Т. IV. „Серраціонови братья“. Стр. 25—26.

52) Там же. Т. III, стр. 125—127.

53) В. Ф. Саводникъ. Чувство природы въ поэзіи Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Москва. 1911. Стр. 84.

Прекрасно море въ бурной мглѣ  
 И небо въ блескахъ, безъ лазури,  
 Но вѣрь мнѣ: дѣва на скалѣ  
 Прекраснѣй волнъ, небесъ и бури <sup>54</sup>).

Пользуемся случаемъ для того, чтобы здѣсь же оттенить коренное различіе в рисункахъ Пушкина и другого поэта-художника и романтика, именно Жуковского: последний, в противоположность Пушкину, «любовно воспроизводитъ природу, при чем и ее, и людей предпочитаетъ рисовать в состояніи покоя. Совсем не то у Пушкина и у Гофмана: их рисунки полны движения, и, можетъ быть, в этом-то движеніи — разгадка их исключительной выразительности. Возьмемъ хотя бы общеизвестное изображеніе Гофманомъ скачущаго с трубкой Крейслера, а в пушкинской трактовкѣ — бал у сатаны с фигурами пляшущихъ чертей, на помелѣ летящихъ вѣдьмъ, играющаго скрипача и т. д.

Обращаясь от самостоятельнаго творчества в этой области, которому ни Гофманъ, ни Пушкин, повидимому, не придавали значенія и которое они рассматривали только как шалость празднаго пера, к художественнымъ их симпатіямъ, отметимъ, что у Гофмана проявляется живой интересъ к живописи, обоснованный фундаментомъ весьма серьезнаго изученія исторіи последней. Большая художественная образованность Гофмана сказывается в каждой его страницѣ, посвященной произведеніямъ искусства.

Для того, чтобы убедиться в справедливости сказаннаго, достаточно перечитать новеллу Гофмана „Синьоръ Формика“, где дается тонкая оценка ряда художественныхъ явленій, частью предшествовавшихъ, частью же современныхъ Сальватору Розе. И единственный упрекъ, который должны мы сделать автору „Серрапионовыхъ братьевъ“, заключается в томъ, что онъ, можетъ быть, погрѣшилъ противъ исторической истины, вложивъ в уста людей 17 вѣка эстетическія сужденія современной Гофману романтической эпохи <sup>55</sup>).

54) Морозовъ. Т. II. Стр. 25—26.

55) Т. Гофманъ. Собраніе сочиненій. Спб. 1896. Т. IV, стр. 30 и др. Впрочем, справедливость требуетъ отметить, что в новеллѣ „Синьоръ Формика“ далеко не все принадлежитъ Гофману. Многое навѣяно ему известнымъ романтическимъ манифестомъ — книгой „Объ искусствѣ и художникахъ“, являющейся результатомъ совместнаго творчества Тика и Вакенродера, старинный

Не менее интересны мнения Гофмана о старинной немецкой живописи, которые он заставляет высказывать одного из героев своей повести „Выборъ невѣсты“ — золотых дел мастера Леонгарда<sup>56)</sup>, и суждения об Альбрехте Дюрере, находящиеся в том же произведении<sup>57)</sup>: Гофман сравнивает Дюрера с Палластриной по простоте, силе и благочестивому характеру его творчества, при чем это сближение художника и композитора представляется особенно интересным именно под пером Гофмана<sup>58)</sup>. Здесь же находим мы параллель между Дюрером и Корнелиусом, одинаково вдохновенными творцами поэтических женских образов, относящихся ко временам седой немецкой старины<sup>59)</sup>. Наконец, исполнены восторженности отзывы Гофмана о прелести Дюреровских мадонн<sup>60)</sup>.

Исполнение художником Эдмундом Леезенном портрета советника Фосвинкеля в повести „Выборъ невѣсты“ дает Гофману повод высказать ряд остроумных мыслей относительно произведений портретных живописцев, умеющих польстить своему оригиналу<sup>61)</sup>: отметим кстати, что это место повести Гофмана несомненно отразилось на гоголевском „Портретъ“.

Часты въ новеллах Гофмана упоминания о Рубенсе и Тициане: так таинственный незнакомец, не имеющий тени, в рассказе „Приключенія наканунѣ Новаго Года“ напоминает автору мужские портреты на картинах Рубенса<sup>62)</sup>, один из героев повести „Разбойники“ восхищается в картинной галлерее богемского замка рубенсовскими же произведениями<sup>63)</sup>, облик вы-

русский перевод которой был переведан в Москве, в 1914 году. Срвн. в ней отношения Сальватора Розы к Антонио с таковыми же отношениями великого мастера к руководимому им, начинающему художнику в очерке: „Ученикъ и Рафаэль“. См. стр. 22—30 названного выше издания.

56) Гофман. Т. III, стр. 128—129.

57) Здесь опять таки чрезвычайно любопытно сопоставить мнения Гофмана о Дюрере с таковыми же суждениями, содержащимися в книге „Объ искусствѣ и художниках“. См. стр. 68—86, 185 и др.

58) Гофман. Т. III, стр. 15. Попутно Гофман вспоминает знаменитого тосканского художника и зодчего 17 столетия Пьетро Кортону.

59) Там же. Т. III, стр. 22.

60) Там же. Т. III, стр. 54.

61) Там же. Т. III, стр. 146—47.

62) Там же. Т. I, стр. 139.

63) Там же. Т. IV, стр. 286.

званной колдовством из небытия Авроры заставляет сравнивать ее с женскими образами Тициана <sup>64</sup>).

Из других старых мастеров встречаются у Гофмана упоминания о Гогарте, Калло, именем которого он называет целый цикл своих рассказов <sup>65</sup>), о Рембрандте, в связи с воспоминанием об запечатленных в живописи образах inferнальных женщин <sup>66</sup>), о Миерисе, голландском художнике 17-го века, чьи женские портреты напоминают автору облик Юлии в „Приключеніяхъ наканунѣ Новаго Года“ <sup>67</sup>), и, наконец, о гениальном ювелире-скульпторе 16-го столетия Бенвенуто Челлини в повести: „Мейстеръ Мартинъ Бочаръ и его подмастерья“ <sup>68</sup>).

Наконец, ряд произведений современных Гофману художников внушает автору „Серрапионовыхъ братьевъ“ замыслы некоторых рассказов. Так, картины ныне забытого художника Кольбе, бывшие на берлинских выставках в начале 19 столетия, являются поводами для создания новеллы „Дождь и догаресса“ и повести участника серрапионовских вечеров Сильвестра, а относящаяся к 1814 году картина Гуммеля из итальянской жизни развивается в сложный сюжет рассказа „Фермата“.

Приведенные факты показывают, до какой степени разнообразны были интересы Гофмана в художественной области. Вместе с тем из них же можно усмотреть, насколько основательны и глубоки были познания Гофмана в истории живописи.

У Пушкина гораздо менее резко выражена индивидуальность художественных симпатий, но упоминания о художниках и художественных произведениях на страницах его сочинений также довольно многочисленны.

Так как вопрос об отношении Пушкина к изобразительным искусствам является одним из малоосвещенных вопросов

64) Там же. Т. IV, стр. 336.

65) См. „Рассказы въ манерѣ Калло“. Там же. Т. I, стр. 5—65.

Впрочем, Калло пользовался вниманием романтиков и до Гофмана. Вспомним биографический рассказ о Калло, находящийся во „Временникѣ живописцевъ“, составляющем одну из глав книги: „Объ искусствѣхъ и художникахъ“. Москва. 1914. Стр. 142—143.

Из романтиков позднейших Калло оказал влияние на Флобера, именно в его „Искушеніи св. Антонія“. См. Theodor. Reik: „Flaubert und seine Versuchung des heiligen Antonius“. Leipzig. 1912. S. 82—83.

66) Гофман. Т. I, стр. 145.

67) Там же. Т. I, стр. 136.

68) Там же. Т. III, стр. 33.

пушкинианы, позволяем себе коснуться и его в последующих страницах этой главы.

В сочинениях Пушкина мы встречаем упоминания следующих иностранных художников: Фидия, Микель Анджело Буонаротти, Альбани, Рафаэля, Кановы, Торвальдсена и Доу<sup>69</sup>). Кроме того называются еще и русские художественные деятели: Оленин<sup>70</sup>), Толстой<sup>71</sup>), Тропинин<sup>72</sup>), Кипренский<sup>73</sup>), Уткин<sup>74</sup>), Нотбек<sup>75</sup>), Лангер, Логановский, Гальберг, Пименов, Орловский и Брюллов. В списке этом обращает на себя особенное внимание решительный интерес Пушкина к скульптуре: из названных восемнадцати имен — восемь принадлежат скульпторам. Если отбросить имена Доу, Тропинина, Кипренского и Уткина, интересовавших Пушкина, главным образом, в связи с их занятиями его портретами, а также Оленина, Лангера и Нотбека, упоминаемых в качестве случайных иллюстраторов его произведений, получим несомненный перевес на стороне скульптуры.

Как же объяснить это? Повидимому, в области изобразительных искусств Пушкин оставался верен себе. В земной жизни он ценил точность, определенность и ясность, а их то скорее всего могла дать ему именно скульптура, а не живопись и также, пожалуй, не архитектура, понимание внутреннего смысла которой представляется слишком трудным делом для дилетанта<sup>76</sup>).

69) Упоминание о нем, в связи с портретами Ермолова и Барклай де Толли, встречаем в „Путешествии въ Арарумъ“ (Морозов. Т. VI, стр. 464) и в стихотворении „Полководец“ (Морозов. Т. II, стр. 200). Кроме того известен эскиз, посвященный Доу и написанный на пароходе, когда Пушкин провожал до Кронштадта одного из своих приятелей, уезжавших за границу:

„Зачѣмъ твой дивный карандашъ  
„Рисуешь мой арапскій профиль?  
„Хоть ты въкамъ его предашь,  
„Его освищеть Мефистофель.  
„Рисуй Олениной черты:  
„Въ жару сердечномъ вдохновеній,  
„Лишь юности и красоты  
„Поклонникомъ быть долженъ геній.“

(Морозов. Т. II, стр. 72).

70) Морозов. Т. VIII, стр. 12, 15.

71) Морозов. Т. VIII, стр. 96.

72) Морозов. Т. II, стр. 404.

73) Морозов. Т. VIII, стр. 50.

74) Морозов. Т. II, стр. 568 и т. III, стр. 6.

75) Морозов. Т. IV, стр. 300—301.

76) В качестве доказательства можно привести суждения известного

Имена Фидия, Микель Анджело, Кановы по одному разу упоминаются Пушкиным, иллюстрируя ту или иную мысль пушкинских стихотворений: так, описывая прелесть изваяний, украшавших сад Чёрномора, Пушкин замечает, что

„Фидій самъ,  
„Питомецъ Феба и Паллады,  
„Любуясь ими, наконецъ  
„Свой очарованный рѣзецъ  
„Изъ рукъ бы выронилъ съ досады“<sup>77</sup>).

Имя Микель Анджело приходит на ум Сальери в связи с мыслью, высказанною Моцартом, о несовместимости гения и злодейства<sup>78</sup>). Наконец, говоря об Италии, Пушкин вспоминаетъ, что там

„въ наши дни рѣзецъ Кановы  
Послушный мраморъ оживлялъ“<sup>79</sup>).

Более определенные образы связаны у Пушкина с именами Торвальдсена, Гальберга, Пименова и Логановского. Созерцая бюст Александра I, работы Торвальдсена, Пушкин провидит скрытую идею этого произведения искусства — желание выявить двуличие оригинала<sup>80</sup>). В стихотворении „Художнику“, посвященном скульптору Гальбергу, Пушкин дает описание целой галлерей произведений его резца, характеризуя их в немногих словах, но с исключительной меткостью и глубиной<sup>81</sup>). Наконец, Пименов и Логановский вдохновили Пушкина своими произведениями: первый — статуей „Мальчика, играющаго въ бабки“, второй — „Мальчикомъ, играющимъ въ свайку“<sup>82</sup>). Оба эти изваяния, как известно, появились на осенней отчетной выставке 1836 года в Академии Худо-

критика П. А. Катенина, который в дельвиговой „Литературной Газетѣ“ за 1830 год (№ 4) пишет, между прочим, следующее: „Справедливо ли называть изящнымъ искусствомъ архитектуру? Что есть изящнаго въ какомъ нибудь строеніи? Почему восхищаются болѣе фасадомъ дома, удобствомъ лѣстницы, разрѣзомъ двери либо окна, нежели отдѣлкою кареты, фасономъ кресель или щегольствомъ наряда?“ („Размышленія и разборы“). М. П. Погодин в письме к Шевыреву от 27 января 1830 года возмущается этими суждениями П. А. Катенина. См. „Русскій Архивъ“ за 1882 г. № 6, стр. 130.

77) Морозов. Т. III, стр. 49—50.

78) Морозов. Т. III, стр. 508.

79) Морозов. Т. II, стр. 61.

80) Морозов. Т. II, стр. 115.

81) Морозов. Т. II, стр. 210—211.

82) Морозов. Т. II, стр. 215—216.

жеств, и Пушкин приветствовал в них вступление русской скульптуры на путь народности<sup>83</sup>).

Заслуживает также внимания отношение Пушкина к Альбани и Рафаэлю.

К первому он питает видимое пристрастие. В стихотворении „Къ живописцу“ (1815) поэт обращается к художнику с призывом нарисовать достойный портрет его возлюбленной и просит „сокрытой прелестью Альбана“ его „царицу окружить“<sup>84</sup>). Год спустя он опять упоминает имя Альбани в стихотворении „Сонъ“ (1816). Говоря о том, что он вступает в возраст юности и вкусил уже мечты любви, Пушкин восклицает при этом:

„Подайте мнѣ Альбана кисти нѣжны!“<sup>85</sup>)

Впечатление от творчества Альбани не изгладилось у Пушкина и впоследствии: так, в 1826 году, заканчивая пятую главу „Евгенія Онѣгина“, Пушкин вспоминает между прочим:

„Въ началѣ моего романа  
„(Смотрите первую тетрадь)  
„Хотѣлось въ родѣ мнѣ Альбана  
„Баль петербургскій описать“<sup>86</sup>).

Читая эти отзывы об Альбани, мы легко можем составить себе преувеличенное понятие о достоинствах произведений этого художника болонской школы. Автор множества картин мифологического содержания, Франческо Альбани (1578—1660) не представляет собою ничего выдающегося, и проф. С. А. Венгеров прав, недоумевая, чем могла прельстить Пушкина слащавая манера Альбани, технические приемы которого далеки от совершенства<sup>87</sup>).

Мы имеем основания сомневаться в серьезности знакомства Пушкина как с Альбани, так и с Рафаэлем, несмотря на многочисленные почтительные упоминания имени последнего.

„Харитою вѣнчанный  
„И вдохновенный Рафаэль“ —

дважды встречается в уже цитированном нами „итальянском“

83) См. П. Петровъ. „Н. С. Пименовъ, профессоръ скульптуры“. СПб. 1883. Стр. 5—6. См. также „Полное собраніе сочиненій Пушкина“, ред. Г. Н. Геннади, СПб. 1869. Т. I, стр. 520.

84) Морозов. Т. I, стр. 138.

85) Морозов. Т. I, стр. 168.

86) Морозов. Т. IV, стр. 136.

87) Венгеров. Т. I, стр. 290.



стихотворении Пушкина („Кто знаетъ край, гдѣ небо блещетъ неизъяснимой синевою“...<sup>88</sup>). Отражение впечатлений от одной из рафаэлевских мадонн можно усмотреть в сонете „Мадонна“<sup>89</sup>). Образ из рафаэлевских картин заимствован Пушкиным также в стихотворении „Ея глаза“, где поэт вспоминает взоры любимой им А. А. Олениной:

„Потупить ихъ съ улыбкой Леля —  
 „Въ нихъ скромныхъ грацій торжество;  
 „Подниметь — ангель Рафаэля  
 „Такъ созарцаетъ Божество!“<sup>90</sup>).

Наконец, карикатурное выполнение слепым скрипачом произведения Моцарта вызывает у Сальери гневное сравнение с профанацией невеждами творчества Рафаэля и Данте:

„Нѣтъ,  
 „Мнѣ не смѣшно, когда маляръ негодный  
 „Мнѣ пачкаетъ Мадонну Рафаэля, —  
 „Мнѣ не смѣшно, когда фигляръ презрѣнный  
 „Пародіей безчеститъ Алигьери“<sup>91</sup>).

И после всех этих отзывов совсем неожиданными оказываются следующие стихи, представляющие собою вариант разговора Онегина с Ленским об Ольге Лариной:

„Въ чертахъ у Ольги жизни нѣтъ,  
 „Какъ въ Рафаэлевой Мадоннѣ;  
 „Румянецъ да невинный взоръ  
 „Мнѣ надоѣли съ давнихъ поръ“.  
 — „Всякъ молится своей иконѣ“,  
 „Владимиръ сухо отвѣчалъ  
 „И нашъ Онѣгинъ замолчалъ“<sup>92</sup>).

Пусть изменил впоследствии Пушкин стих о „Рафаэлевой Мадоннѣ“ — на другой, говорящий о „Вандиковой Мадоннѣ“: но сделал он это не по собственному почину, а по указанию критики. Сам же неуместности своего отзыва о мадонне Рафаэля он не почувствовал: не говорит ли это в достаточной степени убедительно о беззаботности его суждений в художественных вопросах?

Отмеченные факты показывают, как, в сущности говоря, случайны были взгляды Пушкина на художников и на про-

88) Морозов. Т. II, стр. 61 и 63.

89) Морозов. Т. II, стр. 127.

90) Морозов. Т. II, стр. 69.

91) Морозов. Т. III, стр. 501.

92) Морозов. Т. IV, стр. 316.

изведения изобразительного искусства. Его воззрения в данной области нельзя назвать даже художественным эклектизмом. Отъезды его, за редкими исключениями, мало характерны: они являются результатом случайных наблюдений, на которых Пушкин не задерживается. Только то, что вызывает у него [яркий и надолго запечатлевающийся образ, — именно, как мы видели, некоторые скульптурные произведения, — не отдает в его речах общими местами.

А между тем можно было бы ожидать от Пушкина большей яркости взглядов в этой области. И в Москве, и в Петербурге он, при желании, мог пройти хорошую эстетическую школу. В Москве — в салоне кн. Зинаиды Волконской, основательницы Музея Изыщных Искусств при Московском Университете, в Петербурге — в доме А. Н. Оленина, горячего поклонника искусства и президента Академии Художеств. И с кн. З. Волконской<sup>93)</sup>, и с семьею Олениных Пушкин был интимно близок, но их художественные интересы не захватили его. Слишком поглощен был он своим миром личного творчества в сфере словесного искусства.

Впрочем, два художественных имени были, сравнительно с другими, более близки Пушкину.

Дружен был Пушкин с жанристом и баталистом А. О. Орловским<sup>94)</sup>. Следы хорошего знакомства с его творчеством встречаются во многих местах сочинений Пушкина. Он упоминает об Орловском в письме Н. И. Гнедичу из Каменки от 4 декабря 1820 года<sup>95)</sup>. В „Русланъ и Людмилъ“, рассказывая о столкновении Руслана с Рогдаем, Пушкин пишет:

93) В своем послании к кн. З. А. Волконской Пушкин называет ее „парицей музъ и красоты“ и говорит, что она „любить игры Аполлона“ (см. Морозов. Т. II, стр. 50). Ею, повидимому, внушено неоднократно нами цитированное стихотворение: „Кто знает край, гдѣ небо блещетъ“... (См. Морозов. Т. II, стр. 61—63).

94) Памятником их приятельских отношений остались дружеские карикатуры Орловского на Пушкина. Об одной из таких карикатур совсем недавно рассказал в своих мемуарах барон Н. Врангель: „Вот карикатура Орловскаго на дядю Александра Пушкина“, пишет Н. Врангель. „Онъ, одѣтый пашой, въ кофточкѣ и чалмѣ, ѣдетъ верхомъ на бѣломъ арабчикѣ. Въмѣсто сабли у него громадное перо. Собака въ ошейникѣ, съ надписью: „Завистникъ“, лаетъ на него. На деревѣ сидятъ вороны съ челоуѣчьими головами, а на вѣткѣ написано: „Клеветникъ.“ См. Баронъ Н. Врангель. Воспоминанія. Берлинъ. 1924. Стр. 25.

95) См. Морозов. Т. VIII, стр. 12.

„Но что же добрый витязь наш?  
 „Вы помните ль нежданну встрѣчу?  
 „Бери свой быстрый карандашъ,  
 „Рисуй, Орловскій, ночь и сѣчу!“<sup>96</sup>).

Значительно позже, будучи в 1829 году на театре военных действий, Пушкин в своем „Путешествіи въ Арарумъ“ снова вспоминает Орловского и его „прекрасные рисунки“<sup>97</sup>).

Кажется, можно найти в должной степени правдоподобное объяснение этого пристрастия Пушкина к Орловскому.

Говоря об оригинальных рисунках поэта, мы отмечали в них, как и в набросках Гофмана, исключительную яркость в передаче движения. На редкость богат движением и Орловский. Недаром же, говоря о нем, Пушкин прежде всего вспоминает его „почтовые тройки“<sup>98</sup>). Движение является вообще одним из характернейших моментов творчества Пушкина: выше нам пришлось уже говорить о движении в пушкинских описаниях природы. Понятно, что это созвучное его душе качество таланта Орловского привлекло Пушкина к названному художнику.

Другой несомненной художественной симпатией Пушкина был К. П. Брюллов или, как звали его в тогдашних художественных кругах Петербурга, „Карлъ Великій“.

Время личного их знакомства можно установить, кажется, довольно точно. Повидимому, это 1827 год, когда Пушкин был особенно частым гостем Олениных, где постоянно бывал и Брюллов<sup>99</sup>). Насколько помнится, эту дату указывает и ученик Брюллова, художник Мих. Железнов, чьими неизданными мемуарами в рукописи пришлось нам пользоваться в 1916 году<sup>100</sup>).

Однако, первое упоминание о Брюллове у Пушкина встречаем только в 1831 году, именно в письме на имя П. В. Нащокина от 26 июня. „Брюловъ въ Петербургѣ и женатъ“, — читаем мы здесь, — „слѣдственно въ Италію такъ скоро не

96) См. Морозов. Т. III, стр. 54.

97) См. Морозов. Т. VI, стр. 466.

98) См. Морозов. Т. VIII, стр. 12.

99) Известие о том, что портрет Пушкина — подростка, гравированный Гейтманом, был нарисован К. Брюлловым, представляется нам совершенно апокрифическим.

100) Отчасти эти записки использованы были после нас Н. К. Козминым. См. его заметку „Пушкин и Оленина“ в „Сборнике Пушкинского Дома“ на 1923 год. Петроград. 1922. Стр. 33—34.

подымется“<sup>101</sup>). В конце следующего года Брюллов, повидимому, собирался писать портрет Н. Н. Пушкиной. „Брюловъ пишеть ли твой портретъ“, — осведомляется в письме к ней от 8 декабря из Москвы Пушкин<sup>102</sup>). Насколько нам известно, портрет этот написан не был, как не был, повидимому, написан и портрет самого Пушкина, несмотря на его обещание в письме П. В. Нащокину от 29 января 1832 года: „Портретъ мой Брюловъ напишетъ надняхъ“<sup>103</sup>).

Затем, до 1836 года, в переписке Пушкина имя Брюллова не упоминается вовсе. Но весной этого года Пушкин, будучи в Москве, неоднократно видался со знаменитым художником. Вот что сообщает он в письме к жене от 4 мая 1836 года:

„Я успѣлъ уже посѣтить Брюлова. Я нашель его въ мастерской какого то скульптора, у котораго онъ живеть. Онъ очень мнѣ понравился. Онъ хандрить, боится русскаго холода и прочаго, жаждеть Италиі, а Москвой очень недоволенъ. У него видѣлъ я нѣсколько начатыхъ рисунковъ и думалъ о тебѣ, моя прелесть. Неужто не будетъ у меня твоего портрета, имъ писаннаго? Невозможно, чтобъ онъ, увидя тебя, не захотѣлъ срисовать тебя; пожалуйста, не прогони его, какъ прогнала ты пруссакъ Кридена<sup>104</sup>). Мнѣ очень хочется привезти Брюлова въ Петербургъ. А онъ настоящій художникъ, добрый малый, и готовъ на всё. Здѣсь Перовскій его было заполонилъ; перевезъ его къ себѣ, заперъ подъ ключъ и заставилъ работать. Брюловъ насилу отъ него уѣхалъ“<sup>105</sup>).

Далее почти каждое из последующих писем к жене содержит в себе какие-нибудь сведения о Брюллове: „Былъ я у Перовскаго“, сообщает Пушкин 11 мая 1836 года, „онъ показывалъ мнѣ недоконченныя картины Брюлова. Брюловъ, бывшій у него въ плѣну, отъ него убѣждалъ и съ нимъ поссорился. Перовскій показывалъ мнѣ взыатіе Рима Гензерикомъ (которое стоить „Послѣдняго дня Помпей“), приговаривая:

101) Морозов. Т. VIII, стр. 246.

102) Морозов. Т. VIII, стр. 269.

103) Морозов. Т. VIII, стр. 276. Впрочем, здѣсь возможно также и смещение имен: у К. П. Брюллова был брат А. П. Брюллов, тоже портретист, но рисовавший преимущественно акварелью.

104) Речь, очевидно, идетъ здѣсь о придворномъ художникѣ Крюгере, любимцѣ Николая I.

105) Морозов. Т. VIII, стр. 386—387.

„Замѣть, какъ прекрасно подлець этотъ нарисоваль этого всадника, мошенникъ этакой! Какъ онъ умѣлъ, эта свинья, выразить свою канальскую гениальную мысль, мерзавецъ онъ, бестія! Какъ нарисоваль онъ эту группу, пьяница онъ!.. Умора“<sup>106</sup>).

„Зазываю Брюлова къ себѣ въ Петербургъ“, говорит Пушкин в письме от 16 мая того же года. „Но онъ боленъ и хандрить“<sup>107</sup>). Два дня спустя Пушкин сообщает уже о решенном отъезде Брюллова в Петербург. „Брюловъ сейчасъ отъ меня ѣдетъ въ Петербургъ, скрѣпя сердце; боится климата и неволи. Я стараюсь его утѣшить и ободрить“<sup>108</sup>).

Приведенные нами цитаты из пушкинских писем доказывают наличие интимно дружеских отношений между Пушкиным и Брюлловым. О том же говорит ученик последнего А. И. Мокрицкий<sup>109</sup>), рассказывая о свидании Пушкина с Брюлловым, состоявшемся за два дня до роковой дуэли поэта, 25 января 1837 года.

Из произведений Брюллова, вызвавших отклики в творчестве Пушкина, надлежит назвать прежде всего „Последній день Помпеи“, а затем „Распятіе“.

В своем отзыве о „Фракійскихъ элегіяхъ“ В. Г. Теплякова Пушкин, объясняя истинный смысл подражательности у первоклассных талантов, иллюстрирует свою мысль ссылкой на пример Брюллова.

Не усматривая в подражании поводов к укориэнам для настоящего таланта, Пушкин пишет следующее: „Талантъ не воленъ, и его подражаніе не есть постыдное похищеніе — признакъ умственной скудости, но благородная надежда на свои собственныя силы, надежда открыть новые міры, стремясь по слѣдамъ гениа; или чувство, въ смиреніи своемъ еще болѣе возвышенное, желаніе изучить свой образецъ и дать ему вторичную жизнь“<sup>110</sup>).

106) Морозов. Т. VIII, стр. 390.

107) Там же, стр. 390.

108) Там же, стр. 392.

109) А. И. Мокрицкий. Воспоминаніе о Брюловѣ. „Отечественныя Записки“ за 1855 г. Т. СIII, отд. II, стр. 165—166.

110) Морозов. Т. VI, стр. 155—156. Приведенные строки, повидимому, носят и личный характер. Они являются как бы ответом той части русской критики, которая упрекала Пушкина, в последние годы его жизни, за склонность заимствовать сюжеты из иностранных источников.

„Такъ Брюловъ, усыпляя нарочно свою творческую силу, съ пламеннымъ и благороднымъ подобострастїемъ списываль „Афинскую школу“ Рафаэля. А между тѣмъ, въ головѣ его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народъ бѣжалъ по тѣсной улицѣ, чудно освѣщенной волканомъ“<sup>111)</sup>

Эта ссылка на Брюллова, впоследствии, при печатании статьи, почему-то откинута Пушкиным, может рассматриваться в качестве программы для черного наброска его незаконченного стихотворения, посвященного „Послѣднему дню Помпей“ :

Везувій зѣвъ открытъ — дымъ хлынулъ — клубомъ пламя  
Широко развилось, какъ боевое знамя;  
Земля волнуется . . . съ колоннъ  
Кумиры падаютъ! . . .

. . . . .  
(Подъ каменнымъ дождемъ, подъ воспаленнымъ прахомъ)  
Бѣжить изъ града вонъ . . . (во мглѣ пожарной бѣса)  
(Весь городъ освѣтилъ) народъ . . .  
. . . . . (по трепетной землѣ)  
Мглу ночи (Везувій вдругъ развилъ)

(какъ пламя)  
(Содрогнулась земля — шатнулся градъ — и пламя)

— — — — —  
Столпы шатаются, съ ихъ узкой вышины  
Кумиры падаютъ . . . Везувій зѣвъ отверзъ и пламя  
Широко развилось, какъ боевое знамя.  
Содрогнулась земля<sup>112)</sup>.

Насколько представляется возможнымъ судить по этимъ отрывочнымъ строкамъ, мы имеемъ здесь дело съ попыткою описания содержания брюлловской картины. Намъ не дано угадать, удовольствовался ли бы поэтъ одной передачей своихъ зрительныхъ впечатлений, или соединилъ бы ихъ съ той или иной отвлеченной идеей, пользуясь картиною гибели Помпей в качестве иллюстрирующаго образа. Мы склоняемся къ последней мысли и полагаемъ, что, будь стихотворение закончено, дело не ограничилось бы воспроизведениемъ одного впечатления отъ картины Брюллова, но последнее воссоединилось бы, вѣроятно, съ переживаниями чтенія романа Бульвера „Последние дни Помпей“.

111) Морозов. Т. VI, стр. 621.

112) Даемъ набросокъ этого стихотворения в чтеніи проф. С. А. Венгерова, более подробномъ сравнительно съ чтеніемъ П. О. Морозова. Венгеров Т. IV, стр. 40. Срвн. Морозов. Т. II, стр. 562.

Роман этот, навеявший Брюллову мысль о его картине, находился в составе пушкинской библиотеки. Это — „Les derniers jours de Pompéi, par E. L. Bulwer. Edition revue par M. Amédée Pichot. (Paris. 1834)“<sup>113</sup>). Пушкин не только знал Бульвера, но и живо интересовался его творчеством. Об этом свидетельствует не один только каталог пушкинской библиотеки, в котором находим восемь сочинений Бульвера<sup>114</sup>), но еще и тот факт, что, в подражание роману английского писателя „Пельгем“, Пушкин собирался писать большой бытовой роман, который намеревался так и назвать — „Русскій Пеламъ“. Для нас важно то обстоятельство, что заинтересовавшее Пушкина произведение „Послѣдніе дни Помпеи“ носит на себе некоторые следы влияния готического романа и отчасти романтической мистики.

Что касается стихотворения „Когда великое свершалось торжество“, связанного с картиною Брюллова „Распятіе“, то здесь отношение между поэтом и художником является внешним. Как известно, поводом к созданию этого произведения послужил тот факт, что николаевская администрация распорядилась установить дежурство часовых у выставленной для обозрения картины Брюллова „Распятіе“. Эта неуместная работа о порядке вызвала у Пушкина негодование, которое вылилось в стихотворении, исполненном гражданского чувства<sup>115</sup>). Оно не отражает впечатлений поэта от самой картины Брюллова. Впрочем, упоминавшийся уже нами А. И. Мокрицкий свидетельствует, со слов самого Брюллова, что Пушкин восхищался его „Распятіемъ“<sup>116</sup>).

Вот и все данные об отношениях Пушкина к Брюллову. Чувствуется, что последний был ближе поэту, нежели другие художники его времени. Что же привлекало к Брюллову Пушкина? Думается, то были, с одной стороны, их кон-

113) Модзалевский, стр. 179.

114) Там же, стр. 151, 152, 179, 180.

115) См. Записки А. О. Смирновой. СПб. 1895. Ч. I, стр. 241, 245, 271. В своем интереснейшем очерке: „Когда великое свершалось торжество“ покойный профессор Юрьевского Университета В. В. Никольский подвергает, впрочем, сомнению сообщаемые А. О. Смирновой факты и склонен видеть в пушкинском стихотворении символическое изображение собственной судьбы поэта. В. В. Никольский. Очерки о Пушкине. Юрьев. 1915—1917. (В свет не выходили). Стр. 114—153.

116) А. И. Мокрицкий, цитированное сочинение. Стр. 167.

гениальность и родственность романтических вкусов, с другой же — безмерно близкий и понятный душе Пушкина „моцартизм“, именно та беззаботность, с которой гений расточает в мире свои достижения, и осиянность, в связи с добротой и простотой. „Онъ — настоящій художникъ, добрый малый и готовъ на всё“, — эта короткая характеристика в устах Пушкина звучит величайшею похвалою.

Мы видели, что бледны и немногочисленны отражения впечатлений от произведений изобразительного искусства в творчестве Пушкина. В сравнении с Гофманом обращает на себя внимание, если можно так выразиться, немотивированность его художественных симпатий. Говоря о пушкинском интересе к Орловскому или Брюллову, приходится догадываться о его причинах, но встречаясь с такими пристрастиями, как восхищение Альбани, им объяснения уже не находишь. И это в то самое время, как увлечение Гофмана Гогартом и Калло вполне удовлетворительно расшифровывается склонностью германского писателя к гротеску, интерес к Дюреру — сильными в душе Гофмана национальными симпатиями, а уважение к Сальватору Розе — совпадающей с гофманскою, чисто романтическою трактовкою пейзажа<sup>117</sup>).

Теми же качествами неустойчивости и случайности отличаются отношения Пушкина к музыке, хотя материалов для их характеристики в пушкинских произведениях можно найти много больше, нежели отзывов поэта о произведениях изобразительных искусств.

---

117) Интересно, что Пушкин, вслед за Гофманом, говоря о романтическом ночном пейзаже, именно в окрестностях Саган-Лу, характеризует его, как „картину, достойную Сальватора Розы“. См. „Путешествіе въ Арзрумъ“ Морозов. Т. VI, стр. 503.



## Отношения Пушкина и Гофмана к музыке.

Наиболее ранние упоминания о музыке и ее деятелях находим в стихотворении Пушкина „Къ сестрѣ“, написанном в самом начале его литературной деятельности, именно в 1814 году. Обращаясь к О. С. Пушкиной, юный поэт, гадая о том,

Чѣмъ сердце занимаетъ  
Вечернею порой

сестра его, спрашивает, не „оживляетъ“ ли она „бѣглою рукою“ на „звучномъ фортепяно“ Моцарта,

Иль тоны повторяетъ  
Пиччини и Рамо<sup>118)</sup>.

Отсюда можно сделать вывод, что три этих композитора — Рамо, Пиччини и Моцарт — стали известны Пушкину, в исполнении сестры, еще в детские годы, в родительском доме. Но здесь же нельзя не обратить внимания на случайность соединения этих трех имен — французского, итальянского и немецкого композиторов различного значения и далеко неодинаковой художественной ценности. Отметим теперь же, что имена Моцарта и Пиччини встретятся нам много лет спустя, в написанной в 1830 году трагедии „Моцартъ и Сальери“.

Если первые музыкальные впечатления Пушкина восходят к такому раннему времени, как до-лицейский период его жизни, то надлежит признать, что в школьные годы впечатления эти могли и укрепиться, и углубиться. Известно, что, будучи лицеистом, Пушкин часто посещал дом лицейского преподавателя музыки барона Теппера де Фергюсона, деятельно поощрявшего своих учеников в их музыкальных занятиях<sup>119)</sup>, и самого директора Лицея Е. А. Энгельгардта, где

Лилу слушаль у клавира<sup>120)</sup>,

но предпочитал томным ее песням нежные слова любви.

118) Морозов. Т. I, стр. 33.

119) В. П. Гаевскій. Пушкинъ въ Лицеѣ и лицейскія его стихотворенія. „Современникъ“ за 1863 г. Т. 97, № 8, стр. 385—386.

120) Морозов. Т. I, стр. 174. Стих. „Слово милой“. По предположению Л. Н. Майкова, под именем Лилы надлежит разуметь родственницу Е. А. Энгельгардта Марию Смит.

Но и в стенах самого Лицея Пушкин не был лишен музыкальных впечатлений. Его товарищ Н. А. Корсаков был талантливым певцом и композитором, положившим на музыку одно из первых стихотворений Пушкина „Къ Машѣ“<sup>121)</sup>. Поэт с живой симпатией говорит о нем в лицейском стихотворении „Пирующіе студенты“<sup>122)</sup> и горько оплакивает его раннюю кончину в стихотворениях „Гробъ юноши“ и „19 октября 1825 года“<sup>123)</sup>. Менее серьезно, подчас даже с оттенком иронии, упоминает Пушкин о другом лицейском музыканте и композиторе М. Л. Яковлеве. В стихотворении „Пирующіе студенты“, последний всегда готов

скрипѣть струной  
Разстроенной скрипицы,

и насмешливо сравнивается со знаменитым в то время скрипачом Роде<sup>124)</sup>, а в другом месте Пушкин именует его „пѣсельникомъ“ („Посланіе Галичу“)<sup>125)</sup>. О М. Л. Яковлеве известно также, что он написал музыку для стихотворения Пушкина „Къ живописцу“<sup>126)</sup>, которое, как романс, имело большой успех в лицейской среде.

Однако, несмотря на это музыкальное окружение, нельзя не признать тогдашние музыкальные впечатления Пушкина поверхностными. Ни о музыкальных вкусах поэта, ни о степени воздействия на него музыки судить по ним невозможно.

Более материала для суждений по этому вопросу дает позднейший период пребывания Пушкина на юге. Это время

121) Л. Майковъ. Пушкинъ. СПб. 1899. Стр. 61.

122) Морозов. Т. I, стр. 62.

123) Морозов. Т. I, стр. 293—294, т. II, стр. 19—20.

124) Роде упоминается Пушкиным еще в шутовом послании Жуковскому, написанном совместно с кн. П. А. Вяземским в 1833 году (Морозов. Т. I, стр. 535).

Пьер Роде (1774—1830), известный французский артист, много концертировал и был придворным скрипачом в Петербурге. См. Р. Энгель. Краткій музыкальный словарь. СПб. 1908. Стр. 157.

125) Морозов. Т. I, стр. 400 и 118. Другие упоминания о Яковлеве см. в переписке Пушкина. (Пушкинъ. Сочиненія. Изданіе Литературнаго Фонда. СПб. 1887. Т. VII, стр. 253, 286, 357, 358, 366 и 368).

126) А. С. Пушкинъ. Сочиненія. Изданіе Литературнаго Фонда. СПб. 1887. Т. I, стр. 95. В позднейшее время М. Л. Яковлев является автором ряда романсов на пушкинские слова, как то: „Зимній вечеръ“ („Буря мглою небо кроетъ“...), „Признаніе“ („Я васъ люблю, хоть и бѣшусь“...), „Слезы“ („Вчера за чашей пуншевою“...) и др.

отмечено многочисленными упоминаниями об итальянской опере и Россини, впрочем, пестрыми и нередко внутренне противоречивыми.

Вскоре по приезде в Одессу Пушкин, сообщая о перемене своего образа жизни брату, пишет 25 августа 1823 года: „Я оставилъ мою Молдавію и явился въ Европу. Ресторация и итальянская опера напомнили мнѣ старину и, ей Богу, обновили мнѣ душу“. Несколько далее Пушкин сообщает, что здесь, в Одессе, он нигде не бывает, „кромя въ театрѣ“<sup>127)</sup>. Впрочем, посещение в те поры итальянской оперы в Одессе не могло еще считаться признаком особой склонности к музыке. „Лѣтомъ, во время морскихъ купаній“, рассказывает Ф. Ф. Вигель, „пріѣзжіе, не зная, куда вечеромъ дѣваться, посѣщали театръ и наполняли его... Давали прекрасныя оперы: „Севильскій цирюльникъ“, „Итальянцы въ Алжирѣ“, „Сорока-воровка“ и др. Исполненіе было плохое, а всѣ согласно хлопали, хвалили. Такъ уже было принято: обычай, мода“<sup>128)</sup>.

Постоянный посетитель итальянской оперы, которая жила тогда, главным образом, произведениями Россини и его последователей, Пушкин<sup>129)</sup> естественно должен был попасть в колею общего увлечения названным итальянским композитором, и потому представляется несколько неожиданным следующее место в письме Пушкина Вяземскому от 4 ноября того же 1823 года: „Что тебѣ пришло въ голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Я бы и для Россини не пошевелился“<sup>130)</sup>. Если последняя фраза звучит бравадой, то предшествующая ей мысль должна быть принята вполне серьезно. Кажется, Пушкин навсегда сохранил убеждение в преимущественном значении поэта пред композитором.

127) Морозов. Т. VIII, стр. 43.

128) Ф. Ф. Вигель. Записки. „Русскій Архивъ“ за 1892 г. Часть VI, стр. 133.

129) Между прочим, кроме Россини, в черновиках Пушкина упоминается его ученик Меркаданте, в частности его опера: „Elisa e Claudio“, шедшая в сезон 1828—1829 гг. на петербургской сцене. См. „Русская Старина“ за 1911 г. № 12, стр. 654. Еще у А. Вольфа: „Хроника петербургскихъ театровъ“. СПб. 1877. Часть II, стр. 13.

В том же пушкинском автографе находим мы упоминание о модном романсе французской певицы Гара (P. J. Garat): „Je t'aime tant“... См. Венгеров. Т. II, стр. 541.

130) Морозов. Т. VIII, стр. 41.

Бравадный характер выходки по адресу Россини подтверждается последующими письмами Пушкина. „Правда ли, что къ вамъ ѣдетъ Россини и итальянская опера?“ спрашивает он в письме от 16 ноября того же года Дельвига, жившего в то время в Петербурге. — „Боже мой! Это представители рая небеснаго. Умру съ тоски и зависти“<sup>131)</sup>.

Год спустя, заброшенный в псковскую деревенскую глушь, Пушкин в письме кн. В. Ф. Вяземской, относящемся к концу октября 1824 года, рассказывая о невеселом своем образе жизни и соседках Осиповых-Вульф, жительницах села Тригорского, не забывает сообщить, что они играют ему произведения Россини<sup>132)</sup>. Его мотивы пробуждают в поэте воспоминания о хорошем прошлом. Через год Пушкин, говоря о необходимости для его ума известий от кн. П. А. Вяземского, замечает в письме к нему от 15 августа 1825 года: „Они точно оживляютъ меня, какъ умный разговоръ, какъ музыка Россини, какъ похотливое кокетство итальянки“<sup>133)</sup>.

Сопоставляя между собою приведенные суждения Пушкина о Россини, мы должны будем сделать два вывода: первый — о несомненной симпатии Пушкина к знаменитому итальянскому композитору, а второй — о недостаточно серьезном, поверхностном отношении к его творчеству.

Последнее впечатление укрепляется автобиографическими строфами о Россини и итальянской опере в Одессе из „Странствія Онѣгина“:

Но ужъ темнѣетъ вечеръ синій;  
 Пора намъ въ оперу скорѣй:  
 Тамъ упоительный Россини,  
 Европы баловень — Орфей.  
 Не внемля критикѣ суровой,  
 Онъ вѣчно тотъ же, вѣчно новый,  
 Онъ звуки льетъ — они кипятъ,  
 Они текутъ, они горятъ,  
 Какъ поцѣлуи молодые,  
 Всѣ въ нѣгѣ, въ пламени любви,  
 Какъ зашипѣвшаго ая  
 Струи и брызги золотые . . .  
 Но, господа, позволено ль  
 Съ виномъ равнять do-re-mi-sol?

131) Морозов. Т. VIII, стр. 49.

132) Морозов. Т. VIII, стр. 74.

133) Морозов. Т. VIII, стр. 128.

А только ль тамъ очарованій?  
 А разыскательный лорнетъ?  
 А закулисныя свиданья?  
 А prima donna? А балетъ?  
 А ложа, гдѣ, красой блистая,  
 Негоціантка молодая,  
 Самолюбива и томна,  
 Толпой рабовъ окружена?  
 Она и внемлетъ, и не внемлетъ  
 И каватинѣ, и мольбамъ,  
 И шуткѣ съ лестью пополамъ . . .  
 А мужъ въ углу за нею дремлетъ,  
 Въ просонкахъ фора закричить,  
 Зѣвнетъ — и снова захрапить<sup>134</sup>).

Мы намеренно цитируем целиком место „Странствія Онѣгина“, относящееся к Россини и итальянской опере, чтобы показать характер музыкального восприятия у Пушкина.

Прежде всего оно несамостоятельно, составляя, как видно из приведенных строф, лишь часть общего театрального (в данном случае — оперного) впечатления. Музыка не вытесняет остального (закулисных свиданий, балета, примадонны, светской очаровательницы и т. д.), но соперничает с ним, чем, в сущности, и принижается ее значение.

Далее, обращаясь к самому музыкальному впечатлению (в данном случае — от оперы Россини), мы не можем не признать примитивности его характера. Пушкина интересует не музыкальная идея, не музыкальное настроение само по себе, но, мы сказали бы, почти физиологическое действие музыки. Подчеркивая кинетическое начало („Онъ звуки льетъ“ . . . „Они текутъ . . .“), Пушкин незаметно, в процессе движения, вводит в наше сознание самое ощущение музыки, ее возбуждающую сладость (сравнение с поцелуем, с шампанским), что вполне совпадает с приведенной выше четырехчленной аналогией источников оживления: письма Вяземского — умный разговор — музыка Россини — похотливое кокетство итальянки.

Неоспоримым представляется, на основании всего ранее

---

134) Морозов. Т. IV, стр. 218—219. Кроме „Евгенія Онѣгина“, упоминание о Россини содержит еще поэма Пушкина „Графъ Нулинъ“, герой которой направляется в Петербург из чужих краев, между прочим, „съ мотивами Россини, Пера“ . . . См. Морозов. Т. III, стр. 371.

сказанного, своеобразие подчиненного восприятия музыки у Пушкина<sup>135</sup>).

Явление это не может не остановить на себе нашего внимания в силу того обстоятельства, что у Пушкина, среди его ближайших друзей, не было недостатка в лицах, серьезно знавших и глубоко чувствовавших музыку.

Если такие рядовые интерпретаторы в музыке пушкинских настроений, какими были Н. С. Титов („Татарская пѣсня“ из „Бахчисарайскаго фонтана“: „Даруетъ небо человѣку“ . . ., „Буря“: „Ты видѣлъ дѣву на скалѣ“ . . ., „Зимній вечеръ“: „Буря мглою небо кроетъ“ . . ., „Не пой, красавица, при мнѣ“ . . ., „Подъ вечеръ осенью ненастной“ . . ., „Пѣвецъ“: „Слыхали ль вы“ . . ., „Талисманъ“: „Тамъ, гдѣ море вѣчно плещетъ“ . . ., „Я помню чудное мгновенье“ и др.), К. А. Кавос („Наперсникъ“: „Твоихъ признаній, жалобъ нѣжныхъ ловлю я жадно каждый звукъ“ . . ., опера „Керимъ Гирей“, заимствованная из поэмы „Бахчисарайскій фонтанъ“, и балет „Кавказскій плѣнникъ или тѣнь невѣсты“), I. Геништа (элегіи: „Погасло дневное свѣтило“ . . . и „Черная шаль“: „Гляжу, какъ безумный, на черную шаль“ . . .), Н. А. Мельгунов („Я помню чудное мгновенье“ . . .), Л. Маурер („Tscherkessenlied“), Ф. Е. Шольц (балет „Русланъ и Людмила, или низверженіе Черномора, злого волшебника“), Нейтвих (балет-пантомима „Черная шаль или наказанная невѣрность“), Ник. де Витте („Подъ вечеръ осенью ненастной“ . . .), А. Анитова (дуэт: „Дѣвицы-красавицы“ из „Евгенія Онѣгина“), не могли в достаточной степени импонировать Пушкину своим музыкальным авторитетом, то, наоборот, такие крупные музыкальные звезды тогдашнего времени, как А. А. Алябьев, кн. В. Ф. Одоевскій и, в особенности, гр. М. Ю. Вьельгорскій, могли живо заинтересовать Пушкина не только своими композиціями, но и сужденіями о музыке.

В частности, А. А. Алябьев известен, как один из наиболее плодовитых авторов музыки на пушкинские слова. Его

---

135) В недавно вышедшей в свет книге ныне уже покойного С. Серапина „Пушкинъ и музыка“ (Софія. 1926) читаем по этому поводу следующие категорическіе строки: „Пушкинъ не зналъ власти цѣлостнаго, неразложимаго музыкальнаго экстаза, — не звуки владѣли имъ, а онъ звуками . . . Онъ не былъ захваченъ музыкальной стихіей, не былъ одержимъ стихіей музыки вообще . . . Одно время онъ былъ театраломъ, но едва ли меломаномъ.“ (См. стр. 6 названнаго выше сочиненія).

перу принадлежат следующие романы: „Если жизнь тебя обманет“ . . ., „Зимняя дорога“ („Сквозь волнистые туманы“ . . .), „Черкесская пѣсня“ из „Кавказскаго плѣнника“ („Въ рѣкѣ бѣжитъ гремучій валъ“ . . .), „Лила, Лила, я страдаю“ . . ., „Элегія“ („Подъ небомъ голубымъ“ . . .), „Пробужденіе“ („Мечты, мечты, гдѣ ваша сладость“ . . .), „Слезы“ („Вчера за чашей пуншевою“ . . .), „Элегія“ („Увы, зачѣмъ она блистаетъ“ . . .), „Узникъ“ („Сижу за рѣшеткой, въ темницѣ сырой“ . . .), „Два ворона“ („Воронъ къ ворону летитъ“ . . .), „Что въ имени тебѣ моему?“ . . ., „Я васъ любилъ“ . . . и др.<sup>136</sup> Казалось бы, при таком внимании, проявленном Алябьевым к пушкинскому творчеству, можно было ожидать более или менее тесных личных отношений между поэтом и композитором или хотя бы откликов на произведения Алябьева в пушкинском творчестве. Но ни того, ни другого мы в действительности не наблюдаем.

Кн. Вл. Ф. Одоевскій был одним из первых истолкователей Пушкина в музыке. Так, еще в 1824 году им был написан романс на слова татарской песни из „Бахчисарайскаго фонтана“. Музыкальное произведение это было приложено к третьей части альманаха „Мнемозина“, издававшегося кн. В. Ф. Одоевским, совместно с В. К. Кюхельбекером. Однако, обстоятельство это, Пушкину известное, так как все три части „Мнемозины“ сохранились в библиотеке поэта<sup>136</sup>), с его стороны никакого отклика не вызвало. В позднейший период Пушкин становится постоянным посетителем вечеров кн. Одоевскаго, где процветает музыка, а сам кн. Одоевскій делается одним из ближайших сотрудников пушкинскаго „Современника“. Памятником их сношений и постоянного общенія является значительное количество писем, но в них нет ни одного слова на музыкальные темы.

Не говорит ли все это о равнодушіи Пушкина к музыкальной интерпретаціи его творчества?

Впрочем, может быть, кн. В. Ф. Одоевскій несколько расхолаживал Пушкина своим педантизмом: намек на это, между прочим, имеется в воспоминаніях В. Ленца<sup>137</sup>). Зато

<sup>136</sup>) В. Л. Модзалевскій. Библиотека А. С. Пушкина. СПб. 1910. Стр. 121.

<sup>137</sup>) W. v. Lenz. Schicksale eines Livländers in St. Petersburg von 1833 bis auf die Gegenwart. „St. Petersburger Zeitung.“ [1878. №№ 23—69.

гр. М. Ю. Вьельгорский был человеком, интимно близким Пушкину, в силу созвучности их артистических темпераментов, если позволительно употребить такое выражение. Но и в сношениях с ним музыкальный интерес играет у Пушкина незначительную роль.

Так, кн. П. А. Вяземский пишет Пушкину из Царского Села 28 августа — 6 сентября 1825 года следующее: „Вьельгорский сдѣлалъ прекрасную музыку на твой „Рѣжь меня! Жги меня!“ Я ее еще не слыхалъ.“ На это сообщение Пушкин откликается немногими словами в письме, относящемся к первой половине сентября того же года, из Михайловского: „Радуюсь участи моей пѣсни: „Рѣжь меня“. Это — очень близкій переводъ, посылаю тебѣ, дикій напѣвъ подлинника. Покажи это Вьельгорскому; кажется, мотивъ чрезвычайно счастливый. Отдай его Полевому и съ пѣсней“<sup>138)</sup>.

Другое музыкальное упоминание, в связи с именем Вьельгорского, встречаем мы девять лет спустя в письме Пушкина жене от 18 мая 1834 года из Петербурга. „Вчера“, пишет поэт, „я былъ въ концертѣ, данномъ для бѣдныхъ въ великолѣпной залѣ Нарышкина, въ самомъ дѣлѣ великолѣпной. Какъ жаль, что ты ее не видала! Пѣли новую музыку Вьельгорскаго на слова Жуковскаго“ . . .<sup>139)</sup>

Вот почти все музыкальные впечатления, связанные с личностью Вьельгорского<sup>140)</sup>. Особенно интересны последние цитаты из письма к жене. Пушкин находит слова для восхищения великолепием нарышкинской залы, но не считает нужным высказать свое мнение о новом произведении другого композитора.

А между тем, именно в музыкальном отношении, у Вьельгорского можно было поучиться многому.

138) См. Сочиненія А. С. Пушкина, изд. Академіей Наукъ. Переписка, подъ редакціей В. И. Саитова. СПб. 1906—1911. Т. I, стр. 283 и 285. Песня Земфиры из поэмы „Цыганы“ действительно была напечатана в № 31 „Московского Телеграфа“ за 1825 год с заметкою следующего содержания: „Прилагаемъ ноты дикаго напѣва сей пѣсни, слышаннаго самимъ поэтомъ въ Бессарабіи“ (стр. 69).

139) См. упомянутую выше переписку Пушкина. Т. III, стр. 117.

140) О коллективном создании „Канона Глинкѣ“, в котором, кроме Вьельгорского, принимали участие Пушкин, П. А. Вяземский и В. А. Жуковский, скажем в связи с вопросом об отношениях Пушкина к Глинке.



Хорошо знавший его Шуман называл Вьельгорского „гениальнымъ дилетантомъ“, которому при желаніи ничего не стоило бы оставить далеко за собою музыкантов-профессіоналов<sup>141)</sup>. Начало музыкальных увлеченій Вьельгорского восходитъ еще къ десятилетнему его возрасту, при чемъ музыке Вьельгорскій оставался верен до конца дней своихъ. Другъ выдающихся русскихъ писателей первой половины 19 столетія, онъ былъ популяренъ въ литературныхъ кругахъ своею любовью къ переложенію на музыку различныхъ поэтическихъ новинокъ. Значеніе Вьельгорского въ столичныхъ музыкальныхъ кругахъ гр. Н. Е. Комаровскій характеризуетъ слѣдующимъ образомъ въ своихъ „Запискахъ“ : „Домъ Вьельгорскаго въ Петербургѣ являлся центромъ всего музыкальнаго движенія. Своимъ примѣромъ онъ много способствовалъ поднятію уровня музыкальнаго развитія русскаго общества. Онъ самъ былъ знакомъ со всѣми музыкальными знаменитостями Европы, и имя его среди нихъ пользовалось самой широкою популярностью и заслуженнымъ почтеніемъ. У него въ домѣ начали свое музыкальное поприще, тогда еще совсѣмъ юные, братья Антонъ и Николай Рубинштейны. Ихъ графъ Вьельгорскій, какъ говорится, поставилъ на ноги; и имъ же былъ привезенъ изъ Италіи знаменитый пѣвецъ Маріо“<sup>142)</sup>.

Имя Вьельгорского необходимо поставить также въ связь съ литературно-мистическимъ окруженіемъ Пушкина: ему пришлось, между прочимъ, сыграть значительную роль при созданіи Пушкинымъ „Мѣднаго Всадника“.

Черты мистичности въ характеристикѣ гр. М. Ю. Вьельгорского отмечаетъ, между прочимъ, въ своемъ стихотвореніи „Поминки“ и кн. П. А. Вяземскій, хорошо знавший Вьельгорского :

До невозможности онъ былъ равнообразенъ ;  
 Въ немъ съ зрѣлой осенью еще цвѣла весна ;  
 Но многострунный міръ былъ общимъ строемъ связанъ,  
 И нота вѣрная во всемъ была слышна.  
 Всего прекраснаго поклонникъ иль сподвижникъ,  
 Онъ въ книгѣ жизни всѣ перебиралъ листы :

141) Мнѣніе Шумана представляется для насъ интереснымъ еще вслѣдствіе того, что никто изъ тогдашнихъ музыкальныхъ деятелей не стоялъ въ такой близости къ романтической поэзіи Гофмана, Шамиссо и Жан-Поля Рихтера, какъ Шуманъ.

142) Гр. Н. Е. Комаровскій. Записки. Москва. 1912. Стр. 47—48.

Былъ мистикъ, теософъ, пожалуй, черно книжникъ, И нѣжный трубадуръ подь властью красоты<sup>143</sup>).

Гр. М. Ю. Вьельгорский был одним из ревностнейших русских масонов. Уже в 1818 году мы видим его во главе Шотландской ложи Александра Златого Льва, а затем в качестве руководителя Ложи Сфинкса<sup>144</sup>).

Масонская деятельность М. Ю. Вьельгорского особенно укрепила его мистические настроения. Об этом свидетельствует, между прочим, следующее место „Записокъ“ А. О. Смирновой :

„У Вьельгорскаго множество книгъ по франкъ-масонству и онъ говоритъ : „Я боялся смерти до тѣхъ поръ, пока не сталъ франкъ-масономъ“. Онъ разговаривалъ (у меня) съ В. К. (Михаиломъ Павловичемъ) о Сведенборгѣ и Яковѣ Бѣмѣ“<sup>145</sup>).

Кроме перечисленных музыкальных деятелей, Пушкин знал еще трех русских композиторов разнородных талантовъ и неодинаковой известности. Мы говорим о Верстовском, Глинке и Есаулдове.

А. Н. Верстовский является автором ряда композиций на слова Пушкина. Так, его перу принадлежат романсы : „Зимняя дорога“ („Сквозь волнистые туманы“ . . .), „Муза“ („Въ младенчествѣ моемъ она меня любила“ . . .), „Казакъ“ (отрывок из поэмы „Полтава“ : „Кто при звѣздахъ и при лунѣ“ . . .) „Пѣвецъ“ („Слыхали ль вы за рощей“ . . .), „Цыганская пѣсня“ (отрывок из поэмы „Цыганы“ : „Старый мужъ, грозный мужъ“ . . .), „Два ворона“ („Шотландская пѣсня“ : „Воронъ къ ворону летить“ . . .), а также кантата „Черная шаль“.

Последнее произведение имеет целую историю. Уже в 1823 году тенор Булахов исполнял в сценической обстановке „Черную шаль“ Верстовского.

В статье „Нѣсколько словъ о кантатахъ Верстовскаго“<sup>146</sup>) кн. В. Ф. Одоевский, уже в юные годы живо интересовавшийся музыкой, сделал попытку дать анализ этой стороны

143) Дневникъ А. С. Пушкина (1833—1835). Государственное Издательство. Москва — Петроградъ. 1923. Стр. 272.

144) См. „Пушкинскій Сборникъ.“ Москва. 1905. Т. IV, стр. 361—362.

145) Записки А. О. Смирновой. Изъ записныхъ книжекъ 1826—1845 гг. Часть I. С. Петербургъ. 1895. Стр. 51.

146) „Вѣстникъ Европы“ за 1824 г. № 1, стр. 65.

творчества своего друга-композитора, при чем отнес его кантаты к категории „кантатно-эпических“, отозвавшись одобрительно о кантате „Черная шаль“. Мнение это возмутило журнал „Вѣстникъ Европы“, который устами сотрудника Н. Д. в следующих словах выражал свое негодование: „Почему это кантата? Что за кантата? Такія ли кантаты у Ж. Б. Руссо? Какой то молдаванинъ убилъ какую то красавицу, которую соблазнилъ какой то армянинъ“... „Пристало ли расточать музыкальный талантъ свой на темное злодѣяніе какихъ то неизвѣстныхъ людей!“<sup>147)</sup>

Полемика эта была знакома Пушкину, но он никак не реагировал на нее в своей переписке. Только пять лет спустя, в „Отрывкѣ изъ литературныхъ лѣтописей“ (1829), он упоминает о редакторе-издателе „Вѣстника Европы“ Каченовском, говоря, что он „ошибочно судилъ о музыкѣ Верстовскаго“<sup>148)</sup>. Что же касается последнего, то памятником отношений с ним в переписке Пушкина осталось мимолетное упоминание о намерении поэта писать Верстовскому, а также лицейским товарищам Матюшкину и Кюхельбекеру, которые прислали ему привет в село Михайловское через кн. П. А. Вяземскаго<sup>149)</sup>, да совершенно незначительное по содержанию письмо Верстовскому из Болдина, от конца ноября 1830 года, из которого, между прочим, явствует, что Пушкин был с Верстовским на „ты“<sup>150)</sup>. Но каких бы то ни было следов живого интереса к Верстовскому, как к композитору, мы в сочинениях Пушкина не найдем.

Обращаясь к связям поэта с тогдашним корифеем русской музыки М. И. Глинкой, отметим прежде всего, что отношения их прочно закрепляются только в 1828 году, через Соболевскаго и Л. С. Пушкина<sup>151)</sup>. Впрочем, первоначальное знакомство их нужно отнести к более раннему времени. Все трое учились в Благородном пансионе при Главном Педагогическом Институте, куда, по свидетельству Глинка, Пушкин

147) Статья „Московскія Записки“. „Вѣстникъ Европы“ за 1824 г. № 1, стр. 70.

148) Морозов. Т. VI, стр. 70.

149) См. письмо кн. П. А. Вяземскому от 1—2 апреля 1824 года. Морозов. Т. VIII, стр. 62.

150) Морозов. Т. VIII, стр. 223.

151) М. И. Глинка. Записки. СПб. 1887. Стр. 48.

хаживал навещать брата. „Съ тѣхъ самихъ поръ,“ прибавляет Глинка в своих „Запискахъ“, „я пользовался его знакомствомъ до самой кончины“<sup>152)</sup>.

„Записки“ Глинки содержат в себе мало данных для суждения о степени его близости к Пушкину. Справедливее всего будет считать, что особенной короткости между ними не было. Последнее имеет свои основания. Глинка находился в самых дружественных отношениях с литератором 1830-ых годов Нест. Кукольниковом, который питал неприязненные чувства к Пушкину, завидуя его славе. Пушкин относился к Кукольникову довольно пренебрежительно<sup>153)</sup>, что едва ли могло быть тайною для кукольниковского кружка, боготворившего своего главу. Холодные отношения между Кукольниковом и Пушкиным должны были отдалять и Глинку от великого поэта.

В своих „Запискахъ“ Глинка упоминает о происхождении романа „Не пой красавица при мнѣ . . .“<sup>154)</sup>. Более подробно говорит об этом его примечание в подлинной рукописи романа. „Национальная эта грузинская мелодія“, читаем мы здесь, „сообщена М. И. Глинкѣ отъ А. С. Грибоѣдова. Известныя уже давно публикѣ слова сей пѣсни написаны А. С. Пушкинымъ подъ мелодію, которую онъ случайно услышалъ“<sup>155)</sup>.

Историк музыки проф. Л. А. Саккетти преувеличивает дружественную короткость отношений Пушкина и Глинки. „Готовность Пушкина передѣлать поэму „Русланъ и Людмила“ въ либретто для оперы Глинки“, пишет он между прочим, „свидѣтельствуеть о глубокомъ уваженіи геніальнаго поэта къ

152) М. И. Глинка. Записки. СПб. 1871. Стр. 40.

153) Срвн. запись Пушкина в его „Дневникѣ“ от 2 апреля 1834 года и ироническое описание появления Кукольника на дворянском балу в письме к жене от 30 апреля 1834-го же года. См. „Дневникъ А. С. Пушкина“. Москва-Петроградъ. 1923. Стр. 48. Также Морозов. Т. VIII, стр. 323—324. Любопытно, между прочим, следующее замечание Пушкина о Кукольнике: „Онъ хорошій музыкантъ. Вяземскій сказалъ объ его игрѣ на фортепіано: „Il brédoille en musique, comme en vers“.“ См. „Дневникъ“, стр. 48.

154) М. И. Глинка. Записки. СПб. 1871. Стр. 40.

155) Ник. Финдейзенъ. Каталогъ нотныхъ рукописей, писемъ и портретовъ М. И. Глинки, хранящихся въ рукописномъ отдѣленіи Публичной Библиотеки. СПб. 1898. Стр. 15. См. также у П. В. Анненкова: „Матеріалы для біографіи Пушкина“. СПб. 1873. Стр. 243.

великому композитору“<sup>156</sup>). Это утверждение проф. Л. А. Саккетти заинтересовало нас своим несоответствием приведенным выше словам Пушкина о недопустимости подчинения поэта композитору, и мы обратились к тому месту „Записокъ“ Глинки, на которое ссылается проф. Л. А. Саккетти. Вот оно: „На одномъ изъ вечеровъ у Жуковского, Пушкинъ, говоря о поэмѣ своей „Русланъ и Людмила“, сказалъ, что онъ многое бы передѣлалъ. Я желалъ узнать отъ него, какія именно передѣлки онъ предполагалъ сдѣлать, но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить это намѣреніе“<sup>157</sup>).

Где же в этих словах говорится о готовности Пушкина переделывать „Руслана и Людмилу“ в оперное либретто? Речь идет о понимании зрелым поэтом недочетов своего юношеского произведения — и только. Вывод, сделанный из этого вполне ясного места „Записокъ“ Глинки профессором Л. А. Саккетти, является, видимо, плодом его разыгравшейся фантазии<sup>158</sup>).

Интерес Глинки к Пушкину при жизни последнего подтверждается созданием ряда романсов на пушкинские слова. Кроме упомянутой уже „Грузинской пѣсни“, Глинкой до 1837 года была написана, но еще не издана, музыка для следующих пушкинских стихотворений: „Я здѣсь, Инезилья“, „Въ крови горитъ огонь желанья...“ и „Ночной зефиръ“. Спорною представляется дата написания романса: „Я помню чудное

156) Проф. Саккетти. „Отношеніе Пушкина къ музыкѣ“. См. „Сборникъ статей въ честь Дм. Ѳ. Кобеко“. СПб. 1913. Стр. 37.

157) М. И. Глинка. Записки. СПб. 1871. Стр. 101.

158) Интересны и вполне соответствуют действительности соображения С. Серапина о нравственном начале в поэме „Русланъ и Людмила“, которое должно было привлечь к ней внимание Глинки. „Исчезновеніе счастья въ моментъ его достиженія, скорбь о невозвратномъ или борьба за новое овладѣнье потеряннымъ, отъятымъ или упущеннымъ, эта тема влетаетъ настойчиво и часто главнымъ волоконномъ въ ткань изображаемой и преобразуемой т. е. раскрываемой и показуемой Пушкинымъ дѣйствительности. Этотъ призывъ къ моральному труду и усилію, эта идея необходимости потерять и вновь приобретать то, что было даровано даромъ, чтобы отъятое получить уже по заслугѣ или чтобы выстрадать примиреніе съ потерей того, что должно быть потеряно, замѣтны въ байроническихъ поэмахъ, въ „Евгеніи Онѣгинѣ“, въ „Борисѣ Годуновѣ“, въ драматическихъ сценахъ, въ „Капитанской дочкѣ“, въ „Пиковой дамѣ“, въ „Дубровскомъ“ — и тотъ же мотивъ явленъ съ особой ясностью уже въ первой поэмѣ Пушкина.“ См. С. Серапинъ. Пушкинъ и музыка. Софія. 1926. Стр. 24.

мгновенъе . . .“ Судя по воспоминаниям А. П. Керн<sup>159</sup>), которой посвящено Пушкиным это стихотворение, а также по мемуарам Л. Н. Павлицева „Воспоминанія объ А. С. Пушкинѣ“, романс этот был написан еще при жизни Пушкина. Но почему-то такой знаток истории музыки, как проф. С. К. Булич, относит его к 1839 году<sup>160</sup>).

Что же касается особого интереса Пушкина к Глинке, то таковой не подтверждается ничем, если не считать участия Пушкина, совместно с М. Ю. Вьельгорским, П. А. Вяземским и В. А. Жуковским, в составлении шуточного „Канона“ в честь Глинки, по случаю первого представления его оперы „Жизнь за царя“. Пушкину, как известно, принадлежит в этом стихотворении четвертый куплет следующего содержания:

Слушая сію новинку,  
Зависть, злобой омрачась,  
Пусть скрежещеть, — но ужъ Глинку  
Затоптать не можетъ въ грязь!<sup>161</sup>)

И это все, что осталось нам из числа данных об отношении великого поэта к великому композитору. Не удивительно ли, что Пушкин нигде серьезно не отразил своего впечатления от первой национальной русской оперы — „Жизнь за царя“? Правда, постановка ее на сцене в ноябре 1836 г. совпала с тяжелыми семейными переживаниями Пушкина, уже приближавшими его к катастрофической развязке. Но ведь не помешали Пушкину те же переживания откликнуться на статуи Пименова и Логановского, виденные им как раз в указанное время, на осенней выставке в Академии Художеств! Не помешали они Пушкину тогда же обласкать начинающего, а

159) См. Л. Майковъ. Пушкинъ. СПб. 1899. Стр. 243 и сл.

160) См. „Записки историко-филологическаго факультета С.-Петербургскаго Университета“. Часть LVII. СПб. 1900. Стр. 114. Быть может, проф. С. К. Булич был введен в заблуждение фактом издания этого романса в 1839 году, с посвящением дочери вдохновительницы Пушкина Ек. Ерм. Керн. Кстати, по поводу романса Глинки на пушкинские слова: „Я помню чудное мгновенъе . . .“ приходится сказать, что последний, как нам кажется, опровергает утверждение С. Серапина о том, что „Глинка, дорожа музыкой, выбиралъ изъ лирики Пушкина наиболѣе простое. Сознвая несомвѣстность поэзіи и музыки, Глинка обомель, какъ музыкантъ, молчаніемъ наиболѣе глубокія созданія и лирики, и эпоса великаго поэта.“ См. цитированное сочинение С. Серапина, стр. 34.

161) Морозовъ. Томъ II, стр. 569.

впоследствии столь прославленного, русского мариниста И. К. Айвазовского (об этом см. „Одесскія Новости“ за 1899 г. № 4637, а также у В. Вересаева: „Пушкин в жизни“. Вып. IV. Москва. 1927. Стр. 47).

Нам остается рассмотреть еще историю знакомства Пушкина с молодым композитором А. П. Есауловым, ныне совершенно забытым, упоминаемым, и то вскользь, только в самых подробных историях русской музыки.

Андрей Петрович Есаулов был нелишним таланта композитором и недурным скрипачом, но неудачником в жизни. Будучи полковым капельмейстером, он из-за неуживчивости характера постоянно менял места, переходя в новые военные части. Во время одного из многочисленных своих материальных кризисов Есаулов познакомился с другом Пушкина П. В. Нащокиным, который временно приютил у себя артиста и рекомендовал его вниманию Пушкина<sup>162</sup>).

Отражением отношений поэта к Есаулову служат частые о нем упоминания в письмах Пушкина к Нащокину. „Кланяюсь Андрею Петровичу“, пишет Пушкин 26 июня 1831 года Нащокину из Царского Села в Москву. „Пришли мнѣ его романсъ, исправленный во второмъ изданіи“<sup>163</sup>). Здесь речь идет, повидимому, о романсе Есаулова „Разставаніе“ („Въ послѣдній разъ твой образъ милый“ . . .), до нас не дошедшем, но о котором П. В. Анненков говорит, что он свидетельствует о глубине чувства, даровании автора и его познаниях в гармонии<sup>164</sup>).

Нащокин не торопился исполнить просьбу Пушкина, и последний, в письме от 3 августа 1831 года из Царского же Села, снова напоминает ему: „Что жъ не присылаешь ты Есауловскаго романса, исправленнаго во второмъ изданіи“, и добавляет: „Мы бы его въ моду пустили между фрейлинами“<sup>165</sup>).

162) Об Есаулове см. воспоминания Н. И. Куликова „А. С. Пушкинъ и П. В. Нащокинъ“. „Русская Старина“ за 1881 г. Т. 31.

163) Морозов. Т. VII, стр. 246.

164) П. В. Анненковъ. Матеріалы для біографіи А. С. Пушкина. СПб. 1855. Стр. 371—372.

165) Кроме „Разставанія“ на пушкинские же слова Есауловым написана в 1831 году „Гиппанская пѣсня“ (т. е. „Испанскій романсъ“: „Ночной зефиръ струить зѣфиръ“ . . .).

Имел Пушкин в виду Есаулова также, когда писал в следующем году Нащокину: „Что Вельтманъ? Каковы его обстоятельства и что его опера?“<sup>166)</sup>. Дело в том, что Вельтман был занят в это время переделкой „Сна въ лѣтнюю ночь“ Шекспира в либретто для оперы Есаулова, которою Пушкин интересовался.

Но, кажется, все эти планы Есаулова, между прочим, страдавшего алкоголизмом, осуществлены не были. В письме Нащокину, написанном в марте или апреле 1834 года, Пушкин рассказывает об есауловских злоключениях. „Андрей Петровичъ въ ужасномъ положеніи“, пишет поэт. „Онъ умиралъ съ голоду и сходилъ съ ума. Соболевскій и я, мы помогали ему деньгами — скупю, увѣщаніями — щедро. Теперь думаю отправить его въ полкъ капельмейстеромъ. Онъ художникъ въ душѣ и въ привычкахъ, т. е. безпеченъ, нерѣшителенъ, лѣнивъ, гордъ и легкомысленъ, предпочитаетъ всему независимость. Но вѣдь и нищій независимѣе поденщика. Я ему ставлю въ примѣръ нѣмецкихъ гениевъ, преодолѣвшихъ столько горя, дабы добиться славы и куска хлѣба. Сколько ты долженъ ему? Хочешь, я за тебя и ему заплачу?“<sup>167)</sup>.

Не представляется ли страннымъ явленіе особеннаго вниманія Пушкина къ беспутному и притом едва ли первоклассному музыканту, при сравнительномъ равнодушии поэта къ такому выдающемуся музыкальному деятелю, какимъ былъ Верстовскій, и къ такому гению, какъ композиторъ Глинка?

Разгадка явленія этого заключается в художественной впечатлительности Пушкина. Конечно, Есауловъ былъ фигурою гораздо болѣе романтической, нежели Верстовскій и Глинка. Влеченіе къ „нищему и боговдохновенному искусству“, которымъ отличался Пушкин, сделало свое дело и, можетъ быть, заставило поэта усмотрѣть въ Есауловѣ такіе черты, которыхъ вовсе не было въ действительности.

С именемъ Есаулова соединено преданіе, касающееся процесса созданія пушкинской „Русалки“.

Легенду эту пустилъ в оборотъ Белинскій. В своей обширной статьѣ о сочиненіяхъ Пушкина, написанной в 1846 году, Белинскій замечаетъ между прочимъ: „Говорятъ, будто „Ру-

166) Морозов. Т. VIII, стр. 286.

167) Морозов. Т. VIII, стр. 315—316.



салка“ была писана Пушкинымъ, какъ либретто для оперы. Если бы это было и правда, то хотя самъ Моцартъ написалъ бы музыку на эти слова, опера не была бы выше своего либретто, тогда какъ до сихъ поръ лучшія оперы писаны на глупѣйшія и пошлѣйшія слова“<sup>168</sup>).

Несколько лет спустя Анненков повторил это известие. „По нѣкоторымъ разсказамъ, сообщеннымъ недавно публикѣ,“ говорит он, „можно заключить, что Пушкинъ смотрѣлъ на „Русалку“ свою, какъ на либретто для оперы. Въ такомъ случаѣ ни одна страна Европы не имѣетъ либретто, болѣе исполненнаго чудной поэзіи, болѣе близкаго къ гениальному воспроизведенію въ искусствѣ народныхъ представленій“<sup>169</sup>). Далее же Анненков совершенно произвольно связывает этот слух с именем Есаулова. „Мы думаемъ“, говорит Анненков, „что, несмотря на оперу Вельтмана, Пушкинъ для Есаулова началъ свою „Русалку“. Онъ хотѣлъ вывести въ люди неизвѣстнаго композитора“<sup>170</sup>).

Оставляя в стороне имя Есаулова, — при чем полезно, однако, припомнить, что Пушкин, говоря о занятіях Вяземского по составленію либретто, утверждал, что он бы „и для Россіи не пошевелился“<sup>171</sup>), — нельзя не сказать, что цитирующие Белинского историки литературы и, в особенности, историки музыки (как то Булич и Саккетти), случайно или сознательно, но упускают из виду вполне справедливое возраженіе, которое Белинский приводит по поводу слуха о происхожденіи „Русалки“, как опернаго либретто. „Это предположеніе“, пишет критик, „едва ли основательно: за исключеніемъ двухъ хоровъ русалокъ и одной свадебной пѣсни, да голоса невидимой русалки на свадебномъ пиру, вся пьеса написана пятистопнымъ ямбомъ, слишкомъ длиннымъ и однообразнымъ для пѣнія“<sup>172</sup>).

В самом деле, если допустить, что Есаулов смотрел на дошедшій до нас текст пушкинской „Русалки“, как на опер-

168) Бѣлинскій. Сочиненія. Москва. 1885. Томъ VIII, стр. 679.

169) Анненковъ. Матеріалы для біографіи А. С. Пушкина. СПБ. 1855. Стр. 365—366.

170) Там же, стр. 371—372. Это свидѣтельство в наши дни голословно повторил С. Серапив. См. стр. 16 его сочиненія.

171) См. выше, стр. 39 настоящаго труда.

172) Бѣлинскій. См. цитиров. выше страницу 679 тома VIII его сочиненій.

ное либретто, придется признать, что безвестный композитор опередил свое время более, чем на сорок лет, и предвосхитил идею оперы декламационного направления, провозглашенную в середине 1870-ых годов так называемыми „кучкистами“ с М. П. Мусоргским во главе. Но то, что говорят современники об Есаулове, как о композиторе среднего таланта, не дает права сделать столь смелое предположение.

Шаткость указанных утверждений названные музыкальные критики сознают, повидимому, и сами, потому что для подкрепления мнения о „либреттном“ предназначении „Русалки“ пользуются также черновым наброском этого произведения, как „написаннымъ народнымъ и болѣе легкимъ и пригоднымъ для музыки размѣромъ и выдержаннымъ очень послѣдовательно въ стилѣ народныхъ русскихъ пѣсень“. Но факт нахождения этого отрывка совершенно не служит доказательством „либреттности“ „Русалки“. Пушкин часто менял размеры, прежде чем находил окончательно пригодный для того или иного произведения. В качестве примера можно привести исключенную из „Бориса Годунова“ сцену Григория со злым чернецом<sup>173</sup>).

Откуда же берет начало легенда о „либреттном характере“ „Русалки“?

Думается, источником ее надлежит признать обследованный акад. И. Н. Ждановым факт близости „Русалки“ Пушкина к опере Ник. Краснопольского — „Днѣпровской русалкѣ“, составляющей переделку на русский лад либретто оперы Генслера „Donauweibchen“<sup>174</sup>).

Скорее всего здесь имеет место ассоциация по сходству. Примелькавшееся за первую четверть 19-го столетия наименование „Днѣпровской русалки“, как оперного произведения, заставило читающую публику, при известии о написании Пушкиным „Русалки“, связать и эту пьесу с оперным либретто. Отсюда-то, вероятно, и возникла ходячая легенда о „либреттности“ пушкинской „Русалки“.

Итак, ни Вьельгорский и Верстовский, ни Глинка и Есаулов не вызвали к жизни каких-либо общих или принци-

173) Морозов. Т. III, стр. 355—357.

174) И. Н. Жданов. „Русалка“ Пушкина и „Donauweibchen“ Генслера. См. „Записки историко-филологического факультета С.-Петербургского Университета“. Часть LVII. СПб. 1900. Стр. 159—179.

пиальных суждений Пушкина о музыке. Это уклонение как от серьезных разговоров о музыке, так и просто от разговоров о серьезной музыке напоминает отталкивание Пушкина от философии. И, может быть, сближение это не случайно: философская мысль, лежащая в основе серьезных музыкальных произведений, способна была отпугивать Пушкина от последних.

При беглом просмотре произведений Пушкина, пожалуй, может показаться, что он большой любитель вокальной музыки. Песня фигурирует в его творчестве очень часто. Так, вводит он песню в качестве вставного номера в поэмы „Бахчисарайский фонтанъ“ („Татарская пѣсня“), „Кавказскій плѣнникъ“ („Черкесская пѣсня“), „Цыганы“ („Пѣсня Земфиры“), в трагедии „Пиръ во время чумы“ („Пѣсня Мери“ и „Пѣсня Предсѣдателя“), „Русалка“ (песни хора и русалок) и „Каменный Гость“<sup>175</sup>), в романы „Капитанская дочка“ (разбойничья песня на пиру у Пугачева) и „Евгеній Онѣгинъ“ („Пѣсня дѣвушекъ“). Песне, в целом или же отчасти, посвящены следующие произведения Пушкина: „Зимняя дорога“, „Пѣвецъ“, „Вакхическая пѣсня“, „Не пой, красавица, при мнѣ“ ..., „Соловей“, „Близъ мѣсть, гдѣ царствуетъ Венеція златая“ ..., „Кн. З. А. Волконской“ („Среди разсѣянной Москвы“ ...), „Похоронная пѣсня“ (из цикла „Пѣсенъ западныхъ славянъ“). Упоминаний о песне находим мы наконец, немало в „Евгеніи Онѣгинѣ“ (песня крестьянской девушки, удалая песня на Неве и напев торкватовых октав, песня пастуха, бурлаков и куплеты Трике). Но если станем разбираться в приведенных фактах, нас постигнет разочарование. Вставные песни в поэмах Пушкина являются данью байроническому канону, упоминания же о песнях носят, в большинстве случаев, характер оттеняющей и совершенно второстепенной подробности в общей и прямо от нее не зависящей картине. А затем нередко чувствуется, что для Пушкина играет роль не гармоническое сочетание мелодии и слов, но исключительно слова, которые были его стихией.

Если принять во внимание последнее указание, станет понятным отмеченное пристрастие Пушкина именно к вокальной музыке. Музыка инструментальная выполняет у него

175) Песнь Лауры лишь упоминается в пушкинской рукописи, но Анненков довольно правдоподобно предполагает, что Пушкиным для Лауры предназначалась одна из испанских его песен, именно: „Я здѣсь, Инезилья“. См. анненковское собрание сочинений Пушкина. Т. IV, стр. 461.

функцию совершенно служебную: это — или полковая музыка на вечере у Лариных, или „ревъ скрипокъ“ бального оркестра в „Евгениі Онѣгинѣ“, или оркестровое дополнение к выступлению импровизатора в „Египетскихъ ночахъ“. Во всех данных здесь случаях описание музыкального исполнения у Пушкина содержит в себѣ также элемент некоторой иронии.

Музыка, лишенная мелодии слов и являющаяся самоудовлеющей мелодией, не шевелит отзывных струн в душе Пушкина, хотя порою он и пытается говорить о такой музыке серьезно. Это имеет место в трагедии „Моцартъ и Сальери“, на которой сейчас остановимся.

Попутно отметим одно случайное суждение о музыке в трагедии Пушкина „Каменный Гость“. Здесь поэт влагает в уста одному из слушателей пения Лауры следующую мысль:

Изъ наслажденій жизни  
Одной любви музыка уступаетъ;  
Но и любовь — мелодія<sup>176)</sup> . . .

Далее, как уже было говорено, всецело на музыкальную тему написана трагедия „Моцартъ и Сальери“. Но создавалась она в значительной степени под впечатлением ваккенродеровой „Музыкальной жизни Иосифа Берглингера“. Начитанность же Пушкина об упоминаемых в трагедии музыкальных деятелях в общем неглубока: характеристики Глюка, как автора „Ифигениі въ Авлидѣ“, Пиччини, который „плѣнить умѣлъ слухъ дикихъ парижанъ“, и Гайдна — бледны и поверхностны, Сальери же совсем не соответствует историческому Сальери, который, именно в сопоставлении с Моцартом, вовсе не может считаться неудачником, обладающим „глухою славою“. Пушкин бессознательно подменил прошлое настоящим: в его дни Сальери, действительно, был почти забыт, но в конце 18 столетия имя автора „Ассура“ гремело в музыкальном мире<sup>177)</sup>.

176) Морозов. Т. III, стр. 522. Слова эти могут быть сопоставлены со следующим местом из гофманскаго „Приключенія наканунѣ Новаго Года“: „Онъ игралъ Andante изъ дивной Ев-ди-иной моцартовской симфоніи и на лебединыхъ крыльяхъ пѣсни носилась и поднималась вся любовь и радость лучшей солнечной поры моей жизни“. См. Гофманъ. Собрание сочиненій. СПб. 1896. Т. I, стр. 137.

177) Позже мы будем иметь случай показать, что в самом подборе имен перечисленных композиторов Пушкин не был вполне самостоятелен.

Строго говоря, открывающий трагедию монолог Сальери местами напоминает каталог композиторов, и притом каталог сухой и нехарактерный. Противопоставляя Моцарту Сальери, Пушкин, главным образом, интересуется двумя различными восприятиями искусства и двумя диаметрально противоположными процессами творчества. И если мы вычеркнем из суждений Моцарта и Сальери слова „музыка“, „мелодія“ и т. п., то речи их можно приписать служителям любой из других отраслей искусства — и живописцам, и скульпторам, и зодчим, а скорее всего, пожалуй, поэтам.

Этим, в сущности, сказано все, потому что где же Пушкин был в состоянии с большею полнотою и яркостью выразить музыкальные свои интересы и переживания, как не в трагедии „Моцартъ и Сальери“? Но он этого не сделал, и не оттого, что не хотел, а вследствие того, что не мог . . .

При ознакомлении с музыкальными упоминаниями у Пушкина вообще более всего удивляют необъяснимые пробелы. Так, ничего не говорит он о Бетховене, которого боготворили и в кружке гр. Вьельгорского, и в доме кн. Одоевского, умалчивает о Мейербере, оперная слава которого уже гремела в Петербурге 1830-ых годов, не упоминает об Обере, чей „Фра-Диаволо“ приводил в восхищение столичную публику<sup>178</sup>). О безразличном отношении Пушкина к отечественным композиторам мы уже говорили.

А между тем два начала, близкие душе Пушкина, могли бы привлечь его внимание к современной ему музыке, именно: таинственное и трагическое.

В самом деле, романтическая мистика наложила глубокую печать и на музыкальные произведения того времени. Для того, чтобы убедиться в этом, вспомним хотя бы оперы Беллини („Сомнамбула“ и „Норма“), Буальдьё („Белая женщина“), Вебера („Волшебный стрелок“ и „Эврианта“), Герольда („Цампа“) и многие другие. А между тем у нас совсем нет данных для того, чтобы предполагать о каких-либо заимствованиях Пушкиным мотивов таинственного из этих или из им подобных музыкальных произведений<sup>179</sup>).

178) Об этом см. у А. Вольфа: „Хроника петербургских театров“. Часть I. СПб. 1877. Стр. 26.

179) Они должны были быть хорошо известны Пушкину, потому что большинство из них не сходило с репертуара петербургских театров 1820-ых

Так же точно гениальный драматург Пушкин слабо переживает драматизм в музыке. Если бы последний был вняттен ему, несомненно он отразил бы, в той или иной степени, свое впечатление от оперы Мейербера „Роберт Дьявол“, которая сыграла крупнейшую роль в истории музыкальной драмы вообще. Петербург в 1834 году положительно бредил этой оперой и бесподобным исполнением партии Бертрама тогдашнею знаменитостью О. А. Петровым, соединявшим в лице своем замечательного певца и проникновенного драматического артиста.

Но Пушкин молчит об этой музыкальной сенсации так же, как и обо многих других.

Моментами в отношении Пушкина к музыке встречается нечто, способное даже шокировать чуткого меломана. Так, в письме брату Льву Сергеевичу, как мы видели, Пушкин говорит, что одесские рестораны и итальянская опера обновили его душу<sup>180</sup>): это сопоставление оперы с рестораном не слишком лестно для музыки. Равным образом, в своем „Дневникъ“, под датой 14 апреля 1834 года, Пушкин, по поводу действительно из ряда вон выходящего в музыкальном отношении концерта Женского Патриотического Общества, ограничивается следующей записью: „Вчера концертъ для бѣдныхъ. Дворъ въ концертъ — 800 мѣстъ и 2.000 билетовъ.“ Он ни слова не прибавляет к этому ни о сыгранных произведениях, ни об артистах. А между тем в названном концерте исполнялись тема и вариации для виолончели Мих. Юр. Вьельгорского братом последнего, Матвеем Юрьевичем, и фантазия на русские песни автора русского народного гимна А. Ф. Львова самим этим композитором. Но Пушкин обходит их молчанием: концерт обращает на себя его внимание не музыкальным содержанием, а сенсационным многолюд-

---

и 1830-ых годов. Мистическими мотивами были весьма богаты также тогдашние балеты. Это сознавалось и современниками мага балетной сцены александровской и николаевской эпох балетмейстера Дидло, который, по словам новейшего исследователя, „прошел по сумрачному фону российской действительности каким то призрачным персонажем гофманской сказки, щедро роняя по пути свои неистощимые легенды, фантазии и видения“. Интересно, что Державин сравнивал воздушные композиции Дидло с мистическими страницами Сведенборга. (См. Леонид Гроссман. Пушкин в театральных креслах. Ленинград. 1926. Стр. 122 и 112).

180) См. Морозов. Т. VIII, стр. 43.

ством — обстоятельство, аналогичное с отмеченным выше восхищением нарышкинскою залою и равнодушием к концерту, в ней состоявшемся.

Эта пушкинская холодность к музыке проступает особенно резко при сопоставлении с музыкальными настроениями Тургенева и Льва Толстого<sup>181)</sup>, отразивших в творчестве отношение к музыке и ярко, и многосторонне. Но останавливаясь на этом сравнении, мы обязаны дать себе отчет в психологической причине указанного пушкинского музыкального равнодушия.

Думается, что последнее явление скорее всего может быть объяснено несравненною музыкальностью пушкинского стиха.

Обладая ею, Пушкин не нуждался уже в музыкальных впечатлениях: их заменяла ему его собственная стихотворная мелодия. Певучесть его строф вытесняет из души его все иные музыкальные созвучия. И сам Пушкин, сознавая это, подчеркивает пленительную гармонию и музыкальный строй поэтических вдохновений.

Последний уже чувствуется, хотя о нем прямо и не говорится, в надписи „Къ портрету Жуковского“ (1818)<sup>182)</sup>. Затем с большей полнотою выявлено музыкальное начало в стихотворении „Ночь“, относящемся к 1823 году:

Мой голосъ для тебя и ласковый, и томный,  
Тревожить позднее молчанье ночи темной.  
Близъ ложа моего печальная свѣча  
Горить; мои стихи, сливаясь и журча,  
Текутъ, — ручьи любви, — текутъ, полны тобою;  
Во тьмѣ твои глаза блистають предо мною,  
Мнѣ улыбаются и звуки слышу я:  
„Мой другъ, мой вѣжнй другъ... люблю... твоя... твоя“<sup>183)</sup>.

Здесь имеем мы как бы сочетание трех мелодий: голоса поэта („Мой голосъ для тебя и ласковый, и томный, тревожить позднее молчанье ночи темной“...), созвучий стихов („Мой

181) Вспомним у Тургенева увлечение Полиной Виардо, сначала как артисткой, а потом уже как женщиной, многочисленные суждения о музыке в переписке с нею, рассказ „Пѣвцы“, описание игры Лемма в „Дворянскомъ гнѣздѣ“ и т. д. У Толстого же заслуживают упоминания „Альбертъ“, „Люцернъ“, „Крейцерава соната“ и его оригинальные мысли по поводу музыкальных произведений, записанные профессором А. Б. Гольденвейзером.

182) Морозов. Т. I, стр. 233.

183) Морозов. Т. I, стр. 343.

стихи, сливаясь и журча, текутъ“ . . .) и, наконец, голоса возлюбленной поэта („И звуки слышу я: „Мой другъ, мой нѣжный другъ . . . люблю . . . твоя . . . твоя““). Эта насыщенность музыкальностью рассматриваемого произведения была причиной множественности музыкальных его интерпретаций, в которых принимали участие такие корифеи музыкального творчества, как П. Виардо-Гарсиа, А. Г. Рубинштейн, М. П. Мусоргский и Н. А. Римский-Корсаков.

Наконец, четверостишие, замыкающее стихотворение Пушкина „Чернь“, намечает программу для поэта, въ которой средним звеном является служение мелодии стиха:

Не для житейскаго волненья,  
 Не для корысти, не для битвъ,  
 Мы рождены для вдохновенья,  
 Для звуковъ сладкихъ и молитвъ.

Замечательна внутренняя логика в последовательности явлений, для которых рождены поэты: вдохновение, как первичный источник для создания поэтического произведения, „сладкіе звуки“, как облекающая вдохновение оболочка, и, наконец, самое поэтическое произведение, приравниваемое поэтом к молитве. Ни оформление вдохновения, ни достижение эффекта молитвенности поэтическим произведением невозможно помимо „сладкозвучности“, создающей в душе поэта целые музыкальные картины.

После всех приведенных фактов биографии и творчества Пушкина представляются необоснованными и произвольными суждения о музыкальной стороне пушкинского творчества, высказанные С. Серапиным в его монографии: „Пушкинъ и музыка“ (Софія. 1926).

По мнению этого исследователя, „немузыкальный Пушкинъ былъ прозаиченъ. Только рѣдко музыкальная стихія, вмѣстимая въ словосочетаніяхъ, увлекала у Пушкина въ свой потокъ слово, какъ рациональную рѣчь, свидѣтельствуя о борьбѣ и кризисѣ поэтическаго мышленія“ (стр. 20). „Цыганы“ и первая глава „Онѣгина“, говорит С. Серапин в другомъ месте, „знаменуютъ окончательный уходъ Пушкина отъ власти музыкальнаго начала . . . Рациональная идейность дальнѣйшихъ произведеній Пушкина исключаетъ музыкальное самоупоеніе и лирическіе разливы смѣняются теперь совѣмъ другого характера говорливостью онѣгинскихъ строфъ“ (стр. 10).



Сравнивая дальше стихи и прозу Пушкина, С. Серапин утверждает, что „проза Пушкина не пѣвуча, безкрасочна и безуханна. Такова же и вся поэзія Пушкина зрѣлой его поры: колоритъ ея тусклъ и сѣръ“ (стр. 50). В данном случае мы имеем дело с очевидным смешением понятий: не бессилие характеризует второй период литературной деятельности Пушкина, но величайший художественный такт и мудрая расчетливость в расходовании изобразительных средств.

Предвзятость мысли заставляет С. Серапина неправильно расценивать такое законченное произведение пушкинской прозы, каким является „Пиковая дама“. „Въ повѣсти Пушкина“, говорит Серапин, „каждое положеніе прочерчено тонкой линіей мысли и это какъ бы глубокой дренажъ, который, устраняя всякую витальную влажность, всякую біологическую и фізіологическую сырость, создаетъ и обусловливаетъ пушкинскую сухость, при которой возможна совершенная опредѣленность и тонкая четкость предметныхъ и психическихъ очертаній“ (стр. 82—83). Однако, при подобной трактовке совершенно исключается та вихревая динамичность пушкинской повести, которая так глубоко была прочувствована Чайковским.

Обратимся теперь к сопоставлению Пушкина с Гофманом в музыкальном отношении.

В противовес русскому поэту, мы найдем у немецкого писателя не только отдельные страницы, посвященные характеристике всех родов музыкального творчества и музыкального исполнения, но даже целые произведения, посвященные этим темам. Однако магия поэтического слова недоступна Гофману: его душа глуха к созвучиям стихов, как равным образом далеко не всегда его произведения отличаются внутренней ритмичностью, присущей пушкинской прозе.

На примере Пушкина и Гофмана мы имеем возможность проследить некую склонность природы к соблюдению равновесия в музыкальности. Обделенный мелодичностью стиха, Гофман обнаруживает огромную чуткость во всех областях музыки, и, наоборот, виртуоз мелодии стиха Пушкин отличается глухотой ко многим отраслям музыкального творчества.

Тяготение к музыке проявилось у Гофмана так же рано, как и интерес к живописи, и, кажется, Сальватор Роза был особенно близок душе Гофмана именно сочетанием в лице

своим многообразных художественных дарований. „Извѣстно, что Сальваторь“, пишет Гофман в своей новелле „Синьорь Формика“, „былъ такимъ же славнымъ поэтомъ и музыкантомъ, какъ и живописцемъ. Геній его былъ способенъ такимъ образомъ испускать свѣтлые лучи по разнымъ направлѣнιάмъ“<sup>184</sup>). Эти слова Гофмана о Сальваторе Розе могутъ быть применены к самому их сказавшему. Симпатія Гофмана к итальянскому художнику определяется родственностью их дарований.

Обращаясь к рассмотрению музыкальных взглядов Гофмана, необходимо прежде всего отметить, что в романтизме музыкальная стихія играла огромную роль<sup>185</sup>). В музыке осуществлялось стремление к бесконечному, „к музыке стремились все другіе искусства для того, чтобы, растворившись в ней, восстать вновь“, говорит Истель<sup>186</sup>). „Музыка, по воззрѣніямъ романтиков“, замечает Рикарда Гух, „наивысшее изъ всехъ искусствъ. Она казалась имъ равносильной со Всемъ, с Бесконечнымъ, в которомъ они и мечтали раствориться сами“<sup>187</sup>). С него поднимаетъ таинственную завесу музыка, рожденная Любовью. В музыке ключъ к познанию всего. „Все методы есть ритм“, говорит Новалис во Фрагменте 1147-омъ. „Если уничтожить в мире ритмъ, то уничтожится и самый миръ. Овладеть ритмомъ значитъ овладеть и миромъ“<sup>188</sup>).

Составляя высшую радость в конечномъ достиженіи, музыка является мучою в процессе достиганія. Именно имея в виду эту сторону музыкальных переживаній, Гофман в порыве тоски записываетъ 15 марта 1797 года следующее: „Я не люблю больше музыки... О, какъ верно говоритъ Жанъ Поль, что музыка обвивается вокругъ нашего сердца, какъ львиный языкъ, который до техъ поръ лежитъ на коже и щекочетъ, пока не пойдетъ кровь. Она делаетъ меня мяг-

184) Гофманъ. Собраніе сочиненій. СПб. 1896. Т. IV, стр. 15.

185) Об этомъ легко судить хотя бы по книгѣ „Объ искусствѣ и художникѣ“, треть которой посвящена вопросамъ музыкальной эстетики. При этомъ трактовка этихъ вопросовъ порою предвосхищаетъ музыкальные мненія Гофмана. См. стр. 201—307.

186) Istel. Die Blüthezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. S. 7.

187) Ricarda Huch. Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig. 1902. S. 255.

188) Istel. Цитированное выше сочиненіе, стр. 10.

ким, как ребенка, — и все мои забытые раны начинают кровоточить“<sup>189</sup>).

Да, можно с уверенностью утверждать, что такое приятие музыки было чуждо ясной и гармонической душе Пушкина и не о нем и не о ему подобных сказано современным поэтом:

И было мукою для нихъ,  
Что людямъ музыкой казалось . . .

Испытывать музыкальные муки не было дано Пушкину.

При подобном отношении к музыке представляется вполне естественным, что всякий автоматизм в ней должен был встретить в Гофмане решительного противника. Устами Людвига в рассказе „Автоматъ“ высказывает Гофман свое отвращение к машинной музыке, к музыкальной механике. „Механическая музыка“, говорит он, „всегда выводитъ меня изъ себя настолько, что я долго не могу успокоиться . . . Неужели мертвыя средства достаточны для того, чтобы пробудить въ нашей душѣ то неизъяснимое, чуждое всего земного чувство, которое можно сравнить только съ предвкушеніемъ небеснаго блаженства, доступнаго исключительно въ загробной жизни? . . . Самый бездушный артистъ съ его деревянной игрой все таки сноснѣе, чѣмъ совершеннѣйшая музыкальная машина, потому что и въ немъ можетъ иногда вспыхнуть искра божественнаго огня, чего естественно отъ машины ожидать не приходится“<sup>190</sup>). Как далеки эти взгляды от капризного отношения к музыке Белинского, который, по сочувственным словам своих биографов, мог остаться равнодушным к мастерскому исполнению пианистом-виртуозом сонаты Бетховена, и наоборот, проливать слезы под звуки уличной шарманки<sup>191</sup>).

189) Hans von Müller. E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Berlin. 1912. S. 152.

Ту же тоску и по тем же основаниям испытывает и Крейслер. См. „Житейская философія Кота Мура съ отрывками изъ біографіи Іоганна Крейслера.“ Переводъ М. А. Векетовой. СПб. 1894. Стр. 60—61.

190) Гофманъ. Собрание сочиненій. СПб. 1896. Т. II, стр. 299—300.

191) Может быть, некоторым, хотя и отдаленным, оправданием этому капризу музыкальных вкусов Белинского могут служить следующие строки рассуждения: „О различныхъ родахъ искусствъ“, приписанного Іосифу Берглингеру в книге „Объ искусствѣ и художникахъ“ (Москва. 1914). „Я думаю, что истинное наслажденіе взятымъ, неложный признакъ красоты творенья — то, когда мы за нимъ однимъ забываемъ о всѣхъ прочихъ, и въ мысль

Тайны музыкальной магии могут открываться только таким избранным музыкальным натурам, каков был Гофман, чутко воспринимавший музыку в окружающей его природе. „Слышимые звуки природы“, говорит он, „шелестъ вѣтра, шумъ потоковъ и т. д. являются для музыканта сначала отдѣльными аккордами, а потомъ мелодіей съ гармоническимъ сопровожденіемъ. вмѣстѣ съ познаніемъ крѣпнеть и внутренняя воля, и развѣ не можетъ тогда музыкантъ относиться къ окружающей его природѣ такъ, какъ магнетизеръ къ сомнамбулѣ, при чемъ его горячее желаніе будетъ вопросомъ, который природа никогда не оставитъ безъ отвѣта“<sup>192</sup>).

Герои Гофмана, так же, как и он сам, способны испытывать сложные галлюцинации под звуки музыки. Примеров таких музыкальных галлюцинаций, — кстати сказать, совершенно неизвестных пушкинскому творчеству, — можно привести из произведений Гофмана очень много. Но, быть можетъ, наибольшую полнотой и яркостью отличается та, которая описана в начальных страницах „Эликсировъ Сатаны“, в которых характеризуется исполнение „Gloria“ (Великого Славословия) на праздничном богослужении в картезианском монастыре.

„Епископъ возглашалъ „Gloria“, а хоръ мощно подхватывалъ „Gloria in excelsis Deo!“ („Слава въ вышнихъ Богу“). Казалось, само небо отверзалось тогда надъ алтаремъ. Писанные на стѣнахъ серафимы и херувимы, словно вызванные божественнымъ чудомъ къ жизни, расправляя свои крылья и шевеля ими, летали по храму, восхваляя Господа пѣніемъ и дивною игрою на лютняхъ. Погружаясь въ задумчивое созерцаніе одухотворенной службы, душа моя уносилась въ блестящихъ облакахъ еміама въ далекую, но родную ей страну: въ благоухающемъ лѣсу раздавались прелестные ангельскіе голоса; навстрѣчу мнѣ изъ за высокихъ кустовъ нѣжныхъ лилій выходилъ дивный мальчикъ и съ ласковой улыбкой

---

намъ не приходится сравнивать его съ другими произведеніями. Вотъ почему я съ равнымъ восторгомъ наслаждаюсь самыми несходными родами музыки, напримѣръ, плясовою и духовною.“ См. стр. 268.

192) В результате растворяется в музыке без остатка ядовитая отравка демонических сомнений. „Есть только одинъ свѣтлый ангель, имѣющій силу надъ злымъ демономъ. Это духъ музыки: часто встаетъ онъ побѣдоносно изъ глубины моей души и передъ его могучимъ голосомъ умолкаютъ всѣ споры земной юдоли“. „Котъ Муръ“, стр. 61—62.

спрашивалъ меня: „Гдѣ былъ ты такъ долго, Францискъ? У меня много прекрасныхъ яркихъ цвѣтовъ и всѣ они будутъ твоими, если только ты останешься здѣсь навсегда и будешь любить меня вѣчно“ (193).

В противоположность Пушкину<sup>194</sup>), Гофман высоко ценил элементы романтической мистики в опере. „Настоящую, романтическую оперу“, говорит он в очерке „Поэтъ и композиторъ“, „можетъ написать только гениально вдохновенный поэтъ, потому что онъ одинъ способенъ органически слить чудесныя явленія міра духовъ съ явленіями обыкновенной жизни. На его крыльяхъ только можемъ мы перенестись черезъ пропасть, раздѣляющую эти два царства, и почувствовать себя, какъ дома, въ чуждомъ намъ до тѣхъ поръ мірѣ, повѣривъ сами тѣмъ чудесамъ, которыя намъ представляются, хотя явленіе ихъ, собственно говоря, есть ничто иное, какъ необходимое слѣдствіе вліянія высшихъ силъ на наше слабое существо, то со страхомъ, то съ наслажденіемъ взирающее на этотъ рядъ поразительныхъ образовъ. Волшебная сила поэтической правды должна одна руководить писателемъ, изображающимъ фантастическій міръ чудесъ, потому что только подъ этимъ условіемъ можемъ мы имъ восхищаться“ (195).

Редкое из художественныхъ произведений Гофмана лишено музыкальнаго элемента. Но некоторые из нихъ представляютъ собою целые музыкальные трактаты. Так, съ удивительнымъ мастерствомъ и художественнымъ тактомъ вплетаетъ Гофманъ в интересную повествовательную фабулу поражающее полнотою и многосторонностью рассужденіе о вокальной музыкѣ — в рассказѣ „Фермата“ (196). Теми же качествами глубокой эрудиціи отличается экскурсъ Гофмана в область духовной музыки в начале четвертого отдѣленія „Серапіоновыхъ братьевъ“ (197). Когда Гофману случается говорить о любимомъ музыкальномъ явленіи, в его языкѣ находятъя полновѣсные и яркие слова: примеромъ можетъ служить его восхищеніе творчествомъ Палестрины<sup>198</sup>) или Бетховена.

193) Гофман. Т. V, стр. 12. О мистическомъ дѣйствіи пѣнія см. еще „Котъ Муръ“, стр. 118.

194) См. выше, стр. 57 настоящаго исследования.

195) Гофман. Т. II, стр. 74.

196) Там же, т. II, стр. 49—65.

197) Там же, т. III, стр. 8—18.

198) Там же, т. III, стр. 14.

Гофман едва ли не первый оценил по достоинству заслуги Бетховена в истории музыки<sup>199</sup>). Бетховен достиг, по мнению Гофмана, кульминационного пункта в музыкальном творчестве, но в то же самое время он установил ту отправную точку, которая открывает путь к новым и отдаленным достижениям<sup>200</sup>). В созданиях Бетховена Гофман выше всего ценил способность пробуждать тоску по бесконечному, к которому стремится душа в неудовлетворенном желании слиться с мировой душой. Эти суждения особенно интересно сопоставить с отмеченным уже полным молчанием Пушкина о Бетховене<sup>201</sup>).

Как знакомый и Пушкину Берглингер являлся alter ego Ваккенродера, так Крейслер был музыкальным сколком с Гофмана, и совершенно прав Шеффер, когда говорит, что охарактеризовать Крейслера равносильно тому, чтобы определить музыкальную личность Гофмана<sup>202</sup>). Действительно, в его несравненных „Крейслериана“ мы находим законченную картину музыкальных настроений, переживаний и идеалов автора „Серапионовых братьев“<sup>203</sup>).

До сих пор мы отмечали точки различия в отношениях к музыке у Гофмана и Пушкина. Но мы имеем возможность констатировать некоторые, правда, немногочисленные пункты соприкосновения между немецким и русским поэтами в отмеченной области.

Всего более таких точек соприкосновения обнаруживается в пушкинской трагедии „Моцарт и Сальери“.

Несомненным представляется в ней влияние ваккенродеровского „Берглингера“. Свойственный обоим произведениям мотив о серафимском характере музыки встречается неоднократно и у Гофмана. Так, Людвиг в рассказе „Поэт и композитор“<sup>204</sup>), говоря о будущих судьбах музыки, высказывает

199) Вспомним очерк об инструментальной музыке Бетховена, вошедший в „Крейслериана“. Гофман. Т. I, стр. 31—38.

200) См. *Istel*. Цитированное выше сочинение, стр. 18.

201) См. стр. 57 настоящего труда.

202) *Schaeffer*. *Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. A. T. Hoffmanns literarischem Schaffen*. Marburg. 1909. S. 129.

203) Гофман. Т. I, стр. 16—54, 160—203. Мы со своей стороны склонны рассматривать „Кота Мура“ лишь как субсидиарный в указанном отношении материал.

204) Гофман. Т. II, стр. 67—87.

пожелание, чтобы гениальные композиторы вдохновились „къ созданію еще болѣе высокаго, скажу, даже, святаго стиля, въ которомъ человѣкъ, какъ бы съ помощью звуковъ, несущихся съ золотыхъ струнъ херувимовъ и серафимовъ, достигъ познанія того царства свѣта, гдѣ ему открывается тайна его собственнаго бытія“<sup>205</sup>). Почти в тех же выраженіяхъ рисуется светлое будущее музыки на начальныхъ страницахъ четвертого отдѣленія „Серапіоновыхъ братьевъ“. „Пожелаемъ же, чтобы скорѣе настало исполненіе нашихъ надеждъ“, говоритъ Киприанъ, „чтобы миръ, радость и благочестіе, воцарясь въ жизни, оперили и серафимскія крылья музыки, и чтобы она опять воспарила къ своему отечеству, къ тому иному міру, изъ котораго изливаются радость и утѣшеніе въ мятежную грудь человѣка“<sup>206</sup>).

Кроме этой черты, мы можемъ указать на совпаденія въ именахъ композиторовъ, перечисляемыхъ Сальери въ его монологахъ и упоминаемыхъ Гофманомъ. Прежде всего это Глюк и Пиччини. Вот что говоритъ Сальери:

Когда великій Глюкъ  
 Явился и открылъ намъ новы тайны  
 (Глубокія, плѣнительныя тайны!),  
 Не бросилъ ли я все, что прежде зналъ,  
 Что такъ любилъ, чему такъ жарко вѣрилъ,  
 И не пошелъ ли бодро вслѣдъ за нимъ  
 Безропотно, какъ тотъ, кто заблуждался,  
 И встрѣчнымъ посланъ въ сторону иную?<sup>207</sup>).

И дальше:

Нѣтъ! Никогда я зависти не зналъ!  
 О никогда! Нижѣ, когда Пиччини  
 Плѣнить умѣлъ слухъ дикихъ парижанъ,  
 Нижѣ, когда слышалъ въ первый разъ  
 Я „Ифигенію“ начальны звуки<sup>208</sup>).

Уваженіе къ Глюку, которымъ проникнуты эти строки, совершенно сродни отношенію къ этому композитору со стороны Гофмана. Вспомнимъ его чудесный въ своей художественной законченности рассказъ „Кавалеръ Глюкъ“<sup>209</sup>). „Все это“,

205) Гофман. Т. II, стр. 78.

206) Гофман. Т. III, стр. 16.

207) Морозов. Т. III, стр. 499.

208) Там же, стр. 499.

209) Гофман. Т. I, стр. 6—16.

говорит призрак Глюка поэту, „написалъ я, когда пришелъ изъ страны грезъ. Но я отдалъ священное непосвященнымъ, и ледяная рука схватилась за это пылающее сердце“<sup>210</sup>). Пушкин словно заражен характером отношения к Глюку Гофмана, который также усматривает в его творчестве „глубокія, плѣнительныя тайны“, открываемые самим Глюком в его проникновенном исполнении.

Затем исключительно знаменательным представляется сочетание имен Глюка и Пиччини. Дело в том, что соединение это дает и Гофман, — и притом дважды. В неоднократно цитированном нами рассказе „Поэтъ и композиторъ“ Людвиг, говоря о драматизме в старинной музыке, замечает: „Я не буду говорить о великомъ Глюкѣ, возвышающемся надъ прочими, какъ колоссъ, но чтобы почувствовать, какъ даже менѣе значительные таланты были тогда проникнуты этимъ истинно великимъ, трагическимъ стилемъ, стоитъ вспомнить хоръ жрецовъ ночи въ Пиччиниевой „Дидонѣ““<sup>211</sup>).

В своих „Крейслеріана“ Гофман делает еще более яркое сопоставление между Глюком и Пиччини, отводя второму гораздо более скромное место, нежели первому. „Разсказываютъ“, читаем мы здесь, „что послѣ того, как немного остыла распря глюкистовъ и пиччинистовъ, какому то знатному почитателю искусства удалось свести на одномъ вечерѣ Пиччини и Глюка, и тогда откровенный нѣмецъ, довольный тѣмъ, что кончился этотъ неприятный споръ, открылъ итальянцу за стаканомъ вина весь механизмъ своего композиторства, свою тайну трогать и волновать людей и въ особенности французовъ, заключавшуюся въ томъ, чтобы брать мелодіи французскаго стиля и обрабатывать ихъ по нѣмецки. Но умный, чувствительный, въ своемъ родѣ тоже великій Пиччини, чей хоръ жрецовъ ночи въ „Дидонѣ“ раздается въ моей душѣ такими страшными звуками, не сочинилъ ничего подобнаго „Армидѣ“ и „Ифигеніи“ Глюка. Развѣ достаточно знать, какъ Рафаэль компановалъ и писалъ свои картины, чтобы самому быть Рафаэлемъ“<sup>212</sup>).

В приведенной цитате заслуживает внимания не только сопоставление имен Глюка и Пиччини, но также и указание первого второму о том, как „плѣвять слухъ дикихъ парижанъ“.

Интересно еще, что и Гофман, и Пушкин особо выделяют

211) Гофман. Т. II, стр. 79.

212) Гофман. Т. I, стр. 43.



именно „Ифигенію“ Глюка. Так, в „Крейслеріана“ Гофман говорит словами „врага музыки“: „Когда лица оперы какъ бы не могутъ говорить иначе, какъ могучими звуками музыки, и царство чудеснаго является передо мною точно пламенная звѣзда, то я съ трудомъ держусь въ ураганѣ, который меня захватываетъ и грозитъ унести въ безконечность . . . Но въ такія оперы я хожу еще и еще, все яснѣе и свѣтлѣе становится у меня на душѣ; и изъ мрачнаго тумана выступаютъ ко мнѣ образы, и я узнаю ихъ, они несутъ мнѣ привѣтъ и радость и кружатся со мной въ блаженной жизни. Потому то, думаю, я разъ пятьдесятъ слушалъ „Ифигенію“ Глюка“<sup>213)</sup>.

Кроме Глюка и Пиччини, Пушкин заставляетъ своего Сальери вспоминать еще и Гайдна. Он откладываетъ самоубійство, надеясь на новые яркие впечатленія отъ музыкальнаго искусства. Он думаетъ:

Быть можетъ, посѣтитъ меня восторгъ  
И творческая ночь, и вдохновенье,  
Быть можетъ, новый Гайдень сотворить  
Великое — и наслажуся имъ . . .  
. . . И я былъ правъ! . . . И новый Гайдень  
Меня восторгомъ дивно упоилъ!<sup>214)</sup>

Уважение къ Гайдну, заставляющее пушкинскаго Сальери сравнить с нимъ Моцарта, ярко проявляется и у Гофмана въ его рассказѣ изъ цикла „Серапіоновы братья“ о чудакѣ бароне, воображающемъ себя гениальнымъ скрипачомъ. Здѣсь читаемъ мы о восхищеніи, вызванномъ гайдновскими квартетами. „Божественный композиторъ Гайднъ!“ — восклицаетъ одно изъ действующихъ лицъ рассказа. „Онъ умѣетъ вполне овладѣть душою“ . . .<sup>215)</sup>

В заключеніе рассмотренія вопроса о гофманскомъ влияніи въ „Моцартъ и Сальери“ сопоставимъ еще два места у русскаго и немецкаго поэтовъ. Въ трагедіи Пушкина Сальери считаетъ себя избраннымъ для того, чтобы остановить побѣдное шествіе Моцарта къ славе:

213) Гофман. Т. I, стр. 186.

214) Морозов. Т. III, стр. 503.

215) Гофман, Т. III, стр. 314—315. К числу, повидимому, случайныхъ совпаденій у Гофмана и Пушкина надлежитъ отнести упоминанія обоими писателями знаменитой певицы Каталани и прославленнаго въ то время скрипача Роде (Гофман. Т. III, стр. 316; т. IV, стр. 114. — Морозов. Т. II, стр. 50, 535).

Нѣтъ! Не могу противиться я долѣ  
Судьбѣ моей: я избранъ, чтобъ его  
Остановить — не то, мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
Не я одинъ с моей глухою славой . . .

В другой обстановке и при других обстоятельствах один из героев Гофмана признает себя также предназначенным прервать благополучие избранника судьбы. „Я услышалъ о вашемъ счастьи, баронъ“, говорит Вертуа Менару в рассказе „Счастье игрока“. „Каждый день приносилъ новую вѣсть то о томъ, то о другомъ несчастномъ, разорившемся за вашимъ игорнымъ столомъ. Тогда пришла мнѣ въ голову мысль, что я съ моимъ счастьемъ игрока, никогда меня не покидавшимъ, назначенъ самой судьбой положить предѣлъ вашей игрѣ“<sup>216</sup>).

Интересно, что в обоих случаях мнимые избранники судьбы, желающие положить конец незаслуженному, по их мнению, счастью своих соперников, прикрываются альтруистическими побуждениями: Сальери защищает своих собратьев — „жрецовъ, служителей музыки“, Вертуа вступается за несчастных, разоренных игроков.

До сих пор мы располагали возможностями показывать черты сходства в творчестве Пушкина и Гофмана по отдельным частностям. Теперь нам предстоит подвергнуть рассмотрению одно из пушкинских произведений, которое несомненно подверглось прямому воздействию со стороны Гофмана.

Мы говорим о трагедии „Каменный Гость“.

---

216) Гофман. Т. III, стр. 295.

## „Каменный Гость“ Пушкина и „Дон-Жуан“ Гофмана.

При внимательном рассмотрении пушкинской трагедии „Каменный Гость“ нетрудно убедиться, что она слагалась под впечатлением моцартовского „Донъ-Жуана“ или вернее его либретто, составленного Да-Понте, — с одной стороны и трактовки образа Дон-Жуана Гофманом — с другой<sup>217)</sup>.

В самом деле, в сюжетном отношении „Каменный Гость“ является переделкой последних картин второго действия „Донъ-Жуана“, именно третьей, четвертой и пятой. Видоизменения внесены сюда следующие: третья картина, на кладбище, разбита Пушкиным на две сцены, именно — на изображение первой встречи Дон-Жуана с Донной Анной (по Пушкину, сцена первая) и на описание объяснения с Донной Анной и приглашения к ней Дон-Жуаном статуи командора. Затем картина пира, которая по Да-Понте происходит у Дон-Жуана, Пушкиным перенесена к Лауре, заменяющей Эльвиру Да-Понте. Наконец, сцена прихода статуи командора происходит не на пиру у Дон-Жуана, как это изображено Да-Понте, но у Донны Анны. Таким образом, первой сцене у Пушкина соответствует первая часть третьей картины второго действия у Да-Понте, второй сцене — первая часть пятой картины

217) По поводу этой трактовки хорошо сказал Гитциг: „Дон-Жуанъ“ Гофмана, в сущности говоря, не что иное, как моцартовский „Дон-Жуан“, но представленный в качестве поэтического произведения („als Gedicht“). См. Е. Т. А. Hoffmann's Leben und Nachlass. Von J. E. Hitzig. Stuttgart. 1839. III, 89.

Ту же мысль повторяет, развивая ее дальше, Альфред де Мюссе. Недовольный французским Дон-Жуаном, который кажется ему вульгарным, он говорит: „Есть Донъ-Жуанъ болѣе великій, болѣе прекрасный, болѣе поэтичный — никто его не воплотилъ, но Моцартъ мечталъ о немъ. И подъ звуки его музыки Гофманъ увидѣлъ его обликъ, озаренный мельканіемъ божественной молніи среди фантастической ночи. Дивный портретъ! Онъ его не закончилъ. Но такимъ написалъ бы его Шекспиръ, если бы жилъ среди насъ.“ См. Зин. Венгерова. Э. Т. А. Гофманъ. Вступительный очерк в издании: „Э. Т. А. Гофманъ. Мадемуазель де Скудери. — Кавалеръ Глюкъ. — Донъ-Жуанъ.“ Книгоиздательство „Аргонавты“. Берлинъ. 1924. Стр. 12.

того же действия, третьей — вторая часть третьей картины, и, наконец, в четвертой слиты — отчасти четвертая картина, главным же образом, вторая часть пятой картины<sup>218</sup>).

Обращаясь от фабулы к трактовке личности Дон-Жуана, мы должны сказать, что Пушкин взял от Да-Понте дерзновенность Дон-Жуана, которая особенно ярко проявляется в вызывающем его поведении во время грозы в конце первого действия (эта сцена не нашла себе отражения у Пушкина), затем в приглашении статуи командора на ужин и, наконец, в сопротивлении Дон-Жуана призыву призрака командора покаяться в финале оперы. Пушкин взял две последние черты, но дерзновенность Дон-Жуана усилил в значительной степени<sup>219</sup>). У Пушкина видим мы не легкомысленно шутливое приглашение статуи командора пожаловать на ужин к Донне Анне, но кощунственный вызов притти и встать на часы у дверей Донны Анны во время свидания последней с Дон-Жуаном, когда она, быть может, изменит память своего убитого мужа. Если можно так выразиться, здесь — дерзновение вдвойне, потому что командор пал от руки Дон-Жуана.

Зависимости пушкинского „Каменного Гостя“ от либретто Да-Понте касается, но мельком, в своем очерке о трактовке Пушкиным личности Дон-Жуана академик Нестор Котляревский. К сожалению, он не дал себе труда сопоставить текст либретто Да-Понте с пушкинским текстом, как это сделали мы<sup>220</sup>).

218) Между прочим, явный намек на аббата Да-Понте содержится в „Египетских вечах“ Пушкина, где мы читаем: „У насъ нѣтъ оборванныхъ аббатовъ, которыхъ музыкантъ бралъ бы с улицы для сочиненія libretto“. Морозов. Т. V, стр. 554.

219) Обстоятельство это совсем напрасно упускает из виду Д. Н. Овсяннико-Куликовский, полагающий, что гибель Дон-Жуана является возмездием только за его мужское хищничество. В действительности преступление его сложнее и глубже: он повинен еще в нарушении покоя могилы и в оскорбительной насмешке над загробною привязанностью. Срвн. Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собрание сочинений. Т. IV. СПб. 1909. Стр. 23—24.

220) Знакомство Пушкина с оперой Моцарта стоит вне сомнений: он неоднократно слышал ее уже в Одессе, но интерес к ней был обновлен в 1828—1829 годах, когда опера эта впервые была поставлена на русской оперной сцене. (См. А. Вольфъ. Хроника петербургскихъ театровъ съ конца 1826 до начала 1855 года. СПб. 1877. Часть II. Статистика драматической, оперной и балетной части. Стр. 13, 17 и сл.). О том же говорит итальянский эпиграф, предпосланный Пушкиным его „Каменному Гостю“:

Значительно богаче литература по вопросу о влиянии Гофмана на Пушкина при создании им „Каменного Гостя“.

Но здесь мнения решительно расходятся. Так, например, акад. Н. А. Котляревский, повидимому, склонен вообще отрицать его. „Когда Пушкинъ писалъ своего „Каменного Гостя“, замечает он, „кающіеся Донъ-Жуаны и всѣ Донъ-Жуаны, искатели „идеала“ въ любви, были ему неизвѣстны, такъ какъ они появились на свѣтъ позже“<sup>221</sup>). Это утверждение, применительно к Гофману, лишено оснований в силу того обстоятельства, что гофманский рассказ: „Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen“ — появился в 1813 году<sup>222</sup>) и входил в состав того французского издания сочинений Гофмана, которым пользовался Пушкин и о котором мы уже говорили в своем месте.

Наоборот, акад. Н. П. Дашкевич придерживается мнения, что Пушкин стоял на почве гофманского понимания типа Дон-Жуана, однако высказывает некоторую неуверенность в том, что Пушкин читал этот рассказ Гофмана<sup>223</sup>). Но мы уже видели, что этим сомнениям не должно быть места.

При внимательном анализе гофманского понимания типа Дон-Жуана мы убеждаемся, что акад. Н. П. Дашкевич более прав, нежели акад. Н. А. Котляревский. В своем рассказе Гофман рисует нам возрождающее влияние любви к Донне Анне, оказанное на душу Дон-Жуана, и если немецкий поэт не гово-

Leporello :

O statua gentilissima  
Del Gran Commendatore!...  
Ah, padroni!...  
Don Giovanni.

(См. Морозов. Т. III, стр. 509). Кроме того, А. О. Смирнова с совершенною положительностью сообщает о посещении Пушкиным оперы, когда там давали „Донъ-Жуана“. Вместе с тем она сохранила известия о беседах Пушкина с кв. В. Ф. Одоевским и Улыбушевым, биографом Моцарта, „всositельно некоторых обстоятельств жизни последнего и создания им оперы „Донъ-Жуанъ“. См. А. О. Смирнова. Записки. Часть I. СПб. 1895. Стр. 273 и 326.

221) Венгеров. Т. III, стр. 144.

222) Phantasiestücke in Callots Manier. Bamberg. 1813.

223) Н. П. Дашкевичъ. Статьи по новой русской литературѣ. Петроградъ. 1914. Стр. 186—192. Ко мнению Н. П. Дашкевича примкнул ранее высказывавшийся нерешительно проф. Ал. Ник. Веселовский в пятом издании своей книги „Западное вліяніе въ новой русской литературѣ“. Москва. 1916. Стр. 175.

рит нам прямо о духовном воскресении Дон-Жуана, то во всяком случае чувствуется, что он его возможность допускает. Мотив идеализма силен в гофманской трактовке личности Дон-Жуана. „Въ душѣ его“, пишет Гофман, „возникла мысль, что посредствомъ любви и наслажденій женщиной можно осуществить на землѣ то, что живетъ въ нашемъ сердцѣ, какъ небесное желаніе, то есть то самое безконечное стремленіе, которое ставитъ насъ въ непосредственное сношеніе съ неземнымъ міромъ. Непрестанно переходя отъ прекрасной женщины къ прекраснѣйшей, до пресыщенія, до полного опьяненія, съ огненной страстью упиваясь ея прелестями, но вѣчно думая, что ошибся въ выборѣ, и надѣясь достигъ идеала полного удовлетворенія, Донъ-Жуанъ долженъ былъ наконецъ найти, что вся земная жизнь блѣдна и мелка, и презирая въ особенности людей, онъ основывался на томъ явленіи, которое казалось ему прежде выше всего въ жизни и такъ горько его обмануло“<sup>224</sup>).

На этой почве психологически рождается вызов Дон-Жуана Богу. „Наслажденіе женщиной сдѣлалось теперь уже не удовлетвореніемъ его души, но дерзкимъ глумленіемъ надъ природой и Богомъ“. И вот, в это самое время на жизненном пути его встречается Донна Анна. „Что если небо“, спрашивает себя Гофман, „предназначало ее для того, чтобы выяснитъ Донъ-Жуану обитающую въ немъ божественную натуру и посредствомъ любви, погубившей его, вслѣдствіе сатанинскихъ козней, спасти его отъ отчаянія ничтожныхъ его стремленій? Но онъ увидѣлъ ее слишкомъ поздно“ . . .<sup>225</sup>).

Здесь мы уже видим намечающуюся концепцию духовного возрождения Дон-Жуана, и необходимо заметить, что Пушкин близко подходит к ней. При объяснении с Донной Анной, на вопрос, давно ли он любит ее, Дон-Жуан отвечает:

Давно или недавно, — самъ не знаю;  
Но съ той поры лишь только знаю цѣну  
Мгновенной жизни, только съ той поры  
И понялъ я, что значить слово счастье<sup>226</sup>).

В последней же сцене трагедии, когда Донна Анна недоумевает, слыша его пылкие в своей искренности слова, столь

224) Гофманъ. Т. I, стр. 62.

225) Тамъ же. Стр. 63.

226) Морозов. Т. III, стр. 534.

непохожие на речи привычного оболъстителя, Дон-Жуан с горечью спрашивает ее :

Не правда ли, я былъ описанъ вамъ  
Злодѣемъ, извергомъ?

О, Донна Анна!

Молва, быть можетъ, не совѣмъ неправа;  
На совѣсти усталой много зла,  
Быть можетъ, тяготѣеть; но съ тѣхъ поръ,  
Какъ васъ увидѣлъ я, все измѣнилось:  
Мнѣ кажется, — я весь переродился!  
Васъ полюбя, люблю я добродѣтель —  
И въ первый разъ смиренно передъ ней  
Дрожащя колѣна преклоняю<sup>227</sup>).

В этих словах нельзя не видеть именно гофманского понимания личности Дон-Жуана, как искателя идеала, находящегося на пороге к полному духовному перерождению. По Пушкину, как мы видим, он и сам сознает перелом, наступивший в его жизни<sup>228</sup>).

227) Там же, стр. 545. Конечно, в этих строках мы имеем законное право усмотреть также элементы автобиографические. По содержанию они близки к незавершенному „Отрывку“ („Когда въ объятія мои твой стройный станъ я заключаю“...), посвященному Пушкиным одной из интимнейших сторон его отношений к жене в первое время супружества. См. Морозов. Т. II, стр. 163.

228) Не можем обойти молчанием любопытный очерк о пушкинском „Каменномъ Гостѣ“, принадлежащий перу проф. И. Д. Ермакова и помещенный в его книге „Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина“ (Государственное издательство. Москва-Петроград. 1923. Стр. 89—130). Последователь учения Зигмунда Фрейда, проф. Ермаков делает опыт органического понимания произведений Пушкина сквозь призму фрейдовского психоанализа. Книга проф. Ермакова исключительно богата произвольными и фантастическими домыслами, с которыми согласиться нет возможности. Таковы, например, его понимание Дон-Жуана исключительно как человека, который убегает от пугающих его воспоминаний в действованія (стр. 115, 130), или его совершенно неприемлемое толкование якобы скрытого смысла собственных имен в пушкинской трагедии (стр. 126—127). Но по временам он подходит к правильному постижению нравственного значения „Каменнаго Гостя“ (стр. 91, 104, 110). Особенно интересными представляются суждения проф. Ермакова о мистическом элементе в трагедии Пушкина. „Предзнаменования, знаки, которые дает нам окружающая действительность, заставляют нас, поскольку эти знаки — проекция неведомого нам нашего бессознательного, быть суеверными“, пишет проф. Ермаков. „Но, конечно, не для того только, чтобы указать на суеверный страх, использует писатель этот прием в „Каменном Госте“. Писатель, со свойственным ему провиденцием,

Но этим не исчерпывается параллелизм гофманского „Донъ-Жуана“ и пушкинского „Каменнаго Гостя“. Он является еще и во взглядах обоих поэтов на исключительную одаренность прославленного обольстителя.

Гофман говорит, что в общепринятом понимании Дон-Жуан „не стоит того, чтобы подземныя силы смотрѣли на него, какъ на особенно отборный кусочекъ для ада, чтобы каменный человѣкъ, одушевленный просвѣтленнымъ духомъ, трудился сходить съ лошади и увѣщевалъ грѣшника покаяться въ послѣдній часъ, и чтобы, наконецъ, чортъ послалъ лучшихъ своихъ молодцовъ, желая самымъ страшнымъ образомъ перенести его въ свое царство.“

По мнению же Гофмана, „природа наградила Донъ-Жуана, какъ любимое дитя, всѣмъ, что приближаетъ человѣка къ божественному, возвышая его надъ обыкновенной толпой... Онъ былъ предназначенъ къ тому, чтобы побуждать и господствовать. У него прекрасное сильное тѣло, складъ души, въ которомъ свѣтится искра, зажигающая прецувствія высшаго міра, глубокія чувства и быстро воспринимающій умъ“<sup>229</sup>).

В соответствии с такой возвышенной характеристикой личности Дон-Жуана, Пушкин наделяет своего героя лучшим, что он может дать ему, именно делает его поэтом. Он автор вдохновенной песни, восхищающей гостей Лауры<sup>230</sup>), слова его признания Донне Анне, которое он делает у памятника командора, звучат настоящим пафосом любви: их мог сказать только истинный поэт в порыве высокого вдохновения<sup>231</sup>).

Мы видим таким образом, как последовательно развивается в своей трагедии Пушкин мысли, брошенные Гофманом. Они попали на благодарную почву поэтической впечатлительности и дали в результате произведение, исполненное закон-

связывает всю психическую деятельность героя с его проявлениями страхами, волнениями и действиями, что позволяет самому писателю — Пушкину в итоге таких проникновений роста духовно и многое понять“.  
(Стр. 117—118).

229) Гофман. Т. I, стр. 61.

230) Морозов. Т. III, стр. 522.

231) Там же, стр. 531 и 533.



ченной и высокой художественной красоты. О сотрудничестве Пушкина и Гофмана можно сказать словами, оброненными в „Донъ-Жуанъ“ последним: „Только поэтъ понимаетъ поэта, только романтическая душа можетъ проникнуть въ романтизмъ, только поэтически экзальтированный духъ, посвященный въ храмъ, постигаетъ то, что выражаетъ вдохновенный избранникъ“<sup>232</sup>).

---

232) Гофман. Т. I, стр. 61.

## Поэт и композитор.

Для того, чтобы покончить с музыкальными сближениями между Пушкиным и Гофманом, остановимся в заключение на их взглядах на взаимоотношение поэта и композитора.

Воззрения Пушкина в данном вопросе были уже охарактеризованы в начале этого исследования<sup>233</sup>). Они сводятся к тому, что „поэтъ не можетъ быть подчиненъ музыканту“ и композитор, при создании оперы, должен брать готовый поэтический текст, но не ждать, чтобы поэт подогнал избранный им сюжет и облекающую его стихотворную форму под музыку.

В очерке „Поэтъ и композиторъ“ Фердинанд, говоря о составлении оперных либретто, замечает между прочим: „Я всегда считалъ это самой неблагодарной изъ неблагодарныхъ работъ... Если мы, поэты, въ минуту истиннаго вдохновенья успѣли начертать настоящія положенія нашихъ лицъ и умѣли выразить ихъ вдохновеннымъ словомъ и подходящимъ стихомъ, то не варварство ли со стороны композиторовъ то безжалостно вычеркивать прекраснѣйшіе стихи, то портить впечатлѣніе отъ нихъ непрерывными повтореніями или перестановками, какъ того требуетъ пѣніе?“<sup>234</sup>).

В соответствии с этим и Лотар в „Серапионовыхъ братьяхъ“ задает недоуменный вопрос: „По какому праву композиторъ хочетъ сдѣлать насъ, поэтовъ, музыкусами, въ ущербъ нашему поэтическому таланту, и требуетъ, чтобы мы создавали вещи, въ которыя огонь и вдохновеніе будутъ вложены имъ однимъ?“<sup>235</sup>).

Дальнейшее развитие этихъ мнений находим мы в „Крейслериана“, где Гофманъ требует отъ композитора возможно более глубокого проникновения в текст либретто и в сюжет музыкально интерпретируемого поэтического произведения.

233) См. стр. 39, 49 и 53 настоящего труда.

234) Гофман. Т. II, стр. 71—72.

235) Там же, стр. 66.

„Если молодой композитор“, читаем мы у Гофмана, „спросить, что онъ долженъ сдѣлать для того, чтобы написать эффе́ктную оперу, ему можно отвѣтить только одно: „читай текстъ, направь на него всю силу твоего духа, проникни всѣмъ могуществомъ твоей фантазіи въ моменты дѣйствія; ты будешь жить въ лицахъ поэмы, ты самъ будешь тираномъ, героемъ, возлюбленной; ты почувствуешь страданіе, восторгъ и любовь, стыдъ, страхъ и ужасъ, невыразимую муку смерти и блаженство дивнаго просвѣтлѣнія; ты будешь сердиться, бѣшенствовать, надѣяться, отчаиваться; кровь будетъ кипѣть въ твоихъ жилахъ и сердце усиленно биться; въ огнѣ вдохновенья, который загорится въ твоей груди, вспыхнутъ звуки, мелодіи и аккорды, и въ дивномъ языкѣ музыки выльется изъ души твоей поэма““<sup>236</sup>).

Цитатами из Гофмана доказывается близость взглядов последнего на взаимоотношения поэта и композитора с такими же воззрениями Пушкина. Едва ли, однако, возможно говорить в данном случае о факте заимствования. Скорее мы можем предположить, что и Пушкин и Гофман совершенно самостоятельным путем пришли к тождественным выводам, которые определялись общностью романтического миросозерцания. Последнее же сообщало исключительно важную роль поэту, как избраннику неба и проникновенному глашатаю истины. Сравнительно с ним композитору, несмотря на преклонение романтиков перед музыкальной стихией, отводилось все же второстепенное место.

1

---

236) Гофман. Т. I, стр. 190.

## Поэзия контрастов и колорит местности.

Рассмотрим точки совпадений между Гофманом и Пушкиным сначала в литературной области, не соприкасающейся непосредственно с мистическими настроениями.

Для того, чтобы дать правильное представление об этом вопросе, необходимо уяснить себе литературное значение Гофмана вообще.

Совершенно правы те из историков западной литературы, которые считают Гофмана главным проводником романтической поэзии и популяризатором воззрений романтиков. В самом деле, если мы станем сравнивать автора „Серапионовыхъ братьевъ“ с такими литературными деятелями, как братья Шлегели, Тик и даже Новалис, то убедимся в способности последних воздействовать на широкие читательские массы несравненно меньшей, нежели у Гофмана.

Ни один из романтиков первой четверти 19-го столетия не обладал такой глубиной психологического анализа, какую отличался Гофман. Именно благодаря этой черте даже сложные и запутанные, грешащие нагромождением мелодраматических ужасов романы Гофмана, в роде „Эликсиров Сатаны“, читаются до сего времени с неослабевающим до конца интересом.

Гофман с большим основанием может почитаться поэтом контрастов. Он умеет сопоставлять в своих произведениях потрясающе-высокое с улыбочиво-шутливым, трагическое с комическим, важное с мелочным. С редкостными искусством и оригинальностью соединяет он элементы крайнего идеализма в его духовной возвышенности и реализма в его материалистическом тяготении к земле<sup>237</sup>).

237) Это сочетание идеалистического и реалистического начал весьма характерно для писателей-романтиков.

Идеализм породит новый и такой же безграничный реализм, утверждал Фр. Шлегель (См. Fr. Schlegel. Rede über Mythologie. Prosaische Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor. Wien. 1906. Bd. II, S. 360). Развивая эту мысль, современный исследователь романтизма В. М. Жирмунский идет далее, утверждая, что „романтизм есть не только реалистическое мирозер-

При всем этом творчество Гофмана ни в малейшей мере не страдает двойственностью; оно, если можно так выразиться, монолитно, и сам автор „Серапионовых братьев“ относил эту внутреннюю свою монолитность на счет осуществления принципов романтического направления. „Только в истинном романтизмѣ“, пишет он, „комическое может быть такъ соединено съ трагическимъ, что оба производятъ единичное, цѣлое впечатлѣніе, неотразимо захватывая вниманіе окружающихъ“<sup>238</sup>).

Именно в силу этой синтетичности Гофман избегает исторических эпох слишком однообразной окраски: таковой кажется ему средневековье, столь опоэтизированное романтиками предшествующего поколения; новалисовский мир Гейнриха фон Офтердингена не представляется Гофману обетованной страной. При всей своей мистичности Гофман не отрывается от земли и с этой точки зрения предпочитает средневековую эпоху реформации и даже время „короля-солнца“, Людовика XIV.

С земною почвою связывает Гофмана еще и то внимание, которое он уделяет так называемому „колориту местности“. Обсуждая достоинства рассказанной Отмаром в кружке „Серапионовых братьев“ повести „Дождь и догаресса“, друг его Лотар говорит, между прочим, следующее: „Отмарь, однако, порядочно поработалъ, когда писалъ свой рассказъ. Мало того, что его вдохновила картина Кольбе, исторія Венеці

цаніе, но онъ завершается порой такимъ пламеннымъ принятіемъ жизни, на которое способенъ только мистическій реализмъ“. (См. В. Жирмунскій. Нѣмецкій романтизмъ и современная мистика. СПб. 1914. Стр. 142). „И не слишкомъ смѣло было бы утверждать“, пишет он несколько ранее, „что именно любовь къ живой жизни, многообразію и силѣ ея проявленій съ одной стороны и съ другой стороны то стремленіе къ безконечному, о которомъ какъ о высшей цѣнности говоритъ Фр. Шлегель въ своихъ письмахъ и статьяхъ, являются основой преодоленія идеализма“. (См. там же, стр. 134).

С приведенными сужденіями интересно сопоставить следующие мысли, принадлежащие Шеллингу:

„Кто не чувствует и не знает ничего реального внутри и вне себя“, — говорит он, — „кто вообще живет среди однихъ понятій и понятіями играет, чья интуиція давно умерщвлена работой памяти, мертвыми рассужденіями и общественной испорченностью, для кого его собственное существованіе является только бледной мыслью, тот может говорить о реальности столько же, сколько слепой о краскахъ“.

238) Гофман. Т. II, стр. 77.

Ла Бретта постоянно лежала раскрытая на его столѣ, и всё стѣны его комнаты были увѣшаны живописными видами венеціанскихъ улицъ и площадей, которые онъ сумѣлъ гдѣ-то добыть. Потому повѣсть его, какъ это и должно быть, насквозь пропитана мѣстнымъ колоритомъ<sup>239</sup>).

„Я нахожу“, говорит Гофман в другом месте устами Теодора, „чрезвычайно важнымъ объяснять мѣсто дѣйствія. Это не только придаетъ разсказу характеръ исторической вѣрности, оживляющей скудную фантазію, но хорошо еще тѣмъ, что необыкновенно освѣжаетъ сюжетъ въ воображеніи того, кто знакомъ съ указаннымъ мѣстомъ дѣйствія“<sup>240</sup>).

Вспомним теперь черты творчества Пушкина. Вне всяких сомнений стоит глубокий психологизм его произведений, начиная от крупного спутника его жизни — „Евгенія Онѣгина“ и кончая его драматическими миниатюрами — „маленькими трагедіями“ и миниатюрами новеллистическими — „Повѣстями Бѣлкина“. Он сходится с Гофманом и в этом пункте и в том, который сообщает особую правдивость неправдоподобному: именно тонкий психологический анализ дает особую убедительность такому фантастическому произведению Пушкина, каким является его повесть „Пиковая дама“.

Мы видели, что Гофман многое строит в своем творчестве на контрастах. Любовь к антитезам также в высокой степени свойственна Пушкину. В своем „Евгеніи Онѣгинѣ“, говоря о дружбе героя романа с Ленским, Пушкин, между прочим, замечает:

Они сошлись. Волна и камень,  
Стихи и проза, ледъ и пламень  
Не столь различны межъ собой<sup>241</sup>).

Если мы вдуваемся в характеры пушкинских героев, то убедимся, что этот прием антитез является одним из любимейших у поэта. Зарема и Мария в „Бахчисарайскомъ фонтанѣ“, Алеко и старик-цыган в „Цыганахъ“, Григорий Отрепьев и царь Борис в „Борисѣ Годуновѣ“, Мазепа и Кочубей в „Полтавѣ“, Швабрин и Гринев, Пугачев и Екатерина в „Капитанской

239) Гофман. Т. II, стр. 344.

240) Там же. Т. II, стр. 126.

241) Морозов. Т. IV, стр. 63.

дочкѣ“ — все это героини-антиподы, олицетворяющие собою противоположные идеи.

Но та же склонность к контрастам, наблюдаемая и у Гофмана, заставляет Пушкина подчас создавать на почве противоположений целые группы литературных произведений. Так, историками литературы подмечена родственная связь между „Гробовщикомъ“, „Каменнымъ Гостемъ“ и „Пиромъ во время чумы“, „Выстрѣломъ“, „Скупымъ Рыцаремъ“ и „Моцартомъ и Сальери“, „Мятелью“ и финалом „Евгенія Онѣгина“<sup>242</sup>). Это сходство дало повод говорить о пушкинских самопародиях. Нам кажется, что здесь дело заключается вовсе не в сомнительном удовольствии самоосмеивания, но в чисто творческом эксперименте — литературном воспроизведении одного и того же психологического мотива или драматического положения в противоположных или исторических условиях, или жизненных обстоятельствах.

Так же, как и Гофман, Пушкин при этом не теряет реалистической почвы под ногами, сохраняя, однако, верность романтическому знамени. Оба писателя — и немецкий и русский — имеют одинаковое и полное право называться представителями реалистического романтизма.

Стоящий в непосредственной связи с последним понятием „колорит местности“ живо занимал воображение Пушкина. И он придавал ему значение не меньшее, нежели Гофман. Письма Пушкина, относящиеся к тому времени, когда формировались его воззрения на литературу, именно к первой половине 1820-ых годов, полны суждениями о „колорите местности“ (couleur locale). И позднее, в критических статьях Пушкина нередко суждения о том же предмете. Так, в заметке „О книгѣ А. Н. Муравьева: „Путешествіе къ св. Мѣстамъ““ он говорит о странствиях из желанія „обрѣсти краски“ для поэтического романа<sup>243</sup>) и находит, что „въ байроновскомъ „Донъ Жуанъ“ примѣтны нѣкоторыя погрѣшности противу мѣстности“<sup>244</sup>). Наконец, в заметке „Ромео и Юлія“ Шекспира“ он говорит, что в этом произведении „отразилась Италия, современная поэту, съ ея климатомъ, страстями, праздниками, нѣгой,

242) Н. И. Черняевъ. Критическія статьи и замѣтки о Пушкинѣ. Харьковъ. 1900. Стр. 81—92. Венгеровъ. Т. IV. Стр. 184—200. А. Исковъ. „Повѣсти Бѣлкина“.

243) Морозовъ. Т. VI, стр. 315.

244) Там же, стр. 21.

сонетами, съ ея роскошнымъ языкомъ, исполненнымъ блеска и concetti. Такъ понялъ Шекспиръ драматическую мѣстность<sup>245</sup>). И если свои взгляды на couleur locale Пушкин не формулируетъ с такою ясностью, какъ это делаетъ Гофман, то во всякомъ случае близко подходитъ къ пониманию указанного явления в духе немецкаго писателя.

---

---

245) Морозов. Т. VI, стр. 31.



## Ирония и воззрения на художника.

В сложном комплексе романтических воззрений Гофмана имеются также элементы несвойственные или мало свойственные Пушкину. К их числу надлежит отнести иронию. Гофман порою даже злоупотребляет ею, и именно в смысле расширения области ее применения. Для того, чтобы в этом убедиться, вспомним сказку „Щелкунъ и мышиный царь“. Здесь, в главе „Столица“, находим мы описание столкновения двух шестивей — турецкого султана и великого могола. „Свалка“, рассказывает Гофман, „принимала все болѣе и болѣе опасный характеръ и дѣло почти уже доходило до драки, какъ вдругъ человекъ въ халатѣ, привѣтствовавшій щелкунчика въ воротахъ, быстро влѣзъ на обелискъ, ударилъ три раза въ колоколь и громко три раза крикнулъ: „Кондитеръ! Кондитеръ! Кондитеръ!“ Мигомъ все успокоилось; каждый кинулся спасаться, какъ могъ; великій Моголь вычистилъ испачканное платье, браминъ снова надѣлъ свою голову, беспорядокъ утихъ и прежнее веселье возобновилось. „Кто это кондитеръ?“ — спросила Маша. „Ахъ, милая фрейлейнъ Штальбаумъ“, отвѣчала Щелкунчикъ, — „кондитеръ — это здѣшний невидимый, но полновластный повелитель; онъ можетъ дѣлать изъ людей все, что ему угодно. Это — сама судьба нашего маленькаго веселаго царства, и всѣ такъ его боятся, что уже одно произнесенное его имя можетъ утишить народное волненіе, какъ это сейчасъ намъ доказалъ господинъ бургомистръ. Вспомнивъ кондитера, всякій изъ здѣшнихъ жителей забываетъ все и невольно впадаетъ въ раздумье о томъ, что такое жизнь, и что такое онъ самъ!“<sup>246</sup>).

В данномъ случае мы имеем дело с фактом иронии, распространяемой на область Божественнаго Промысла. Будучи фаталистом, Гофман, однако, нередко позволяет себе насмешку над судьбою, в чем сказываются отголоски „демонических“ настроений тогдашней романтической литературы. Будучи

246) Гофман. Т. II, стр. 215.

фаталистом же, Пушкин, наоборот, осторожен в обращении с судьбою: он может бросить ей вызов, но не позволит себе насмешки над нею. Вероятно, в данном случае имеет место сдерживающее нравственное начало, более развитое в Пушкине, нежели в Гофмане.

Во взглядах на художника и на его призвание у Гофмана и Пушкина можно найти немало общих черт. По мнению немецкого писателя, нет тех жертв, которых не мог бы принести истинный художник для торжества своего искусства. Ради него он может поступиться даже счастьем окружающих и близких людей, обрекая себя в житейском отношении на тяжкое мученичество.

Служитель прекрасного, он превозносит это прекрасное не только над полезным, но и над истинным. Это характернейшая черта романтического миросозерцания, которое ставило искусство выше всего, признавая его настоящею самоцелью. Свобода и бестенденциозность представляются романтикам существенными условиями истинно художественного творчества. Подводя итоги произведениям, созданным в дружеском кружке „Серапионовых братьев“, Теодор в следующих словах характеризует смысл их коллективной художественной деятельности: „Мы свободно предавались нашему вдохновению и беззаботной фантазии“, говорит он. „Каждый из нас писал и говорил под диктовку своего внутреннего голоса, не считал и не выдавал своих произведений за что либо особенное, знал хорошо, что первое условие всякаго литературнаго произведения состоит въ полномъ отсутствіи тенденціозности, чѣмъ однимъ можетъ быть достигнуто то теплое чарующее впечатлѣніе, которое произведія эти оказываютъ на душу“<sup>247</sup>).

Если дадим себе труд сопоставить мысли Гофмана с мнениями Пушкина о тех же предметах, то найдем между ними совпадения во многих пунктах. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно перечитать стихотворения „Чернь“, „Поэту“ и XI и XII строфы „Родословной моего героя“. Для Чарского из „Египетскихъ ночей“, которого историко-литературная критика не без основания рассматривает, как alter ego Пушкина, искусство и поэзия стоят превыше всего. „Онъ былъ поэтъ“, пишет о Чарском Пушкин, „и страсть его была

---

247) Гофман. Т. IV, стр. 223.

неодолима. Когда находила на него такая дрянь (такъ называлъ онъ вдохновеніе), Чарскій запирался въ своемъ кабинетѣ и писалъ съ утра до поздней ночи. Онъ признавался искреннимъ друзьямъ, что только тогда и зналъ истинное счастье<sup>248</sup>). По мнѣнію Пушкина, высказанному в его статьѣ о Вольтере, для всякаго писателя необходимы „независимость и самоуваженіе“, возвышающіе „надъ мелочами жизни и надъ бурями судьбы“<sup>249</sup>). Наконец, „Разговоръ книгопродавца съ поэтомъ“ является не чемъ иным, как прославленіемъ свободы творчества и неограниченной же свободы творца вдохновенныхъ произведеній<sup>250</sup>).

Свобода вдохновения в пушкинскомъ творчествѣ гармонически уживалась с целомудренною скупостью изобразительныхъ средствъ. Этимъ и объясняется, что ни одно изъ прозаическихъ произведеній Пушкина не заслуживаетъ упрека в растянутости или же во многословии. Нельзя сказать, чтобы Гофманъ был, подобно Пушкину, свободенъ отъ этихъ недостатковъ. Не говоря о романѣ „Эликсиры сатаны“, перегруженномъ поветствовательнымъ матеріаломъ, даже такое тонкое и изящное произведение, какъ сказка „Неизвѣстное дитя“, могло бы быть сжато и черезъ то выиграло бы в своей выразительности. Думается, что отсутствіе лаконизма формы прозаическихъ произведеній Гофмана проистекаетъ именно изъ слабого его навыка в области стихотворной техники. В этомъ отношеніи очень симптоматичны его признанія по поводу „Состязанія пѣвцовъ“. Возражая противъ мысли о целесообразности в произведеніи, рассказывающемъ о песняхъ, приводить тексты исполняемыхъ песенъ, Гофманъ словами Лотара утверждаетъ, что „стихи, которыми прерывается главная нить разсказа, не только его не украсятъ, а, напротивъ, прервутъ и испортятъ все впечатлѣніе“. „За такое средство“, продолжаетъ Гофманъ, „боязливо хватается писатель только тогда, когда самъ чувствуетъ слабость своего произведенія. Но зато, если онъ и успѣетъ этимъ кое какъ пособить горю, то такая помощь напоминаетъ ковылянье хромого на костыль, а отнюдь не твердый шагъ здороваго человѣка. Въ этомъ-то и ошибка нашей новой

---

248) Морозов. Т. V, стр. 552.

249) Морозов. Т. VI, стр. 119.

250) Морозов. Т. I, стр. 362.

школы, что она видитъ спасеніе въ одной внѣшней стихотворной формѣ, забывая, что для такой формы нужно и богатое поэзіей содержаніе. Звучные стихи безъ содержанія способны только усыпить слушателя, какъ стукъ мельничнаго колеса, и усыпить крѣпко.“

В сущности говоря, Гофман, сам того не замечая, выдаетъ себе в приведенныхъ выше словахъ *testimonium paupertatis* в отношеніи стихотворной формы. Именно не полагаясь на свои силы в этой области, он избегаетъ соединенія прозаической и стихотворной форм. Пушкин также не злоупотребляетъ этим соединеніем, но, допуская его, остается на высоте самыхъ строгихъ художественныхъ требованій. Для примера приведемъ его „Египетскія ночи“, где находим, в качестве вставной части, импровизацию поэта-итальянца, занимающую свыше восьмидесяти строкъ и находящуюся в полнейшей художественной гармоніи с прозаической частью этого произведенія.

---

## Ненависть к филистерству.

Переходя от формальной стороны сравнения Гофмана с Пушкиным к области общих им обоим идей, отметим прежде всего ненависть к филистерству.

Нет нужды, кажется, пояснять значение этого слова. Пошлое и скучное начало жизни, соединяющееся с умственным застоєм и мелким эгоизмом, тупое самодовольство, убивающее живой дух в непримиримой к нему ненависти — таково филистерство, бывшее объектом постоянных нападений со стороны романтизма. В сущности говоря, требование борьбы с филистерством было одним из боевых лозунгов писателей романтического направления. Они, а в их числе и Гофман, ратовали против него сатирой, впадавшей порою в гротеск, преследовали его беспощадной и язвительной иронией. Чайные вечера, истязания музыкой, чиновнический педантизм — все это отдельные черты гофмановской сатиры на филистерство. Ряд образов обязан филистерству своим появлением в художественном творчестве Гофмана: такова Олимпия, заводная кукла, олицетворяющая бездушные светских женщин (в рассказе „Песочный человек“), таков кот Мур — отражение тупого самодовольства<sup>251</sup>), такова, наконец, обезьяна Мило в „Свидѣніяхъ объ одномъ образованномъ молодомъ человекѣ“ (из „Крейслеріана“), где дана сатира на внешний светский лоскъ, скрывающий звериную натуру и животную сущность...

Обращаясь к Пушкину, нужно прежде всего указать на то, что у него мы не найдем термина „филистерство“. Но его субститутом имеем мы право признать другое понятие, которым Пушкин оперирует широко и охотно, именно — „чернь“.

Давно известно, что Пушкин сообщал этому слову специфическое значение, отступающее от общепринятого словопотребления. Для него чернь не простой народ, но умственно ограниченная и погрязшая в материальных заботах человеческая масса.

---

251) См. „Котъ Муръ“, стр. 202, 218—220. — „Нѣтъ на землѣ ничего скучнѣе и противнѣе ученаго филистера“, восклицает Муциус, осуждая Кота Мура.

На толки „черни тупой“, исполненной „глупости и злобы“, о „бесплодности“ песен поэта, последний осыпает ее презрительными наименованиями:

Молчи, бессмысленный народъ,  
 Поденщикъ, рабъ нужды, заботъ!  
 Несосевъ мнѣ твой ропотъ дерзкій!  
 Ты — червь земли, не сынъ небесъ:  
 Тебѣ бы пользы все — на вѣсь  
 Кумирь ты цѣнишь Вельведерскій,  
 Ты пользы, пользы въ немъ не зришь!  
 Но мраморъ сей вѣдь богъ!.. Такъ что же?  
 Печной горшокъ тебѣ дороже:  
 Ты пищу въ немъ себѣ варишь.<sup>252)</sup>

Немало у Пушкина иронических выпадов по адресу светской черни: их можно найти и в „Евгении Онегинѣ“, и в прозаических отрывках и набросках повестей (напр. „Участь моя рѣшена...“ и „Гости съѣзжались на дачу гр. Л.“), и в сцене погребения старухи-графини в „Пиковой дамѣ“, и в описании импровизации, происходящей в среде блестящего великосветского общества в „Египетскихъ ночахъ“.

Моментами Пушкин забывает прикрывать покровами иронии свою ненависть к черни-филистерству, и она вырывается у него, как озлобленно-желчный вопль:

О, муза пламенной сатиры,  
 Приди на мой призывный кличъ!  
 Не нужно мнѣ гремящей лиры,  
 Вручи мнѣ Ювеналовъ бичъ!...  
 . . . . .  
 О, сколько лицъ безстыдно-блѣдныхъ,

252) Морозовъ. Т. II, стр. 85—86. Стих. „Чернь“. Проф. И. Д. Ермаков придерживается того мнения, что стихотворение Пушкина „Чернь“ написано не в осуждение тупой и своекорыстной толпы, но направлено „против самоудовлетворенного поэта“, „влюбленного в самого себя“. (См. Проф. И. Д. Ермаков. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. Государственное издательство. Москва-Петроград. 1923. Стр. 12 и след.). Домысел этот, совершенно не имея под собою фактических оснований, обнаруживает всю свою шаткость при истолковании смысла стихотворения „Чернь“ именно в качестве протеста против филистерства. Опираясь на данные биографии Пушкина, мы найдем немало иллюстрационного материала для освещения нашего взгляда и, наоборот, ничего для подкрепления голословного и произвольного мнения проф. И. Д. Ермакова, чрезмерно увлекающегося парадоксальными утверждениями и открытиями в чуждой ему области пушкиноведения.

О, сколько лбвъ широко-мѣдныхъ  
 Готовы отъ меня принять  
 Неизгладимую печать <sup>253</sup>!

В непосредственную связь с отношением к филистерству можем мы поставить своеобразные взгляды Гофмана и Пушкина на просвещение.

Гофман относится к современному просвещению скептически. По его мнению, оно развивает в людях утилитаризм и холодную рассудочность. Адепты научного знания отличаются непомерным самомнением. Вместо того, чтобы прояснять сознание, наука способствует ослеплению нашего ума. „Просвѣщеніе“, саркастически замечает Гофман, „до того насъ просвѣтило, что мы совсѣмъ ослѣпли отъ его блеска и натываемся теперь на каждое дерево“ <sup>254</sup>).

Наука в руках современных ее жрецов превращается, по мнению Гофмана, в средство лишать природу и все в ней живущее непосредственности и ярких красок. Этим свойством она обладает и у ученых магов в „Повелителѣ блохъ“, и в особенности у злого учителя Тинте в сказке „Неизвѣстное дитя“, загадочный герой которой представляется олицетворением светлого начала поэзии природы. Слишком трезвые умы, в роде распространителя просвещения князя Пафнутия в „Крошкѣ Цахесѣ“, считают несоединимыми началами практическую науку и мечтательную поэзию. Мало того: вторая вредоносна в отношении первой. Поэзия заключает в себе некий тайный яд и потому должна быть раз навсегда изгнана из истинно просвещенного государства. Этот яд есть то стремление вперед и в неведомую даль, которое характеризует романтиков вообще, и, может быть, ни в одном пункте не соприкасаются сторонники романтизма так тесно с Руссо и руссоизмом, как именно в скептическом отношении к просвещению.

Через Руссо Пушкин в этом отношении близок к Гофману <sup>255</sup>). Пожалуй, с меньшею прямолинейностью, но и он

253) Морозов. Т. II, стр. 152—153.

254) В отношении к просвещению у Гофмана много точек соприкосновения с Тиком, хотя приходится сознаться, что сатирические выпады Гофмана против филистерского просвещения гораздо острее и ядовитее, нежели таковыя же выступления Тика.

255) Впрочем, отчасти на Пушкина мог повлиять в этом отношении и Монтэнь, который в своих „Essais“ проповедовал отрицание науки и за-

недоверчиво относится к просвещению. Оно во всяком случае не может дать истинного благополучия, потому что

На свѣтъ счастья нѣтъ, а есть покой и воля<sup>256</sup>),

покой же и воля не уживаются с просвещением, которое заставляет человечество неустанно стремиться вперед и налагает на него стеснительные оковы, как в области общежития, так и в сфере умственной деятельности.

Минуты благополучия, почти равносильного счастью, достаются лишь на долю того, кто ликвидирует свое отношение к поработавшей культуре. Таков Алеко, который старается сравняться в этом отношении с цыганами:

Прерѣвъ оковы просвѣщенья,  
Алеко воленъ, какъ они<sup>257</sup>).

В неотделанном отрывке из поэмы „Цыганы“, носящем наименование „Привѣтъ Алеко сыну“, пушкинский герой со следующими характерными словами обращается к новорожденному младенцу:

Прими привѣтъ сердечный мой,  
Дитя любви, дитя природы,  
И съ даромъ жизни дорогой  
Неоцѣненный даръ свободы...  
Останься посреди степей:  
Безмолвны здѣсь предразсужденья  
И нѣтъ ихъ ранняго гоненья  
Надъ дикою люлькою твоей.  
Рости на волѣ, безъ уроковъ,  
Не знай стѣснительныхъ палатъ  
И не мѣняй простыхъ пороковъ  
На образованный развратъ.  
Подъ сѣнью мирнаго забвенья  
Пускай цыгана бѣдный ввукъ  
Не знаетъ нѣги просвѣщенья  
И пышной суеты наукъ...<sup>258</sup>)

мену ее благоразумною *docta ignorantia*. Пушкин любил Монтэня, цитировал его неоднократно в своих сочинениях и перечитывал незадолго до смерти, именно в 1835 году, о чем свидетельствует письмо поэта к жене от 21 сентября 1835 года. (См. Морозов. Т. VIII, Стр. 370). Эта приверженность Пушкина к писателю скептику не должна удивлять нас: в наши дни скепсис рассматривается даже как ступень к мистике. О связи их см. Landauer. *Skepsis und Mystik*. Leipzig. 1903.

256) Морозов. Т. II, стр. 218.

257) Морозов. Т. III, стр. 222.

258) Венгеров. Т. II, стр. 250.



Еще категоричнее и резче выражена та же мысль в стихотворении „Къ морю“ в следующих словах:

Миръ опустѣль . . . Теперь куда же  
Меня бѣ ты вынесь, океанъ?  
Судьба людей повсюду та же:  
Гдѣ капля блага, тамъ на стражѣ  
Иль просвѣщенье, иль тиранъ<sup>259</sup>).

В данном случае опять таки тиран, олицетворяющий насилие и неволю, почти отождествляется с просвещением. И для того, чтобы быть последовательным, нужно было отказаться от порождения просвещения — тирании общественности, от тирании государственной власти. Пушкин этого шага не совершил, но зато его сделал Гофман, всю жизнь свою проявлявший репительную безучастность к социальным и политическим вопросам. По свидетельству З. Функа (Кунца), приводимому Мюллером, он всегда отклонял разговоры на общественные темы, газеты же были ему до такой степени ненавистны, что чтением их можно было вызвать его уход из любой компании<sup>260</sup>).

---

259) Морозов. Т. I, стр. 351.

260. H. v. Müller. E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Berlin. 1912. B. I, S. 14.

## Отношение к детям.

Была еще одна черта расхождения между Пушкиным и Гофманом: романтическое отношение к детям и к детскому миру, усвоенное последним, было чуждо русскому поэту.

В частности, о детской мудрости романтики писали много. Так, Жан Поль Рихтер, с увлечением собиравший детские афоризмы, усматривал глубокую проникновенность в детском творчестве вообще.

Равным образом Новалис в своем романе „Гейнрихъ фонъ Офтердингенъ“ признает превосходство ребенка в самых высоких предметах. Его поступки, утверждает он, носят на себе отпечаток чудесного мира, еще не стертый потоком земным.

Наконец, Тик пишет: „Дети стоят среди нас, как великие пророки“<sup>261)</sup>

По убеждению Гофмана, разделяемому и другими романтиками, истинное счастье заключается в детски благочестивом поэтическом настроении. Даже детская бездейственность имеет совсем особенный и углубленный внутренний смысл.

„О безделие, безделие! Ты воздух, которым живут невинность и вдохновение. Тебя вдыхают блаженные, и блажен тот, кто владеет тобою и лелеет тебя. Ты — святое сокровище, единственный обломок богоподобного существования, который остался нам от рая“, говорит Фр. Шлегель в своей „Люцинде“<sup>262)</sup>.

Только дети способны воспринимать мир в непосредственной простоте и со стихийною бессознательностью чувствовать природу, отдаваясь с полною доверчивостью всему чудесному. Психологически доступное, при всей своей сложной загадочности, детскому возрасту представляется чуждым возрасту зрелому. Так, в „Штернбальде“ Тик рассказы-

---

261) См. „Fantasien über die Kunst“. Wackenroders Werke und Briefe. Jena. 1910. Bd. I, S. 255.

262) См. Fr. Schlegel. Lucinde. Ein Roman. (Neudruck, ed. Reclam). S. 26.

вает о любви подростка к портрету<sup>263</sup>). Повидимому, оригинальный сюжет этот впоследствии был заимствован у немецкого романтика гр. Ал. К. Толстым и отражен в известной стихотворной повести „Портреть“<sup>264</sup>).

В свою очередь и Гофман с большой любовью воспроизводит детский мир, в его светлых радостях и наивных горестях. Он весь уходит в него, сживается с ним и в сказке „Щелкунъ и мышинный царь“, и в особенности в сказке „Неизвестное дитя“. Чувствуется, что сказки эти не только написаны для детей, но и проверены детским чтением. На это, впрочем, имеется и прямое указание в „Серапионовых братьях“, именно в описании того горячего спора, который возникает по поводу „Щелкуна и мышинаго царя“ между Теодором, Лотаром, Отмаром и Киприаном<sup>265</sup>).

Позволительно сказать даже более того: Гофман является сам активным действующим лицом в описываемом им сказочном детском мире. На это обстоятельство делает, между прочим, прямое указание Эллингер, рассматривая отношение автора „Щелкуна“ к героине последнего Марии. „Не кто иной, как Гофман“, пишет Эллингер, — „познает поэтическую натуру Марии и стремится развить ее, так как нет сомнения, что в лице советника Дроссельмейера Гофман изобразил самого себя. В отношениях же Дроссельмейера к детям медицинского советника обрисовано отношение Гофмана к детям Гитцига, который и внушил ему мысль написать названную сказку“<sup>266</sup>).

И может быть, известная всем биографам Гофмана способность немецкого писателя доходить до ужаса под впечатлением им же самим рассказываемых „страшных историй“ обязана была своим возникновением именно детски непосредственному восприятию явлений как внешнего и окружающего, так и внутреннего, самим Гофманом создаваемого мира.

Все эти черты чужды Пушкину. Кажется, до сих пор

263) См. L. Tiecks Gesammelte Schriften. Berlin. 1828. „Sternbald“. S. 216—228.

264) Гр. А. К. Толстой. Полное собрание сочинений. СПб. 1908. Т. II.

265) Гофман. Т. II, стр. 221—223.

266) Georg Ellinger. E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg und Leipzig. 1894. S. 134.

еще не обращалось достаточного внимания на то, как безразлично относился поэт к детскому миру и к детским переживаниям.

В самом деле: в противоположность Тургеневу, Льву Толстому, Достоевскому и даже Гончарову, Пушкин в своих произведениях не дал ни одного живого детского образа. Дети в его творчестве появляются редко и случайно: русалочка в „Русалкѣ“, маленький Сапша в „Дубровскомъ“, Петруша Гринев в „Капитанской дочкѣ“, трусоватый Ваня в „Вурдалакѣ“ да „душа моя Павелъ“ в шуточном послании кн. П. П. Вяземскому — этим почти и ограничиваются детские страницы в творчестве Пушкина, потому что нельзя же причислять к ним такие произведения, какими являются пушкинские „Дѣтскія сказочки“, представляющие собою ничто иное, как памфлеты-пародии на современных ему литераторов П. П. Свиныгина, Н. И. Надеждина и Н. А. Полевого.

Даже сказки, чудесные пушкинские сказки, не обнаруживают в авторе участия или интереса к детской аудитории. Впрочем, он, повидимому, и не имеет ее в виду. Пушкинские сказки („Царь Никита“, „Женихъ“, „О царѣ Салтанѣ“, „О пощѣ и Балдѣ“, „О рыбацѣ и рыбкѣ“, „О мертвой царевнѣ“, „О золотомъ пѣтушкѣ“) — сказки для взрослых. Сам поэт, нигде их не именуя детскими, называет их „простонародными“<sup>267</sup>). Кажется, самая мысль о детском предназначении этих сказок даже не приходила ему в голову.

Но странно: в письмах Пушкина, которые являются таким несравненным отражением его жизни и многообразных переживаний<sup>268</sup>), детям отведено довольно значительное место. Здесь часты упоминания о быте и проказах детей самого Пушкина<sup>269</sup>), правда, мимолетные, но свидетельствующие об интересе поэта в жизни к развитию детской индивидуальности и к своеобразному психологическому миру ребенка.

Чем же объяснить, что при таких условиях детям уделено так мало внимания в литературном творчестве Пушкина? Всего вернее разгадка этого явления скрыта в обстоятельствах его собственного детства. Ведь дознано, что всего теплее от-

267) Морозов. Т. II, стр. 593.

268) См. статью Е. А. Ляцкого: „Пушкинъ и его письма“ в „Пушкинскомъ сборникѣ“, изд. журнала „Русское Богатство“. СПб. 1900.

269) Морозов. Т. VIII, стр. 281, 292, 293, 295, 298, 303, 304, 305, 306, 319, 321, 322, 326, 327, 329, 331—2, 336, 337, 343, 349, 369, 372, 387, 390—1.

носятся к детям те, которые дорожат своим собственным детством. Пушкин же не любил вспоминать его и всегда предпочитал ему свое отрочество, т. е. лицейские годы. И то, что сказал он о Татьяне:

Она въ семьѣ своей родной  
 Казалась дѣвочкой чужой,  
 Она ласкаться не умѣла  
 Къ отцу, ни къ матери своей <sup>270)</sup>,

вполне применимо к самому поэту, который далеко не был любимцем своих родителей. И вот то самое обстоятельство, что Пушкину, в сущности говоря, нечем было помянуть свое детское время, заставило его равнодушно пройти мимо романтического увлечения детским миром <sup>271)</sup>.

Прежде чем переходить к более конкретным фактам близости Пушкина к Гофману, подведем в коротких словах итоги сказанному нами до сих пор.

Расхождения между названными писателями замечаются в их отношении к музыке и живописи, к применению стихов в прозаических произведениях и к употреблению иронии в художественном творчестве, наконец, в отношении к детскому миру. Наоборот, более или менее значительную близость между Пушкиным и Гофманом можно установить во взглядах на взаимоотношение поэта и композитора, на прием контрастных описаний в литературных произведениях, на колорит места, на значение художника и его призвание, на филистерство и

<sup>270)</sup> Морозов. Т. IV, стр. 68.

<sup>271)</sup> О безрадостности пушкинского детства говорилось немало и в обществе, и в печати. Замечательно, что тему эту затрагивают даже официальные бумаги, касающиеся поэта. Так, отправляя Пушкина в ссылку, министр иностранных дел гр. К. В. Нессельроде писал 4 мая 1820 года ген.-лейт. И. Н. Инзову, между прочим, следующее: „Исполненный горестей въ продолженіе всего 'своего дѣтства, молодой Пушкинъ оставилъ родительскій домъ, не испытывая сожалѣнія. Лишенный сыновней привязанности, онъ могъ имѣть лишь одно чувство — страстное желаніе независимости“... См. журнал „Русская Старина“ за 1887 г. Т. 53, стр. 241. О том же говорят Л. Н. Павлицев („Воспоминанія объ А. С. Пушкинѣ“. Москва. 1890. Стр. 9) и П. В. Анненков („Материалы для біографіи Пушкина“. СПб. 1873. Стр. 10—11 и „Пушкинъ въ александровскую эпоху“. СПб. 1874. Стр. 27). См. также у В. Вересаева „Пушкин в жизни“. Вып. I. Москва. 1926. Стр. 14, 15, 20, 72 и др.

просвещение. Наконец, представляется возможным говорить о чертах заимствования из Гофмана при создании Пушкиным „Моцарта и Сальери“ и „Каменного Гостя“.

Условия этих совпадений и причины близости в указанных отношениях между Гофманом и Пушкиным были подробно разъяснены нами выше.

---

## Литературные симпатии Пушкина и Гофмана.

Круг пушкинского чтения определялся многообразными условиями и было бы ошибочно рассматривать близость литературных симпатий Пушкина и Гофмана только как факт влияния второго писателя на первого.

Но все же не лишено интереса указание на совпадение литературных вкусов Пушкина и Гофмана в отдельных частностях. Не устанавливая тем непосредственной зависимости их друг от друга, мы получим, однако, в результате такого наблюдения констатирование частичной параллельности их литературного развития.

В числе литературных имен, пользовавшихся одинаковым почтением со стороны Пушкина и Гофмана, надлежит прежде всего указать имя Шекспира.

Общеизвестно, какое значение имел великий английский писатель для Пушкина. Но не менее его преклонялся перед Шекспиром и Гофман. Он именует его „святымъ Шекспиромъ“ и устами „Посѣтителя въ коричневомъ“ из рассказа „Необыкновенныя страданія одного директора театровъ“ высказывает следующее о нем мнение: „Ни одинъ писатель не позналъ такъ хорошо людей и не сумѣлъ до такой степени вѣрно изобразить человѣческую природу, какъ Шекспиръ. Такія характерныя личности, какихъ онъ выставляетъ, встрѣчаются постоянно въ жизни и онѣ будутъ существовать, пока будетъ существовать свѣтъ“<sup>272</sup>). Интересно сопоставить этот отзыв со словами Пушкина о Шекспире, сохраненными А. О. Смирновой: оба мнения совпадают почти буквально.

Ни этому обстоятельству, ни одинаковому уважению Гофмана и Пушкина по отношению к Вальтеру Скотту удивляться не приходится: и Шекспир, и „шотландскій бардъ“ — оба были излюбленными писателями романтиков. „Если

272) Гофман. Т. VI, стр. 52. См. также „Коть Муръ“. Стр. 116—117.

говорить“, замечает Отмар в „Серапионовыхъ братьяхъ“, „о поразительномъ умѣни изображать историческую правду въ поэтическихъ произведеніяхъ, то слѣдуетъ непременно упомянуть о новомъ англійскомъ писателѣ, недавно сдѣлавшемся извѣстнымъ между нами. Это — Вальтеръ Скоттъ“. „Читая его романы“, говорит Отмар дальше, „чувствуешь себя точно перенесеннымъ въ ту самую среду, гдѣ происходитъ дѣйствіе. Скоттъ обладаетъ сверхъ того удивительнымъ умѣніемъ до того живо очерчивать портреты нѣсколькими штрихами, что они кажутся выходящими изъ рамъ и движущимися, какъ живые“<sup>273</sup>).

Принадлежность к романтическому лагерю обусловливала тяготение не только к одинаковым писательским именам, но и к одним и тем же литературным произведениям. Так, и Гофман, и Пушкин зачитываются тиковским „Фортунатомъ“<sup>274</sup>) и увлекаются „Духовидцемъ“ Шиллера. Чтение последнего должно было предрасполагать к мистическим настроениям. По крайней мере именно в этом смысле высказывается Гофман в своем рассказе „Стихійный духъ“. „Особенное направленіе моей фантазіи“, читаем мы здесь, „дала мнѣ книга, которая, быть можетъ, именно тѣмъ, что осталась неоконченной, даетъ духу толчекъ, побуждающій его безпокойно работать, подобно вѣчному маятнику. Я разумѣю „Духовидца“ Шиллера. Вѣроятно, склонность къ мистическому, чудесному, всегда лежащая въ глубинѣ человѣческой природы, во мнѣ развита сильнѣе, чѣмъ это обыкновенно бываетъ; во всякомъ случаѣ, достаточно было для меня прочесть эту книгу, точно заключавшую въ себѣ заклинательныя формулы могучихъ мрачныхъ буквъ, чтобы для меня открылось волшебное царство надземныхъ или скорѣе подземныхъ чудесъ, въ которомъ я странствовалъ и блуждалъ, какъ во снѣ. Разъ охваченный этимъ настроеніемъ, я жадно поглощалъ все, что ему отвѣчало, и даже книги гораздо менѣе значительныя производили на меня

---

273) Гофман. Т. IV, стр. 161. Заметим, что Гофман в то же время не закрываетъ глазъ на недостатки Вальтера Скотта. К их числу относит он слабость юмора и бесцветность женскихъ характеровъ в романахъ Вальтера Скотта. Быть можетъ, эти замечанія именно и задели за живое самолюбие Вальтера Скотта, в результате чего из-под пера последнего вышла крайне непріятная характеристика Гофмана.

274) Гофман, Т. IV, стр. 116. Морозов. Т. VIII, стр. 279.



свое дѣйствіе“<sup>275</sup>). О чтении Пушкиным Шиллерова „Духовидца“ сохранены сведения в пушкинской заметке „Встрѣча съ Кюхельбекеромъ“, относящейся к 1827 году<sup>276</sup>). Впрочем, есть данные предполагать, что с этим произведением Пушкин впервые познакомился еще на лицейской скамье.

Имеются основания усматривать также некоторые признаки интереса Пушкина к немецкому драматургу-мистикѣ Зах. Вернеру. Гофман со своей стороны очень интересовался этим писателем и посвятил ему несколько любопытных страниц в „Серапіоновыхъ братьяхъ“. Характеристика Вернера дана здесь, мы сказали бы, чрезвычайно искусно. Начав почти с отрицания его значенія и во всяком случаѣ с юмористическаго к Вернеру отношенія, Гофман в процессе разговора постепенно выявляет литературные заслуги Вернера и завершает свой очерк яркой его характеристикой, связанной с описаніем демонстрируемаго Теодоромъ портрета Зах. Вернера.

„Возможно ли“, восклицает Отмар, созерцая изображение писателя. „Да, да! Изъ-подъ этихъ густыхъ нависшихъ бровей, мнѣ такъ и кажется, сверкаетъ тотъ зловѣщій огонь мистицизма, подъ гнетомъ котораго погибъ несчастный поэтъ. Но за то какое добродушіе сквозитъ во всѣхъ прочихъ чертахъ лица! Какъ хороша эта ироническая улыбка неподдѣльнаго юмора, играющая на губахъ и едва сдерживаемая тѣмъ, что подбородокъ опирается на руку. Да! Такого мистика нельзя не полюбить! И чѣмъ пристальнѣе я на него смотрю, тѣмъ болѣе нахожу въ немъ человѣчности“<sup>277</sup>).

Нам представляется небезосновательнымъ предположеніе о том, что именно данная Гофманомъ характеристика Зах. Вернера была в состояніи привлечь к этому писателю Пушкина. Он мог прочесть ее как во французскомъ, так и в русскомъ переводахъ.

Кроме того, с творчествомъ Захаріи Вернера Пушкин знакомился и по переводамъ своего близкаго литературнаго пріятеля А. А. Шишкова, который, между прочимъ, в IV томѣ „Избраннаго нѣмецкаго театра“ дал „Аттилу“ на русскомъ языкѣ.

275) Гофман. Т. IV, стр. 318—319.

276) Морозов. Т. VI, стр. 460.

277) Гофман. Т. IV, стр. 102.

Сочувственные отзывы о Вернере Пушкин должен был слышать еще и от М. П. Погодина, который переводил какую-то из пьес Вернера. Вот что пишет он в своем дневнике 13 мая 1824 года:

„Переписывалъ Вернера и восхищался его неподобною трагедіею. Если бы мнѣ удалось поставить ее! На театрѣ она произведетъ величайшее дѣйствіе и при рукоплесканіяхъ явится переводчикъ на сцену. Вернеръ перемѣнилъ лютеранскую вѣру на католическую. Нѣтъ ли тутъ аналогіи съ усилившимся монархизмомъ? Не подпадаетъ ли лютеранское исповѣданіе, основанное на свободѣ, безусловной покорности?“<sup>278)</sup>.

Излюбленная тема Зах. Вернера о фаталистическом мистицизме, которая нашла себе яркое выражение в пьесе „Двадцать четвертое февраля“, именно по форме выявления ее в драме должна была заинтересовать Пушкина, который впервые подошел к трагедии рока своим „Борисомъ Годуновымъ“, а впоследствии многие ее стороны развил в так называемых „Маленькихъ трагедіяхъ“. Интересно, что А. О. Смирнова в своих „Запискахъ“ свидетельствует о разговоре про „Двадцать четвертое февраля“, имевшем место в ее присутствии у Пушкина с Жуковским<sup>279)</sup>.

У нас имеется, между прочим, одно положительное доказательство интереса Пушкина к Зах. Вернеру, именно статья о нем в томе II-ом „Revue Britannique“ за 1830 год, отмеченная поэтом<sup>280)</sup>.

Однако все эти данные не должны умалять значения гофмановского источника знакомства Пушкина с Вернером. Он представляется нам особенно вероятным, в силу проявленного Гофманом в этом очерке умения разжечь интерес читателя к описываемому предмету.

---

278) Н. П. Барсуковъ. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб. 1888. Т. I, стр. 283—84.

279) А. О. Смирнова. Записки. Часть I. СПб. 1895. Стр. 151.

280) Модзалевский. Стр. 369.

## Литературные совпадения у Пушкина и Гофмана.

От соприкосновения Пушкина с Гофманом в отдельных литературных именах целесообразно перейти к некоторым чисто литературным сближениям, но пока еще не мистического характера.

Исследователь творчества Гофмана Артур Закгейм<sup>281)</sup> усматривает, между прочим, общность настроений и характера в пушкинском „Дубровском“ и гофманском „Майоратъ“. Однако, утверждение это носит голословный характер, так как Арт. Закгейм никакими доводами его не подкрепляет. Но несомненно известная общность между этими произведениями имеется, так как и здесь и там описывается упорная борьба двух семейств за обладание земельным имуществом. В параллель к двум этим повестям мы предложили бы поставить еще „Разбойниковъ“ того же Гофмана, в виду сюжетной их близости к „Майорату“. Но отношение Пушкина к названным гофмановским произведениям представляется нам определяющимся не литературною от них зависимостью: скорее всего прочтение повестей Гофмана могло окончательно укрепить в русском поэте замысел его „Дубровскаго“, создание которого, как известно, обязано определенным историко-бытовым фактам<sup>282)</sup>.

Тот же самый Арт. Закгейм говорит, что „Дѣвица Скюдери“, в ее роли заступницы за Брюсона у Людовика XIV, напоминает „Капитанскую дочку“, в ее предстательстве перед Екатериной II за Гринева<sup>283)</sup>. Это наблюдение правильно, но опять таки его нельзя отнести на счет заимствования

281) См. стр. 5-ую настоящего исследования.

282) И. С. Зильберштейн. Из бумаг Пушкина. Новые материалы. Москва. 1926. „Программы прозаических произведений Пушкина“. Стр. 44—45.

283) Arthur Sakheim. E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Leipzig. 1908. S. 63.

Пушкиным из Гофмана. В данном случае мы имеем дело с восхождением к общему источнику, и источником этим является, повидимому, роман Вальтера Скотта „Эдинбургская темница“. Хронология указанных произведений вполне подтверждает это предположение: „Эдинбургская темница“ появилась в свет в 1818 году, „Дѣвица Скюдери“ в 1819, а „Капитанская дочка“ в 1834-ом. Вполне естественно видеть в воздействии „Дѣвицы Скюдери“ на Пушкина дополнительное наслоение при первичном влиянии „Эдинбургской темницы“.

Стоит обратить внимание еще на одну аналогию между Пушкиным и Гофманом. Рисуя семейную обстановку, оба они часто ограничивают состав семьи двумя лицами — отцом и дочерью. Мать Гофман, как и Пушкин, выводит в семейном кругу сравнительно редко, и если выводит, то в бледных красках.

Излюбленным же сочетанием в семейном составе все же приходится признать отца и дочь. Вспомним у Гофмана — дона Рафаэла Мархеца и Эмануэлу во „Взаимозависимости событий“, Дапсуля фон Цабельтау и Анхен в „Королевской невѣстѣ“, мейстера Мартина и Розу в рассказе „Мейстеръ Мартинъ-бочаръ и его подмастерья“, Фосвинкеля и Альбертину в „Выборѣ невѣсты“, Берклингера и Фелицитату в „Артусовой залѣ“, Креспеля и Антонию и мн. др. Аналогично с этим, то же явление можем мы наблюдать и у Пушкина: отца и дочь мы встречаем в „Цыганахъ“, „Русалкѣ“, „Станціонномъ смотрителѣ“, „Барышнѣ-крестьянкѣ“, „Арапѣ Петра Великаго“, „Дубровскомъ“ и др.

Причина затененности образа матери и у Гофмана, и у Пушкина имеет свое психологическое объяснение. Представительница „середы умѣренности и аккуратности“, мать Гофмана имела мало духовно-общего с сыном, артистическая натура которого стала проявляться с самых ранних лет. Отношения Пушкина к матери всю жизнь были холодными: друг друга они не понимали и, кажется, только перед самой смертью Над. Ос. Пушкиной между сыном и матерью возникло нечто похожее на дружественную связь<sup>284</sup>).

284) А. Н. Вульф. Дневникъ. Запись 21 марта 1842 года. См. Л. Н. Майковъ. Пушкинъ. СПб. 1899. Стр. 217. „Пушкинъ и его современники“. Вып. XXIII—XXIV, стр. 220—221. — „Русскій Вѣстникъ“ за 1869 г. № 11,

В дальнейшем нам придется коснуться более мелких фактов совпадения в произведениях Пушкина и Гофмана.

О связи незаконченного т. н. „венецианскаго“ стихотворения Пушкина с рассказом Гофмана „Дождь и догаресса“ уже говорилось в начале этого исследования и возвращаться к теме этой мы не будем. Отметим только, что на неоформившийся замысел Пушкина, кроме Гофмана, конечно, мог повлиять еще и Байрон — и это тем вероятнее, что комментаторами Пушкина начало „венецианскаго“ стихотворения относится к 1823—4 году, когда влияние Байрона было еще не вполне изжито Пушкиным, при чем оппозиционное настроение его могло predispose к восприятию политико-социальных мотивов произведения Байрона. К тому же „Марино Фальеро“, повидимому, остался не без влияния и на Гофмана.

Если в данном случае мы можем только предполагать о восхождении Гофмана и Пушкина, между прочим, и к общему источнику — байроновскому „Марино Фальеро“, то наоборот не подлежит уже никакому сомнению использование и Пушкиным и Гофманом одного и того же мотива Руссо о счастье в близости к природе. Мы знаем, как выражена эта мысль в „Цыганах“, где Алеко осуждает:

Неволю душныхъ городовъ.  
Тамъ люди въ кучахъ, за оградой,  
Не дышать утренней прѣхладой,  
Ни вешнимъ запахомъ луговъ,  
Любви стыдятся, мысли гонять,  
Торгуютъ волею своею,  
Главы предъ идолами клонять  
И просять денегъ да цѣпей<sup>285</sup>).

Почти полный параллелизм указанной цитате представляет собою следующее место из гофмановских „Эликсировъ Сатаны“. Речь здесь идет о той дивной, увлекательной жизни, которую ведет лесничий в близости к природе. „Для него“, говорит Гофман, „отчасти еще удѣлѣла чарующая прежняя свобода давно минувшихъ вѣковъ, когда люди жили на лонѣ природы и не знали тѣхъ противуестественныхъ стѣсненій, какими мучать себя теперь въ душныхъ тюрьмахъ, называе-

стр. 89. — Также у В. В. Вересаева: „Пушкин в жизни“. Вып. IV. Москва. 1927. Стр. 174, 22, 24—25.

285) Морозов. Т. III, стр. 220.

мыхъ городскими домами. Со стороны можетъ показаться удивительнымъ, какъ это угораздило людей добровольно отстраниться отъ дивнаго великолѣпія, которымъ окружилъ ихъ Господь Богъ для того, чтобы они могли поучаться и радоваться, подобно тому, какъ дѣлали это прежніе вольные люди, жившіе, какъ намъ рассказываетъ про нихъ преданіе, въ любви и дружбѣ со всею природою“<sup>286</sup>).

Анализъ мелкихъ сближений между Пушкинымъ и Гофманомъ могъ бы завести насъ слишкомъ далеко. С другой стороны, такое скрупулезное разложение подробностей на ихъ составные части, отвлекая внимание отъ главнаго и существеннаго, способно расщепить на отдѣльные нити „драгоцѣнную парчу романтическаго творчества“<sup>287</sup>). Поэтому въ дальнейшемъ мы ограничимся простымъ указаниемъ на найденное нами сходство между отдѣльными частностями произведений Пушкина и Гофмана.

Такъ, свадьба, совершенная в деревенской церкви при таинственной обстановкѣ в „Автоматъ“ Гофмана<sup>288</sup>) напоминаетъ таковое же бракосочетаніе в „Метели“<sup>289</sup>), столкновение Эразма с итальянцемъ в присутствіи Джульетты („Приключенія наканунѣ Новаго Года“<sup>290</sup>) — ссору Павла при графинѣ с „косоногимъ“ („Уединенный домикъ на Васильевскомъ“), обращеніе учителя Тинте в злую муху („Неизвѣстное дитя“<sup>291</sup>) — такое же превращеніе князя Гвидона последовательно в комара, муху и шмеля („Сказка о царѣ Салтанѣ“<sup>292</sup>), белка в той же пушкинской сказкѣ<sup>293</sup>) — Щелкуна в сказкѣ Гофмана: „Щелкунъ и мышинный царь“<sup>294</sup>), ученый гофмановскій „Коть Муръ“ — „кота ученаго“ пушкинскаго пролога к „Руслану и Людмилѣ“<sup>295</sup>), княгиня-настоятельница в „Эликсирахъ Сатаны“ Гофмана<sup>296</sup>) — образъ „величавой жены, надъ школою

286) Гофман. Т. V, стр. 103—104.

287) Там же, стр. 134.

288) Гофман. Т. II, стр. 305.

289) Морозов. Т. V, стр. 91—92.

290) Гофман. Т. I, стр. 151.

291) Венгеров. Т. VI, стр. 184—85.

292) Морозов. Т. II, стр. 269, 274, 279 и след.

293) Там же, стр. 271, 272 и след.

294) Гофман. Т. II, стр. 192—203.

295) Морозов. Т. III, стр. 23—24.

296) Гофман. Т. V, стр. 10 и след.

надзоръ хранившей строго“ в стихотворении Пушкина: „Въ началѣ жизни школу помню я . . .“<sup>297</sup>), внезапное появление возлюбленной в „Эпизодъ изъ жизни трехъ друзей“<sup>298</sup>) — последнюю встречу Алексея с Лизой в „Барышнѣ-крестьянкѣ“<sup>299</sup>), Маргарита, нянька Антонио, заботливо ухаживающая в несчастии за своим питомцем („Дождь и догаресса“<sup>300</sup>) — Арину Родионовну в михайловский период жизни Пушкина, поскольку этот образ отражен в творчестве поэта, загадочный мавзолей в „Каменномъ сердцѣ“ Гофмана<sup>301</sup>) — памятник с таинственной надписью в пушкинском „Дубровскомъ“<sup>302</sup>), дама-певица с гитарой в „Крейслеріана“<sup>303</sup>) — Дуню, распевашую под гитару же „Приди въ чертогъ ко мнѣ златой“ в „Евгениі Онѣгинѣ“<sup>304</sup>), и, наконец, иронические выпады против френолога Галля<sup>305</sup>) — таковы же насмешки Пушкина, рассыпанные по страницам многих его произведений.

Что же можем мы сказать по поводу этих мелких совпадений? Одни из них следует отнести к случайности, другие — к реминисценциям Пушкина из Гофмана, наконец третьи — к общности лиц, образов и мыслей, которыми были заняты умы обоих писателей. Это последнее обстоятельство представляется нам немаловажным: духовная жизнь в более или менее одинаковой сфере второстепенных идей порождает предрасположение к усвоению более серьезного по своему значению материала одним писателем у другого. Именно к этим заимствованиям нам приходится теперь перейти.

---

297) Морозов. Т. II, стр. 146—147.

298) Гофман. Т. II, стр. 113.

299) Морозов. Т. V, стр. 142.

300) Гофман. Т. II, стр. 330 и след.

301) Гофман. Т. I, стр. 314—315 и сл.

302) Морозов. Т. V, стр. 312.

303) Гофман. Т. I, стр. 184.

304) Морозов. Т. IV, стр. 62.

305) Гофман. Т. I, стр. 175

## Таинственное у Пушкина и Гофмана.

Сейчас мы сосредоточим наше внимание на мотивах мистического характера.

„Фантастическое — есть предчувствіе таинственной жизни“, говорит Белинский в одной из статей своих о Гофмане<sup>306</sup>). Это мнение стоит в непосредственной связи с романтическими воззрениями. Представители последних жадно искали знаменій и вестей из миров иных, и имея в виду эту их отличительную черту, Рик. Гух поясняет взгляды их, говоря, что „чудо является отзвуком оттуда, изъ той страны, которую мы называемъ потусторонним миром: в нем залог нашей свободы и нашихъ магическихъ сил“<sup>307</sup>).

Гофман именно так и относится к своей фантастике, заражая нас своею верою в нее. Но этого мало: ему доступно постижение религиозного мистицизма, „заключающаго въ себѣ разъясненіе таинственной связи духовнаго нашего принципа съ Высшимъ Существомъ“. Он способен был понимать тех, сердцамъ которыхъ было близко „сознаніе начала ихъ бытія отъ высшаго духовнаго принципа и его нравственнаго сродства съ дивнымъ Существомъ, сила Котораго, какъ пылающее дыханіе, проникаетъ всю природу, дабы навѣять намъ, словно крылами серафимовъ, предчувствія высшей жизни, зародышъ которой мы носимъ въ себѣ“<sup>308</sup>).

Осознаніе системы мистицизма едва ли было доступно Пушкину по складу его духовной личности. Но частичные приближенія к нему были: об этомъ говоритъ вниманіе, уделенное Пушкинымъ мистическимъ страницамъ Жуковского, которые были собственноручно имъ переписаны, но еще убедительнее доказы-

306) В. Г. Бѣлинскій. Сочиненія. Москва. 1859. Т. III, стр. 532.

307) R. Huch. Die Romantik. Blütezeit der Romantik. 3. Aufl. Leipzig. 1908. S. 321.

308) См. „Эликсиры Сатаны“. Гофман. Т. V стр. 19—20, 21—22.



вает это пушкинский „Пророкъ“, о котором речь предстоит нам еще впереди. Пока отметим только, что произведение это представляет собою драгоценный материал для анализа отдельных моментов мистической психологии.

Гофману кажется, что таинственное окружает нашу жизнь, входит в нее, как неизбежный ее элемент. „Говорят, будто чудесное исчезло теперь съ лица земли, но я этому не вѣрю“, признается настоятель Медарду в „Эликсирахъ Сатаны“. „Чудеса совершаются попрежнему. Чудесное, которымъ мы постоянно окружены, не изумляетъ насъ болѣе, такъ какъ мы ознакомились у многихъ явленій съ закономѣрностью периодическаго возврата, но тѣмъ не менѣе, зачастую этотъ правильный круговоротъ какъ бы прорѣзается явленіемъ, передъ которымъ вся наша мудрость становится втупикъ. Не будучи въ состояніи его понять, мы въ грубой закоснѣлости отказываемся ему вѣрить. Мы упорно отрицаемъ свидѣтельство духовныхъ своихъ очей, потому только, что явленіе слишкомъ утонченно для того, чтобы могло отражаться на грубой сѣтчаткѣ внѣшняго нашего глаза“<sup>309</sup>).

Можно ли считать, что Пушкин разделял эти взгляды? С исчерпывающею полнотою он нигде по этому поводу не высказывается, но ряд известных нам фактов дает право признать в данном случае солидарность Пушкина с Гофманом. В самом деле, разве многообразные пушкинские суеверия не свидетельствуют о его вере в чудесное? Разве не говорит о том же его усиленный интерес ко всему таинственному? Вспомним обращенную к П. В. Нащокину просьбу Пушкина прислать оброненную у него серебряную копейчку, с такою, почти трогательною в своей наивности, оговоркою: „Ты ихъ счастью не вѣруешь, а я вѣрю“<sup>310</sup>). Эта мелочь, как нельзя лучше, характеризует пушкинское отношение к чудесному: несколько десятков таких верований — и в результате получается жизнь на земле, но в мире ежедневных чудес.

О суеверии Пушкина говорят многие из его современников. На это указывает интимно и близко знавший поэта

309) Гофман. Т. V, стр. 233. В соответствии с этим можно привести следующие исполненные горечи слова из „Кота Мура“: „Ахъ, какъ быстро находятъ объясненія, когда дѣло идетъ о необыкновенномъ и сверхъестественномъ!“ (Стр. 287.)

310) Морозов. Т. VIII, стр. 271.

кн. П. А. Вяземский<sup>311</sup>). По словам С. А. Соболевского, Пушкин всю жизнь помнил о предсказании гадалки Кирхгоф, которая пророчила ему беду от белого коня и от белокурого человека<sup>312</sup>). В. А. Нащокина сохранила известие о том, что Пушкин верил в счастливый фрак, избегал белокурых людей и однажды был очень испуган, когда за ужином Нащокин пролил на стол масло<sup>313</sup>). Наконец, казанская знакомая Пушкина А. А. Фукс, вспоминая о посещении поэтом ее дома, сообщает, что главным предметом беседы с ним был магнетизм, после чего начались „разговоры о явленіяхъ духовъ, о прорицаніяхъ и о многомъ, касающемся суевѣрія“, при чем Пушкин, признавшись, что „вѣрить многому невѣроятному и непостижимому“, рассказал А. А. Фукс об уже известном нам предсказании гадалки Кирхгоф<sup>314</sup>).

Все носившее характер необъяснимого привлекало к себе пристальное внимание Пушкина. Так, под датой 17 декабря 1833 года Пушкин записывает в своем дневнике о странном случае, заставившем много говорить о себе тогдашний Петербургъ. „Въ одномъ изъ домовъ, принадлежащихъ вѣдомству Придворной Конюшни, мебели вздумали двигаться и прыгать. Дѣло пошло по начальству. Кн. В. Долгорукій нарядилъ слѣдствіе. Одинъ изъ чиновниковъ призвалъ попа, но и во время молебна стулья и столы не хотѣли стоять смирно. Объ этомъ идутъ разные толки . . .“<sup>315</sup>).

Несколькими страницами далее Пушкин 7 января 1834 года записывает слышанный им от Ф. Ф. Вигеля рассказ о пророческом сне кормилицы Екатерины II, видевшей послед-

311) „Русскій Архивъ“ за 1870 г. Стр. 1377—1388.

312) „Новое Время“ за 1898 г. № 8115.

313) Здесь можно провести параллель между Пушкиным и Татьяной, о которой поэт говорит:

Ее тревожили примѣты,  
Таинственно ей всѣ предметы  
Провозглашали что-нибудь,  
Предчувствія сжимали грудь.

См. Морозов. Т. IV, стр. 120.

314) Ал. Фуксъ. Ал. Серг. Пушкин в Казани. „Русская Старина“ за 1899 г. № 5, стр. 260—262. О том же см. у П. В. Анненкова: „Материалы для біографіи А. С. Пушкина“. СПб. 1855. Стр. 45—46.

315) Дневникъ А. С. Пушкина (1833—1835 гг.). Труды Государственного Румянцовскаго Музея. Москва. 1923. Стр. 40.

нюю в самый момент ее смерти, в глуши захоластной белорусской деревни<sup>316</sup>).

Иногда это пристрастие к необычайному и необъяснимому доходит у Пушкина до крайностей почти комических.

Так, он увлекается „вентрилоком“ (чревопещателем) Александром Ваттемаром, о чем сообщает в письме к жене<sup>317</sup>), снабжает его рекомендацией к М. Н. Загоскину, бывшему тогда директором Московских театров<sup>318</sup>), и наконец записывает этому Ваттемару в альбом свой афоризм-автограф<sup>319</sup>).

Все эти штрихи характерны, конечно, не сами по себе: отдельно взятые, они могут служить только показателями суеверия, которое является, в сущности говоря, обывательской мистикой. Но у Пушкина черты эти приобретают особое значение: переплетаясь с соответствующими мотивами его творчества, они постепенно крепнут и ширятся во вторую половину его литературной деятельности.

Если бы мы отделили их от последней, то они явились бы обнаружением тогдашних бытовых настроений — не более. Но их прочность и последовательность говорит за то, что под них подведен был идейный, хотя и не всегда ясно сознаваемый фундамент<sup>320</sup>).

316) Там же. Стр. 41—42. Часто отмечает Пушкин сверхъестественные явления в своих исторических анекдотах. Так, сообщает он о предчувствии смерти у Потемкина, о пророческом даре Петра Великого, о городском, предсказавшем трагическую судьбу Иоанну Антоновичу и т. д. — См. А. С. Пушкинъ. Table Talk. Рассказы за столомъ. Берлинъ. 1923. Стр. 37, 54, 55, 75 и др.

317) От 29 мая 1834 года. См. Морозов. Т. VIII, стр. 328.

318) Там же, стр. 340.

319) Там же, стр. 520. Кроме того находим у Венгерова (т. VI, стр. 132) письмо Пушкина Ваттемару.

320) Попутно отметим еще некоторые черты пушкинской мистики. Так, он гадает по книгам Священного Писания (см. у Смирновой: Ч. I, стр. 267), что делал впоследствии и Достоевский (см. у Вл. Астрова: Не нашли пути. СПб. 1914), занимается вопросом о таинственном соединении душ (см. Морозов. Т. IV, стр. 60), придает особое мистическое значение воспоминаниям, предчувствует свою смерть (Смарнова. Ч. I, стр. 340—341), интересуется таинственным в славянской мифологии (Венгеров. Т. VI, стр. 152, 592), часто останавливается мыслью на таинственном в истории (Смирнова. Часть I, стр. 198), задумывается над загадочностью сфинксов (Там же. Часть II, стр. 171), увлекается романтической таинственностью юродивых в русской истории (Морозов. Т. VIII, стр. 129, 141, 472; Венгеров. Т. VI, стр. 11, 12, 13) —

Стремление приобщить других к верованию в чудесное было свойственно Гофману. Он старается вовлечь своего читателя в мир таинственного совершенно незаметно для него самого: совсем неощутительным оказывается этот переход от реальности к фантастике в гротеске. Здесь получается впечатление искусственного заметания следов, в результате которого усыпляется бдительность читателя и он пробуждается в области таинственных впечатлений и переживаний. Следуя за Гофманом, он видит на лице своего путеводителя улыбку той иронии, которую немецкий сказочник так ценил у Калло и которая, осмеивая человека с его жалкими деяниями, кажется ему свойственной только глубокому уму<sup>321</sup>). И эта ироническая улыбка еще больше смущает читателя: он не знает, принимать ли таинственное его окружение за нечто серьезное или относиться к нему, как к смешному и странному наводнению.

Эта манера запутывать читателя между грезой и явью особенно типична для Гофмана. Он полагает, что основание подмостков, на которые фантазия стремится взобраться, должно быть непременно укреплено на реальной жизненной почве, чтобы на них легко мог взойти вслед за автором каждый. Для этой же цели Гофман очень умело пользуется фольклористической фантастикой, вплетая ее в совершенно действительное и реальное.

Пушкин в отношениях своих к читателю гораздо более прямолинеен и ясен. Совершая экскурсы в область таинственного, он никогда не разрывает связи с общей нитью рассказа, при чем ему чужда склонность оставлять читателя в неведении относительно реальности или призрачности воспроизводимого. Явления потустороннего мира под пером Пушкина остаются таковыми и только изредка поддаются реалистическому расшифрованию. Между тем Гофман обнаруживает слабость распутывать невероятно затянутые и запутанные им же самим узлы, при чем операция эта удается ему иногда ценою некоторого насилия над трезвою логикою естественного течения событий. Последнее явление можем мы между прочим усмотреть в заключительной части повести „Эликсиры Сатаны“.

и любит, подобно Онегину, зашифровывать свои записи (Морозов. Т. IV, стр. 222).

321) Гофман. Т. I, стр. 5. Срвн. также разговор о чудесном между мастером Абрагамом и Крейслером в „Котъ Муръ“. Стр. 149—150.

Наблюдения над фактами воздействия Гофмана на пушкинское творчество приводят нас к тому заключению, что произведения немецкого романтика, отмеченные чертами крайней фантастичности и преобладанием символизма, находят в Пушкине слабый отклик. Интересно, что особенно типичное в последнем отношении гофманское произведение „Золотой Горшок“ мало отразилось на творчестве Пушкина и, наоборот, оказало значительное влияние на рассказы и сказки склонного к философскому мышлению кн. В. Ф. Одоевского.

Гофман обладал значительной начитанностью в мистической литературе. Ему были хорошо известны сочинения Габалиса и Сведенборга, Виглеба и Эккартсгаузена, он внимательно читал Бартолоччи и Цуберта<sup>322</sup>). Влияние предшественников романтического направления мистиков-романистов Казотта и Льюиса вне всяких сомнений. Первый оказал воздействие на Гофмана в рассказе „Стихийный дух“, второй в повести „Эликсиры Сатаны“. Впрочем, Гофман не скрывает этого и сам от своих читателей, упоминая названных романистов в соответствующих своих произведениях.

Круг мистического чтения Пушкина был гораздо ограниченнее. Мы имеем право говорить с уверенностью только о Сведенборге, которого Пушкин называет в эпиграфе к одной из глав „Пиковой дамы“<sup>323</sup>), да о Казотте и Льюисе, чьи произведения находились в его библиотеке<sup>324</sup>). С некоторою долей вероятности можем мы предположить знакомство Пушкина с Юнг-Штиллингом и Эккартсгаузенем, потому что их сочинения имелись в книжном собрании его отца и были высоко ценимы им.

Но заметных следов эти писатели в творчестве Пушкина не оставили. И мы можем отметить здесь только частичную параллельность мистического чтения у Пушкина и Гофмана.

---

322) Гофман. Т. I, стр. 130; т. II, стр. 301; т. III, стр. 6, 178; т. IV, стр. 207; т. VI, стр. 43.

323) Морозов. Т. V, стр. 524.

324) Модзалевский, стр. 187, 155, 274.

## Чувственный элемент в мистике Пушкина и Гофмана.

„Чувственность играетъ въ романтической любви очень большую, можетъ быть, даже основную роль. Но чувственность является, какъ нѣчто святое и божественное, какъ откровеніе мистическаго переживанія“, такъ дышетъ одинъ изъ вдумчивыхъ исследователей романтизма с психологической точки зрѣнія<sup>325)</sup>.

Особенно красочно и ярко отражаетъ эту мысль пушкинская „Мадонна“<sup>326)</sup>. Она же устанавливаетъ одинъ изъ примечательныхъ фактовъ близости Пушкина къ Гофману в области романтической мистики. Мы говоримъ именно о чувственномъ воспріятіи религиозныхъ мотивовъ.

Напоминая объ этой черте в связи с мистико-романтическими аналогиями у Пушкина и Гофмана, считаемъ нелишнимъ указать еще на одно произведение Пушкина, где чувственное настроеніе переплетается с настроеніемъ мистическимъ. Речь идетъ о пушкинскомъ „Бѣдномъ Рыцарѣ“, томъ самомъ „Бѣдномъ Рыцарѣ“, чьи переживания проходятъ фатальнымъ лейт-мотивомъ черезъ романъ Достоевскаго „Идіотъ“<sup>327)</sup>.

При этомъ мы имеемъ в виду его первоначальную редакцію, которая особенно характерна. В „Сцены изъ рыцарскихъ вре-

325) В. М. Жирмунскій. Нѣмецкій романтизмъ и современная мистика. СПб. 1914. Стр. 80.

326) Морозов. Т. II, стр. 127.

327) В письме Пушкина М. Л. Яковлеву от 19 июля 1831 года встречаемъ следующие строки: „У Дельвига находились готовыя къ печати двѣ трагедіи нашего Кюхли (Кюхельбекера) и его же „Ижорскій“, также и моя баллада о Рыцарѣ, влюбленномъ въ Дѣву. Не можетъ ли это все Софія Михайловна (Дельвигъ) оставить у тебя. Плетневъ и я, мы бы постарались что-нибудь изъ этого сдѣлать“. Морозов. Т. VIII, стр. 253.

Интересно, что Пушкинъ соединяетъ мистическіе произведения Кюхельбекера со своимъ мистическимъ же „Бѣднымъ Рыцаремъ“ и намеревается изъ нихъ сделать какое-то общее употребленіе. Мысль эта такъ и не осуществилась, но в изданіи мистеріи „Ижорскій“ Пушкинъ принялъ деятельное участіе.

мень“ Пушкин ввел это произведение в значительно смягченной и так сказать нейтрализованной редакции.

Отметим в нем те места, которые особенно выдают чувственное отношение „Бѣднаго Рыцаря“ к Божией Матери, а вместе с тем составляют разночтение со второй редакцией.

Вот как рассказывает Пушкин о явлении рыцарю Богоматери:

Разъ поѣхаль онъ въ Женеу  
И увидѣль у креста,  
На пути, Марію дѣву,  
Матерь Господа Христа.

Съ той поры, заснувъ душою,  
Онъ на женщинъ не смотрѣль  
И до гроба ни съ одною  
Молвить слова не хотѣль . . .

Проводилъ онъ цѣлы ночи  
Предъ иконой Пресвятой,  
Устремивъ къ ней томны очи,  
Тихо слезы лиль рѣкой.

Пѣть псалмы Отцу и Сыну  
И святому Духу — вѣкъ  
Не случилось паладину:  
Былъ онъ странный человѣкъ.

Въ этих стихах резко противопоставляется женское (Богоматерь) и мужское (Отец, Сын) — начала в Божестве, при чем отдается решительное предпочтение началу женскому, и уже в самом факте этого предпочтения заключено нечто чувственное.

Далее идет общеизвестное повествование о подвигах рыцаря в честь своей „Прекрасной Дамы“ Девы Марии (А. М. Д.). Но последние строфы опять решительно подчеркивают плотский элемент любви бедного рыцаря к Богоматери:

Возвратясь въ свой замокъ дальный,  
Жилъ онъ будто заключенъ,  
Все влюбленный, все печальный,  
Безъ причастья умеръ онъ.

Какъ боролся онъ съ кончиной,  
Въсь лукавый подоспѣль;  
Душу рыцаря сбирался  
Унести онъ въ свой предѣль:

„Онъ де Богу не молился,  
 „Онъ не въдалъ и поста,  
 „Онъ за Матерью Христа  
 „Непристойно волочился“.

Но Пречистая сердечно  
 Заступилась за него,  
 И пустила въ царство вѣчно  
 Паладина своего <sup>328</sup>).

В сущности говоря, здесь мы имеем дело с доведенным до крайних пределов новалисовским чувственно-романтическим представлением о любви к Божеству, которое достигает характера телесного вожделения. „Богъ есть любовь“, повторяли евангельские слова романтики, вкладывая в них новое и, быть может, по-своему расширенное содержание, так как переплетали в этой любви нити земного и небесного. „Ведь сущность любви“, поясняет Мария Иоахими, „отдавать себя. Поэтому не сама жизнь является Первоначалом, а любовь, творящая жизнь, дающая жизнь“ <sup>329</sup>).

Связь между мистическими и чувственными переживаниями, быть может, наиболее явственно проявилась у Захарии Вернера, которого знал, между прочим, и Пушкин <sup>330</sup>). Так, Гейне весьма метко называет его героев „сладострастными аскетами“, „отыскивающими въ глубокихъ тайникахъ религіознаго мистицизма самыя страшныя упоенія“ <sup>331</sup>), а Гете в письме к Якоби от 7 марта 1808 года пишет следующее: „Вернер забавляет меня, когда я вижу, как он сводит с ума женщин своими теориями о любви и соединении двух половин, друг для друга предназначенных, об учительстве и ученичестве, своими астрализованными Миньонами“.

Но то, что вызывало насмешливое недоумение сто лет тому назад, встречается в наши дни совсем иное к себе отношение. Связь между мистическими и чувственно-сексуальными переживаниями ныне стала достоянием научно-психологического анализа. Так, Люба (Leuba) и Монморан (Montmo-

328) Венгеров. Т. III, стр. 133—134.

329) M. Joachimi. Die Weltanschauung der Romantik. Jena und Leipzig. 1905. S. 40.

330) См. Модзалевский, стр. 368—369.

331) Г. Гейне. Полное собрание сочинений. Изд. А. Ф. Маркса. СПб. 1904. Т. III, стр. 368 („Романтическая школа“).



rant) прямо выводят религиозную мистику из полового влечения. Наоборот, Джемс оспаривает это утверждение. Не отрицая наличности сексуального элемента в религиозно-экстатических состояниях и усматривая известную долю патологичности в религиозной экзальтации, Джемс, однако, решительно протестует против теории сексуального происхождения религии<sup>332</sup>). В недавнее время проф. Ник. Арсеньев установил связь вершин религиозно-мистических переживаний индусского теизма с резко выраженными формами сентиментально-чувственного и сладострастного политеистического культа<sup>333</sup>).

Но возвратимся к предмету нашего исследования.

Если мы возьмем три своеобразных романтических страницы, а именно — пушкинскую „Мадонну“, гофманского Медарда из „Эликсировъ Сатаны“, мечтающего совместной с Аврелией молитвой возбудить в ней пожар страсти, и, наконец, пушкинского же „Бѣднаго Рыцаря“, то увидим именно в указанном порядке восходящую градацию религиозно-физического вожделения по отношению к Божеству.

Достаточно осветив общие точки соприкосновения Пушкина и Гофмана в области романтической мистики, отметим в ней те частности, которые с еще большей убедительностью покажут близость двух названных писателей.

---

332) В. Джемс. Многообразіе религиознаго опыта. СПб. 1910. Стр. 4—8.

333) Николай Арсеньев. Жажда подлиннаго бытія. Пессимизмъ и мистика. Берлинъ. 1923. Стр. 74, 151 и др.

## Предчувствия и вещие сны.

„Avant d'écrire des vers il faudrait faire des miracles“, — эта мысль Сен Мартена, осенившая в свое время Мицкевича, когда он стал увлекаться мистицизмом, в сущности говоря была свойственна всем истинным романтикам<sup>334</sup>). И если романтический поэт не достигал способности творить чудеса, то каждый из них чувствовал себя до некоторой степени прорицателем, провидцем будущего. По учению Новалиса, истинно поэтическое произведение должно быть в то же время пророческим изображением, изображением идеальным . . . Истинный поэт есть прорицатель будущего<sup>335</sup>).

Пушкин дал в своей ранней „Пѣснѣ о вѣщемъ Олегѣ“ величавый образ прорицателя и сообщил ему черты, роднящие его с поэтом — именно вдохновение, внушающее и тому и другому вещую мудрость. Достаточно вдумчиво прочитать названное произведение, „Пророка“ и „Поэта“ Пушкина для того, чтобы убедиться, что все эти существа — и кудесник, и прорицатель, и певец — суть только видоизменения одного и того же образа избранника небес, одаренного таинственными силами провидения и духовного творчества.

В мире пушкинских пророчесственных предчувствий и таинственных сил находим мы те же мотивы, которые весьма изобильны у Гофмана. Оба писателя любят рассказывать о талисманах. Интересно описание одного из них во „Взаимозависимости событий“. „Подаренный Эдгарду Рафаэлемъ Мархецомъ талисманъ“, рассказывает Гофман, „состоялъ изъ маленькаго золотого перстня, съ начертанными внутри какими-то таинственными знаками, и приносилъ ему много разъ несомнѣнную

334) М. Урсинъ. Очерки изъ психологiи славянскаго племени. СПб. 1887. Стр. 85.

335) Novalis Schriften. Herausgegeben von E. Heilborn. Berlin. 1901. Fragm. 1258.

пользу. Знаки эти доказывали принадлежность носившаго перстень къ какому-то невѣдомому, но могущественному тайному обществу“<sup>336</sup>). Нельзя не привести в параллель часто упоминавшееся в печати пушкинское кольцо-талисман, также с таинственными знаками, которые впоследствии оказались именно надписью на еврейском языке. Впрочем, этой параллели не следует придавать большого значения: интерес к перстням-талисманам был очень распространен среди людей 1820-ых и 1830-ых годов: из биографии поэта Д. В. Веневитинова мы узнаем, что и у него сохранялся такой таинственный перстень<sup>337</sup>).

Весьма стойкой у романтиков была вера в зловещие предвестия, на которых нередко строились целые повествования. „Какъ въ часахъ“, говорит Людвиг Евхару во „Взаимозависимости событий“, „раздается передъ боемъ хрипѣнье колесъ, такъ точно всякому несчастью предшествуютъ какія-нибудь предзнаменованья“<sup>338</sup>). Бывают случаи, когда в действительности эти предчувствия сводятся къ фактам передачи мыслей и настроений на расстоянии. „Это не мечта, не пустое воображеніе“, читаем мы у Гофмана. „Намъ дана божественная сила, преодолевающая время и пространство и передающая сверхчувственное черезъ посредство міра духовнаго“<sup>339</sup>). Этою способностью одарены „исключительные люди, воздѣйствующіе на окружающихъ своею личностью, способною производить сильное психическое впечатлѣніе“<sup>340</sup>). Пушкин знает таких людей: вспомним Сильвио в „Выстрѣль“, Пугачева в „Капитанской дочкѣ“. Явление проникновенія в чужие мысли видим мы в трагедии „Моцартъ и Сальери“, когда Моцарт, как бы

336) Гофман. Т. IV, стр. 158.

337) Вот рассказ о нем, сохраненный в письме А. И. Тургенева брату Н. И. Тургеневу от 2 мая 1827 года. Приводим его текстуально: „Il avait une bague trouvée dans un tombeau à Herculanum; il la portait à sa montre et l'appelait son talisman; dans des vers charmants qu'il lui a adressés, il dit qu'il la mettra à sa noce ou à sa mort. Хомяковъ, qui savait cela, lui mit cette bague au doigt, quand il était déjà agonisant; il eut un instant lucide, sentit sa bague et demanda: „suis-je marié?“ Non, répondit solennellement Хомяковъ. Alors il fondit en larmes et mourut quelques heures après“. Письма Ал. Ив. Тургенева к Ник. Ив. Тургеневу. Leipzig, 1872. Стр. 23.

338) Гофман. Т. IV, стр. 126.

339) Гофман. Т. IV, стр. 311. „Стихийный духъ“.

340) Гофман. Т. V, стр. 281—82.

проникая в преступные намерения своего собеседника, спрашивает:

Ахъ, правда ли, Сальери,  
Что Бомарше кого-то отравилъ? <sup>341)</sup>

К категории проникновений в будущее, сокрытое от нас завесою тайны, принадлежат прежде всего вещие сны. Им, а равно связанным с ними галлюцинациям и переживаниям острого страха, посвящены многие страницы гофмановских произведений.

Как романтик, Гофман не мог обойти эти темы молчанием. Они, если можно так выразиться, были репертуарными в романтизме <sup>342)</sup>. Шеллинг, которого хорошо знал Гофман, внимательно изучал произведения Якова Беме, и серьезно интересовался снами и предчувственным в них элементом. В этом отношении он оказывается близок к мистик-врачу Францу Баадеру, с которым поддерживает деятельное общение. Не в меньшей степени интересуется он автором изданной в 1814 году „Символики сновъ“ Шубертом, имя которого очень часто упоминается на страницах произведений Гофмана <sup>343)</sup>.

Любопытную попытку обобщения всех этих теоретических воззрений на сонъ и сновидения в позднейшее, уже пушкинское время делает верный русский ученик Гофмана кн. В. Ф. Одоевский. По его учению, существо сна есть переходение в другой мир, при чем в процессе этого переходения открывается возможность для совершенно других понятий, сравнительно с теми, какие мы имеем в здешней жизни, и для выражения этих понятий существует язык, нам неизвестный. Нелепость сновидений — только кажущаяся и происходит она

341) Морозов. Т. III, стр. 506.

342) К ним любит обращаться, между прочим, представитель раннего немецкого романтизма Ваккенродер. См. книгу „Объ искусствѣ и художникахъ“. Москва. 1914. Стр. 82—83.

343) В шутовом тоне Гофман устами тайного секретаря Тусмана („Выборъ невѣсты“) говорит и о других источниках. „Неужели ты думаешь“, спрашивает он Фосвинкеля, „что я такъ мало знакомъ съ теоріей сна и сновидѣній? Я тебѣ сейчасъ объясню, что значить сонъ по теоріи Нудова, и докажу, что спать можно и безъ сновидѣній, почему и принцъ Гамлетъ говорить: „Спать, быть можетъ, видѣть сны!“ А какое отношеніе имѣютъ сновидѣнія ко сну, можешь ты прочесть въ „Somnium Scipionis“ или въ знаменитомъ сочиненіи Артеמידора о снахъ, или, наконецъ, въ Франкфуртскомъ Сонникѣ.“ Гофманъ. Томъ III, стр. 138.

вследствие несоответствия с обычными нашими понятиями. „Сновидѣнія“, пишет Одоевский, „суть символическія изображенія мыслей и чувствованій человѣка: но какъ въ природѣ всякій предметъ есть символъ другого, то мы во снѣ забываемъ первый членъ этого ряда символовъ, а вспоминаемъ только о послѣднихъ, а такъ какъ каждый рядъ отдѣляется другъ отъ друга, какъ радіусы круга между собою, то намъ сновидѣніе часто представляется нелѣпостью“<sup>344</sup>).

И Гофман, и Одоевский, и Пушкин сознают, что всякій сон, описываемый в литературном произведении, непременно должен быть так или иначе мотивированным. В данном отношении тема эта не составляет разницы с любым литературно разрабатываемым мистическим сюжетом. Отсутствие мотивировки в страницах литературной мистики, равно как и в литературно изложенном сне, составляет ошибку писателя. Как на пример ее, можно указать на рассказ Леонида Андреева „Онъ“, исполненный немотивированной фантастики<sup>345</sup>). И в результате, как это произведение, так и многие ему подобные, оставляют в читателе смутное настроение раздражающей разочарованности.

Мотивировка сна не устраняет, однако, загадочности его вообще. Сама его таинственность уживается с близостью и доступностью сна каждому из нас. „Въ этомъ загадочномъ царствѣ, которое раскрываетъ намъ духъ такъ часто во снѣ“, пишет Гофман, „попробуй, читатель, узнать знакомые тебѣ образы, которые ежедневно, въ такъ называемой обыденной жизни, проходят мимо тебя. И тогда тебѣ покажется, что это прекрасное царство гораздо ближе къ тебѣ, нежели ты думаешь“.

Такая близость нашей душе сна и сновидений объясняется тем, что в сонном состоянии совершается раскрепощение нашего духа, плененного плотью при бодрствовании<sup>346</sup>). „Сонъ“, говорит дальше Гофман, „это самое чудесное, по моему мнѣнію, явленіе въ человѣческомъ организмѣ... Замѣчательно,

344) П. Н. Сакулинъ. Изъ исторіи русскаго идеализма. Князь В. Ѳ. Одоевскій. Мыслитель-писатель. Москва. 1913. Томъ I, часть 1, стр. 475.

345) См. „Современный Міръ“ за 1913 г. Кн. V, стр. 1—51.

346) „Только во снѣ“, говорит Крейслер, „вырастаютъ у насъ бабочкины крылья, съ которыми мы вылетаемъ изъ узкаго круга и, блестя и переливаясь, поднимаемся въ высшія сферы“. См. „Котъ Муръ“, стр. 141.

что самые чудные и живые сны являются обыкновенно въ минуты тѣлесныхъ болѣзней. Духъ въ этихъ случаяхъ какъ бы пользуется безсиліемъ своего физическаго сотоварища тѣла и дѣлаетъ его своимъ послушнымъ рабомъ“<sup>347)</sup>.

Освобождая дух от телесных оков, „только сонъ можетъ мощнымъ взмахомъ уничтожить пространство и время“<sup>348)</sup>. В жизни человеческой существует еще лишь одна область, над которой бессильна власть пространства и времени: это — область поэзии. И Гофман, вслед за Новалисом, учит нас всем своим творчеством, что мир сновидений так же, как и мир поэзии, является противоположностью миру чувственному и таким образом сон и поэзия стоят чрезвычайно близко друг ко другу.

На теме сближения сна и творчества подробно останавливается, между прочим, проф. И. И. Лапшин. „Уже древніе“, говорит он, „какъ напримѣръ Лукрецій, указывали на сновидѣнія, въ качествѣ косвеннаго источника перевоплощаемости, и въ новѣйшее время Ницше въ „Происхожденіи трагедіи“ называетъ Гомера „сѣдовласымъ сновидцемъ“, а у Вагнера Гансъ Саксъ въ „Мейстерзингерахъ“ говоритъ:

Мой другъ, поэзія есть сонъ,  
Видѣній сонныхъ воплощенье;  
Живетъ поэта вдохновенье  
Во снѣ; мечтаній половъ онъ,  
И все искусство, нѣтъ сомнѣнья,  
Есть вѣщихъ сновъ изображенье<sup>349)</sup>.

Сон обладает способностью прояснять явь. Так, например, „во снѣ мы очень часто видимъ совершенно незнакомыхъ намъ людей, а между тѣмъ они представляются намъ такъ ясно и всѣ свойственныя имъ малѣйшія черты выражаются такъ мѣтко, какъ будто это двойники тѣхъ, кого мы встрѣчаемъ наяву“<sup>350)</sup>.

Иногда, впрочемъ, это свойство проявляется в том психологическом состояни, которое присуще человеку в часы

347) Гофман. Т. II, стр. 227.

348) Гофман. Т. IV, стр. 307.

349) Проф. И. И. Лапшинъ. О перевоплощаемости въ художественномъ творествѣ. См. Вопросы теоріи и психологіи творчества. Т. V. Харьковъ. 1914. Стр. 197.

350) Гофман. Т. VI, стр. 35.

бессонницы. „Бываютъ такія минуты въ жизни“, читаемъ мы у Гофмана, „когда какая-то таинственная сила заставляетъ человѣка отдернуть изящную и красивую завѣсу, за которой онъ обыкновенно скрываетъ свою жалкую эгоистическую душу, и тогда только онъ убѣждается, до какой степени она ничтожна. Когда, напримѣръ, въ душную погоду, въ жаркую ночь передъ грозой человѣкъ не въ состояніи заснуть, его собственное драгоцѣнное „я“ кажется ему совсѣмъ другимъ, чѣмъ днемъ. Поэтому весьма естественно, что ему становится жутко при неожиданныхъ таинственныхъ напоминаніяхъ. При каждомъ звукѣ, произносимомъ часами, онъ чувствуетъ въ груди своей какъ бы ударъ молота, бьющій въ металлическій колоколъ“<sup>351</sup>).

351) Гофман. Т. VI, стр. 44—45. О мистическомъ смысле бессонницы см. у В. Джемса: „Многообразіе религіознаго опыта“. СПб. 1910. Стр. 372. Мистическій характеръ сообщаетъ бессоннице и Тютчевъ. Интересно сопоставить только что приведенную страницу изъ Гофмана съ названнымъ стихотвореніемъ Тютчева:

Часовъ однообразный бой,  
Томительная ночи повѣсть!  
Языкъ для всѣхъ равно чужой  
И внятный каждому, какъ совѣсть!

Кто безъ тоски внималъ изъ насъ,  
Среди всемірнаго молчанья,  
Глухія времени стenanья,  
Пророчески-прощальный гласъ?

Намъ мнится: міръ осиротѣлый  
Неотразимый рокъ настигъ  
И мы, въ борьбѣ съ природой цѣлой,  
Покинуты на насъ самихъ;

И наша жизнь стоитъ предъ нами,  
Какъ призракъ на краю земли,  
И съ нашимъ вѣкомъ и друзьями  
Блѣднѣетъ въ сумрачной дали.

И новое, младое племя  
Межъ тѣмъ на солнцѣ расцвѣло,  
А насъ, друзья, и наше время  
Давно забвеньемъ занесло.

Лишь изрѣдка, обрядъ печальный  
Свершая въ полуночный часъ,  
Металла голосъ погребальный  
Порой оплакиваетъ насъ!

См. Ѳ. И. Тютчевъ. Стихотворенія. Москва. 1886. Стр. 15—16.

Внимательно наблюдая воспроизведение снов у романтиков, мы вынуждаемся признать в них вообще два начала. Сон, как мистическое явление, с одной стороны содержит как бы некую предопределенность явью. Возникновение сновидений предрасполагается пережитою или переживаемою реальностью, и часто сны являются откликом, отголоском волимому. С другой стороны, — и в этом уже сказывается их вещей характер, — сновидения отображаются в последующей жизни, приобретая характер руководственных пророчеств<sup>352</sup>).

Сон, как мост от прошлого к будущему, характеризуется следующим образом в „Повелителѣ блохъ“ :

„Съ тѣхъ поръ, какъ хаосъ превратился въ матерію, изъ которой можно было что-нибудь образовать, прошло уже весьма много времени. Духъ вселенной сотворилъ всѣ образы изъ этого хаоса. Изъ этого же самаго хаоса происходитъ и сонъ, и тѣ образы, которые въ немъ появляются. Образы эти не что иное, какъ наброски изъ того, что было прежде или что будетъ впоследствии, которыми наполняется человѣческая душа послѣ того, какъ ея тирань — тѣло отпустилъ ее на время на свободу и освободилъ ее отъ рабства“<sup>353</sup>).

Рассмотрение снов у Гофмана и у Пушкина приводит к тому заключению, что в них может проявляться либо один из этих элементов (отражение прошлого или пророчество о будущем), либо же оба вместе, и тогда сновидения приобретают особенно интересный и полный характер.

Обратимся теперь к сравнительному ознакомлению со снами Пушкина и Гофмана, сосредоточиваясь, главным образом, на первых и пользуясь вторыми лишь для параллельного оттенения некоторых подробностей, представляемых пушкинскими сновидениями.

Прежде всего интересна периодизация в отношении Пушкина к снам: до 1824 года пушкинские сны лишены черт романтической мистики, и только 1824 год кладет в этом отношении предельную грань, имеющую значение поворотной точки в обращении к мистической трактовке сна.

Вообще до указанной даты мы можем назвать, и то с некоторой натяжкой, всего лишь пять произведений, посвящен-

352) Таков, например, сон Юлии в „Житейской философіи Кота Мура“. См. стр. 176—177, 180.

353) Гофман. Т. VI, стр. 199.



ных теме сна. Это „Сновидѣніе“ (1817), „Къ Морфею“ (1816), „Сонъ“ (1816), „Выздоровленіе“ (1818) и отчасти „Элегія“ (1816).

Первое из перечисленных стихотворений представляет собою типичный мадригал, написанный в духе галантной поэзии 18-го века. Даже не зная литературной истории „Сновидѣнія“, можно а priori утверждать о его заимствованном характере. В действительности это перевод комплиментарных стихов Вольтера, адресованных к сестре Фридриха Великого принцессе Луизе Ульрике <sup>354</sup>).

Не многим ценнее оказывается стихотворение „Къ Морфею“. Здесь воспевается целительное значение сна, облегчающего сердечные страдания и дающего забвение в несчастной любви. Но и это произведение не оригинально. Как доказал еще В. П. Гаевский, оно является подражанием стихотворению „A la nuit“ Парни, поэта столь любимого Пушкиным в лицейские годы <sup>355</sup>).

Гораздо полнее, нежели в предыдущих, выявлено отношение Пушкина ко сну в стихотворении „Сонъ“. Произведение это, содержащее в себе прославление сна, рассматривает его с точки зрения пользы, как средство восстановления сил, и с точки зрения удовольствия, как явление, погружающее нас в сладкие грезы. Стихотворение проникнуто эпикурейским отношением к сну и еще чуждо романтических настроений. Но в нем заслуживают внимания две черты: во-первых художественное воспроизведение детских снов, грез, владевших душою поэта в раннем возрасте, являющееся страницю автобиографических признаний, и во-вторых несомненная оригинальность всего произведения: попытки найти прототип рассматриваемого стихотворения в западно-европейской литературе успеха до сей поры не имели.

В стихотворениях „Элегія“ и в особенности „Выздоровленіе“ при желании можно уже почувствовать предвестия мистических мотивов во сне.

Я видѣлъ смерть: она сидѣла  
У тихаго порога моего <sup>356</sup>),

начинает свою „Элегію“ Пушкин, и думается, что видение

354) С. Д. Полторацкій. „Русскіе переводчики Вольтера.“ Москва. 1858.

355) „Современникъ“ за 1863 г. № 7, стр. 173.

356) Морозов. Т. I, стр. 186.

смерти было именно во сне. Поэт назвал свое стихотворение подражанием, и, действительно, оно является отголоском одной из элегий Парни („Où, sans regret du flambeau de mes jours je vois déjà la lumière éclipsee...“), но отголоском, сравнительно с первоисточником, значительно более углубленным, при чем в нем оказывается сгущенным настроение таинственности. Еще интереснее стихотворение „Выздоровление“. Тут воспроизводится виденный поэтом в болезненном сне образ воинственной девы, вызывающий эротические настроения. Нетрудно усмотреть здесь отзвук чтения вольтеровской „Орлеанской дѣвственницы“, которую Пушкин очень увлекался в лицейское время. Но и в этом произведении мы напрасно стали бы искать полной оригинальности. Как указал П. И. Бартевев, многое в нем напоминает соименное стихотворение Батюшкова. Со всем тем, однако, соединение в пушкинском стихотворении описания бредового, патологического состояния, любовного томления и явления чарующего женского призрака наводит уже на мысль о некоем сдвиге в сторону мистико-романтических переживаний.

Впервые с определенностью пророчественность снов является у Пушкина, как уже сказано, в 1824 году, когда написаны были поэма „Цыганы“ и „Подражанія Корану“.

В первой описывается предчувственный сон Алеко, когда он видит, что между ним и Земфирой становится соперник, которому суждено пасть от его руки. Томление его в тяжком сне доступно наблюдению окружающих, и старик-цыган дает этому состоянию спящего, в словах обращенных к Земфире, следующее мистическое объяснение:

Не тронь его, храни молчанье.  
Слыхаль я русское преданье:  
Теперь, полуночной порой,  
У спящаго тѣснить дыханье  
Домашній духъ, передъ зарей  
Уходитъ онъ . . . <sup>357)</sup>.

В „Подражаніяхъ Корану“ мотив пророчественного сна находится в шестом из стихотворений, составляющих этот цикл. Пророк укоряет слабодушных и маловерных, не пошедших по его зову в бой, несмотря на то, что посланный ему Богом вещий сон пророчил ратную славу и верную побѣду.

357) Морозов. Т. III, стр. 225.

Не даромъ вы приснились мнѣ  
 Въ бою, съ обритыми главами,  
 Съ окровавленными мечами,  
 Во рвахъ, на башнѣ, на стѣнѣ...

Вы побѣдили — слава вамъ,  
 А малодушнымъ посмѣянье:  
 Они на бранное призванье  
 Не шли, не вѣря дивнымъ снамъ<sup>358</sup>).

Значение этого стихотворения не умаляется от того, что оно является, в сущности говоря, переложением сурь 48-ой Корана, как это показал Н. И. Черняев в своем исследовании „„Пророкъ“ Пушкина и его связь съ „Подражаніями Корану““<sup>359</sup>). Проникновение в мистику ислама внушило Пушкину мысль о „Пророкѣ“, в котором с такою убедительною интуитивною сказалась дивинация многих черт мистического опыта, едва ли в те годы Пушкину на практике доступного.

Начиная с 1824 года мистика снов овладевает вниманием Пушкина: он платит ей обильную дань в ряде произведений, относящихся ко второй половине своего творчества<sup>360</sup>).

Ночная жизнь, когда в мире полновластно воцаряется сон, исполнена загадочной странности: все в ней таинственно

358) Морозов. Т. II, стр. 373.

359) „Русское Обозрѣніе“ за 1897 г. № 12, стр. 867—870, 858. „Каждое слово въ шестомъ „Подражаніи“, говорит Н. И. Черняев, „дышитъ восторженною вѣрою пророка въ свое призваніе... Его радуетъ не столько пораженіе врага, какъ исполненіе дивныхъ сновъ. Въ своей побѣдѣ Магометъ видитъ прежде всего новое подтвержденіе своего пророческаго призванія“. Здесь — „сплошной энтузіазмъ, въ которомъ перемежается мистическій восторгъ съ ликоваіемъ и гнѣвомъ“.

360) Сравнительно не так давно в IV томе (стр. 283) „Сочиненій Пушкина“, в изд. Академии Наук (СПБ. 1916), опубликован впервые следующий пушкинский фрагмент, характеризующий влияние сна на последующую явь:

Когда такъ вѣжно, такъ сердечно,  
 Такъ радостно я встрѣтилъ васъ, —  
 Вы удивились, конечно, —  
 Все объясню я сей же часъ...  
 Мое живое сновидѣнье  
 Вашъ милый образъ озарилъ...  
 . . . . .  
 Съ тѣхъ поръ . . . . . слезами  
 Мечту предестную зову;  
 Во снѣ я очастливленъ вами  
 И благодаренъ наяву.

для взора, привыкшего только к дневному свету. Здесь область тех образов, чье реальное бытие относится к иному миру, чьи движения и звуки так влекут к себе и вместе с тем озадачивают тех, чья душа во власти „человѣческаго, слишкомъ чело-вѣческаго“.

Пушкин вступает в ночной мир Гофмана в „Стихахъ, сочиненныхъ ночью, во время бессонницы“:

Мнѣ не спится, нѣтъ огня;  
 Всюду мракъ и сонъ докучный;  
 Ходъ часовъ лишь однозвучный  
 Раздается близъ меня.  
 Парки бабѣ лепетанье,  
 Спяшей ночи трепетанье,  
 Жизни мышья бѣготня —  
 Что тревожишь ты меня?  
 Что ты значишь, скучный шопоть?  
 Укоривну или ропоть  
 Мной утраченнаго дня?  
 Отъ меня чего ты хочешь?  
 Ты зовешь или пророчишь?  
 Я понять тебя хочу,  
 Темный твой языкъ учу . . . 361).

Если станем внимательно всматриваться в это стихотворение, то убедимся, что оно рисует нечто более значительное, нежели обычную бессонницу. В самом деле: поэта окружают таинственные шорохи ночи, не то зовущие, не то пророчесственные, ему чудится в них и лепет парки, и трепет ночи, и неустанная тревога жизни. Это тот „межь сномъ и бдѣньемъ краткій промежуттокъ“, когда явь так трудно отличима отъ грезы.

Затем наступает то состояние, которое Пушкин именует первосонием. „Я находился“, пишет он в „Капитанской дочкѣ“, „въ томъ состояніи чувствъ и души, когда сущность, уступая мечтаніямъ, сливается съ ними въ неясныхъ видѣніяхъ первосонія“<sup>362</sup>). Гофману также хорошо известно это состояние<sup>363</sup>). Но у Пушкина оно ведет к пророческому сну, у

361) Морозов. Т. II, стр. 146. Можно усмотреть некоторые черты родственной близости между пушкинскою „Бессонницей“ и IV „Гимномъ к ночи“ Новалиса. О „Гимнахъ к ночи“. см. R. Wörner: „Novalis Hymnen an die Nacht und geistliche Lieder“. München. 1885.

362) Морозов. Т. V, стр. 356.

363) О первосонии см. у Гофмана. Т. VI, стр. 156. „Повелитель блохъ“.

Гофмана же к особенно важным творческим достижениям<sup>364</sup>). Людвиг в очерке „Поэтъ и композиторъ“ говорит следующее: „Иногда по ночамъ, когда легкая головная боль погружаетъ насъ въ пріятную полудремоту, похожую на что-то среднее между сномъ и бодрствованіемъ, мнѣ случалось не только выдумывать сюжеты, но даже какъ-будто слышать ихъ выполненіе съ моей музыкой“<sup>365</sup>). В другом месте Гофман связывает указанное состояние с особым психологическим проникновением в связь, существующую между звуками, красками и запахами. „Не столько во снѣ“, читаем мы в „Крейслеріана“, „сколько въ полузабытїи, спутывающемъ мысли и предшествующемъ засыпанію, особенно если я слышалъ много музыки, бываетъ со мною, что я нахожу соотвѣтствіе между звуками, красками и запахами. Мнѣ кажется тогда, что всё они одинаково таинственнымъ образомъ произошли отъ свѣтлаго луча и должны соединиться въ одинъ чудесный концертъ. Запахъ темно-красной гвоздики дѣйствуетъ на меня съ особенной магической силой: невольно погружаюсь я въ мечтательное состояніе и слышу какъ-будто издали нарастающіе и вновь расплывающіеся звуки англійскаго рожка“<sup>366</sup>). В этом состоянїи, когда „слышишь голоса поэтовъ, скрытыхъ въ твоей душѣ“, выражаясь словами Шуберта въ его „Символикъ сна“<sup>367</sup>), „легче всего создаются стихи, которые, однако, подчасъ такъ же легко забываются, какъ только что видѣнные страшные сны“<sup>368</sup>). Пушкину было хорошо знакомо это творчество во

364) По словам известного психолога проф. И. И. Лапшина, мистические писатели Кардан, Бурдах и др. склонны видеть в своих видных грезах творческие откровения высшаго порядка. См. И. И. Лапшин. Философия изобретения и изобретение в философии. Прага. 1924. Т. I, стр. 160.

365) Гофман. Т. II, стр. 70. „Котъ Муръ“ также говорит про тот бред, который можно назвать не сном, а борьбой между бодрствованием и сном, как справедливо утверждает Мориц, Давидсон, Нудов, Тудеман, Вингольд, Рейль, Шуберт и Клуге, а также другие философские писатели, трактовавшие о грезах и сне (см. стр. 244). В другом месте мастер Абрагам упоминает про то пріятное, мечтательное настроеніе, про тот лунатический бред, то странное состояніе, которое, гранича между сном и бодрствованием, внушает поэтическим душамъ гениальныя мысли. (Стр. 23).

366) Гофман. Т. I, стр. 39.

367) Там же, стр. 195.

368) Гофман. Т. III, стр. 182. Этот же мотив прекрасно развитъ в „Котъ Муръ“. См. стр. 258, 259.

сне или в состоянии полусна. Об этом дошли до нас многочисленные известия.

Так, П. В. Анненков рассказывает, что Пушкин, еще будучи лицеистом, нередко видал во сне стихи. Он говорил, что ему однажды приснилось двустишие:

Пускай Глицерія, красавица младая,  
Равно вѣзмъ общая, какъ чаша круговая . . .,

к которому он приделал потом целое стихотворение „Личинію“<sup>369</sup>).

Несколько интересных фактов из той же области приводит А. О. Смирнова. „Я прочелъ“, рассказывал ей Пушкин, „отрывокъ изъ Библии, который перифразировалъ въ „Пророкъ“. Онъ меня внезапно поразилъ, преслѣдовалъ нѣсколько дней и разъ ночью я написалъ свое стихотвореніе. Я всталъ, чтобы написать его. Мнѣ кажется, что стихи эти я видѣлъ во снѣ“<sup>370</sup>). Этот факт относится, повидимому, к 1826 году. Вот еще две записи, имеющие связь с переживаниями позднейшего времени. „Я часто встаю ночью, чтобы писать уже послѣ сна“, говорил Пушкин А. О. Смирновой. „Какая-нибудь мысль преслѣдовала меня съ вечера, но я не могъ тотчасъ ее выразить, я долженъ былъ проникнуться ею до глубины души, ей надо было улечься въ гармоническіе аккорды. Тогда въ душѣ моей происходит какое-то пробужденіе, что я и высказалъ въ своемъ „Поэтѣ““<sup>371</sup>). „Иногда я вижу во снѣ дивные стихи“, приводит А. О. Смирнова слова Пушкина в другом месте. „Во снѣ они такъ прекрасны: въ нашихъ снахъ все прекрасно. Но какъ уловить, что пишешь во время сна?“<sup>372</sup>). Насколько эти записи поддаются датировке, последнюю надлежит отнести к первой половине 1830-ых, а предпоследнюю к концу 1820-ых годов. В итоге мы получаем даты, которые свидетельствуют о том, что творчество во сне было отличительною чертою Пушкина в течение всей его жизни<sup>373</sup>).

369) П. В. Анненковъ. Матеріалы для біографіи А. С. Пушкина. СПб. 1855. Стр. 39. См. также Морозов. Т. I, стр. 104—105.

370) А. О. Смирнова. Записки. СПб. 1895. Ч. I, стр. 267.

371) Там же, стр. 293.

372) Там же, стр. 311. См. еще стр. 328, 67 и 84.

373) Вопросу творчества во сне посвящена обширная литература. Любопытную сводку фактов, сюда относящихся, даѣтъ проф. Лапшин в своем уже упоминавшемся нами труде „Философія изобретения и изобретение в философіи“. Прага. 1924. Т. II, гл. IV: „Творческая интуиція“. — Им же

Что касается воспроизведения снов в творчестве Пушкина, то нам нужно прежде всего рассмотреть сны — отражения прошлого.

Здесь на первом плане приходится поставить сон Адриана Прохорова в рассказе Пушкина „Гробовщикъ“. Закутивший гробовых дел мастер, под пьяную руку, пригласил в пику приятелю-будочнику Юрку своих клиентов, которые и посетили его, но во сне. В данном случае мы имеем дело с отображением сном прошлого: сон этот на будущее не влияет ни в какой мере. Пушкин уберется даже от искушения похоронить наяву купчиху Трюхину, и таким образом сон Адриана Прохорова, населенный мертвецами, не оказался „сном в руку“. И тем не менее он может рассматриваться, как художественный продукт романтической мистики. Любимая Пушкиным тема нравственного возмездия, этического фатализма проступает и здесь <sup>374</sup>), как и в „Каменномъ Гостѣ“. Каждый оказывается наказан по-своему: и Дон-Жуан, готовый взять себе жену командора и дерзновенно приглашающий его быть безмолвным свидетелем этой своей победы, и Адриан Прохоров, отпускавший мертвецам на гробы негодный товар и нарушивший их покой приглашением к себе в гости. В обоих случаях имеет еще место и другое обстоятельство: попытка заглянуть в „тайны вѣчности и гроба“, которая никогда не проходит безнаказанно для простого смертного.

К категории снов, отражающих прошлое, некоторые из пушкинских критиков склонны относить сон Наташи в балладе „Женихъ“. Но этот взгляд основывается на очевидном недоразумении. Здесь имеем мы дело с выдачею яви под видом сна для изобличения злодея. Равным образом не имеется никаких оснований сближать сон Наташи в „Женихъ“ со сном Татьяны в „Евгениі Онѣгинѣ“, как делают это Н. Ф. Сумцов <sup>375</sup>)

приводятся случаи создания во сне художественных произведений Вольтером, Кольриджем и другими писателями. См. там же. Т. I, стр. 168 и след.

374) Повидимому, Пушкин любил „Гробовщика“, как рассказ, мастерски соединяющий элементы мистического ужаса с иронией. Пристрастие поэта к этому рассказу можем вывести из того, что Пушкин очень охотно иллюстрировал это свое произведение. См. Морозов. Т. V, стр. 54, 93—102.

375) Н. Ф. Сумцовъ. Ислѣдованія о поэзіи А. С. Пушкина. Харьковъ. 1900. Стр. 277. Статья „Женихъ“. Но в этой статье содержится интересное собрание фольклористических параллелей к сказке Пушкина.

и вслед за ним П. О. Морозов<sup>376</sup>). В одном случае центром тяжести является остроумный прием, примененный для обнаружения преступника, в другом же — пророчественность вещего сна.

Творчество Гофмана знает немало пророческих снов: таковы грезы Альберта в „Стихийномъ духѣ“<sup>377</sup>), зловещие сновидения Людвига в рассказе „Взаимозависимость событий“<sup>378</sup>), наконец, богатый яркими красками сон Элиса в мрачной сказке „Фалунские рудники“<sup>379</sup>). Последнее сновидение имеет все основания называться пророчественнымъ, так как в символических образах здесь намечается трагическое будущее Элиса, которому суждено погибнуть в одной из шахт Фалуна.

Только будущее пророчат сны в „Пиковой дамѣ“, „Метели“ и „Борисѣ Годуновѣ“.

Сон Германа в „Пиковой дамѣ“ предвещает ему удачу в игре. Он видит за зеленым столом себя, охваченного азартом и создающего себе картами богатство<sup>380</sup>). Вскоре сон этот сбывается, но, увы, лишь на самое короткое время.

Равным образом действительность повторяет сон героини „Метели“ Марии Гавриловны, задумавшей побег для того, чтобы обвенчаться с любимым человеком. Ее сновидение сосредоточивается около двух моментов: помехи ее намерению вступить в брак и ранения любимого ею Владимира<sup>381</sup>). Непредвиденно сложившиеся обстоятельства толкают ее под венец с другим, а некоторое время спустя ее Владимир получает тяжелую рану в сражении под Бородиным.

Григорий Отрепьев в келье отца Пимена видит такой же тревожный и вещий сон. Он поднялся на высокую башню и с крутизны ему виднелась

Москва, что муравейникъ ;  
Внизу народъ на площади кипѣлъ  
И на него указываль со смѣхомъ<sup>382</sup>).

Ему становилось и стыдно, и страшно — „и, падая стрем-

376) Морозов. Т. II, стр. 583.

377) Гофман. Т. IV, стр. 306—343.

378) Гофман. Т. IV, стр. 116—160.

379) Гофман. Т. II, стр. 151—174.

380) Морозов. Т. V, стр. 511.

381) Там же, стр. 79.

382) Морозов. Т. III, стр. 275—6.



главъ, онъ пробуждался“. И этот сон сбылся: вознесенный на головокружительную высоту власти, самозванец осмеянный падает и гибнет<sup>383</sup>).

Мы уже указывали на важность мотивировки литературно воспроизводимого вещего сна, который должен иметь корни в действительной, реальной жизни. Этому правилу Пушкин следует неуклонно. Ни сон Германа, ни сновидение Марии Гавриловны, ни лукавая греза Григория не вызывают в нас недоумения: они подготовлены напряженною работою мысли, которая в своей интенсивности почти равносильна навязчивой идее. Это — мечта об обогащении Германа, ожидание брака Марии Гавриловны и воля к власти Григория.

Но все это сны, так сказать, однополюсные — или имеющие корни в прошлом („Гробовщикъ“, „Женихъ“), или вторгающиеся в будущее („Пиковая дама“, „Метель“ и „Борисъ Годуновъ“). Гораздо интереснее сны, которые мы позволили бы себе наименовать двуполюсными: связанные прочно с прошедшим, они в то же время устремляются и в будущее.

Сюда отнесем два сновидения: сон молодого Гринева во время бурана из „Капитанской дочки“ и сон Татьяны при святочном гадании из „Евгенія Онѣгина“.

В обоих чувствуется сгущенность мистического настроения, при чем оба сна являются узлами постепенно распутовающегося впоследствии повествования.

„Первосоніе“ разворачивает перед Гриневым кинематографическую ленту сновидений: она одним концом погружена в прошлое — это впечатления родной усадьбы и больного отца, другим же она обращена в будущее. Страшный мужик, оказавшийся в отцовской постели, размахивающий кро-

383) К этим трем снам можно присоединить вещим образом принимаемую за сон явь в „Пирѣ во время чумы“, когда забывшаяся Луиза в смятении говорить:

Ужасный демонъ

Приснился мнѣ: весь червый, бѣлоглазый...

Онъ звалъ меня въ свою телѣжку. Въ ней

Лежали мертвые — и лепетали

Ужасную, невѣдомую рѣчь...

Скажите мнѣ: во снѣ ли это было?

Проѣхала ль телѣга?

(Морозов. Т. III, стр. 556).

вавым топором и зовущий под свое благословение — Пугачев, только что встреченный Гриневым среди бурана.

Здесь мотивировка проведена Пушкиным с исключительной психологической последовательностью. Первые звенья сна объясняются тоскою юноши по покинутому дому. Только что пережитая опасность в пути подсказывает ему мечту об уютном и тихом родительском крове. Мысль об отце должна была возникнуть и угнетать Гринева в связи с его симбирским проигрышем и кутежом. Все это вместе взятое дало содержание первой части сна.

Вторая часть, героем которой является мужик с черной бородой, предвещает роковые события, в коих главным действующим лицом суждено быть Пугачеву. Для Гринева, конечно, он не играет роли отца, но все же несомненно оказывается его благодетелем, соединяя его с любимой девушкой. Гриневу не случится подходить под его благословение, но целовать ему руку в сцене помилования придется. Наконец, он будет свидетелем кровавой бойни в Белогорской крепости и заполнения ее мертвыми телами, подобно тому, как наполнилась ими отцовская горница в вещем его сновидении.

Изумителен художественный такт Пушкина в развертывании звеньев пугачевской мистической цепи. Ни одним словом не намекает он на то, что виденный Гриневым во сне мужик с черной бородой, вожатый во время бурана и Пугачев одно и то же лицо. Устанавливая позднее связь между Пугачевым и вожатым, Пушкин, однако, не возводит их к мистическому чернобородому мужику гриневского сновидения. Единственным общим им всем признаком является черная борода при сверкающих глазах, но этого довольно: каждый из нас восстанавливает опущенную связь, не пользуясь, в сущности уже ненужными для этого, услугами рассказчика.

Пророческое начало развито в гриневском сне с наибольшею полнотою. Но не меньшею художественностью отличается его развитие во сне Татьяны из „Евгенія Онѣгина“<sup>384</sup>).

В последнем намечается пять этапов: одиночество среди снеговой пустыни, скитания с медведем-путеводителем,

---

384) В последнем произведении неоднократно упоминаются о вещих снах в связи с именем их толкователя Мартына Задеки, а также о магнетизме и т. п. темах. См. Морозов. Т. IV, стр. 128—129, 201, 355 и др.

пир адских гостей, проявление власти над ними со стороны Онегина и, наконец, его кровавая ссора с Ленским.

Пушкин в своем творчестве вообще был чужд преднамеренной символики. Символ, как и глубокая философская мысль, вовлекались в его произведения вместе с ярко переживаемым художественным образом и почти мимовольно. Никогда Пушкин не был „планщиком“<sup>385</sup>) и символов не измышлял. Но это обстоятельство не мешает нам видеть символы на многих страницах его произведений.

Так и в сне Татьяны. Снеговая поляна, „печальной мглой окружена“, среди которой ей так холодно и жутко, — отражение ее житейского одиночества. Не она ли писала Онегину:

Вообрази : я здѣсь одна,  
Никто меня не понимаетъ,  
Разсудокъ мой изнемогаетъ  
И молча гибнуть я должна<sup>386</sup>).

Онегин среди адских гостей — прямое указание на подозрение Татьяны в его инфернальности. Иначе и не могло быть. Недаром же

сталъ теперь ея кумирь  
Или задумчивый Вампирь,  
Или Мельмотъ, бродяга мрачный,  
Иль Вѣчный Жидъ, или Корсарь,  
Или таинственный Сбогарь<sup>387</sup>).

Впрочемъ, она прямо высказывает свои сомнения Онегину, спрашивая его:

Кто ты ? мой ангелъ ли хранитель  
Или коварный искуситель ?<sup>388</sup>)

Те подозрения, которые смутно бродили наяву, оформляются в сновидении: определяется отношение Онегина к демонической нечисти:

Онъ знакъ подастъ — и всѣ хлопчуть ;  
Онъ пьеть — всѣ пьютъ и всѣ кричать ;  
Онъ засмѣется — всѣ хохочуть ;  
Нахмурить брови — всѣ молчать ;  
Онъ тамъ хозяинъ, это ясно...<sup>389</sup>).

385) Морозов. Т. VIII, стр. 143.

386) Морозов. Т. IV, стр. 91.

387) Морозов. Т. IV, стр. 80.

388) Там же, стр. 91.

389) Там же, стр. 126.

Темное начало онегинской инфернальности, смутно чувствовавшееся Татьяной, должно было столкнуться с противоположным началом ясного и поэтического, доверчивого приятия мира. В ком было искать его, как не в Ленском? . . . И проникновенным воображением Татьяны Ленский вводится в качестве пассивного героя в пророческой сон.

Вдругъ Ольга входить,  
 За нею Ленскій; свѣтъ блеснулъ;  
 Онѣгинь руку замахнулъ  
 И дико онъ очами бродить,  
 И неважныхъ гостей бранить;  
 Татьяна чуть жива лежитъ . . .  
 — Споръ громче, громче; вдругъ Евгений  
 Хватаетъ длинный ножъ, — и вмигъ  
 Поверженъ Ленскій. Страшно тѣни  
 Сгустились; нестерпимый крикъ  
 Раздался . . . хижина шатнулась . . .  
 И Таня въ ужасъ проснулась . . .<sup>390)</sup>

В этих строках — схема дальнейшего развития романа, и

390) Морозов. Т. IV, стр. 127. В сне Татьяны возможно усмотреть также некоторый отдаленный отголосок впечатления от сна Софьи, рассказываемого Фамусову, в грибоедовском „Горѣ отъ ума“:

Позвольте . . . видите-ль . . . сначала  
 Цвѣтистый дугъ, и я искала  
 Траву  
 Какую-то . . . Не вспомню наяву.  
 Вдругъ милый человѣкъ — одинъ изъ тѣхъ, кого мы  
 Увидимъ — будто вѣкъ знакомы —  
 Явился тутъ со мной, и вкрадчивъ, и уменъ,  
 Но робокъ . . . . Знаете, кто въ бѣдности рожденъ.  
 . . . . .  
 Потомъ проплыло всё: луга и небеса.  
 Мы въ темной комнатѣ . . . . Для довершенья чуда  
 Раскрылся полъ — и вы оттуда,  
 Блѣдны, какъ смерть, и дыбомъ волоса!  
 Тутъ съ громомъ распахнулись двери,  
 Какіе-то не люди и не звѣри  
 Насъ врозь — и мучили сидѣвшаго со мной . . .  
 Онъ будто мнѣ дороже всѣхъ сокровищъ!  
 Хочу къ нему — вы тащите съ собой!  
 Насъ провожаетъ стонъ, ревъ, хохотъ, свистъ чудовищъ!  
 Онъ вслѣдъ кричить!  
 Проснулась . . . . Кто-то говорить . . . .

См. А. С. Грибоедовъ. Полное собраніе сочиненій, подъ ред. Ар. И. Введенскаго. Изд. А. Ф. Маркса. СПб. 1892. Стр. 26—27.

самый сонъ Татьяны является естественным и вместе с тем мистическим центром всего повествования. К созданию этого сна Татьяна была приведена всеми предшествующими своими переживаниями — мечтательною любовью, интересом к готическимъ романам, наконец, склонностью ко всему таинственному. И „смиренной дѣвочки любовь“ открыла вещи тайники ее сердца, дав ей возможность „сквозь магическій кристалл“ различить трагическую развязку своего рокового романа.

Мы не станем останавливаться далее на этой странице пушкинского творчества, но здесь же отметим, что Гофман редко с такой логической и вместе с тем непринужденной полнотой осуществляет пророчества снов в своих рассказах, как делает это, — и притом без всяких надыжек и посягательств на здравый смысл, — Пушкин в своей „Капитанской дочкѣ“ и в „Евгеніи Онѣгинѣ“.

В заключение мы хотели бы остановиться на сближении одной стороны сна Татьяны с одной же из страниц гофманского романа „Эликсиры Сатаны“.

Вспомним в „Евгеніи Онѣгинѣ“ описание „адскихъ гостей“, виденных Татьяною во сне:

. . . За столомъ  
Сидятъ чудовища кругомъ;  
Одинъ въ рогахъ съ собачьей мордой,  
Другой съ пѣтушьей головой.  
Здѣсь вѣдьма съ козьею бородой,  
Тутъ остовъ чопорный и гордый,  
Тамъ карла съ хвостикомъ, а вотъ  
Полу-журавль и полу-котъ.

Еще страшнѣй, еще чуднѣе:  
Вотъ ракъ верхомъ на паукъ,  
Вотъ черепъ на гусиной шеѣ  
Вертится въ красномъ колпакѣ,  
Вотъ мельница въ присядку пляшетъ  
И крыльями трещить и машеть;  
Лай, хохоть, пѣнье, свистъ и хлопъ,  
Людская молвь и конскій топъ <sup>391)</sup>.

Эти видения, порожденные кошмаром, не повторяют, но напоминают те видения, которые, в минуты жгучих угрызений совести, видит герой повести Гофмана „Эликсиры Сатаны“ брат Медард.

391) Морозов. Т. IV, стр. 125.

„Я хотѣлъ молиться“, рассказывает он, „но вокругъ меня поднимался страшный шорохъ, шумъ и шопотъ, совершенно сбивавшіе меня съ толку. Люди, видѣнные мною когда-то, представлялись мнѣ теперь съ лицами, искаженными самыми необычайными гримасами. Живыя ихъ головы ползали вокругъ меня на стрекозьихъ ножкахъ, выросших у нихъ за ушами, и насмѣшливо мнѣ хихикали. Въ воздухѣ носились странныя птицы, — какое-то воронье съ человѣческими лицами. Я узналъ капельмейстера изъ Б. и его сестру. Она вертѣлась въ вихрѣ какого-то дикаго вальса подь музыку своего брата, водившаго смычкомъ по собственной груди, обратившейся въ скрипку. Белькампо, съ отвратительнымъ лицомъ ящерицы, сидя верхомъ на противномъ крылатомъ червѣ, летѣлъ прямо на меня съ намѣреніемъ расчесать мнѣ бороду гребнемъ изъ раскаленнаго желѣза, но это ему не удалось. Все гуще собирались вокругъ адскія привидѣнья, — все диковиннѣе и страшнѣе становились они. Тутъ были и крошечные муравьи, плясавшіе на маленькихъ человѣческихъ ножкахъ, и длинный лошадиный скелетъ со сверкающими глазами, покрытый чепракомъ изъ собственной шкуры, на которомъ сидѣлъ всадникъ съ сіяющей свиной головой. вмѣсто латъ на немъ былъ бездонный бокаль, а вмѣсто шлема опрокинутая воронка. Все вмѣстѣ являлось чѣмъ-то вродѣ маскарада бѣсовскихъ силъ . . . Но вотъ появился дивно-прекрасный женскій образъ, передъ которымъ быстро разступались и безслѣдно исчезали всѣ адскія навожденія. Женщина эта направлялась прямо ко мнѣ, и я съ восторгомъ узнавалъ въ ней Аврелію“ <sup>392</sup>).

Мы не усматриваемъ буквальной аналогии между сопоставляемыми местами „Евгенія Онѣгина“ и „Эликсировъ Сатаны“. Но черты общности между ними становятся очевидными при сколько-нибудь внимательномъ чтении.

В обоихъ случаяхъ имеемъ мы дело с кошмарными грезами, населенными чудовищами, которые являются помесью частью человеческого и звериного естества, частью же различныхъ звериныхъ обликовъ между собою. Далее, многие изъ этихъ чудовищъ отдаются дикой пляске. „Маскарадъ бѣсовскихъ силъ“, — выражение Гофмана, применимое также к „адскимъ приви-

392) Гофман. Т. V, стр. 230.

дѣніямъ“, выводимым Пушкиным, — производит оглушительный шум. Наконец, властителями над миром „адскихъ навожде-ній“ являются — у Гофмана Аврелия, возлюбленная героя по- вести „Эликсиры Сатаны“ Медарда, а у Пушкина Евгений Онегин, предмет нежной страсти Татьяны.

Против заимствования Пушкиным из Гофмана говорит следующее соображение. Пятая глава „Евгенія Онѣгина“, в которой описан сон Татьяны, была создана поэтом в период конца 1825 и начала 1826 года<sup>393</sup>). Французский же экзем- пляр гофмановских „Эликсировъ Сатаны“, помеченный именем Карла Шпиндлера и имевшийся в библиотеке Пушкина, был издан в Париже в 1829 году<sup>394</sup>). Русских переводов „Эликси- ровъ Сатаны“, насколько нам известно, в то время еще не было.

Однако это обстоятельство еще не разрешает категори- чески вопроса. Глава пятая „Евгенія Онѣгина“ была напи- сана в селе Михайловском как раз в то время, когда Пушкин пользовался обществом Ал. Ник. Вульфа, с которого, по имеющимся сведениям, отчасти списан образ Ленского. Дерпт- ский студент, начитанный в немецкой литературе<sup>395</sup>), Вульф не мог не знать Гофмана, которым в те годы бредил универси- тетский Дерпт. Будучи в Михайловском, он мог ознакомить Пушкина с „Эликсирами Сатаны“ и даже перевести для него отдельные места этой повести.

В пользу такого предположения говорят воспоминания об этом времени как Пушкина, так и самого Вульфа.

„Въ концѣ 1825 года“, вспоминает Пушкин, „я часто ви- дѣлся съ однимъ дерптскимъ студентомъ (нынѣ онъ гусар- скій офицеръ и промѣнялъ свои нѣмецкія книги, свое пиво, свои молодые поединки на гнѣдую лошадь и на польскія грязи). Онъ много зналъ, чему научаются въ университетахъ,

393) Морозов. Т. IV, стр. 5.

394) Модзалевский. Стр. 341.

395) Так, он переводил с немецкого сочинения Ван дер Вельде, вни- мательно читал произведенія Ламот Фуке, особенно его мистический роман „Магическое кольцо“. О его начитанности говорит между прочим и Л. Н. Майков, сообщающий, что живое отношение к умственным интересам никогда не покидало Алексея Николаевича. Всю свою жизнь он деятельно следил за литературой, много читал и собрал хорошую библиотеку. См. „Дневникъ А. Н. Вульфа“, под ред. М. Л. Гофмана. — „Пушкинъ и его современники“. Вып. XXI—XXII. Пгр. 1915. Стр. 4, 7, 210, 212. — Л. Н. Майковъ. Пушкинъ. СПб. 1899. Стр. 222. Статья „А. Н. Вульфъ и его дневникъ“. — Газета „Голось“ за 1881 г. № 111. А. Н. Вульфъ (некрологъ).

между тѣмъ какъ мы съ вами выучились танцовать. Разговоръ его былъ простъ и важенъ. Онъ имѣлъ обо всемъ затверженное понятіе, въ ожиданіи собственной провѣрки. Его занимали такіе предметы, о которыхъ я и не помышлялъ“<sup>396</sup>).

В отрывке этомъ идетъ речъ объ А. Н. Вульфѣ, который, какъ известно, былъ соседомъ Пушкина по имению.

„Евгеній Онѣгинъ“, записываетъ Вульфъ въ своемъ дневнике подъ датю 15 июня 1833 года, является „для меня лично источникомъ воспоминаній весьма пріятныхъ по большей части, потому что онъ не только почти весь написанъ на моихъ глазахъ, но я даже былъ дѣйствующимъ лицомъ въ описаніяхъ деревенской жизни Онѣгина, ибо она вся взята изъ пребыванія Пушкина у насъ, „въ губерніи Псковской“. Такъ я, дерптскій студентъ, явился въ видѣ геттингенскаго подъ названіемъ Ленскаго; любезныя мои сестрицы суть образцы его деревенскихъ барышень и чуть не Татьяна ли одна изъ нихъ. Многія изъ мыслей, прежде чѣмъ я прочелъ въ „Онѣгинѣ“, были часто въ бесѣдахъ глазъ на глазъ съ Пушкинымъ, въ Михайловскомъ, пересуждаемы между нами, а послѣ я встрѣчалъ ихъ, какъ старыхъ знакомыхъ“<sup>397</sup>).

Основываясь на всехъ этихъ данныхъ, мы склонны предполагать, что сведения о повести Гофмана „Эликсиры Сатаны“ и даже некоторые страницы ее дошли до Пушкина въ периодъ созданія имъ „Евгенія Онѣгина“ именно черезъ Вульфа.

Впрочемъ не исключена возможность и другого пути. Допустимо предположеніе о пользованіи какъ Гофманомъ, такъ и Пушкинымъ для описанія „адскихъ привидѣній“ однородными источниками, именно произведеніями фольклора, которые нередко представляютъ причудливыя сочетанія въ однихъ лицахъ звериной и человеческой природы.

Какъ бы то ни было, близость приведенныхъ местъ въ повести Гофмана и въ романѣ Пушкина представляется очевидной. Другой вопросъ, какъ объяснять происхождение этой близости. Во всякомъ случаѣ, думается, едва ли мы имеемъ право приписывать ее только случайности, темъ более, что, какъ увидимъ далее, приведенный случай не является единичнымъ случаемъ заимствованія Пушкина изъ „Эликсировъ Сатаны“.

396) Морозов. Т. VI, стр. 534—535.

397) Л. Н. Майковъ. Пушкинъ. СПб. 1899. Стр. 199. Статя „А. Н. Вульфъ и его дневникъ“.



## Безумие у Пушкина и Гофмана.

По учению романтиков сон близок к безумию и потому от мистического воззрения на сны естественен переход к мистике безумия<sup>398</sup>).

Этот мотив играет в творчестве Гофмана весьма видную роль. Патрѳн дружеского сообщества „Серапіоновы братья“ является боговдохновенным безумцем, при чем наиболее значительные сужденія о сумасшествіи в типично-романтическом духе ведутся в цикле гофманских рассказов именно по поводу его личности.

При этом собеседники устанавливают связь между безумием и поэзией. Как истинный поэт в моменты вдохновения стирает грани между внешним миром и своими внутренними переживаніями<sup>399</sup>), так и безумец не разграничивает своего „я“ и явленій внешнего мира. Это состояніе наводит ужас на окружающих, но может быть является подлинным счастьем для носителя безумія.

„Твой пустынный, любезный Кипріанъ,“ говорит Лотар, „былъ истиннымъ поэтомъ! Онъ дѣйствительно ви-

398) О близости состояніи сна и безумія говорят, впрочем, не одни только романтики. Их сближают между собою также и некоторые психологи. Так, Мори в своем труде „Сонъ и сновидѣніе“ (СПБ. 1867. Стр. 138—139) пишет следующее: „Одно лицо, прежде потерявшее рассудокъ и потомъ вполне вымечившееся, говорило мнѣ, что оно хорошо помнить, какъ во время сумасшествія видѣло множество вещей въ одно и то же время, и что оно никогда столько не думало, и притомъ столь быстро и о столь различных предметахъ, какъ въ то время. Мнѣ кажется безспорнымъ, что во снѣ дѣятельность мысли свершается почти всегда со столь же значительною быстротою“.

399) Имея в виду именно эту категорию художников, Крейслер в „Котѣ Муръ“ говорит, что они „испытывая любовь, творятъ въ небесномъ вдохновеніи дивныя вещи, и даже умирая въ чахоткѣ или впадая в сумасшествіе, не могутъ быть несчастны“. „Котѣ Муръ“, стр. 141.

дѣлъ то, о чемъ рассказывалъ, и потому рѣчь его западала въ душу и сердце. Бѣдный Серапионъ! Вся причина твоего сумасшествія заключалась въ томъ, что вліяніе какой-то враждебной звѣзды отняло у тебя способность понимать различіе между собой и внѣшнимъ міромъ, чѣмъ единственно и обусловливается земное самосознаніе... Когда ты, съ наводящей ужасъ пронизательностью, утверждалъ, что только духъ можетъ видѣть, слышать и чувствовать, что онъ одинъ сознаетъ факты и что поэтому признанное имъ за существующее должно существовать въ самомъ дѣлѣ, ты забывалъ при этомъ, что наоборотъ внѣшній міръ заставляетъ заключенный въ тѣлѣ духъ дѣйствовать такъ или иначе, по своему произволу. Твоя жизнь была постояннымъ сномъ, отъ котораго ты, вѣроятно, безъ большого горя пробудился за гробомъ“<sup>400</sup>).

В душе поэта-фантаста смешаны два мира — идеальный и реальный, при чемъ онъ часто говорит, обращаясь к людям реального мира языкомъ мира идеального, от чего происходят для него осложнения, иногда доходящие до того, что люди трезвой действительности принимаютъ поэта за сумасшедшего.

И в состояніи поэтической внежизненности, и во внежизненномъ безуміи заключено особое, непонятное для филистерскаго мира блаженство. Романтическій миръ не только знал, но подчас и поэтизировал „сумасшедшихъ, считавшихъ свое состояніе драгоценнѣйшимъ даромъ неба, находившихъ въ немъ одномъ покой и счастье и отъ всей души желавшихъ подобной же судьбы окружающимъ“<sup>401</sup>).

Здесь хочется отметить, что в пушкинское романтическое время такое отношеніе к безумію было характерно не для однихъ поэтовъ. Этой точки зренія придерживались также люди науки и даже представители медицинскихъ знаній. В этомъ последнемъ отношеніи любопытны сужденія о сумасшествіи известнаго в 1830—40 годахъ доктора И. М. Ястремцова. Вот что говоритъ этотъ интересный писатель в статьѣ своей „Необходимость вѣры“ :

„Сумасшествіе! Не слишкомъ ли много мы его ужасаемся? Не обманываемъ ли себя, думая, что переходъ нашего разума къ этому состоянію тяжелъ и необыкновененъ! А мнѣ кажется,

400) Гофман. Т. II, стр. 46—47.

401) Гофман. Т. II, стр. 20.

мы всё часто, очень часто и очень легко переступаемъ за ту черту, отъ которой начинается ненавистная область сумасшествія“<sup>402</sup>).

Сделав такое вступленье, Ястребцов рассматривает случаи помрачения нашего рассудка в повседневной жизни. При этом он приходит к убеждению, что безумие наше проявляется в том, что мы, веря откровению, не заботимся о будущей жизни нашей, а затем в различных состояниях аффекта (например, в гневе), в пьянстве, в крайней степени мечтательности, когда человек порою начинает беседовать сам с собой. „Берегитесь подобнаго состоянія“, предостерегает Ястребцов. „Сейчасъ вы читали: „часто больные разумомъ ведутъ съ необычными лицами переговоры...“ Вся разница, что эти больные часто, а вы рѣдко (если точно рѣдко) въ такомъ состояніи. Вы приходите, какъ говорится, опять въ себя; и тѣ обыкновенно тоже. Согласитесь, что всякая страсть есть помѣшательство разума“<sup>403</sup>).

Затем, в полном соответствии с господствовавшим в его время романтическим мировоззрением, Ястребцов характеризует свойственное каждому из нас „сонное безуміе“:

„Какъ постоянно и правильно приводить насъ въ состояніе сумасшествія сонъ! Во снѣ мы точно находимся, какъ доказываютъ грезы сновидѣнія, въ естественныхъ припадкахъ помѣшательства разума, которое простирается иногда до бѣшенства“.

И в дальнейшем своем изложении Ястребцов старается показать нам условность границы, отделяющей здравомыслие от безумия. „И во снѣ, и на яву, и въ больномъ и въ здоровомъ состояніи, в испугѣ, гнѣвѣ, печали, радости, человекъ безпрестанно почти впадаетъ въ сумасшествіе. Оно иногда и не кратковременно, и нелегко, а главное: оно по существу своему есть именно то, от чего: „Сохрани насъ, Боже!“ мы думаем“.

„Мы видѣли, можетъ быть“, заключает Ястребцов вопросом свои суждения о безумии, „такихъ больныхъ въ домѣ сумасшедшихъ, которые или съ состраданіемъ, или съ

---

402) Докторъ Ястребцовъ. Исповѣдь или собраніе разсужденій. СПб. 1841. Стр. 235.

403) Там же, стр. 237.

насмѣшливостью наблюдаютъ за поступками своихъ товарищей и даже васъ самихъ. А вы ихъ наблюдаете. Подозрительная взаимность!“<sup>404</sup>).

Изъ приведенныхъ цитатъ, взятыхъ у Гофмана и Ястребцова, мы можемъ уже наметить некоторые выводы.

Романтики считали сопредельными областями безумие, поэтическое вдохновение и сон. Отправляясь отъ последнихъ двухъ состояний и считая, что во всехъ трехъ случаяхъ уничтожается установленная для бедныхъ духомъ сыновъ земли граница между миромъ идеальнымъ и реальнымъ, романтики постепенно пришли къ тому заключению, что субъективно сумасшествие является во многихъ случаяхъ блаженнымъ состояниемъ. Отрицательная сторона его заключается не въ немъ самомъ, какъ въ таковомъ, но въ отношеніи къ нему окружающаго мира.

Сравнимъ теперь съ этими взглядами воззрѣнія Пушкина на безуміе.

Въ качестве отправнаго и вместе съ темъ опорнаго пункта для нашихъ сужденій мы возьмемъ относящееся къ 1833 году стихотвореніе Пушкина: „Не дай мнѣ Богъ сойти съ ума“... Такъ какъ оно подлежитъ подобному нашему разбору, придется привести его здѣсь полностью:

Не дай мнѣ Богъ сойти съ ума;  
Нѣтъ, легче посохъ и сума,  
Нѣтъ, легче трудъ и гладь.

Не то, чтобъ разумомъ моимъ  
Я дорожилъ, не то, чтобъ съ нимъ  
Разстаться былъ не радъ.

Когда бъ оставили меня  
На волѣ, какъ бы рѣзво я  
Пустился въ темный лѣсъ!

Я пѣлъ бы въ пламенномъ бреду,  
Я забывался бы въ чаду  
Нестройныхъ, чудныхъ грезъ.

И я бъ заслушивался волнь,  
И я глядѣлъ бы, счастья полнь,  
Въ пустыя небеса.

И силенъ, воленъ былъ бы я,  
Какъ вихорь, роющій поля,  
Ломающій лѣса.

404) Там же, стр. 238.

Да вотъ бѣда: сойди съ ума,  
И страшень будешь, какъ чума; —  
Какъ разъ тебя запрутъ:

Посадятъ на цѣпь дурака,  
И сквозь рѣшетку, какъ звѣрька,  
Дразнить тебя придутъ.

А ночью слышать буду я  
Не голосъ яркій соловья,  
Не шумъ глухой лѣсовъ,

А крикъ товарищей моихъ,  
Да брань зрителей ночныхъ,  
Да визгъ, да звонъ оковъ <sup>405</sup>).

Стихотворение это нетрудно разделить на три части. Первую составляют первое и второе трехстишие, в которых выражается ужас перед возможностью потери рассудка, при чем дается намек на то, что страшен не сам по себе факт расставания с рассудком, а нечто другое. В последующих четырех трехстишиях рисует нам поэт картину неограниченной свободы безумца, и, наконец, последние четыре трехстишия устанавливают связь со вторым, поясняя его: ужас положения безумца заключается с одной стороны в лишении свободы, а с другой в отношении окружающей среды.

На всем стихотворении лежит печать двойственности: Пушкин остается верен себе. Как романтик, он видит в безумии некое освобождение. Его сумасшествие так же, как и гофманское, стоит в связи с безумием поэтического экстаза. Как и гофманские герои, он стирает в сумасшествии границы между идеальным и реальным: то он во власти „пламеннаго бреда“ и „нестройныхъ чудныхъ грезъ“, то отдается впечатлениям окружающей действительности — вниманию мелодии волн и созерцанию пустого неба.

Но в противовес выдвигается оборотная сторона безумия: вместо силы — короткая цепь, вместо воли — затворы, вместо голосов природы — кошмарные шумы сумасшедшего дома. И четко выявляется победа неприглядной действительности над блаженством безумия, быть может, существующим только в воображении.

Преобладание этого последнего мотива с совершенной очевидностью вытекает из сопоставления первой и третьей

405) Морозов. Т. II, стр. 182.

части стихотворения: они, стоя в непосредственной связи друг с другом, сжимают среднюю и сглаживают впечатление от нее.

И хотя важен тот вывод, который приходится делать из этого пушкинского произведения, но не менее существенно и то обстоятельство, что из него видна доступность для Пушкина романтического взгляда на безумие.

В самом деле: причина несчастий безумца — в условиях общежития современного строя. Не будь их — не было бы угрозы сумасшедшим домом, вне их — „и силенъ, воленъ былъ бы“ ничем и никем не стесняемый безумец.

Быть может, Гофман не меньше Пушкина чувствует противоречие романтического взгляда на безумие с условиями современного ему общежития. Потому то он, рисуя довольно часто безумцев в своих произведениях, всегда оставляет их на воле и не изолирует от нормальных людей.

Ужас безумия, победивший в данном случае у Пушкина блаженство безумия, заставляет задуматься о том, не было ли для этой победы каких-нибудь реальных оснований в действительности, остро переживавшейся поэтом.

Утвердительный ответ на это дают нам отношения Пушкина к Батюшкову, или вернее два эпизода из истории этих отношений.

Нет нужды говорить здесь, как значительно было влияние Батюшкова на юного Пушкина: об этом существует обширная литература. Учитывая это влияние, можно было заранее предсказать, что умопомешательство Батюшкова произведет на Пушкина самое глубокое впечатление.

Оно отразилось в пушкинских письмах 1820-ых годов. „Мнѣ писали, что Батюшковъ помѣшался“, говорит Пушкин в письме к брату своему Л. С. Пушкину 21 июля 1822 года. „Быть нельзя; уничтожь это вранье“<sup>406</sup>). Полгода спустя, в письме к тому же лицу, Пушкин возвращается к указанному вопросу: „Батюшковъ въ Крыму“, пишет он, „Орловъ съ нимъ видался часто. Кажется мнѣ, онъ изъ ума шутить“<sup>407</sup>). Чувствуется, что Пушкин никак не хочет примириться с мыслью о сумасшествии Батюшкова, но вскоре ему приходится убедиться в этом факте. Письмо к Рылееву от 25 ян-

406) Морозов. Т. VIII, стр. 29.

407) Морозов. Т. VIII, стр. 37.

варя 1825 года он заключает следующими словами: „Что касается до Батюшкова, уважимъ въ немъ несчастье и несозрѣвшія надежды“<sup>408</sup>).

Затем упоминания имени Батюшкова в письмах Пушкина прекращаются, и только в марте 1830 года, в письме к Вяземскому, Пушкин сообщает: „Батюшковъ умираетъ“. Это был ложный слух<sup>409</sup>), но под его влиянием Пушкин решился посетить Е. Ф. Муравьеву, у которой в Москве проживал больной Батюшков. Здесь состоялось, 1 апреля 1830 года, последнее свидание Пушкина съ безумным поэтом.

В рукописном отделении Российской Публичной Библиотеки сохранилось письменное свидетельство об этой встрече. К сожалению, до сей поры оно полностью не опубликовано. О нем лишь упоминает Л. Н. Майков в своем очерке о Батюшкове<sup>410</sup>).

Мы говорим о дневнике доктора Антона Дитриха, долгое время состоявшего при больном поэте. Дневник этот, которым мы пользовались в 1912 году, написан на немецком языке, при чем к нему приложен и русский перевод, но далеко неполный и неточный. Имя переводчика не обозначено, но имеются основания предполагать, что автором перевода является М. П. Погодин<sup>411</sup>).

Вот что рассказывает нам о свидании Пушкина с Батюшковым доктор Дитрих<sup>412</sup>). Пушкин вошел в комнату, где

408) Там же, стр. 89.

409) Там же, стр. 196. Вот что пишет по этому поводу Погодин в своем дневнике под датю 14 марта 1830 года: „Батюшковъ, говорятъ, очень дурень. Неужели умретъ? Въ роковыя Idus Martiis [sic] къ нему съ Дитрихомъ. Черезъ окно. Лежить почти неподвижный. Дикіе взгляды. И такъ лежить онъ два мѣсяца. Боже мой! Гдѣ умъ и чувства? Одно тѣло чуть-чуть живое. Страшно!“ Н. П. Барсуковъ. Жизнь и труды Погодина. СПб. 1891. Т. III, стр. 36.

410) Л. Н. Майков. О жизни и сочиненияхъ К. Н. Батюшкова. См. К. Н. Батюшковъ. Сочиненія. СПб. 1885. Т. I, стр. 303.

411) Н. П. Барсуковъ. Жизнь и труды Погодина. СПб. 1891. Т. III, стр. 36.

412) Между прочим, имя доктора Дитриха встречается в автографѣ стихотворения Пушкина „Зимняя дорога“, находившемся в составе коллекции В. И. Яковлева, перешедшей затем в собственность рукописного отделения Библиотеки Академии Наук. Повидимому, доктор Дитрих был составителем краткой биографической заметки о Пушкине, приложенной к упомянутому автографу. (См. „Пушкинъ и его современники“. Вып. XXXVI. СПб. 1923. Стр. 2).

находился Батюшков, поздоровался с бывшими там Е. Ф. Муравьевой и доктором и подошел к Батюшкову. Последний, однако, не узнал поэта ни тогда, ни позже, когда Пушкин пытался вовлечь его в разговор. Пушкин сел на диван у круглого стола и, прикрыв рукою пламя свечи, долгое время наблюдал Батюшкова. В это время в доме Муравьевой служили всенощную, но Батюшков никак не реагировал на окружающее. Он сидел неподвижно, впевив взор в одну точку. Доктору Дитриху все же казалось, что он напряженно прислушивался к церковному пению. „Быть может, ему представлялось“, прибавляет к этому совершенно произвольно доктор Дитрих, „что онъ слышитъ пѣніе ангеловъ на небесахъ“.

Как бы то ни было, но посещение это не могло не произвести на Пушкина тягостного впечатления. Оно должно было вспомниться ему с особенною яркостью еще раз, три года спустя, когда вполне уже обозначилось безнадежное положение Батюшкова. В наших руках было дело, извлеченное нами из архива Министерства Иностранных Дел, об увольнении Батюшкова в отставку за неизлечимостью его болезни<sup>413</sup>). В хлопотах о назначении ему усиленной при этом пенсии, как видно из упомянутого дела, принимал активное участие Жуковский; в литературных кругах об этом говорилось много и Пушкин был в курсе хлопот Жуковского. И вот нам представляется небезосновательным предположение о том, что стихотворение „Не дай мнѣ Богъ сойти съ ума“, написанное как раз в то время, когда решалась судьба Батюшкова, было создано именно под влиянием московского свидания с безумным поэтом и петербургских толков о его печальной участи.

Интересно отметить еще и то обстоятельство, что встреча Пушкина с Батюшковым и разговоры о нем совпадают с наиболее мрачным периодом сумасшествия поэта, когда он находился в полной прострации и физические силы его заметно убывали. Пушкин уже не застал последующего, особенно интересного с психиатрической точки зрения, вологодского периода жизни Батюшкова, когда душевное его равновесие стало настолько восстанавливаться, что у него обнаружилось даже

---

413) О выходе К. Н. Батюшкова в отставку см. еще у Л. Н. Майкова, стр. 304 цитир. выше сочинения.



стремление к творчеству. От этого периода остались любопытные рисунки, исполненные Батюшковым. Нам довелось видеть их летом 1919 года в Москве у П. Ю. Бартенева. Они во многих отношениях превосходят колорит, композицию и манеру известного художника Чурляниса, деятеля „Мира Искусства“. Это второй факт, когда нормальными людьми мимовольно повторяется форма выражения мысли людей психически расстроенных. Первый случай пришлось наблюдать при сопоставлении хранящихся в Пушкинском Доме Российской Академии Наук рукописей душевно-больного декабриста Г. С. Батенкова с произведениями не так давно умершего писателя-философа В. В. Розанова.

Заслуживает особого внимания также тот факт, что если не считать безумия Марии в „Полтавѣ“, все случаи сумасшествия, описываемые Пушкиным, падают на время после 1830 года, т. е. после свидания с Батюшковым: именно, безумие мельника („Русалка“) — в 1832 году, старика Дубровского („Дубровский“) и Евгения („Мѣдный всадникъ“) — в 1833 году, Германа („Пиковая дама“) — в 1834 году. К этим данным можно прибавить эпизодическое описание сумасшествия гувернера в „Русскомъ Пеламѣ“ (1835 г.)<sup>414</sup> и описания близких к безумию психических состояний барона в „Скупомъ рыцарѣ“ (1830 г.) и пирующих перед лицом чумной смерти в „Пирѣ во время чумы“ (1830 г.). Любопытно, что „голосъ трезвой дѣйствительности“, вещающий в первом случае устами герцога, а во втором — священника, именует скупца-барона „безумцем“<sup>415</sup> и пирующих — „безбожными безумцами“<sup>416</sup>).

---

414) „Третій гувернеръ, прожившій у насъ цѣлый годъ, былъ сумасшедшій, и въ домѣ тогда только догадались о томъ, когда пришелъ онъ жаловаться Аннѣ Петровнѣ на меня и на Мишеньку за то, что мы подговорили клоповъ всего дома не давать ему покою, и что сверхъ того чертенюкъ повадился вить гнѣзда въ его колпакѣ“. Морозов. Т. V, стр. 576.

415) Въ какіе дни надѣлъ я на себя

Цѣпь герцоговъ! Молчите: вы — безумецъ

И — ты тигренокъ.

Морозов. Т. III, стр. 491.

416) „Возбожный пиръ, безбожные безумцы!“ Впрочем, и участникам пира председатель Вальсингам кажется безумцем:

Онъ сумасшедшій!

Онъ бредить о женѣ похороненной!“

Морозов. Т. III, стр. 558 и 560.

Не подтверждают ли все эти факты предположения о том, что впечатления от психической болезни Батюшкова отразились самым ярким образом на творчестве Пушкина множественностью изображений безумия?

Ни безумие комическое (в „Русскомъ Пелагѣ“), ни безумие „злыхъ страстей“ (в „Скупомъ Рыцарѣ“ и „Пирѣ во время чумы“) не заслуживают такого внимания, как прочие виды безумия. При этом мы можем разбить все эти случаи на две группы: к одной придется отнести безумие от горя, к другой — умопомешательство от того, что слабая душа не выдерживает смелости дерзания.

К первой категории отнесем сумасшествие старика Дубровского, лишшающегося разума под влиянием душевного потрясения, пережитого вследствие потери состояния в тяжбе с Троекуровым, и умопомешательство мельника, становящегося безумным после трагического самоубийства дочери, обольщенной князем.

Ко второй категории относится умопомешательство Марии, предавшей в жертву любви к Мазепе своего отца Кочубея, безумие Германа, причинившего смерть графине в своем упорном стремлении к обогащению, и сумасшествие Евгения, посылающего вызов статуе Петра, которого он считает косвенным виновником своего несчастья. Все трое дерзнули, каждый по своему, каждый заглянул в глаза Смерти и каждый поплатился за это рассудком.

Нарушение дочернего долга, нравственное насилие над полуживой старухой, противопоставление своего мелкого мещанского благополучия общему благу — все эти действия в глазах Пушкина противоэтичны, а мы знаем, что он вполне разделял неккеровское мнение о том, что „la morale est dans la nature des choses“. Исходя из этого убеждения, Пушкин должен был казнить своих кощунственно дерзающих героев или смертью, или лишением рассудка. Он предпочел последнее.

Теперь интересно дать себе отчет, что же, по мнению Пушкина, привносит с собою в душу помешанного безумие. Внимательно всматриваясь в существо отраженных в его творчестве случаев умопомешательства, приходим к заключению, что Пушкин, как и многие романтики его времени, усматривает в качестве следствия сумасшествия раскрепощение духа.

В самом деле: за исключением Германа, на которого

сумасшествие подействовало депрессивно и который в больнице являет именно то страшное зрелище безумия, которого так боялся Пушкин, все остальные умалишенные пушкинские герои приобретают смелость и пронизательность, которых им не хватало „въ здоровомъ умѣ и твердой памяти“. Так, мельник обличает вероломное коварство князя и на его приглашение перейти жить к нему в терем отвечает насмешливо:

Въ твой теремъ? Нѣтъ, спасибо!  
Заманишь, а потомъ меня, пожалуй,  
Удавишь ожерельемъ. Здѣсь я живъ,  
И сытъ, и воленъ. Не хочу въ твой теремъ <sup>417)</sup>.

Равным образом, безумная Мария („Полтава“) в словах, обращенных к Мазепе, проникая теперь вещим взором в его душу, видит его злодейство:

Ахъ, вижу, голова моя  
Полна волненія пустаго:  
Я принимала за другого  
Тебя, старикъ. Оставь меня.  
Твой взоръ насмѣшливъ и ужасенъ.  
Ты безобразенъ. Онъ прекрасенъ:  
Въ его глазахъ блеститъ любовь,  
Въ его рѣчахъ такая нѣга!  
Его усы бѣлѣе снѣга,  
А на твоихъ засохла кровь <sup>418)</sup>.

Безумие вызывает в Евгении („Мѣдный Всадникъ“) дерзновение, неожиданное для него самого. Злоба ввухает ему оскорбление памятника Петра Великого:

Онъ мрачно сталь  
Предъ горделивымъ истуканомъ.  
И зубы стиснувъ, пальцы сжавъ,  
Какъ обуянный силой черной,  
„Добро, строитель чудотворный!“  
Шепнулъ онъ, злобно задрожавъ, —  
„Ужо тебѣ!“ . . . <sup>419)</sup>

В связи с этим местом „Мѣднаго Всадника“ кн. П. П. Вяземский, сын друга Пушкина, сохранил нам следующий интересный рассказ:

417) Морозов. Т. III, стр. 585.

418) Морозов. Т. III, стр. 447.

419) Морозов. Т. IV, стр. 261.

„Изъ сочиненій Пушкина за это время“, говорит Вяземский о половине 1830-ых годов, „неизгладимое впечатлѣніе произвела, прочитанная имъ самимъ, „Капитанская дочка“ и ненапечатанный монологъ обезумѣвшаго чиновника передъ „Мѣднымъ Всадникомъ“. Монологъ этотъ, содержащій около тридцати стиховъ, произвелъ при чтеніи потрясающее впечатлѣніе, и не вѣрится, чтобы онъ не сохранился въ цѣлости. Въ бумагахъ отца моего сохранились многія подлинныя стихотворенія Пушкина и копіи, по монолога не сохранилось, весьма можетъ быть потому, что въ монологѣ слишкомъ энергически звучала ненависть къ европейской цивилизаціи. Мнѣ все кажется, что великолѣпный монологъ таится вслѣдствіе какихъ-либо тенденціозныхъ соображеній; ибо трудно допустить, чтобы изо всѣхъ людей, слышавшихъ проклятье, никто не попросилъ Пушкина дать списать эти тридцать-сорокъ стиховъ. Я думалъ объ этомъ и не смѣлъ просить, вполне сознавая, что мое юношество не внушаетъ довѣрія. Я помню впечатлѣніе, произведенное на одного изъ слушателей Арк. Ос. Россети, и мнѣ какъ будто помнится, онъ увѣрялъ меня, что сниметъ копію для будущаго времени“<sup>420</sup>).

По поводу этого показанія Вяземского среди историковъ русской литературы существуетъ разногласіе. Одни склонны принимать сообщеніе Вяземского на веру, другіе выражаютъ по поводу его некоторое сомнѣніе<sup>421</sup>), наконецъ, третьи отрицаютъ возможность существованія этого монолога<sup>422</sup>). Намъ представляется, что ближе к истинѣ стоятъ первыя. Ничего невероятнаго в исключеніи монолога, именно по цензурнымъ

420) Кн. П. П. Вяземскій. А. С. Пушкинъ (1816—1837) по документамъ Остафьевскаго архива и личнымъ воспоминаніямъ. См. „Бумаги А. С. Пушкина“. Москва. 1885. Вып. II, стр. 61—62.

421) Морозов. Т. IV, стр. 244.

422) Отрицаетъ возможность существованія монолога безумнаго Евгения между прочимъ и проф. Д. Н. Овсянико-Куликовскій в своей книгѣ о Пушкинѣ. Но позиція его в этомъ вопросе устойчивостью не отличается. Такъ, на стр. 70-й тома IV „Собранія сочиненій“ (СПб. 1909), посвященнаго Пушкину, Овсянико-Куликовскій говоритъ, что „такой монологъ, по видимому, былъ бы возможенъ: онъ находился бы въ согласіи съ мыслью Пушкина — поднять личность маленькаго героя до высоты политическаго протеста“, а на стр. 77 заявляетъ, что в повести Пушкина „Мѣдный Всадникъ“ „монологъ нѣтъ, и, вѣроятно, никогда не было“. Но допущеніе возможности факта ведь уже является тем самымъ допущеніемъ факта.

условиям, нет, последующая утрата его вполне возможна. За вхождение этого места в произведение Пушкина говорят два соображения. Во-первых, Пушкин, как мы уже видели, очень склонен к антитезам. Судя по рассказам, можно предполагать, что монолог безумного Евгения именно был противопоставлением прославлению Петербурга, содержащемуся во вступлении к „Мѣдному Всаднику“. Во-вторых, Пушкин в речах безумцев обычно любит выявлять скрываемую при нормальном состоянии сущность их души. Одной угрозой Евгения: „Добро, строитель чудотворный, — ужо тебѣ“, конечно, мало для того, чтобы иметь ясное представление о характере ненависти Евгения к Петру. Если не протест против европейской цивилизации, то во всяком случае энергичная и резкая хула на Петра Великого должна была содержаться в монологе Евгения, и, конечно, николаевская цензура не могла допустить этого места пушкинской повести к свободному обращению. Мы склонны думать, что Пушкин понимал это и сам, почему привел „Мѣднаго Всадника“ в цензурный вид, предварительно представления его к напечатанию.

Безумие развязывает язык старику Дубровскому, который, потеряв рассудок от горя, в гневных словах осуждает Троекурова, в своей страсти к псовой охоте попирающего все святое в окружающих его людях: „Какъ, не почитать церковь Божию! Прочь, хамово племя! . . . Слыхано ли дѣло? Псари вводятъ собакъ въ Божию церковь! Собаки бѣгаютъ по церкви! Я васъ ужо прочу“<sup>423)</sup>.

Страсть „Скупого Рыцаря“, которая старика-барона приводит на границу умопомешательства, в минуту безумного упоения его богатством, дает ему способность пророческого прозрения в грядущее и рисует в ярких образах то, что будет учинено в его замке, тотчас после уже близкой его смерти, расточительным его наследником:

Едва умру, онъ, онъ сойдетъ сюда,  
 Подъ эти мирные, нѣмые своды,  
 Съ толпой ласкателей придворныхъ жадныхъ,  
 Укравъ ключи у трупа моего,  
 Онъ сундуки со смѣхомъ отопретъ,

423) Морозов. Т. V, стр. 256. Характерно это „ужо“, повторяющееся после „Мѣднаго Всадника“ в аналогичных условиях и в „Дубровском“. Здесь, видимо, имеем дело со случаем частичной автореминисценции.

И потекутъ сокровища мои  
 Въ атласные, дырявые карманы.  
 Онъ разобьетъ священные сосуды,  
 Онъ грязь елеемъ царскимъ напоить —  
 Онъ расточить . . . <sup>424</sup>).

Но никакие дары пронизательности и провидения не могут вознаградить безумца в том жалком состоянии, которое сохраняет он среди здоровых людей. Раскрепощение духа, постижимое для поэта и едва ли сознаваемое самим сумасшедшимъ, не заслоняет ужаса безумия для окружающих, которые чуждаются умалишенного. Так было с героем „Мѣднаго Всадника“ Евгением :

Онъ скоро свѣту  
 Сталь чуждъ. Весь день бродилъ пѣшкомъ,  
 А спалъ на пристани; питался  
 Въ окошко поданнымъ кускомъ;  
 Одежда ветхая на немъ  
 Рвалась и тлѣла. Злыя дѣти  
 Бросали камни вслѣдъ ему;  
 Нерѣдко кучерскія плети  
 Его стегали, потому  
 Что онъ не разбиралъ дороги  
 Ужъ никогда; казалось, онъ  
 Не примѣчалъ. Онъ оглушевъ  
 Былъ шумомъ внутренней тревоги.  
 И такъ онъ свой несчастный вѣкъ  
 Влачилъ — ни звѣрь, ни человекъ,  
 Ни то, ни се — ни житель свѣта,  
 Ни призракъ мертвый . . . <sup>425</sup>).

Это уже зрелище безумца, так сказать, со стороны: явление его таким, каков он представляется окружающим трезвым и душевно нормальным людям. В содрогание приводит их недуг безумца, и, может быть, с наибольшею полнотою Пушкин отразил современное ему отношение к сумасшествию в словах князя после встречи с безумным стариком-мельником в „Русалкѣ“:

Страшно  
 Ума лишиться! легче умереть:  
 На мертвеца глядимъ мы съ уваженьемъ,  
 Творимъ о немъ моливы — смерть равняетъ

424) Морозов. Т. III, стр. 485.

425) Морозов. Т. IV, стр. 259.

Съ нимъ каждыаго. Но человекъ, лишенный  
Ума, становится не человекомъ:  
Напрасно рѣчь ему дана — не править  
Словами онъ; въ немъ брата своего  
Звѣрь узнаеть; онъ — людямъ въ посмѣянье;  
Надъ нимъ всякъ воленъ; Богъ его не судить ... 426).

Если сопоставить между собою приведенные цитаты, придется признать последовательность в пушкинском отношении к безумию. Те две стороны безумия — блаженство в прозрении и ужас в общественном отчуждении —, которые намечены в стихотворении „Не дай мнѣ Богъ сойти съ ума“, неуклонно проходят черезъ все страницы пушкинского творчества, в той или иной мере затрагивающие вопросы безумия.

---

426) Морозов. Т. III, стр. 586.

## Пушкин и Гофман о вдохновении.

Исключительно интересным представляется то обстоятельство, что романтики определенным образом связывают безумие с художественным вдохновением<sup>427</sup>). Черту эту усмотрим и у Гофмана, и у Пушкина.

В гофмановских „Крейслериана“ имеется одно очень характерное в этом отношении место, исполненное ядовитой иронии. „Многіе изъ несчастныхъ мечтателей впадаютъ въ своего рода безуміе, которое легко замѣтить по ихъ сужденіямъ объ искусствѣ. Они думаютъ, что искусство заставляетъ человѣка предчувствовать его высшее назначеніе и, отрывая его отъ пустыхъ дѣлъ обыденной жизни, вводитъ въ храмъ Изиды, гдѣ природа говоритъ съ нимъ священными, не слыханными дотолѣ, но понятными словами. Тѣхъ же, кто вполне вѣрно разсуждаютъ об истинномъ значеніи искусства, называютъ они дерзкими невѣждами, передъ которыми будетъ вѣчно закрыто святилище высшей жизни, и этимъ доказываютъ свою глупость, потому что спрашивается, кто же лучше: чиновникъ, купецъ, живущій на свои деньги, который хорошо ѣсть, пьетъ и катается въ экипажахъ, возбуждая всеобщее благоговѣніе, или художникъ, который долженъ несчастнымъ образомъ держаться

---

427) Романтический взгляд на безумие, как на раскрепощение духа и вместе с тем как на явление близкое к художественному вдохновению, дал любопытные результаты в 1870-ых годах, оказавшись быть может несознанным поводом к написанию итальянским антропологом Чезаре Ломброзо его известной книги, где гениальность характеризруется, как род безумия. (См. Чезаре Ломброзо: „Гениальность и помѣшательство“. СПб. 1892. Изд. 3-ье.) В недавнее сравнительно время в качестве последователя Ломброзо выступил венгерский психиатр Шандор Ковач, который усматривает значительное сходство между душевно-больным параноиком и художником, так как оба стремятся процировать свое „я“ во вне. Как и художник, параноик создает себе целый мир фиктивных образов. (См. Sandor Kovacs. „Introjection, Projection und, Einfühlung.“ Zentralblatt für Psychoanalyse. 1912. N. 5—6.)



въ своемъ фантастическомъ мирѣ. Но эти дураки утверждаютъ, что поэтическое пареніе надъ толпою есть нѣчто совсѣмъ особенное, такъ что наслаждаясь имъ можно обойтись безъ многихъ излишествъ. Поэтому короли въ соломенныхъ коронахъ, сидящіе въ сумасшедшемъ домѣ, тоже счастливы!“<sup>428)</sup>

Здесь ценно почти каждое слово. Нищее, боговдохновенное искусство представляется в то же время и безумным. Голосами трезвой действительности оно приравняется к сумасшествию, несмотря на то, что поэты и художники испытывают подлинное блаженство безумия, которое при этом поддается более удовлетворительной мотивировке, нежели блаженство безумия умалишенных.

Итак в художественном вдохновении, так же как и в безумии, намечаются три момента. Отчуждение поэта от толпы, враждебное непонимание со стороны последней и наслаждение безумием вдохновения.

Все эти моменты нетрудно проследить в творчестве Гофмана. Иррациональность поэтического гения принимается миром филистерским, как нечто отрицательное: гений не жилец — „среди дѣтей ничтожныхъ міра“<sup>429)</sup>, только редкие избранные натуры способны постигнуть его внезапным наитием вполне, и, может быть, инстинктивно прав Гейнрих фон Офтердинген, который разрывает с земной средою и покупает себе „пѣсенъ чудный даръ“ ценою сближения с адом<sup>430)</sup>.

И не только утехи гордости и желание превосходства над окружающими заставляют певца жертвовать всем для своего искусства. В нем самом уже заключается высшее наслаждение и высшее удовлетворение.

Ведь поэзия, по учению Гофмана, является высшим знаниемъ. Вслед за Фихте, Новалисом и братьями Шлегелями, Гофман признает божественное происхождение творческой фантазии, талисманом которой являются поэтические мечтания. В них поэт свободен неограниченно. Как и Новалис, Гофман отрицает для поэта необходимость следования природному порядку вещей и зависимости от причинных связей.

428) Гофман. Т. I, стр. 29—30.

429) „Настоящая, внутренняя душа художника можетъ быть постигнута не иначе, какъ вдругъ особыми предъизбранными умами“. См. книгу „Объ искусствѣ и художникахъ“. Москва. 1914. Стр. 77.

430) Срвн. „Состязаніе пѣвцовъ“. Гофман. Т. II, стр. 252—4 и сл.

Поэт должен не только поклоняться, но и подчиняться случаю <sup>431</sup>). Гофман склонен отрицать возможность существования закономерности тамъ, где действует экстаз, который в форме внутреннего творческого огня, сожигая душу художника, властно требует от него создания его произведения.

Это состояние экстаза, совершенно иррациональное в трактовке Гофмана, представляется необходимым условием для воздействия на окружающий мир. „Для того, чтобы тронуть насъ и потрясти, художникъ долженъ быть самъ глубоко потрясенъ, и только тотъ и владѣть искусствомъ создавать потрясающія произведенія, кто съ высшей силой запечатлѣть безсознательно прочувствованное душою во время экстаза“ <sup>432</sup>).

И может быть правы те, которые смотрят на поэта, как на безумного. Вот, по Пушкину, безумцу „напрасно рѣчь дана: — словами не править онъ“ . . . Кто или что правит ими? Какая-то высшая, неведомая для нас сила. Не то ли и при поэтическом вдохновении? Ведь утверждает же герой „Песочнаго человѣка“ Натанаэль, что „безумно вѣрить въ свое самостоятельное творчество въ наукѣ и искусствѣ, такъ какъ вдохновеніе, подъ вліяніемъ котораго только и можно творить, не исходитъ изъ души, а есть только воздѣйствіе какого-нибудь высшаго принципа, не зависящаго отъ насъ самихъ“ <sup>433</sup>).

Эта самоотдача в поэтическом творчестве и саморастворение в созидательном художественном акте особенно радостны, как частичные проявления романтического расширения мироощущения. Оно в высокой степени внятно сумасбродному, с филистерской точки зрения, герою „Золотого Горшка“ Ансельму. „Что такое его блаженство“, спрашивает Гофман в заключительных строках названного произведения, „какъ не жизнь въ поэзіи, въ которой становится ясно священное созвучіе всѣхъ существъ, составляющее глубочайшую тайну природы?“ <sup>434</sup>).

М. О. Гершензон, вообще говоря немало грешащий окружением пушкинского творчества произвольными домыслами, в одном месте своей книги „Мудрость Пушкина“ близко под-

431) Novalis. См. Fragm. 1258.

432) Гофман. Т. I, стр. 190.

433) Гофман. Т. I, стр. 217.

434) Гофман. Т. I, стр. 133.

ходит к интересующему нас гофманскому пріятію поэзіи со стороны русскаго писателя.

„Человѣку даны отдѣльныя минуты неполнаго безумія“, читаем мы у Гершензона. „Есть мѣста и сроки, когда отъ избытка атмосферныхъ осадковъ, просачивающихся внутрь, набухнуть, переполнятся русла подземныхъ водъ, и вдругъ эти воды вырываются на поверхность земли и заливаютъ окрестность. Нѣчто подобное бываетъ съ человѣческой душой, не со всякой, конечно, и только мгновеніями. Пушкинъ былъ таковъ, и онъ зналъ эти экстазы. У него они вызывались преимущественно вдохновеніемъ“<sup>435</sup>).

Несколько далее Гершензон утверждаетъ, что Пушкин „зналъ преимущественно то состояніе безумія, которое дается вдохновеніемъ поэтическимъ“ . . . Он „несомнѣнно бывалъ въ царствѣ блаженнаго безумія, и не разъ, но видѣлъ только малую часть его“. Платонъ въ „Федре“ говоритъ о вдохновеніи поэтовъ, что одержимость и исступленіе бываетъ отъ музъ. „Овлаждѣвая нѣжной и дѣвственной душой, возбуждая и восторгая ее къ одамъ и другимъ стихотвореніямъ, и украшая въ нихъ безчисленныя событія старины, это изступленіе даетъ уроки потомству.“ „Это — безуміе Пушкина“, добавляетъ отъ себя Гершензон<sup>436</sup>).

Мы уже видели и знаемъ, что отчужденіе отъ окружающаго міра является однимъ изъ главныхъ признаковъ какъ безумія вообще, такъ и безумія вдохновенія въ частности. У Пушкина въ рядѣ его произведеній черта эта выявляется очень рельефно.

При соприкосновеніи съ толпою, съ духовною чернью, поэтъ спешитъ отмежеваться отъ нея, подчеркнуть свое отчужденіе:

Подите прочь — какое дѣло  
Поэту мирному до васъ?  
Въ развратѣ каменѣйте смѣло;  
Не оживитъ васъ лиры гласъ!  
Душѣ противны вы, какъ гробы;  
Для вашей глупости и злобы  
Имѣли вы до сей поры  
Бичи, темницы, топоры, —  
Довольно съ васъ, рабовъ безумныхъ!<sup>437</sup>)

435) М. О. Гершензонъ. Мудрость Пушкина. Москва. 1919. Стр. 83.

436) Там же, стр. 85.

437) Морозовъ. Томъ II, стр. 76.

Так бывает в обычном состоянии духа поэта. В минуты экстаза даже кратковременное общение с толпою представляется невыносимым. Вдохновение требует одиночества, и, повинаясь его голосу, поэт, одержимый священным безумием, уходит от людей:

... лишь божественный глаголь  
 До слуха чуткаго коснется,  
 Душа поэта встрепенется,  
 Какъ пробудившійся орель.  
 Тоскуеть онъ въ забавахъ міра,  
 Людской чуждается молвы;  
 Къ ногамъ народнаго кумира  
 Не клонить гордой головы;  
 Бѣжить онъ дикій и суровый,  
 И звуковъ, и смятенья полнь,  
 На берега пустынныхъ волнь,  
 Въ широкошумныя дубровы . . . 488)

Постепенно это отчуждение от черни, даже от людей вообще, возводится Пушкиным в степень некоего поэтического принципа, которому должен бы следовать идеальный поэт, дорожающий своим лицом, сознающий высоту своего призвания. Умственному взору Пушкина рисуется высшая степень отхода вдохновенного певца от суетного мира, осуществляемая в форме молчания:

Блаженъ, кто про себя тайль  
 Души высокія созданья  
 И отъ людей, какъ отъ могиль,  
 Не ждалъ за чувство воздаянья!  
 Блаженъ, кто молча быть поэтъ  
 И, терномъ славы не увитый,  
 Презрѣнной чернью забытый,  
 Безъ имени покинулъ свѣтъ! 489).

Это отчуждение не может быть односторонним: толпа должна заплатить за него поэту враждою. Она не может почувствовать ему, потому что он представляется ей существом иррациональным и, как таковой, обладает силою отталкивания, а не притяжения. Загадочность природы поэта способна манить лишь индивидуальное любопытство, массе она безразлична, а подчас даже раздражает ее, как нечто недоступное

488) Тамъ же, стр. 57—58.

489) Морозов. Т. I, стр. 358.

ее пониманию и вместе с тем поднимающее носителя поэтического вдохновения над ее серым и однообразным уровнем.

Самые толки черни о поэте уже изобличают враждебное отношение к его дару; это не только непонимание, но и нежелание понять того, кто, однако, имеет какую-то таинственную власть над душами не постигающих его людей:

И толковала чернь тупая:  
 Зачѣмъ такъ звучно онъ поетъ?  
 Напрасно ухо поражая,  
 Къ какой онъ цѣли насъ ведетъ?  
 О чемъ бренчить? Чему насъ учить?  
 Зачѣмъ сердца волнуетъ, мучить,  
 Какъ своенравный чародѣй?  
 Какъ вѣтеръ пѣснь его свободна,  
 Зато какъ вѣтеръ и бесплодна:  
 Какая польза намъ отъ ней? <sup>440)</sup>

В приведенных словах особенно примечательным кажется нам сравнение поэта с чародеем, которому дано волновать и мучить людские сердца. В этом сравнении уже отражено отношение толпы к поэту, как к загадочному, иррациональному существу, чуждому массе по своему духовному складу.

Люди толпы не довольствуются враждебно недоуменным отношением к поэту: они готовы посягнуть на его свободу, направляя его на свой избитый и проторенный путь. И самостоятельности, строптивой непокорности себе толпа никогда не простит певцу:

Исполненъ мыслями златыми,  
 Не понимаемый никѣмъ,  
 Передъ кумирами земными  
 Проходишь ты уныль и нѣмъ.  
 Съ толпой не дѣлишь ты ни гнѣва,  
 Ни нужды, ни хохота, ни рева,  
 Ни удивленья, ни труда.  
 Глупецъ кричить: „Куда, куда?  
 Дорога адъсь!“ Но ты не слышишь,  
 Идешь, куда тебя влекутъ  
 Мечтанья тайныя. Твой трудъ —  
 Тебѣ награда: имъ ты дышишь,  
 А плодъ его бросаешь ты  
 Толпѣ, рабынѣ суеты <sup>441)</sup>.

440) Морозов. Т. II, стр. 85.

441) Морозов. Т. IV, стр. 236.

Истинный поэт должен быть готов к обидам и оскорблениям: эта открытость груди певца ударам толпы нашла выражение в заключительных строках „Памятника“ Пушкина:

Вельнью Божю, о муза, будь послушна:  
Обиды не страшась, не требуя вѣнца,  
Хвалу и клевету приѣмлив равнодушно  
И не оспаривай глупца<sup>442</sup>).

Еще более резким образом отражена вражда толпы к певцу в пушкинском сонете „Поэту“. Кратковременны и переходящи восторги народных масс: их слишком скоро сменяют и „судь глупца“, и „смѣхъ толпы холодной“. Если прочно внутреннее сознание художественной ценности совершенного труда, тогда, говорит поэт, обращаясь ко „взыскательному художнику“,

пускай толпа его бранить,  
И плюетъ на алтарь, гдѣ твой огонь горить,  
И въ дѣтской рѣзвости колеблетъ твой треножникъ<sup>443</sup>).

Здесь восходящая линия враждебного отношения толпы к поэту: сначала досада на бессмысленные мучения, причиняемые своеправным чародеем („Чернь“), затем попытка приручить поэта и наставить его на свой путь („Родословная моего героя“), а при сопротивлении — обиды, клеветы и суждения глупцов („Памятникъ“), в качестве же завершения „насмѣшки холодной толпы“, ругательства над заветным трудом, оплевание алтаря поэзии и старания повергнуть в прах курящийся треножник („Поэту“).

Может ли поэтический экстаз, поэтическое безумие вознаграждать за все это, заставить забыть нанесенные обиды злобы и непонимания? „Да, может“, — отвечает поэт. Может, потому что во вдохновении — восторг порыва, подобного ветру, радость произвола, подобного полету орла, и удовлетворенность неподчинением ничьему руководству, кроме голоса собственного сердца, подобная девической любви:

Зачѣмъ крутится вѣтръ въ оврагѣ,  
Волнуетъ степь и пыль несетъ,  
Когда корабль въ недвижной влагѣ  
Его дыханья жадно ждетъ?

442) Морозов. Т. II, стр. 215.

443) Морозов. Т. II, стр. 126.

Зачѣмъ отъ горъ и мимо башенъ  
 Летитъ орель, угрюмъ и страшень,  
 На пень гнилой? Спроси его!  
 Зачѣмъ арапа своего  
 Младая любить Дездемона,  
 Какъ мѣсяцъ любить ночи мглу?  
 Затѣмъ, что ввѣтру и орлу  
 И сердцу дѣвы нѣтъ закона.  
 Гордись! Таковъ и ты, поэтъ:  
 И для тебя закона нѣтъ <sup>444</sup>),

Радость творчества нашла себе выражение и в более раннем произведении Пушкина, именно в „Разговорѣ книгопродавца съ поэтомъ“. Здесь опять-таки выявлена одержимость поэта. Пушкин упоминает при этом об обладании его душою каким-то демоном: для нас ясно, что это демон поэтического вдохновения, который восхищает дух поэта с земли для того, чтобы отравить его бредовой лихорадкой поэтического порыва:

Какой-то демонъ обладалъ  
 Моими играми, досугомъ,  
 За мной повсюду онъ леталъ,  
 Мнѣ звуки дивные шепталъ —  
 И тяжкимъ пламеннымъ недугомъ  
 Была полна моя глава:  
 Въ ней грезы чудныя рождались,  
 Въ размѣры стройныя стекались  
 Мои послушныя слова  
 И звонкой риемой замыкались <sup>445</sup>).

В цитируемом стихотворении заслуживает внимания указание поэта на его космическое сродство в минуты вдохновения с окружающей природой. Именно ее голоса и только они способны соперничать с песнями вдохновенного поэта, и в них находит он некий отзыв своей душе в часы высокой настроенности:

Въ гармоніи соперникъ мой  
 Былъ шумъ лѣсовъ, иль вихорь буйный,  
 Иль иволги напѣвъ живой,  
 Иль ночью моря гуль глухой,  
 Иль попотъ рѣчки тихоструйной <sup>446</sup>).

Процесс блаженного рождения поэтических образов с

444) Морозов. Т. IV, стр. 235—6.

445) Морозов. Т. I, стр. 357.

446) Там же, стр. 358.

исключительно полною изображен Пушкиным в его стихотворении „Осень“, которое является ценнейшим источником для изучения психологии его творчества. Здесь важны моменты сладостности состояния творческого вдохновения и некоторой затуманенности сознания. Вообще приводимые ниже стихи могут служить прекрасной иллюстрацией платоновского описания поэтической одержимости, как неполного безумия:

И забываю миръ, и въ сладкой тишинѣ  
Я сладко усыпленъ моимъ воображеньемъ,  
И пробуждается поэзія во мнѣ:  
Душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ,  
Трепещеть и звучить, и ищетъ, какъ во снѣ,  
Излиться наконецъ свободнымъ проявленьемъ —  
И тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей,  
Знакомцы давніе, плоды мечты моей,

И мысли въ головѣ волнуются въ отвагѣ,  
И риемы легкія навстрѣчу имъ бѣгутъ,  
И пальцы просятся къ перу, перо къ бумагѣ;  
Минута — и стихи свободно потекутъ<sup>447)</sup>.

Душа поэта растворяется в состоянии вдохновенного экстаза — и в последнем не только оправдание существования поэта, но в то же время и высшее блаженство для него:

Не для житейскаго волненья,  
Не для корысти, не для битвъ,  
Мы рождены для вдохновенья,  
Для звуковъ сладкихъ и молитвъ<sup>448)</sup>.

Другой вопрос, почему вдохновение, сладкие звуки и молитвы дают несказанное блаженство. На этот вопрос Пушкин сообщает исчерпывающий ответ в своих „Египетскихъ ночахъ“.

447) Морозов. Т. II, стр. 138. Рождение рифмы представляется некоторым мыслителям актом загадочным и исполненным глубокого таинственного значения. Так, Сурио в своей книге „Théorie de l'invention“ обращает внимание на то, что рифма в поэзии ценна не только тем, что она увеличивает и для поэта и для читателя музыкальность стихотворения, но и тем, что она иррациональна, случайна и поиски за нею впадают в круговорот идей в процессе творчества момент неожиданности, иногда ведущий к обогащению содержания самих образов. См. книгу проф. И. И. Лалшина: „Философия изобретения и изобретение в философии“. Прага. 1924. Т. I, стр. 174—175.

448) Морозов. Т. II, стр. 86—87.



М. Л. Гофман в недавней работе, посвященной анализу этого незаконченного пушкинского произведения<sup>449</sup>), восставая против приемов предшествовавших комментаторов, консолидировавших разновременные фрагменты „Египетскихъ ночей“ в одно целое без достаточных к тому оснований, впадает в противоположную ошибку. Он дробит на части единый пушкинский замысел, который ощущается вполне явственно при всей фрагментарности „Египетскихъ ночей“. Не совершая насильственного соединения отдельных частей этого произведения, мы не должны, однако, игнорировать той идейной общности, которая связывает эти — пускай разновременные, пусть разнородные по технике — отрывки единых „Египетскихъ ночей“.

В чем же возможно усмотреть соединительные линии этого произведения Пушкина? Прежде всего здесь два различных лика вдохновенных творцов — поэта и импровизатора.

Первый — Чарский, по справедливому замечанию М. Л. Гофмана, является представителем поэзии аполлонического культа<sup>450</sup>). Давно уже и с полным основанием в нем усматривали пушкинские автобиографические черты.

„Мой пріятель“, рассказывает Пушкин, „былъ самый простой и обыкновенный человекъ, хотя и стихотворецъ. Когда находила на него такая дрянь (такъ называлъ онъ вдохновеніе), то онъ запирался въ своей комнатѣ и писалъ въ постели съ утра до поздняго вечера, одѣвался наскоро, чтобы пообѣдать въ рестораціи, выѣзжалъ часа на три; возвратившись, опять ложился въ постелю и писалъ до пѣтуховъ. Это продолжалось у него недѣли двѣ-три, много мѣсяць и случалось единожды въ годъ, всегда осенью. Пріятель мой увѣрялъ меня, что онъ только тогда и зналъ истинное счастье...“<sup>451</sup>).

Здесь особого внимания заслуживает последнее признание. Не триумф, создаваемый поклонением толпы, не радость, даваемая появлением произведения в печати, но самый процесс создания доставляет поэту несказанное счастье, недоступное простым смертным людям.

449) М. Л. Гофманъ. „Клеопатра“ и „Египетскія ночи“. Неосуществленный замысел Пушкина. „Современныя Записки“ за 1922 годъ. Кн. XIII, стр. 169—191.

450) М. Л. Гофман. Цитированный очерк, стр. 182.

451) Морозов. Т. V, стр. 547—548.

Наряду с поэтом аполлонического культа Чарским, Пушкин выводит в „Египетскихъ ночахъ“ певца дионисического паюса, именно итальянца-импровизатора. Если уже в Чарском намечены черты иррациональности, то в значительно большей степени таковые присущи импровизатору.

На недоумение Чарского, как совершается творческая работа в душе импровизатора, мгновенно облакающего мысль в художественную и поэтическую форму, последний отвечает следующими словами:

„Всякій талантъ неизъяснимъ. Какимъ образомъ ваятель въ кускѣ каррарскаго мрамора видитъ сокрытаго Юпитера и выводитъ его на свѣтъ рѣзцомъ и молотомъ, раздробляя его оболочку? Почему мысль изъ головы поэта выходитъ уже вооруженная четырьмя приемами, разбѣренная стройными, однообразными стопами? Никто, кромѣ самого импровизатора, не можетъ понять эту быстроту впечатлѣній, эту тѣсную связь между собственнымъ вдохновеніемъ и чуждой, внѣшной волею; тщетно я самъ захотѣлъ бы это изъяснить“<sup>452</sup>).

В приведенных словах можно усмотреть некоторое внутреннее противоречие. Импровизатор признает „неизъяснимость таланта“, считает невозможным для себя изъяснение связи между извне приходящими творческими заданиями и вдохновенным их выполнением, но в то же самое время утверждает, что явления эти понятны импровизатору. Нам думается, что Пушкиным допущена в данном случае некоторая ошибка в словоупотреблении. Не о понятности загадочных явлений, происходящих в творческой душе импровизатора, может идти здесь речь, но о их доступности ему, естественности для него, усвоенности им. Потому что понятность подразумевает в то же время возможность разъяснения.

И поэт, и импровизатор в особенности, представляются Пушкину, как и Гофману, существами иррациональными. Особенности дара импровизатора обостряют интерес к нему<sup>453</sup>), сообщают самой личности его загадочный характер. Любопытно, что существа таинственные наделяются Пушкиным одинаковыми внешними признаками. Они бледны, черты лица их правильны и выразительны: у них сверкающие глаза и

452) Морозов. Т. V, стр. 558.

453) Морозов. Т. V, стр. 556.

черная густая борода. Таковы — импровизатор в „Египетскихъ ночахъ“<sup>454</sup>), Пугачев в „Капитанской дочкѣ“<sup>455</sup>) и отчасти Сильвио в „Выстрѣлѣ“<sup>456</sup>).

Все эти данные заставляют еще раз повторить уже высказанное нами однажды мнение о том, что именно самонаблюдение должно было укреплять в Пушкине с одной стороны убеждение в иррациональности духовной природы поэта, с другой же веру в мистические начала, родственные человеческой душе.

Убеждение это особенно укрепляется при ознакомлении с характеристикой вдохновения у поэта и импровизатора. Сопоставление этих двух лиц в моменты творческого процесса в то же время проливает яркий свет на отношение Пушкина к этим двум категориям художников слова.

„Однажды утромъ“, рассказывает Пушкин, „Чарскій чувствовалъ то благодатное расположеііе духа, когда мечтаііія явственнo рисуются передъ вами и вы обрѣтаете живыя, неожиданныя слова для воплощенія видѣній вашихъ, когда стихи ложатся подъ перо ваше, и звучныя рѣіімы бѣгутъ навстрѣчу стройной мысли. Чарскій погруженъ былъ душою въ сладостное забвеніе . . . И свѣтъ, и мнѣнія свѣта, и его собственныя причуды для него не существовали. Онъ писалъ стихи“<sup>457</sup>).

Состояние, характеризуемое Пушкиным, можно было бы определить, как сладость творческого покоя. Чертами противоположными описывает Пушкин состояние импровизатора в минуты творческого процесса.

„Уже импровизаторъ чувствовалъ приближеніе бога . . . Онъ далъ знакъ музыкантамъ играть. Лицо его страшно поблѣднѣло; онъ затрепеталъ, какъ въ лихорадкѣ; глаза его засверкали чуднымъ огнемъ; онъ приподнялъ рукою черныя свои волосы, отеръ платкомъ высокое чело, покрытое каплями пота . . . И вдругъ шагнулъ впередъ, сложилъ крестомъ руки на грудь . . . Музыканты умолкли . . . импровизація началась“<sup>458</sup>).

454) Морозов. Т. V, стр. 553, 559.

455) Там же, стр. 358, 416.

456) Там же, стр. 65 и след.

457) Морозов. Т. V, стр. 552.

458) Морозов. Т. V, стр. 563.

Насколько ясно по своей прозрачности и благодатности, — пользуемся выражением Пушкина, — состояние поэта Чарского в минуты творчества, настолько же оргиастичен экстаз итальянца-импровизатора. Уже само по себе противоположение этих состояний по своей исключительной яркости заставляет нас подозревать в данном случае элементы личных переживаний у Пушкина. Как увидим сейчас, так и было в действительности.

Пушкинский импровизатор был лицо не выдуманное: его образ создан под впечатлением импровизационного дара Мицкевича, с которым Пушкин был знаком в течение трех лет с 1826 до 1829 года, когда польский поэт навсегда переселился за границу.

Об импровизациях Мицкевича сохранились, к сожалению, только отрывочные сведения, но все же по ним мы можем судить, что он обладал совершенно исключительным в этом отношении талантом, который был расцениваем современниками, как нечто сверхъестественное.

В недавнее время остановил на нем свое внимание проф. Ф. Ф. Зелинский в очерке „Мелось въ поэзі Мицкевича“.

„Впечатлительность Мицкевича“, пишет Зелинский, „всегда и вездѣ была очень велика, но сильнѣе всего она сказалась въ томъ интересномъ съ психологической, отчасти даже съ психопатологической точки зрѣнія явленіи, которое сопутствовало импровизаціямъ Мицкевича, явленіи, къ слову сказать, далеко еще недостаточно обследованномъ. У Мицкевича импровизаціонный даръ обусловливался не однимъ только навыкомъ, доведеннымъ до виртуозности въ размѣрѣ и приемѣ; это былъ настоящій творческій экстазъ, какъ его понимаетъ Платонъ въ Федрѣ, сопоставляя его съ экстазомъ вина, любви и пророчества<sup>459</sup>). „Постоянной приправой (я сказалъ бы вдохновляющей силой) импровизаціи была для Мицкевича музыка, — въ Вильнѣ игра его друга Фрейента на флейтѣ, — непосредственное и чрезвычайное вліяніе которой на впечатлительное ухо поэта является постоянной, характерной примѣтой его духовной организаціи“, говоритъ Калленбахъ<sup>460</sup>). Онъ обыкновенно подъ звуки этой музыки

459) Отметим, что в „Египетскихъ ночахъ“ именно имеет место сопоставление экстаза импровизационного творчества и экстаза любви.

460) J. Kallenbach. Adam Mickiewicz. Kraków. 1897. Т. I, стр. 174.

углублялся въ самого себя, иногда даже уходилъ въ другую комнату, затѣмъ выходилъ оттуда „съ блѣднымъ лицомъ и пылающимъ взоромъ“<sup>461</sup>).

Будучи исключительно впечатлительнымъ в отношеніи музыки, Мицкевичъ особенно интересовался теми самыми музыкальными произведениями, которые привлекали пристальное вниманіе Пушкина, именно „Фрейшюцемъ“ („Вольнымъ стрелкомъ“) Вебера и в особенности „Дон-Жуаномъ“ Моцарта. Интересно, что последнее моцартовское произведение, оказавшее столь сильное влияние на создание пушкинскаго „Каменнаго Гостя“, отразилось также в творчествѣ Мицкевича, о чемъ свидѣтельствуетъ тотъ же проф. Ф. Ф. Зелинский<sup>462</sup>).

До насъ дошли свѣденія о многочисленныхъ импровизацияхъ Мицкевича, относящихся ко времени его знакомства с Пушкинымъ. Такъ, в присутствіи всей польской колоніи в Петербургѣ, онъ под звуки рояля импровизировалъ поэму о прошломъ Литвы, а затемъ целую трагедию из исторіи Польши „Самуилъ Зборовскій“<sup>463</sup>). В домѣ Фаддея Булгарина черезъ несколько дней Мицкевичъ поразилъ слушателей импровизацией на заданную тему о путешествіи Пэрри на северный полюс, а затемъ, устраивая у себя обеды, в присутствіи Пушкина, кн. П. А. Вяземскаго, Олешкевича, Шимановскихъ и другихъ лицъ импровизировалъ на самыя разнообразныя темы<sup>464</sup>).

Об импровизационномъ талантѣ Мицкевича сохранил яркіе воспоминанія его постоянный слушатель кн. П. А. Вяземскій. Къ голосу его, какъ литератора близкаго къ Пушкину, полезно прислушаться, рассматривая этотъ вопросъ.

„Мицкевичъ“, рассказываетъ онъ, „былъ не только великій поэтъ, но и великій импровизаторъ. Хотя эти два дарованія должны, повидимому, быть въ близкомъ родствѣ, но на дѣлѣ это не такъ. Импровизированная, устная поэзія и поэзія письменная и обдуманная — не одно и то же. Онъ былъ исключеніемъ изъ этого правила. Польскій языкъ не имѣетъ свойствъ пѣвучести, живописности итальянскаго: тѣмъ болѣе импровизация его была новая побѣда, побѣда надъ трудностью

461) Ф. Ф. Зѣлинскій. Возрожденцы. Спб. 1922. Томъ II, стр. 184.

462) Тамъ же, стр. 185.

463) А. Л. Погодинъ. Адамъ Мицкевичъ. Его жизнь и творчество Москва. 1912. Т. II, стр. 73—75.

464) Тамъ же, стр. 75, 76.

и неподатливостью подобной задачи. Импровизированный стихъ его свободно и стремительно вырывался изъ устъ его звучнымъ и блестящимъ потокомъ. Въ импровизации его были мысль, чувство, картины и въ высшей степени поэтическія выраженія. Можно было думать, что онъ вдохновенно читаетъ наизусть поэму, имъ уже написанную. Для русскихъ пріятелей своихъ, не знавшихъ по-польски, онъ иногда импровизовалъ по-французски, разумѣется здѣсь уже прозою, на заданную тему. Помню одну. Изъ свернутыхъ бумажекъ, на коихъ записаны были предлагаемыя задачи, жребій палъ на тему, въ то время и поэтическую, и современную <sup>465</sup>): приплытіе Чернымъ моремъ къ одесскому берегу тѣла константинопольскаго православнаго патріарха, убитаго турецкою чернью. Поэтъ на нѣсколько минутъ, такъ сказать, уединился во внутреннемъ святилищѣ своемъ. Вскорѣ выступилъ онъ съ лицомъ, озареннымъ пламенемъ вдохновенья: въ немъ было что-то тревожное и пронизательное. Слушатели въ благоговѣйномъ молчаніи были также поэтически настроены <sup>466</sup>). Чуждый ему языкъ, проза, болѣе отрезвляющая, нежели упоющая мысль и воображеніе, не могли ни подавить, ни остудить порыва его. Импровизация была блестящая, великолѣпная. Жаль, что не было тутъ стенографа. Дѣйствіе ея еще памятно; но за неимѣніемъ положительныхъ слѣдовъ, впечатлѣнія непередаваемы. Жуковский и Пушкинъ, глубоко потрясенные этимъ огнедышащимъ изверженіемъ поэзіи, были въ восторгѣ <sup>467</sup>).

Примемъ во вниманіе разнообразіе темъ, на которые импровизовалъ Мицкевичъ, и тогда убедимся, какъ гибокъ и эластично послушенъ его духу былъ импровизационный его талантъ.

465) Обращаемъ вниманіе на то, что процессъ выбора Мицкевичемъ темы для импровизации въ подробностяхъ совпадаетъ съ таковымъ же процессомъ, описаннымъ Пушкинымъ въ „Египетскихъ ночахъ“. См. Морозовъ. Т. V, стр. 560—562.

466) Срвн. данное здѣсь описаніе вдохновенія Мицкевича съ поэтическимъ порывомъ итальянца-импровизатора, описаннымъ въ „Египетскихъ ночахъ“. Морозовъ. Т. V, стр. 563.

467) Бумаги А. С. Пушкина. Москва. 1895. Выпускъ II (Къ біографіи А. С. Пушкина). Стр. 173. Интересно показаніе бар. А. И. Дельвига о томъ, что въ 1828 году Мицкевичъ въ домѣ его двоюроднаго брата поэта Ант. Ант. Дельвига гдѣ постоянно бывалъ Пушкинъ, „цѣлые вечера импровизовалъ разныя, болѣею частью фантастическія, повѣсти въ родѣ нѣмецкаго писателя Гофмана.“ Бар. А. И. Дельвигъ. Мои воспоминанія. Москва. 1913. Т. I, стр. 77.

Действительно, поразительно представляется самая возможность вдохновляться столь разнородными и притом чужими сюжетами, как путешествие Пэрри к северному полюсу или приплытие тела константинопольского патриарха к берегам Одессы. И кажется, что Пушкин имеет в виду именно Мицкевича, когда влагает в уста Чарскому в „Египетскихъ ночахъ“ следующие восхищенные слова:

„Удивительно! . . . Какъ! Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха — и уже стала вашею собственностью, какъ будто вы съ нею носились, лелѣяли, развивали ее безпрестанно. Итакъ для васъ не существуетъ ни труда, ни охлажденія, ни этого безпокойства, которое предшествуетъ вдохновенію? Удивительно, удивительно! . . .“<sup>468</sup>).

„Что значу передъ нимъ я съ моимъ талантомъ!“ горестно восклицал Пушкин после одной из поэтических импровизаций Мицкевича, который со своей стороны ободрил его следующими покровительственными словами: „Et tu Shakespeare eris, si fata sinant“<sup>469</sup>).

Один из новейших биографов Мицкевича, проф. А. Л. Погодин, совершенно основательно подвергает сомнению близкую дружбу Пушкина и Мицкевича<sup>470</sup>). Действительно: для дружбы необходимо хотя бы относительное равенство между друзьями, а его-то в данном случае не было. Поэт иной национальности, одаренный недоступным для Пушкина импровизационным талантом, внушал ему восхищение и преклонение по преимуществу. Вспоминая об одной импровизации Мицкевича на тему о грядущем мире между народами<sup>471</sup>), Пушкин несколько лет спустя сказал о польском поэте:

Онъ вдохновенъ былъ свыше  
И съ высоты взиралъ на жизнь. Нерѣдко  
Онъ говорил о временахъ грядущихъ,  
Когда народы, распри позабывъ,  
Въ великую семью соединятся<sup>472</sup>).

468) Морозов. Т. V, стр. 558.

469) М. Славинскій. О дружбѣ Пушкина и Мицкевича. Сборникъ „Памяти Пушкина“. Изд. ред. журн. „Жизнь“. СПб. 1899. Стр. 159.

470) См. А. Л. Погодин. Цитированное выше сочинение, т. II, стр. 23.

471) Об этом см. у П. В. Анненкова (А. С. Пушкинъ. Матеріалы для біографіи. СПб. 1873. Стр. 243) и у П. Дубровского („Адамъ Мицкевичъ“. „Отечественныя Записки“ за 1858 г. Т. СХХ, стр. 32).

472) Морозов. Т. II, стр. 194.

Эта постоянная духовная возвышенность, присущая Мицкевичу, открывшийся у него дар провидения, о котором рассказывает его друг Одынец<sup>473</sup>), все это вместе взятое давало много пищи для восторженного изумления и, наоборот, мало для дружбы<sup>474</sup>).

Но, конечно, говорить о влиянии Мицкевича на Пушкина мы не только имеем право, но и должны. Не нужно только слишком переоценивать его, тем избегая ошибок польского исследователя этого вопроса I. Третьяка<sup>475</sup>).

Хронологически отголоски поэзии Мицкевича в творчестве Пушкина дают такую последовательность: в 1828 году Пушкин переводит введение к „Конраду Валленроду“<sup>476</sup>), — в то же приблизительно время упоминает он в отрывках из путешествия Онегина („Странствие Онѣгина“) имя Мицкевича, говоря о Крыме:

Тамъ пѣль Мицкевичъ вдохновенный  
И посреди прибрежныхъ скаль  
Свою Литву воспоминаль<sup>477</sup>).

Далее в пушкинском „Сонетѣ“ (1830) опять упоминается, хотя и не называется по имени, Мицкевич:

Подъ сѣнью горъ Тавриды отдаленной,  
Пѣвецъ Литвы въ размѣръ стѣсненный  
Свои мечты мгновенно заключаль<sup>478</sup>).

Затем в 1833 году, находясь в Болдине, Пушкин переводит из Мицкевича две баллады: „Воевода“<sup>479</sup>) и „Будрысь и

473) А. Л. Погодин. Цитированное сочинение. Т. II, стр. 87, 88.

474) Это не мешало Пушкину в обычной его благожелательности принимать близко к сердцу судьбу Мицкевича. Так, в архиве III Отделения Собственной Е. В. Канцелярии среди бумаг Управляющего этим учреждением недавно удалось найти собственноручную записку Пушкина, в которой он ходатайствует о разрешении Мицкевичу возвратиться из ссылки обратно в Польшу. (Б. Л. Модзалевский. Пушкинъ — ходатай за Мицкевича. См. литературную газету „Ирида“. № 1, за 1918 г. Стр. 2—3).

Памятником их добрых отношений может служить полученный Пушкиным в подарок от Мицкевича в 1829 году экземпляр сочинений Байрона, издания 1826 года, с надписью на польском языке: „Байрона Пушкину посвящает поклонник обоих А. Мицкевич“. (См. Б. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина. СПб. 1910. Стр. 183 и 264).

475) J. Tretiak. Mickiewicz i Puszkina. Warszawa. 1906.

476) Морозов. Т. II, стр. 87—88.

477) Морозов. Т. IV, стр. 213.

478) Морозов. Т. II, стр. 128.

479) Морозов. Т. II, стр. 177—79.



его сыновья“<sup>480</sup>). В XV главе своей повести „Дубровский“ Пушкин, описывая работу Марии Кирилловны Троекуровой на пальцах, замечает между прочим: „Она не путалась шелками подобно любовницѣ Конрада (Валленрода), которая, въ любовной разсѣянности, вышила розу зеленым шелкомъ“<sup>481</sup>). Наконец, в примечании к „Мѣдному Всаднику“, Пушкин пишет следующее: „Мицкевичъ прекрасными стихами описалъ день, предшествовавшій петербургскому наводненію (въ одномъ изъ лучшихъ своихъ стихотвореній „Oleszkiewicz“). Жаль только, что описаніе это не точно: снѣгу не было, Нева не была покрыта льдомъ. Наше описаніе вѣрнѣе, хотя въ немъ и нѣтъ яркихъ красокъ польскаго поэта“<sup>482</sup>). Отметим тут же, что вопрос о влиянии „Дѣдовъ“ Мицкевича на „Мѣднаго Всадника“ породил целую литературу на польскомъ языкѣ: в полемике по этому вопросу принимали участие Вл. Спасович, І. Третьяк, Мар. Здзеховскій и др.<sup>483</sup>). Наконец, последним звеном цепи отражений личности и поэзии Мицкевича в творчестве Пушкина является стихотвореніе „Мицкевичъ“ („Онъ между нами жилъ . . .“) <sup>484</sup>), отчасти уже цитированное выше.

Для нас не подлежит сомнѣнію пушкинская начитанность в польской литературѣ и его знакомство с польскимъ языком. Начало занятій последнимъ приходится повидимому отнести к концу 1820-ыхъ годов. Это можно заключить из того обстоятельства, что близко знавшій Пушкина поэт Н. М. Языков в письме к брату своему Александру Михайловичу от 18 января 1828 года отрицательно отзывался о попытке Пушкина переводить из „Конрада Валленрода“ Мицкевича, без достаточнаго знанія польскаго языка<sup>485</sup>). Но любопытно, что на экземпляре сочиненій Байрона, подаренныхъ Пушкину Мицкевичем, последнимъ, как уже отмечалось ранее, сделана на польскомъ языкѣ следующая надпись: „Bajrona Puszkiniowi poświęca

480) Там же, стр. 180—181.

481) Морозов. Т. V, стр. 313.

482) Морозовъ. Т. IV, стр. 253.

483) Об этом см. статью С. Браиловскаго в сборнике „Пушкинъ и его современники“. Вып. VII, стр. 79—109.

484) Морозов. Т. II, стр. 193—194. Отметим еще упоминаніе Пушкинымъ Мицкевича, как зоркаго и тонкаго критика, знатока в славянской поэзии, в предисловіи к „Пѣснямъ западныхъ славянъ“. См. Морозов. Т. II, стр. 219.

485) См. „Историческій Вѣстникъ“ за 1883 г. Кн. 12, стр. 526.

wielbiciel obódwóch A. Mickiewicz“ (Байрона Пушкину посвящает поклонник обоих А. Мицкевич)<sup>486</sup>). Кажется, если бы Пушкину польский язык был недоступен, Мицкевич должен был сделать посвятельную надпись, если не на русском, то хотя бы на французском языке. То, что это сделано не было, дает основания предполагать, что в момент преподнесения названной книги Пушкин мог уже разбираться в польском тексте<sup>487</sup>).

Таким образом следует полагать, что мир творческих дум Мицкевича был доступен Пушкину и по некоторой личной близости его к польскому поэту, и по знакомству с родным его языком.

Судьба свела Пушкина и Мицкевича в знаменительный период жизни последнего. На заключительные годы пребывания его в России падает начало его увлечения мистицизмом, при чем руководителем Мицкевича на этом пути первоначально был художник Олешкевич, имевший, по словам Одынца, известность „мистика т. е. челоуѣка, вѣрующаго не только въ догматы, но и въ присутствіе Бога всегда и во всемъ . . . При этомъ постоянное чтеніе Библии придаетъ его мыслямъ и воображенію сведенборговское, какъ выражается Адамъ (Мицкевичъ), настроеніе и направленіе, такъ что онъ даже, какъ Сведенборгъ, иногда предвидитъ будущее, и, дѣйствительно, онъ многое предсказалъ правильно“<sup>488</sup>).

Повидимому с Олешкевичем, который былъ предшественником Товянского в деле руководства Мицкевича по пути мистическихъ достижений, приходилось встречаться и Пушкину при многократныхъ посещенияхъ им дома польского поэта в Петербурге.

Не забудем, что образ мистика-пророка Олешкевича оказывается центральным в том эпизоде поэмы Мицкевича „Дѣды“, который описывает канун петербургского наводнения 1824 года и, как известно, послужил толчком к созданию Пушкиным „Мѣднаго Всадника“<sup>489</sup>).

486) Модзалевский. Стр. 183.

487) В свою очередь Пушкин подарил Мицкевичу свою „Полтаву“, какъ это видно из письма к Пушкину П. А. Плетнева от 29 марта 1829 года. См. Сочиненія Пушкина. Изд. Академіи Наукъ. Переписка. Т. II. СПб. 1908. Стр. 90.

488) А. Л. Погодин. Цитир. выше сочинение. Т. II, стр. 87.

489) В. Д. Спасовичъ. Сочиненія. СПб. 1889. Т. II, стр. 236 и сл. Статья: „Пушкинъ и Мицкевичъ у памятника Петра Великаго“.

Интересно, что уделяя значительное внимание личности и творчеству Пушкина, Мицкевич особенно охотно останавливается в своих воспоминаниях о Пушкине именно на тех чертах и мотивах, в которых ему чувствуется близость к личным его мистическим переживаниям. Он был далеко не так щедр на переводы, как Пушкин, но на началах взаимности также переложил на польские стихи пушкинскую элегию „Воспоминаніе“<sup>490</sup>), имеющую своим предметом мучения совести и завершающуюся мистическим аккордом — появлением двух скорбных теней, мстящих за содеянное. Самый выбор этого произведения представляется показательным для Мицкевича, и, может быть, „Воспоминаніе“ отчасти обязано своим созданием беседам Пушкина с Мицкевичем „о тайнах вѣчности и гроба“.

В своем некрологическом воспоминании о Пушкине Мицкевич уделяет особенное внимание „Борису Годунову“, называя изумительною сцену в Чудовом монастыре; ее он рассматривает, как мистический пролог к трагедии, который, по словам Мицкевича, „дает намъ предчувствовать міръ сверхъестественный“<sup>491</sup>). „Дѣйствіе“, пишет он, „начинается въ царствованіе Годунова въ скромной кельѣ одного изъ монастырей, въ которой нѣкій монахъ заканчиваетъ лѣтописаніе предшествующаго царствованія. Онъ просматриваетъ свой трудъ . . . Вдругъ спящій у его ногъ молодой послушникъ начинаетъ метаться во снѣ отъ страшныхъ видѣній. Во снѣ онъ называетъ дивныя имена, вспоминаетъ о событіяхъ, знать о которыхъ онъ не могъ. Разбуженный монахомъ, онъ пересказываетъ свои видѣнія о битвахъ, мятежахъ, о революціи. Этотъ рассказъ, настоящаго значенія котораго самъ послушникъ не понимаетъ, точно служитъ лѣтописцу добавленіемъ къ только что написанному труду, даетъ ему возможность предчувствовать будущее — и дѣлается пророческимъ символомъ для всей драмы. Легко можно понять, что этотъ послушникъ будетъ претендентомъ на престолъ Лже-Димитріемъ“<sup>492</sup>).

Мицкевич не ограничивается только наблюдениями над „Борисомъ Годуновымъ“. Анализ других произведений Пуш-

490) М. Славинский. Цитиров. выше очерк. Стр. 162.

491) См. Бумаги А. С. Пушкина. Москва. 1885. Вып. II, стр. 167.

492) Ад. Мицкевичъ. Александръ Пушкинъ. См. сборн. „Памяти Пушкина“. Изд. журн. „Жизнь“. СПб. 1899. Стр. 171.

кина заставляет его видеть в русском поэте уклон в сторону мистики, странным образом сочетавшийся с интересом к зарождению социалистических теорий. „Въ его разговорахъ, которые дѣлались съ теченіемъ времени все серьезнѣе“. вспоминаетъ дальше Мицкевичъ, „можно было замѣтить и зародыши будущихъ его произведеній. Онъ любилъ касаться вопросовъ высокихъ . . . Очевидно, въ немъ происходило какое-то внутреннее перерожденіе . . . Что творилось въ его душѣ? Рождались ли въ ней въ тиши стремленія, одухотворяющія произведенія Манцони или Пеллико, плодотворныя размышленія Томаса Мура, тоже умолкнувшаго? Можетъ быть творческой духъ его работалъ надъ тѣмъ, чтобы воплотить въ себѣ идеи, вродѣ идей Сенъ Симона или Фурье? Не знаемъ. Въ мелкихъ его стихотвореніяхъ и разговорахъ можно было подмѣтить признаки обоихъ указанныхъ направленій“<sup>498</sup>).

Наблюдение это, сделанное Мицкевичемъ надъ Пушкинымъ, представляется очень интереснымъ. Если Пушкин и былъ идейно довольно далекъ отъ мистицизма Манцони и Сильвио Пеллико, то во всякомъ случае онъ интересовался ими обоими, а равно и мистическимъ опытомъ послѣдняго. Имеются также указанія на признаки интереса Пушкина къ сен-симонизму. Въ сущности говоря, это соединеніе мистики и зародышей социализма не такъ уже странно, какъ можетъ показаться съ перваго взгляда. Въ утопизме обоихъ французскихъ мыслителей, названныхъ Мицкевичемъ, была значительная примесь мистическихъ верований въ золотое будущее человечества, и, быть можетъ, еще более, нежели идеи Фурье и Сенъ Симона, характерно въ этомъ послѣднемъ отношеніи творчество Эдг. Кинэ, которымъ Пушкинъ занимался на страницахъ своего журнала „Современникъ“.

Таковы черты близости Пушкина и Мицкевича. Мы видимъ, что они не исчерпываются однимъ интересомъ поэта русскаго къ таинственному импровизационному дарованію польскаго поэта, хотя, конечно, оно-то и послужило для перваго ближайшимъ поводомъ сосредоточить вниманіе на творчестве Мицкевича.

Вернемся же къ „Египетскимъ ночамъ“ и дадимъ себе отчетъ въ другихъ элементахъ, составляющихъ это произведеніе.

Мотивы двухъ типовъ поэтическаго творчества въ „Египет-

---

498) Там же, стр. 152.

скихъ ночахъ“ переплетаются с мотивами любовного дерзания, сопредельного со смертничеством.

Последнее находит себе выражение в образе египетской царицы Клеопатры, продающей тело свое ценою жизни своих любовников. Являясь героиней вдохновенного экспромта итальянца-импровизатора, она в следующих словах бросает свой вызов:

Въ моей любви для васъ блаженство;  
 Блаженство можно вамъ купить . . .  
 Внемлите мнѣ: могу равенство  
 Межъ вами я возстановить.  
 Кто къ торгу страстному приступитъ?  
 Свою любовь я продаю;  
 Скажите: кто межъ вами купить  
 Цѣною жизни ночь мою? <sup>494</sup>).

Мы обращаем особенное внимание на слова Клеопатры о восстановлении ею равенства между эвентуальными ее любовниками. Очевидно, что речь идет здесь не о равенстве в тех утехах любви, которые обещает им тело египетской царицы, но о равенстве перед лицом неизбежно ожидающей их смерти. И тогда речь Клеопатры приобретает значение вызова истинно демонического характера.

Что Пушкину образ Клеопатры рисовался в грандиозных очертаниях, об этом свидетельствует следующее место первоначального наброска „Египетскихъ ночей“.

На сообщение о том, что „Клеопатра торговала своей красотой и что многіе купили ея ночи цѣною жизни“, в обществе одни дамы ужасаются, а другие спрашивают: „Что же тутъ удивительнаго?“

„Какъ что?“ следует реплика на этот вопрос. „Кажется, Клеопатра была не пошлая кокетка и цѣнила себя не деньгами . . . Кажется, одной Клеопатрѣ вошло въ голову оцѣнить себя такую цѣною“ <sup>495</sup>).

Образ инфервальной, демонической женщины с давних пор занимал воображение Пушкина. Вспомним, что он должен был войти в задуманную Пушкиным драму о папессе Иоанне; вспомним также, что при этом перед умственными

494) Морозов. Т. V, стр. 563—4.

495) Морозов. Т. V, стр. 542.

взорами Пушкина носился таинственный облик нездешней чаровницы Кристабелли, созданный гением Кольриджа <sup>496</sup>).

И может быть этот давний замысел стал оформляться лишь тогда, когда Пушкин приступил к созданию своих „Египетских ночей“.

Действительно, сопоставление изощренности сладострастия с предвкушением зрелища смерти любовников носит у Клеопатры демонический характер. Только в таком жестоком сочетании способна она пробудиться к жизни, потому что в другое время

въ ней сердце глухо страдаетъ,  
Она утѣхъ безвѣстныхъ жаждетъ —  
Утомлена, пресыщена,  
Больна безчувствіемъ она . . . <sup>497</sup>)

И каким взрывом подземного огня, в сравнении с этими строками, кажется напоенная злою страстью клятва Клеопатры, о которой мы только что упоминали:

Клянусь . . . О, мать наслаждений!  
Тебѣ неслыханно служу:  
На ложе страстныхъ искушений  
Простой наемницей схожу!  
Внемли же, мощная Киприда,  
И вы, подземные цари,  
И боги грознаго Аида!  
Клянусь, до утренней зари  
Моихъ властителей желанья  
Я сладострастно утолю  
И всѣми тайнами лобзанья  
И дивной нѣгой утоплю!  
Но только утренней порфирой  
Аврора вѣчная блеснетъ,  
Клянусь, подъ смертною сѣкирой  
Глава счастливецѣвъ отпадетъ! <sup>498</sup>)

Если станем сравнивать дерзание Клеопатры с дерзанием трех ее любовников, убедимся, что последнее как-то затенено

496) Сочинения Пушкина. Изд. Литерат. Фонда. СПб. 1887. Том IV, стр. 334—335. См. также статью Юл. Оксмана: „Программа драмы Пушкина о паписсѣ Іоаннѣ“. „Пушкинист“. Вып. II. Пгр. 1916. Стр. 258—68. К сожалению, Оксман не придал значения сопоставлению этого творческого замысла Пушкина с поэмою Кольриджа „Кристабель“.

497) См. М. Л. Гофман. Цитированная выше статья, стр. 178.

498) Морозов. Т. V, стр. 565.

Пушкиным. Вслед за Петронием, мы остро заинтересованы вопросом, как встретили смерть пытавшие смерть, и вслед за ним мы готовы повторить: „всегда любопытно знать, какъ умерли тѣ, которые такъ были поражены мыслью о смерти“<sup>499</sup>). Пушкин не открыл нам этого, но Майков, докончивший, как мы видели, пушкинский замысел о дожде и догарессе, досказал нам, правда, в другой обстановке, о трех смертях стойка, эпикурейца и восторженного поэта. Майковским Сенеке, Люцию и Лукану соответствуют пушкинские Флавий, Критон и неизвестный юноша. Зависимость поэмы Майкова „Три смерти“ от „Египетскихъ ночей“ Пушкина представляется для нас несомненной, хотя до сих пор в литературе она отмечена не была.

Первый комментатор Пушкина П. В. Анненков пишет, что Пушкин хотел ввести в рассказ свой лицо раба-христианина, который „долженъ былъ, вѣроятно, служить живымъ осужденіемъ равнодушія или упоенія, съ какимъ языческій міръ встрѣчалъ смерть“<sup>500</sup>). Мы считаем это предположение ни на чем не основанным домыслом. Наоборот, упоение смертничеством намечается Пушкиным уже в описании впечатления, произведенного вызовом Клеопатры:

Рекла — и ужасъ всѣхъ объемлетъ,  
И страстью дрогнули сердца . . .<sup>501</sup>)

Ужас соединен здесь со страстью. Но ведь восторг смертничества именно и являет собою сочетание страсти и ужаса. И совершенно не соответствует действительности утверждение Анненкова о том, что Пушкин упоение смертью или готовность к ней в минуту обострения страсти приписывал исключительно античному миру. Вспомним, что в современной Пушкину обстановке торг, подобный торгу Клеопатры, ведет в фрагменте к „Египетскимъ ночамъ“ Лидина с Алексеем Ивановичем<sup>502</sup>). „Любовь и смерть — ось земной жизни“,

499) Там же, стр. 540.

500) П. В. Анненковъ. А. С. Пушкинъ. Матеріалы для его біографіи и оцѣнки его произведеній. СПб. 1873. Стр. 389. Мимовольно и Валерий Брюсов подпал под влияние Анненкова и склонен был усматривать во впечатлении античного сюжета в фабулу современного быта иронию над последним. См. Венгеров. Т. IV, стр. 444—6. Статья Вал. Брюсова „Египетскія ночи“.

501) Морозов. Т. V, стр. 564.

502) Морозов. Т. V, стр. 545—6.

говорит Ст. Пшибышевский. „Въ египетскомъ анекдотѣ Пушкина“, пишет Вал. Брюсов, „надъ событіями господствуютъ эти двѣ силы. Клеопатра съ клятвой обращается къ мощной Кипридѣ и къ „богамъ грознаго Аида“, къ богинѣ Страсти и къ богамъ Смерти . . . И Страсть, и Смерть предстаютъ здѣсь въ своемъ самомъ ужасномъ обликѣ“<sup>503</sup>).

Мы имели случай отметить, что мотив поэтического творчества объединен в „Египетскихъ ночахъ“ с мотивом любовного дерзания, и мы считаем себя в праве задать вопрос, случайно ли такое сочетание. Быть может, соединение это чисто внешнее: первое относится к обрамлению обстановкой современной жизни, второе — составляет сущность сюжета о Клеопатре.

Но такое разрешение вопроса, при всей своей привлекательной простоте, страдало бы механичностью. Между обрамлением и сюжетом чувствуется некая скрытая, но все же осязательная связь.

Нам думается, что стержнем „Египетскихъ ночей“ является упоение обладанием, восторг власти над душою и телом, жизнью и смертью.

В самом деле, всмотримся в переживания лиц, населяющих пушкинское произведение.

Чарский испытывает истинное счастье в минуты вдохновения, когда послушные его воле образы облекаются в слова, а слова ложатся на бумагу. Он переживает тогда „благодатное расположение духа“, погружается „душою въ сладостное забвение“. Здесь имеет место блаженство обладания своим духовным, творческим богатством.

Итальянец-импровизатор „чувствуетъ приближеніе бога“, он трепещет, глаза его „сверкаютъ чуднымъ огнемъ“. Но он не только иррациональное орудие неземной силы вдохновения: он властвует над толпою, и следовательно также испытывает упоение обладанием властью над напряженным вниманием восторженных своих слушателей.

Клеопатра, готовая отдаться троиц своим будущим любовникам, предвкушает сладость обладания самой их жизнью. Это же упоение обладанием толкает в ее объятия Флавия, готового минутно отомстить унижением на ложе наслаждений

---

503) Венгеров. Т. IV, стр. 447.



той, которая бросила ему вызов, исполненный высокомерного презрения. Оно же говорит в душе Критона, „рожденнаго въ рощахъ Эпикура“, оно, быть может, впервые охватывает испепеляющим пожаром юношу, который

Любезень сердцу и очамъ,  
Какъ вешній цвѣтъ едва развитый <sup>504</sup>).

Пусть безмерно различны все лица, здесь перечисленные, но радость обладания заставляет их всех забывать решительно все на свете. Так Чарский уходит от окружающего мира в минуты вдохновения, так импровизатор, отдаваясь мощной силе своего вдохновения, уже не видит окружающих, сознавая только свою власть над ними. Так Клеопатра игнорирует в минуту дерзновения страсти свой мир и

смущенный ропотъ внемлетъ  
Съ холодной дерзостью лица <sup>505</sup>).

Так, наконец, обреченные смерти любовники забывают о неотвратимости своей гибели, одержимые одною жаждою обладания, упоенные мыслью о минутном хотя бы господстве над царицею цариц.

И со всем тем глубоко прав Вал. Брюсов, когда говорит, что над пушкинским произведением господствует ужас. Да, поистине „Египетскія ночи“ созданы под знаком ужаса, но в нем заключено также неодолимое для человеческого сердца упоение.

Интересно, что такое толкование „Египетскимъ ночамъ“ дает и Достоевский.

По свидетельству бар. А. Е. Врангеля, „Достоевскій любилъ декламировать, особенно Пушкина. Любимые стихи его были „Пиръ Клеопатры“ изъ „Египетскихъ ночей“. Лицо его при этом сіяло, глаза горѣли . . . Какъ-то вдохновенно и торжественно звучалъ голосъ Достоевскаго въ такія минуты“ <sup>506</sup>).

Перу Достоевского принадлежит не так давно открытый В. Комаровичем очерк, специально посвященный „Египетскимъ ночамъ“ Пушкина <sup>507</sup>). Очерк этот напечатан в майской

504) Морозов. Т. V, стр. 564.

505) Морозовъ. Т. V, стр. 564.

506) Ч. Вѣтринскій (В. Е. Чехихинъ). О. М. Достоевскій въ воспоминаніяхъ современниковъ, письмахъ и замѣткахъ. Москва. 1908. Стр. 70.

507) В. Комаровичъ. Достоевскій и „Египетскія ночи“ Пушкина. См. „Пушкинъ и его современники“. Вып. XXIX—XXX. Петроградъ. 1918. Стр. 36—48.

книжке журнала „Время“ и называется „Отвѣтъ „Русскому Вѣстнику““.

Возражая „Русскому Вѣстнику“, прикивавшему значение столь любимых им „Египетскихъ ночей“, Достоевский спрашивает между прочим: „Такъ ли вы понимаете „Египетскія ночи“, то ли вы въ нихъ видите, что надо видѣть и что по-неволѣ видишь, если только хоть сколько-нибудь способенъ чувствовать поэзію и подчиняться обаянію искусства? Напротивъ, по нашему, тутъ впечатлѣніе страшнаго ужаса“ . . .

„Бѣшеная жестокость“, говорит онъ далее о Клеопатре, „уже давно исказила эту божественную душу и уже часто низводила ее до звѣринаго подобія. Даже и не до звѣринаго; въ прекрасномъ тѣлѣ ея кроется душа мрачно-фантастическаго, страшнаго гада: это душа паука, самка котораго съѣдаетъ, говорятъ, своего самца въ минуту своей съ нимъ сродки. Все это похоже на отвратительный сонъ. Но все это упоительно, безмѣрно, развратно . . . и страшно!“ . . .

Обращаясь къ клятве, которую Клеопатра клянется служить своимъ любовникамъ — смертникамъ, угрожаемымъ неминуемою гибелью, Достоевский заключаетъ: „Замирая отъ своего восторга, царица торжественно произноситъ свою клятву . . . Нѣтъ, никогда поэзія не восходила до такой ужасной силы, до такой сосредоточенности въ выраженіи пагуба! Отъ выраженія этого адскаго восторга царицы холодѣетъ тѣло, замираетъ духъ“ . . .

---

## Высокое-ужасное у Пушкина и Гофмана.

Именно здесь уместно вспомнить о той теории высокого-ужасного, которая была усвоена Пушкиным от Берка, через Канта, эстетическое учение которого известно было поэту.

Взгляды Берка изложены в получившем широкое распространение его сочинении: „О возвышенном и прекрасном“<sup>508</sup>), где устанавливаются взаимоотношения между высоким и красотою.

Для признания предмета прекрасным, учит Берк, основания заключаются в нас самих. Но в то же самое время нечто, заставляющее признавать предмет прекрасным, находится и в самом предмете. Параллельно с этим возвышенное, как эстетическая черта, относится как к области душевных состояний, так и к сфере предметов.

Берк производит в своем сочинении тщательный анализ подробностей тех предметов, которые представляются нам красивыми. При этом он приходит к заключению, что особенности возвышенного часто не совпадают с красивым.

В частности Берк доказывает, что к категории возвышенного может быть относимо и уродливое, в виду того что часто уродливое перестает быть неприятным и даже доставляет специфическое наслаждение. Наше отношение к уродливому Берк сравнивает с болью и страданием: уродливое способно подчас привлекать к себе так же, как боль и страдание.

Отсюда все страшное, внушающее ужас и таинственное манит к себе и притягивает наше жадное внимание<sup>509</sup>).

---

508) A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. A new Edition. Basil. 1792. Первое издание этого сочинения было выпущено в 1756 году.

509) Берк пишет, что зрители возвышенной трагедии покинули бы театр и устремились бы на соседнюю площадь, если бы в это время преступник предавался здесь смертной казни.

Со времени Берка, таким образом, ужасное и таинственное получили права гражданства в области эстетики. Но необходимо заметить, что наряду с многочисленными поклонниками эстетических теорий Берка, к числу которых принадлежал, между прочим, и Кант, у него были также и ожесточенные противники, — например Кератри, автор сочинения: „Du beau dans les arts d'imitation“<sup>510</sup>).

Имя Берка было хорошо известно поэту: одно из его произведений, во французском переводе, находилось в составе Пушкинской библиотеки, именно: „Réflexions sur la Révolution de France, par Edmond Burke. Nouvelle édition corrigée et revue avec soin, par J.-A.A. \*\*, Chevalier de la Légion d'Honneur“ (Paris.

510) К числу последних в России принадлежал ученый эстет пушкинского времени Ив. Средний Камашев.

В своей магистерской диссертации „О различных мнѣніяхъ объ изящномъ“ (Москва 1829) он отмечает, что различие прекрасного и высокого у Берка проводится в зависимости от созерцания изящного в природе и искусствах. Отсюда, по мнению Среднего Камашева, проистекает двойственность эстетических взглядов Берка.

Особенно речительностью отличаются возражения Среднего Камашева против утверждений Берка об эстетичности ужасного:

„Ложность мнѣнія Бурке“, пишет он, „обнаруживается особенно тамъ, гдѣ онъ хочетъ объяснить высокое: опытъ ежедневно служитъ доказательствомъ тому, что раздирающія душу страсти, каковы, напримѣръ, ужасъ, никогда не только не могутъ быть началомъ эстетическаго чувства, но напротивъ того совершенно уничтожаютъ его. Конечно, видъ битвы, гдѣ смерть въ одно мгновение тысячами считаетъ жертвы свои, картина грозы, гдѣ безпрестанно огненные струи разсѣкаютъ воздухъ, наконецъ изображеніе кораблекрушенія, гдѣ ужаснѣйшая изъ стихій вооружается противъ дерзновеннаго человѣчества — все это имѣетъ въ себѣ нѣчто величественное, возвышающее душу: но возможно ли, чтобы таковымъ было оно для тѣхъ, которые сами участвуютъ въ этой битвѣ, сами ежеминутно подвергаются опасности погибнуть въ этомъ волненіи природы? Безъ всякаго сомнѣнія страхъ скрылъ бы отъ нихъ все изящество такихъ явленій, между тѣмъ какъ, если бы онъ былъ причиною высокаго, то они преимущественно должны бы и оцупать его. Тѣмъ болѣе нѣтъ основанія думать, чтобы высокое происходило отъ сознанія опасности: можно ли согласиться, говорить одинъ изъ ревностнѣйшихъ его опровергателей, чтобы духъ человѣка возвышался при взглядѣ на ружье, на пушку, которая каждому грозятъ погубить. Но возразаятъ, можетъ быть, что они наружностью своею не возбуждаютъ мысли о смертоносности? Представьте-жъ себѣ скорпіона, уже готоваго наказать путника, дерзавшаго къ нему приблизиться, изобразите этотъ ужасъ на лицѣ неосторожнаго, и тогда кромѣ ужаса изображеніе ваше не возбудитъ ничего болѣе . . . Гдѣ же высокое? . . .“

1823)<sup>511</sup>). Легко допустить, что и эстетический трактат популярного в России Берка: „О высоком и прекрасном“ когда-нибудь был у Пушкина в руках<sup>512</sup>).

Еще в большей степени имеем мы основания предполагать о знакомстве Пушкина с кантовской эстетикой. Вообще нужно заметить, что Кант был одним из очень немногих философов, упоминавшихся Пушкиным в его художественных произведениях: например, в лицейских стихотворениях и „Евгени Онягиня“. Интерес Пушкина к Канту не был избыт и позднее, в первой половине 1830-ых годов. Так, в составе пушкинской библиотеки встречаем мы объемистую в 400 слишком страниц книгу Л. Ф. Шена: „Philosophie transcendante, ou systè̄me d'Emmanuel Kant, par L. F. Schön“ (Paris. 1831)<sup>513</sup>).

„Между тѣмъ какъ эстетика со времени Канта и Лессинга развита съ такою ясностью и обширностью“, пишет Пушкин в своем очерке „О драмѣ“, относящемся к 1830 году, „мы все еще остаемся при понятіяхъ тяжелаго педанта Готшеда; мы все еще повторяемъ, что главное достоинство искусства есть польза“<sup>514</sup>).

Судя по этим словам, которые являются дополнением к уже сказанному о зависимости взглядов Пушкина на высокое-ужасное от Канта, немецкая эстетика, питавшая ранних романтиков, была известна Пушкину.

Отражение берковско-кантовских взглядов можем мы усмотреть и в Ваккенродеровой книге „Объ искусствѣ и художникахъ“, которая, как известно, тоже была хорошо знакома Пушкину.

Здесь в очерке „Странности Пьеро ди Козимо“ читаем мы следующие интересные строки:

511) В. Л. Модзалевский. Библиотека Пушкина. Библиографическое описание. СПб. 1910. Стр. 180.

512) Интересно, что в рукописи „Евгени Онягина“, принадлежащей Российской Публичной Библиотеке, роману предпослан эпиграф из Берка: „Nothing is such an enemy to accuracy of judgment as a coarse discrimination. Burke“.

513) В. Л. Модзалевский, стр. 332. Интерес Пушкина к Канту, больший, нежели к другим философам, может быть отчасти объяснен влиянием лицейского профессора А. П. Куницына, который в основу своего курса естественного права полагал учение Канта. См. у В. Стоюнина: „Историческія сочиненія. Часть II. Пушкинъ“. СПб. 1881. Стр. 65.

514) Морозов. Т. VI, стр. 296.

„Горестныя и отвращающія чувствованія объемлютъ мощно нашу душу и овладѣвъ ею, какъ бы насильно вынуждаютъ отъ ней соучастіе; но когда оныя сверхъ того какимъ-то творческимъ порывомъ будятъ въ насъ воображеніе, тогда оныя способны содержать душу въ высокомъ, вдохновенномъ напряженіи“<sup>515</sup>).

Уже в склонности Гофмана к гротеску не трудно усмотреть пристрастие его ко всему ужасному. В своих „Серапионовыхъ братьяхъ“ он в разговорѣ Киприана с Теодоромъ даетъ апологию ужасного в искусстве.

„Поэтическій тактъ писателя“, говоритъ Киприанъ, „всегда сумѣетъ наблюдать, чтобы ужасное не выродилось подъ его перомъ въ отвратительное. Къ сожалѣнію, многіе предметы сами по себѣ часто кажутся намъ неспособными ни на какую поэтическую обработку и вызываютъ предвзятое противъ себя мнѣніе. А почему, казалось бы, не признать за поэтомъ права воспользоваться иногда тѣмъ рычагомъ, который возбуждаетъ въ нашей душѣ чувство страха и ужаса? Неужели только вслѣдствіе того, что многіе не могутъ переносить спокойно подобныхъ ощущеній? Этакъ разсуждая, пожалуй, придешь къ заключенію, что на званомъ обѣдѣ не слѣдуетъ подавать того или другого блюда, потому что его не перевариваетъ тотъ или другой гость со слабымъ желудкомъ“<sup>516</sup>).

Для Теодора, являющагося в „Серапионовыхъ братьяхъ“ alter ego самого Гофмана, представляется несомненнымъ положеніе, которое старается обосновать Киприанъ: онъ давно уже признаетъ ужасное достойнымъ предметомъ художественнаго творчества. „Мы“, возразилъ Теодоръ, „вовсе не нуждаемся въ твоей апологіи ужаснаго, мой дорогой фантастическій Киприанъ. Кому же неизвѣстно, съ какимъ искусствомъ пользовались великіе поэты тѣмъ рычагомъ, о которомъ ты говорилъ, для того, чтобы заставить зазвучать сокровеннѣйшіе струны человѣческаго сердца? Стоитъ только вспомнить Шекспира или нашего несравненнаго Тика въ нѣкоторыхъ изъ его разсказовъ. Я упомяну здѣсь лишь повѣсть „Чары любви“. Идея этой сказки способна оледенить кровь въ жилахъ и самое заключеніе поддерживаетъ это чувство, а между тѣмъ она на-

515) „Объ искусствѣ и художникахъ“. Москва. 1914. Стр. 104.

516) Гофман. Т. IV, стр. 163—164.

писана до того искусно, что несмотря на весь страхъ и ужасъ подробностей, по прочтении ея остается въ душѣ только чувство того увлекательнаго трагизма, которому духъ нашъ подчиняется съ такою охотою<sup>517)</sup>.

Не только в области художественнаго творчества, но также и в жизни высокое ужасное увлекало обоих писателей. Ему заплатили дань и Гофман, и Пушкин.

Из биографии Гофмана узнаем, что осенью 1813 года, будучи в Дрездене, он вполне отдался впечатлениям военных событий, широко развернувшихся в окрестностях этого города. Целыми днями Гофман блуждал по городу, взбираясь на башни и крыши, чтобы удобнее наблюдать военные действия. В „Серапионовыхъ братьяхъ“ Гофман в следующих словах рассказывает об этом лихорадочно-напряженном периоде своей жизни:

„Я съ особеннымъ удовольствіемъ припоминаю минуты, когда иногда ночью, взобравшись на кровлю дома, осматривали мы въ слуховое окно всю окрестность, при чемъ ясно видѣли огни въ лагерьѣ осаждающихъ войскъ. Ясныя ночи, освѣщенная свѣтлой луной, сильно дѣйствовали на наше воображеніе, и нерѣдко случалось, что, насмотрѣвшись вдоволь и спустившись опять внизъ къ друзьямъ, мы много украшали въ нашихъ рассказахъ видѣнное прибавками собственнаго вымысла“<sup>518)</sup>.

Но не всегда дело ограничивалось волнующим созерцанием военных опасностей. Иногда приходилось быть их участником, рискуя стать жертвой и переживая в жизни всю остроту высокого-ужаснаго.

В дневнике Гофмана под датю 26 августа 1813 года находим мы рассказ об обстреле Дрездена. Одна из гранат упала посреди площади, разорвалась, убила и поранила несколько человек. Гофман стоял спокойно у окна и пил вино, наблюдая ужасы страданий и смерти. „Что такое жизнь“, записывает он при рассказе об этих впечатлениях в своем дневнике. „Не быть въ состояніи вынести дѣйствія куска раскаленнаго желѣза! Какъ слаба природа человека! Господи, сохрани мнѣ спокойствіе и бодрость во веѣхъ превратностяхъ жизни, и тогда все будетъ обстоять хорошо“<sup>519)</sup>.

517) Там же, стр. 164.

518) Гофман. Т. IV, стр. 112.

519) E. T. A. Hoffmann's Leben und Nachlass. Von Julius Ed. Hitzig. Stuttgart. 1839. Bd. II, S. 67.

Этот эпизод напоминает случай из жизни Пушкина. Он относится ко времени пребывания поэта на Кавказе в районе военных действий, о которых рассказано в пушкинском „Путешествіи въ Арарумъ“.

Об участии Пушкина в перестрелке под Саган-лу повествуется подробно военным историком генералом Ушаковым в его обширном труде, посвященном войне 1828—1829 годов и составленном под наблюдением гр. И. Ф. Паскевича (Эриванского)<sup>520</sup>:

„Перестрѣлка 14 іюня 1829 года замѣчательна потому, что въ ней участвовалъ славный поэтъ нашъ Александръ Сергѣевичъ Пушкинъ. Онъ прибылъ къ нашему корпусу въ день выступленія на Саганлугъ и былъ обласканъ графомъ Эриванскимъ. Когда войска, совершивъ трудный переходъ, отдыхали въ долину Инжа-Су, неприятель внезапно атаковалъ передовую цѣпь нашу, находившуюся подъ начальствомъ полковника Басова. Поэтъ, въ первый разъ услышавъ около себя столь близкіе звуки войны, не могъ не уступить чувству энтузіазма. Въ поэтическомъ порывѣ онъ тотчасъ выскочилъ изъ ставки, сѣлъ на лошадь и мгновенно очутился на аванпостахъ. Опытный майоръ Семичевъ, посланный генераломъ Раевскимъ вслѣдъ за поэтомъ, едва настигнувъ его и вывелъ насильно изъ передовой цѣпи казаковъ въ ту минуту, когда Пушкинъ, одушевленный отвагою, столь свойственною новобранцу воину, схвативъ пику послѣ одного изъ убитыхъ казаковъ, устремился противу неприятельскихъ всадниковъ<sup>521</sup>). Можно повѣрить, что донцы наши были чрезвычайно изумлены, увидѣвъ предъ собою незнакомаго героя въ круглой шляпѣ и буркѣ. Это былъ первый и послѣдній военный дебютъ любимца музъ на Кавказѣ“<sup>522</sup>).

520) Кроме того, любопытные сведения о том же находятся во французской книге Ф. Фонтона (Félix Fonton. La Russie dans l'Asie Mineure, ou campagnes du Maréchal Paskevitch en 1828 et 1829. Paris. 1840. Pp. 558—59) и в мемуарахъ декабриста Гангеблова (А. С. Гангебловъ. Воспоминанія. Москва. 1888. Стр. 188).

521) По сообщенію А. О. Смирновой, именно за этот порывъ военного увлеченія фельдмаршал Паскевич удалил Пушкина с театра военных действий. См. А. О. Смирнова. Записки. Часть I. СПб. 1895. Стр. 172—173.

522) Исторія военныхъ дѣйствій въ Азіатской Турціи въ 1828 и 1829 годахъ. СПб. 1836. I. II, стр. 305—6. Книга Н. И. Ушакова сохранилась в библиотекѣ Пушкина, снабженная посвятителъною надписью от автора



В приведенных строках военный историк, чуждый поэзии, проявил, однако, замечательную чуткость, отметив охватившее душу Пушкина „упоение въ бою“ и правильно поставив его в связь с творческим энтузиазмом. Сам Пушкин оценил по достоинству это вниманіе Н. И. Ушакова и, по получении его книги, направил к нему следующие строки:

„Съ изумленіемъ увидѣль, что вы мнѣ даровали безсмертіе одною чертою вашего пера. Вы впустили ме, я въ храмъ славы, какъ нѣкогда графъ Эриванскій позволилъ мнѣ въѣхать въ имъ завоеванный Арзрумъ“.

В день 14 іюня 1829 года Пушкину довелось пережить на деле то состояніе, которое в творческой своей интуиции он характеризовал еще в 1820 году в следующем своем стихотворении:

Мнѣ бой знакомъ — люблю я звукъ мечей;  
Отъ первыхъ лѣтъ поклонникъ бранной славы,  
Люблю войны кровавыя забавы,  
И смерти мысль мила душѣ моей.  
Во цвѣтъ лѣтъ свободы вѣрный воинъ,  
Передъ собою кто смерти не видалъ,  
Тотъ полного веселья не вкушалъ  
И милыхъ женъ лобзаній не достоинъ<sup>523</sup>).

В данном случае мы имеем право говорить об интуитивном предвосхищеніи чувства экстагического упоения опасностью перед лицом смерти, олицетворяющей высокое-ужасное, с тем большим основаніем, что в 1820 году у Пушкина не было даже частичного смертнического дерзанія в формѣ дуэлей, которые многократно имели место уже в последующий период его жизни.

Такое же предвосхищеніе переживания высокого-ужас-

(Модзалевскій, стр. 109). Пушкин летомъ 1836 года благодарил Н. И. Ушакова за преподнесение им его сочиненія (Морозов. Т. VIII, стр. 393). Об Н. И. Ушаковѣ см. книгу „Стороженки. Семейный архивъ“. Кіевъ. 1902—1907. Т. I—III.

523) Морозов. Т. I, стр. 265. Об упоительной красоте боя Пушкин, по словам А. О. Смирновой, имел беседу с выдающимся военнымъ деятелемъ своего времени Вас. Ал. Перовскимъ. См. Записки А. О. Смирновой. Часть I. СПб. 1895. Стр. 192—193. — Интересные соображенія об „упоеніи въ бою“ находимъ мы еще у В. Джемса. См. его „Многообразіе религіознаго опыта“. СПб. 1910. Стр. 253.

ного находим мы в тех строках „Полтавы“, которые описывают вступление в бой Петра :

Тогда-то, свыше вдохновенный,  
Раздался звучный гласъ Петра:  
„За дѣло, съ Богомъ!“ Изъ шатра,  
Толпой любимецъ въ окруженный,  
Выходитъ Петръ. Его глаза  
Сіяютъ. Ликъ его ужасенъ.  
Движенья быстры. Онъ прекрасенъ,  
Онъ весь, какъ Божія гроза<sup>524)</sup>.

В немногих словах передана здесь сущность высокогужасного в обстановке кровопролитной битвы аналогично тому, как два года спустя Пушкин выразил то же „высокое-ужасное“ перед лицом неизбежной смерти от чумной заразы в „Пиръ во время чумы“ :

Есть упоеніе въ бою  
И бездны мрачной на краю,  
И въ разъяренномъ океанѣ  
Средь грозныхъ волнъ и бурной тьмы,  
И въ аравійскомъ ураганѣ,  
И въ дуновеніи чумы!  
Все, все, что гибелью грозитъ,  
Для сердца смѣрнаго таитъ  
Неизъяснимы наслажденья —  
Безсмертья, можетъ быть, залогъ!  
И счастливъ тотъ, кто средь волненья  
Ихъ обрѣтаетъ и вѣдать могъ<sup>525)</sup>.

Отметим здесь же своеобразную точку зрения на освещаемое Пушкиным психологическое переживание, принадлежащую Д. Н. Овсяннику-Куликовскому. Он усматривает в приведенных стихах съ одной стороны „нигилистическое“ отрицание всех благ и ценностей жизни в виду неминуемости смерти, с другой же идеализацию „аморализма“, заключающуюся в смелом до дерзости разгуле чувственности. В этом Д. Н. Овсяннику-Куликовскій склонен усматривать не освобождение души, а ее опустошение, которое приводит к ее порабощению власти низменных инстинктов и животных страстей<sup>526)</sup>.

524) Морозов. Т. III, стр. 440.

525) Морозов. Т. III, стр. 557.

526) Д. Н. Овсяннику-Куликовскій. Собрание сочинений. Т. IV. Пушкинъ. СПб. 1909. Стр. 25—26.

Все сказанное нами ранее по поводу переживания „высокого-ужасного“, кажется, избавляет, нас от необходимости возражений против близоруко-ригористической точки зрения Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Она, пожалуй, понятна у благочестиво настроенного Жуковского, утверждавшего, по словам А. О. Смирновой, что красота ужасного есть богохульство<sup>527</sup>). Но имея в прошлом рафинированный психологический опыт не только поздних романтиков, но и так называемых декадентов, примыкать во взглядах на указанный вопрос к Жуковскому — слишком прямолинейно в своей наивности.

А между тем пушкинская концепция вопроса, как она отразилась в „Пирѣ во время чумы“, увлекала уже современников поэта<sup>528</sup>).

Все эти черты интересны в Пушкине и сами по себе, как приобщающие душу к великой мистике смерти, и по соприкосновению его в них с Гофманом. Действительно, теоретические суждения последнего о целесообразности ужасного в художественном творчестве как бы иллюстрируются примерами пушкинской поэзии („Мнѣ бой знаком“, песнь председателя в „Пирѣ во время чумы“, образ Петра в полтавской битве), а переживания Гофмана в Дрездене в 1813 году совпадают с таковыми же переживаниями Пушкина под Саган-Лу.

---

527) А. О. Смирнова. Записки. Часть I. СПб. 1895. Стр. 180.

528) В этом отношении чрезвычайно характерна встреченная нами на страницах журнала „Библиотека для Чтения“ „поэтическая картина“ некоего Тимофеева „Последний день“, представляющая собою доселе еще никем не отмечавшееся, но явное подражание „Пире во время чумы“. в своей бездарности производящее впечатление пародии. См. „Библиотека для Чтения“ за 1834 г. Т. X, отд. 1, стр. 150—171.

## Мотивы двойничества у Пушкина и Гофмана.

Если в минуту упоения души поэтическим экстазом рождается вдохновенная гимн, то в моменты упоения опасностью, смертельною или боевою, вся душа человека преобразается, обращаясь в слѣвами несказанный гимн, приближая к небожителям переживающего это состояние. И к нему без натяжки можно применить слова Ф. И. Тютчева:

Счастливъ, кто посѣтилъ сей мѣръ  
Въ его минуты роковыя:  
Его призвали Всеблагіе,  
Какъ собесѣдника на пирь . . . <sup>529)</sup>.

Но в этих состояниях ухода на горние высоты экстатического вдохновения сильнее всего постигается окружающим миром раздвоение личности поэта: экстаз, переживаемый художником, создает для него глубокое отчуждение от толпы, в своей розни с нею он забывает окружающее, испытывая невыразимую сладость творческих достижений. А за минуту до того он был равен этой окружающей толпе и она считала его своим:

Пока не требуетъ поэта  
Къ священной жертвѣ Аполлонъ,  
Въ заботахъ суетнаго свѣта  
Онъ малодушно погружень;  
Молчитъ его святая лира,  
Душа вкушаетъ хладный сонъ,  
И межъ дѣтей ничтожныхъ міра,  
Быть можетъ, всѣхъ ничтожнѣй онъ <sup>530)</sup>.

И вот думается, что двойничество, испытываемое столь часто поэтами в повседневной жизни, является психологическим источником двойничества в литературе. Намек на эту

---

<sup>529)</sup> См. Стихотворенія Фед. Ив. Тютчева. Москва. 1886. Стр. 139. „Цицеронъ” .

<sup>530)</sup> Морозов. Т. II, стр. 57.

мысль можно встретить еще у С. Шевырева, который в своем „Разговорѣ о возможности найти единый законъ для изящнаго“ говорит о неразгаданных таинственностях искусства и о двойной жизни художника — в повседневности и в творчестве<sup>531</sup>).

Раздвоение души художника отчетливо понимал, между прочим, и Гейне. „У писателя“, говорит он, „въ то время, когда онъ создаетъ свое произведение, въ душѣ происходитъ такъ, какъ будто согласно пифагорову ученію о переселеніи душъ, онъ велъ предварительную жизнь послѣ странствованія на землѣ подъ различными видами“<sup>532</sup>).

Об этом „выхождении из себя“ в процессе художественного творчества говорит также Эдуард Род. По его мнению, художнику, когда он творит, приходится вглядываться в себя не для того, чтобы познать себя или любить себя, но для того, чтобы познать и любить других людей, искать в микрокосме собственного сердца бытие человеческого сердца, приняв себя за отправной пункт, выйти за пределы себя . . .<sup>533</sup>).

О двойничестве при художественном воспроизведении жизненных переживаний говорит, отдаваясь своим детским воспоминаниям, еще и Альфонс Додэ, который утверждает, что его с десятилетнего возраста уже стало мучить желание выйти за пределы себя, воплощаясь в другие существа. Когда у него умер брат, отец Додэ, удрученный горем, постоянно восклицал: „Il est mort!“ И вот мальчик всю ночь повторял это восклицание с отцовской интонацией. „Этим мне открылось существование моего двойника“, пишет Додэ, „неумолимого свидетеля, который среди нашего всеобщего горя схватил, как в театре, верность интонации смертельного отчаяния и воспроизводил его на моих трепетных губах“<sup>534</sup>).

Немало интересных соображений о двойничестве в художественном творчестве высказывает проф. И. И. Лапшин, внимательно рассматривающий у поэтов эстетическую игру с реальностью чужого „я“. Потеря или ослабление чувства реальности „чужихъ я“, говорит он, „нерѣдко сопровождается

531) См. „Московскій Вѣстникъ“ за 1827 г. Часть I, стр. 37, 40.

532) Г. Гейне. Собрание сочиненій. СПб. 1904. Издание журнала „Нива“. Т. IV, кн. 12, стр. 308.

533) См. Bourdeau. Les âmes modernes. Paris. 1912.

534) Léon Paschal. Esthétique nouvelle, fondée sur la psychologie du Génie. Paris. 1910. P. 83.

потерей чувства реальности собственного „я“. Это послѣднее настроеніе привноситъ въ литературную область тему о „двойникѣ“ (*Doppelgänger*), которую разрабатывали Гофманъ, Мюссе, Гейне, Достоевскій, Мопассанъ и Эдгаръ Поэ<sup>535</sup>).

Темой о двойничестве в литературе стали усердно заниматься писатели именно со времен романтизма, особенно пристально изучавшего в то время переживания поэта и сделавшего для анализа психологии поэтического творчества более, чем все предшествовавшие эпохи. Так, Шуберту уже хорошо известно чувство раздвоения личности<sup>536</sup>), при чем он отмечает, что видения двойников чаще всего имеют место или незадолго перед смертью или перед угрожающею роковой опасностью<sup>537</sup>). Со своей стороны Юнг-Штиллинг приводит ряд случаев, когда люди, выдавшие своих двойников, вскоре затем умирали<sup>538</sup>).

Не следует, впрочем, переоценивать литературного влияния в двойничестве и упускать из виду, что для писателей-романтиков, описывавших это явление, опорным пунктом могли быть также народные верования, в частности двойничество известно фольклору немецкому, шотландскому<sup>539</sup>) и т. д.

Обратимся теперь к двойничеству у Гофмана.

В его дневнике, под датой 6 января 1803 года, находим мы следующую запись: „Все нервы возбуждены пряным вином. Приступы мыслей о смерти. Двойник“<sup>540</sup>). В этом отрывке слово „двойник“ (*Doppelgänger*) встречается впервые в словесном обиходе Гофмана, и заслуживает особенного внимания то обстоятельство, что загадочный образ этот предстал пред умственными очами поэта в минуты наибольшего возбуждения, вызванного опьянением и поэтическим экстазом. Несколько позже, в другом месте своего дневника, Гофман записывает следующее: „Мне казалось, что я видел свое „я“ че-

535) И. И. Лапшинъ. Проблема „чужого я“ въ новейшей философіи. СПб. 1910. Стр. 101—102.

536) Schubert. *Symbolik des Traums*. Bamberg. 1814. S. 110.

537) Там же, стр. 62. Этот мотив разработан в рассказе Гофмана „Каменное сердце“. См. Гофман. Т. I, стр. 329.

538) Jung-Stilling. *Theorie der Geisterkunde*. Nürnberg. 1808. S. 275.

539) L. A. Muratori. *Ueber die Einbildungskraft des Menschen*. Leipzig. 1785. Bd. II, S. 137.

540) E. T. A. Hoffmann's *Leben und Nachlass*. Von Jul. Ed. Hitzig. Stuttgart. 1839. Bd. I, S. 222.

рез умножающее стекло, и все образы, окружавшие меня, представлялись мне повторением моего „я“<sup>541</sup>).

Мотивы двойничества, вообще говоря весьма нередкие в творчестве Гофмана, особенно учащаются к концу его литературной деятельности. Но при всей множественности явлений двойников у Гофмана все же всю их массу можно подразделить на четыре основных категории.

К первой отнесем мы двойников, которые являются результатом родственного или случайного сходства различных людей между собою. Примером такого совпадения может служить физическая сходственность дяди и племянника Рейтлингеров в рассказе „Каменное сердце“<sup>542</sup>), а также сходство между молодым князем и Тёрни в „Двойникъ“<sup>543</sup>).

Ко второй категории относятся случаи преднамеренного подражания во внешности одним лицом другому, — так сказать, искусственное двойничество. Его можем мы усмотреть в гофманском рассказе „Синьоръ Формика“, где Сальватор Роза принимает облик Паскуале Капуцци на сцене подвижного театра для того, чтобы помочь в любовном деле другу своему Антонио<sup>544</sup>).

В третью категорию должны быть включены факты патологического раздвоения личности. Таковым, несомненно и в высокой степени, страдает монах Медард в повести „Эликсиры Сатаны“, его же можно усмотреть у героя рассказа „Фалунские рудники“ Элиса Фрѣбѣма, который „чувствуетъ себя раздѣленнымъ на двѣ половины“. Наконец, пример раздвоения личности, наблюдаемый со стороны, можно видеть в повести

541) Там же. Вд. II, S. 59. То же мучительное состояние раздвоения личности испытывает герой повести Гофмана „Эликсиры Сатаны“. Медард говорит, что он переживал „самыя разнообразныя терзанія, такъ какъ“, — замечает он, — „въ глубинѣ моей души сталкивались удивительнѣйшія противорѣчія. Собственное мое „я“, отданное на волю жестокой игры капризнаго случая, распредѣляясь въ чуждыхъ мнѣ тѣлахъ, безостановочно плыло, словно по бурному морю, навстрѣчу всевозможнымъ превратностямъ судьбы, которыя какъ бушующія волны съ ревомъ поглощали меня. Утрачивалась, наконецъ, для меня самого возможность ясно опредѣлить: кто я такой... Я — то, чѣмъ кажусь, и въ то же время не кажусь самимъ собою. Это странное и полное раздвоеніе моего „я“ являлось для меня самого мучительной неразрѣшимой загадкой“... См. Гофман. Т. V, стр. 55.

542) Гофман. Т. I, стр. 328 и сл.

543) Гофман. Т. IV, стр. 227—272.

544) Гофман. Т. IV, стр. 82 и сл.

„Стихийный дух“, когда после сцены волшебного вызова нечистой силы участник колдовства, молодой лейтенант, видит одновременно двух таинственных мистиков О’Маллеев<sup>545</sup>).

В четвертую категорию приходится отнести раздвоение личности, являющееся следствием действия магических сил. Такую способность обладают — главное действующее лицо сказки „Золотой горшок“ Линдгорст, загадочный „генерал Суворов“, который по своему произволу обращается из молодого человека в старика и является обладателем двух лиц („Приключенія наканунѣ Новаго года“), роковой Коппеліус, становящийся оптиком Копполой в рассказе „Песочный человек“<sup>546</sup>. Наконец, магнетизеру Гофман приписывает способность вызывать к жизни проявления духовного дуализма, при чем ему кажется, что магнетизер пользуется помощью какой-то таинственной силы („Магнетизеръ“)<sup>546</sup>).

Но может быть наиболее важным является отражение двойничества в сказке „Повелитель блох“. Здесь почти каждому действующему лицу в повседневной прозаической жизни соответствует таинственный двойник в идеальном царстве Фамагусте: Дертье Эльвердинг является alter ego прекрасной принцессы Гамагеи, студент Жорж Пепуш оказывается двойником чертополоха Цегерита, а Перегринус Тис — короля Секакиса<sup>547</sup>). Отсюда мы можем заключить, что, по убеждению Гофмана, корни нашего земного существования находятся в идеальном мире и связывают нас с нашими чудесными двойниками. Строго говоря, страх перед двойниками, противоположение их нашему земному „я“ не что иное, как извечная борьба между человеком внутренним и внешним, которая так хорошо известна романтику-сновидцу Шуберту. Именно двойники уводят нас в мир иной, неизмеримо более совершенный, нежели наша земная юдоль. И в сущности наше двойное бытие может постигаться лишь посредством великого дара романтической иронии. Так же, как сон или безумие, двойничество есть один из вернейших путей к истинному сознанию, недоступному серым людям, в души которых способны проникать только „скупные пѣсни земли“.

545) Гофман. Т. V, т. II, стр. 170—171 и т. IV, стр. 328.

546) Гофман. Т. I, стр. 65—132, 140—141 и сл., 221—222, т. II, стр. 228.

547) Гофман. Т. VI, стр. 115—120.



Теперь, после того как дана характеристика выявлений двойничества в творчестве Гофмана, уместно задать себе вопрос, каково отношение к двойничеству Пушкина, как мы видели, столь многими чертами близкого к Гофману.

Отвечая на этот вопрос, нам придется осветить сторону творчества русского поэта, исполненную исключительного своеобразия. Пушкин с полной самостоятельностью отнесся к теме о двойничестве и переработал ее соответственно особенностям своего мировоззрения.

По натуре своей, как уже отмечалось многократно, Пушкин отличался тяготением к гармоническому примирению противоречий, ставимых жизнью. Он любил антитезу, как литературный прием, но раздвоенность была чужда его душе: он остро чувствовал антиномичность ее той гармонии, которою он всегда так дорожил. Пребывая на земле, он ценил „касания мірамъ инымъ“ и „прорывы въ вѣчность“, но то были более или менее частые моменты его жизни. В творчестве же только немногие из его героев отмечены чертами двойного бытия: таков Герман в „Пиковой дамѣ“, ведущий жизнь скромного офицера, но в душе сгорающий жаждой власти и богатства, такова старуха-графиня, дряхлая хранительница роковой игорной тайны, таков герой „Выстрѣла“ Сильвио, имеющий все черты inferнального существа, лишь временно или случайно блуждающего на земле. В сущности говоря, этими лицами ограничивается тесный круг раздвоенных существований, и находится это в полном соответствии с ясностью Пушкина и с его тяготением к гармонии<sup>548</sup>).

Именно в силу последних обстоятельств невозможно порождение идеи двойничества в его душе на почве опьянения. Правда, поэзия последнего была ему знакома по некоторым образцам западно-европейской литературы, но он не задержался на них и прошел мимо в общем довольно равнодушно.

Двойничество было воспринято Пушкиным в двух формах, достаточно своеобразных, именно: в виде будничного „кри-

548) Джемс в своем „Многообразии религиознаго опыта“ (стр. 156—7) усматривает источник двойничества в гетерогенности. Но, как уже сказано, последовательная гармоничность и стоящее в связи с ней полное отсутствие гетерогенности являются, повидимому, причинами отказа Пушкина от изображения двойников. Наоборот, гетерогенность типична для Гофмана, и отсюда-то происходит его особенная склонность к изображению явлений двойничества.

вого зеркала“ героических образов и переживаний с одной стороны и в виде самозванства с другой.

Впрочем, нужно заметить, что первая форма двойничества была хорошо знакома и Гофману. Так, студент Амандус из „Королевской невесты“ является ироническим двойником Ансельма в „Золотом горшке“, Креспель — Крейсера и т. д. Аналогичное явление можем мы наблюдать в творчестве Пушкина: здесь гробовщик Адриан Прохоров („Гробовщик“) с его приглашением мертвецов к себе на пирушку оказывается „кривым зеркалом“ Дон-Жуана („Каменный Гость“) с его вызовом статуи командора к дверям донны Анны, молодой Берестов в аффектации разочарованности и смертничества („Барышня-крестьянка“) искаженно соответствует председателю Вальсингаму в „Пиръ въ время чумы“. Аналогичные иронические параллели можно усмотреть при сопоставлении Сильвио и Графа („Выстрѣль“) с Моцартом и Сальери, Вырина, Дуни и Минского („Станціонный смотритель“) с одной стороны и мельника, его дочери и князя („Русалка“) с другой. Мы продолжаем настаивать, что здесь нет почвы и оснований для самопародий, но, пожалуй, можно усмотреть нечто, напоминающее устанавливаемую проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовским экспериментацию в искусстве.

Подобного рода экспериментация не чужда была Пушкину и в жизни: но здесь он сообщал ей обычно не серьезный, а шуточный характер. Он любил, чтобы его принимали не за того, кем в действительности он являлся. Склонность к мистификации заставляла его, по преданиям, часто переодеваться, принимая личины то кочующего цыгана в Бессарабии, то бродяги-крестьянина, скитающегося по деревенским ярмаркам в сельских местностях Псковской губернии. Эти водевили с переодеванием, своего рода исполнение *rôle travesti*, нося шуточный характер, иногда впрочем оправдывались необходимостью возможно ближе подойти к той социальной среде, которой Пушкин был чужд как по происхождению, так и по общественному своему положению. Интересно, что эту черту склонности к полу-шуточной, полу-серьезной мистификации подметил еще первый биограф Пушкина П. В. Анненков<sup>549</sup>).

549) См. П. В. Анненковъ. Матеріалы для біографіи А. С. Пушкина. См. Сочиненія Пушкина, подъ редакц. П. В. Анненкова. СПб. 1855. Т. I, стр. 151 и др.

Мистификация характера литературного самозванства также была в значительной степени свойственна Пушкину. Он то скрывается за вымышленным именем английского драматурга Ченстона в „Скупомъ Рыцарѣ“, то надевает на себя личину скромного повествователя Ив. Петр. Белкина. Но не нужно переоценивать значения этих литературных мистификаций, как делают это некоторые из новейших исследователей. У Пушкина это в обоих случаях забавляющая его<sup>550</sup>), просто-душно прозрачная прикровенность. Особенно выступает этот характер ее в „Повѣстяхъ Бѣлкина“, где Пушкин, воспользовавшись именем мнимого рассказчика, не потрудился сообщить его повествованиям отпечатка белкинской индивидуальности. Думается, что обстоятельство это свидетельствует о бездумности заслонения имени Пушкина безвестным и просто-душным именем Белкина. И прав проф. Д. Н. Овсянико-Куликовский, который признает квалификацию этого действия Пушкина, как перевоплощение, термином несоответственно громким<sup>551</sup>).

Что касается одновременной психической жизни в двух мирах, то она нарушает мировую гармонию, и от нее Пушкин для своих героев отказывается. Зато с пытливым вниманием он исследует случаи самозванства, как сознательного самоподлога или самоподмены<sup>552</sup>).

550) „Пушкинъ издалъ свои повѣсти подъ псевдонимомъ Бѣлкина“, записывает в своих мемуарах А. О. Смирнова. „Я нахожу, что Пушкинъ долженъ былъ бы подписаться подъ своими повѣстями; но его забавляло то, что его принимаютъ за Бѣлкина“. См. А. О. Смирнова. Записки. Т. I. СПб. 1895. Стр. 177.

551) Д. Н. Овсянико-Куликовский. Собрание сочинений. Т. IV. Пушкинъ. СПб. 1909. Стр. 53—59.

552) Темой о самозванцах литература интересовалась издавна, еще со времен Шиллера. В частности о Дмитрие Самозванце писали из русских литераторов многие, и Хомяков, и Булгарин, и другие. Подход к этой теме у Пушкина был, однако, гораздо сложнее и глубже, чем у его собратьев по перу. Его захватывали не индивидуальные случаи самозванства, но интересовала самозванщина, как психологическое явление, облеченное обыкновенно покровом таинственности. Новейший исследователь творчества Пушкина акад. Н. А. Котляревский в своем труде „Пушкинъ, какъ историческая личность“ (Берлинъ. 1925. Стр. 96—100), переоценивая интерес Пушкина к разбойничеству, оставляет без внимания склонность Пушкина рисовать самозванцев. Между тем и среди разбойников Пушкин с особенным любопытством всматривается в тех, которые носят на себе черты таинствен-

Заслуживает внимания множественность явлений последнего при большом разнообразии психологической мотивировки<sup>553</sup>).

Мысль о самозванстве может быть внушена жаждою мщениа. Так, Дубровский, желая отомстить за смерть отца Троекурову, проникает в его дом под видом француза Дефоржа. Равным образом Григорий в „Борисъ Годуновъ“ осознает себя орудием мщениа царю-убийце:

Борисъ, Борисъ! Все предъ тобой трепешеть,  
Никто тебѣ не смѣетъ и напомнить  
О жребіи несчастнаго младенца,  
А между тѣмъ отшельникъ въ темной кельѣ  
Здѣсь на тебя доносъ ужасный пишетъ,  
И не уйдешь ты отъ суда мірскаго,  
Какъ не уйдешь отъ Божьяго суда!<sup>554</sup>

Другой мотив самозванства — жажда власти. Она уживается вместе с мыслью об отмщении в том же Григории, который видит в своем призвании некую таинственную провиденциальность. Недаром он говорит Марине Мнишек:

Тѣнь Грознаго меня усыновила,  
Димитріемъ изъ гроба нарекла,  
Вокругъ меня народы возмутила  
И въ жертву мнѣ Бориса обрекла<sup>555</sup>).

Один только мотив властолюбия движет действиями другого самозванца, именно Пугачева в „Капитанской дочкѣ“. С особенною яркостью выявляется он в беседе Пугачева с Гриневым на пути в Белогорскую крепость, когда самозванец поверяет ему свою мечту, подобно Гришке Отрепьеву, подарковать над Москвою<sup>556</sup>).

ности. Так, его пристальное внимание привлекает Стенка Разин, очевидно вследствие загадочности его личности, оттого что народная молва приписывает ему знания колдуна и все свойства оборотня. Об этом см. у А. О. Смирновой (Записки. Ч. I. СПб. 1895. Стр. 130 и 185), а также у Морозова, т. IV, стр. 21; т. VIII, стр. 75 и др.

553) По весьма вероятному предположению М. Покровского, высказанному в его статье „Пушкинъ и рямскіе историки“, поэт внимательно изучал, между прочим, Тацита, именно интересуясь типами самозванцев. См. „Сборникъ статей, посвященныхъ В. О. Ключевскому“. Москва. 1909. Стр. 478—487.

554) Морозов. Т. III, стр. 280.

555) Морозов. Т. III, стр. 323.

556) Морозов. Т. V, стр. 448.

Наконец третий мотив самозванства граничит с той мифификацией, элемент которой мы имели случай усмотреть в „Синьорѣ Формикѣ“ Гофмана. Так, Лиза Муромская надевает личину крестьянской девушки Акулины в той любовной игре, которая в конце концов затягивает ее самое („Барышня-крестьянка“). Так, неизвестный любовник Параша принимает облик служанки Мавры для того, чтобы проникнуть в дом своей возлюбленной („Домикъ въ Коломнѣ“) <sup>557</sup>). Отметим, кстати, прошедшее до сих пор незамеченным сходство последнего произведения с эпизодом повести о Фроле Скобееве, который, узнав, что у богатого стольника Ордина-Нащокина есть дочь Аннушка, подкупает мамку, передевается в девичье платье, получает таким образом доступ в дом Аннушки и влюбляет ее в себя <sup>558</sup>).

В заключение нельзя не отметить еще следующего обстоятельства. Два значительнейших произведения Гоголя — „Ревизоръ“ и „Мертвые души“ — построены на теме о самозванстве. В первой комедии — Хлестаков, по недоразумению принятый за ревизора, входит в эту роль и дурачит целый город, во второй поеме — мошенник и спекулянт Чичиков принимает облик добродетельного человека и выдает себя за помещика, владельца имений в Херсонской губернии.

Замечательно, что оба сюжета, имеющие в основе своей тему самозванства, получены Гоголем от Пушкина. „Онъ отдалъ мнѣ свой собственный сюжетъ“, пишет Гоголь о Пушкине. „Это былъ сюжетъ „Мертвыхъ душъ“. Мысль „Ревизора“ принадлежитъ также ему“ <sup>559</sup>). О том же рассказывает младший современник обоих писателей П. В. Анненков: „Извѣстно, что Гоголь взялъ у Пушкина мысль „Ревизора“ и „Мертвыхъ душъ“; но менѣе извѣстно, что Пушкинъ не совсѣмъ охотно уступилъ ему свое достояніе. Однако жъ въ кругу своихъ домашнихъ и знакомыхъ Пушкинъ

557) Мотив самозванства можно усмотреть также и в пушкинской „Метели“, когда Бурмин заступает место Владимира при венчании в церкви. См. Морозовъ. Т. V, стр. 90—92.

558) „Повѣсть о российскомъ дворянинѣ Фролѣ Скобѣевѣ и стольничьей дочери Нардина-Нащокина Аннушкѣ“. См. „Москвитянинъ“ за 1853 г. Т. I.

559) Н. В. Гоголь. Сочиненія. Изд. 10-ое. Подъ ред. Н. Тихонравова и В. Шенрока. Москва. 1889. Т. V, стр. 249.

говорилъ смѣясь: „Съ этимъ малороссомъ надо быть осторожнѣе: онъ обираетъ меня такъ, что и кричать нельзя“<sup>560</sup>).

В этомъ свидетельстве Анненкова обращаетъ на себя внимание указание на неохоту Пушкина уступать Гоголю свои сюжеты, имевшие в основе своей мотив самозванства. Видимо, Пушкину были особенно дороги эти темы и он намерен был, подобно другим, ранее отмеченным мотивам самозванства, разработать ихъ впоследствии в художественных своих произведениях. В применении к „Ревизору“ об этомъ говорит не так давно найденный автографъ Пушкина, являющийся конспектом творческого замысла, аналогичным тем конспектам, по которым Пушкин вообще писал свои произведения<sup>561</sup>).

Все эти данные доказывают особое пристрастие Пушкина к теме о самозванстве, а отсутствие в его творчестве мотивов двойничества заставляет предполагать, что в эстетической своей трезвости, будучи чужд изощренно-патологическим настроениям, Пушкин заменил тему о двойничестве наиболее подходящим с его точки зрения литературным ее субститутотом — мотивом самозванства, столь многократно и разнообразно разработанным им в произведениях, падающих преимущественно на 1830-ые годы.

---

560) П. В. Анненковъ. Литературныя воспоминанія. СПб. 1909. Стр. 20—31. Ст. „Гоголь въ Римѣ“. — А. О. Смирнова несколько иначе рассказывает о заимствовании Гоголем пушкинского сюжета. „Пушкинъ“, читаем мы в ее „Запискахъ“, — „провелъ четыре часа у Гоголя и далъ ему сюжетъ для романа, который, какъ Донъ-Кихотъ, будетъ раздѣленъ на пѣсни. Герой объѣдетъ провинцію. Гоголь воспользуется своими путевыми записками“. См. А. О. Смирнова. Записки. Часть I. СПб. 1895. Стр. 45.

Здесь заслуживаетъ внимания сопоставление „Мертвыхъ Душъ“ с „Донъ-Кихотомъ“. Оно, конечно, не исчерпывается, какъ думает А. О. Смирнова, однимъ только сходством в формальномъ отношеніи. Сходство это идет гораздо дальше. Ведь тема самоподмены, самозванства обща обоимъ произведениямъ: в „Донъ-Кихотѣ“ герой принимаетъ обличіе странствующаго рыцаря, в „Мертвыхъ Душахъ“ Чичиковъ, какъ мы видели, также надевает на себя личину, несвойственную его природе.

561) П. Морозовъ. Изъ замѣтокъ о Пушкинѣ. Первая мысль „Ревизора“. См. „Пушкинъ и его современники“. СПб. 1913. Вып. XVI, стр. 110—114.

## Пушкин и Гофман о привидениях.

Завершая рассмотрение элементов творчества Пушкина, в той или иной мере сходных с мотивами произведений Гофмана, мы не можем обойти молчанием многократных появлений, как у русского, так и у немецкого писателя, гостей из загробного мира.

Множественность этих мотивов находит удовлетворительное себе объяснение в тех общественных настроениях, которые были характерны для конца 18-го и начала 19-го столетий. „Трудно поверить“, пишет Гердер Гаманну 11 мая 1781 года, „до какой степени распространено увлечение магией в наш просвещенный век. Оно положительно господствует от Парижа вплоть до самого Берлина . . .“ Прошло тридцать шесть лет, и Окен вынужден был сознаться, что „со времени освобождения Германии от иноземного ига мистицизм продолжает распространяться во всех областях духовной жизни, в особенности же в богословии, также в философии и даже в естественных науках, стремясь отодвинуть на задний план познание ясное и серьезное, и снова погружая во мрак светлые идеи истинного знания . . .“<sup>562)</sup>

При воспроизведении явлений из потустороннего мира Гофманом в значительной степени руководили задачи и цели эстетического порядка. Однако, фантастика его далеко не так безудержна и свободна, как может показаться на первый взгляд поверхностному читателю. Как убедительно доказал в недавнее время П. Сюше<sup>563)</sup>, Гофман широко черпал сведения по кабалистике из разновременных и разнообразных сочинений —

562) „Isis“ oder encyclopädische Zeitung von Oken. Jena. 1817. S. 985.

563) P. Sucher. Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann. Paris. 1912. Pp. 87, 93 и сл.

именно из Монфокона де-Виллара<sup>564</sup>), Балтазара Беккера<sup>565</sup>), Арпа<sup>566</sup>), Виглеба<sup>567</sup>), Апель-Лауна<sup>568</sup>) и др. Пользовался он и книгой Кальмета<sup>569</sup>), бывшей между прочим и в составе библиотеки Пушкина. При рассмотрении источников мистического познания Гофмана обращает на себя внимание малое на него влияние Сведенборга, повидимому, достаточно известного Пушкину.

Наблюдение над явлениями из потустороннего мира у Гофмана прежде всего убеждает нас в том, что немецкий писатель искренно верил в действие постоянно угрожающих человеку и его подстерегающих инфернальных сил. „Простите, дорогой мой, что я вас прерываю“, сказал он однажды в разговоре своему другу Кунцу. „Но не замечаете ли вы там, направо в углу, совсем маленького чертенка, который извиваясь выползает из пола. Посмотрите-ка на этого веселого выходца из ада! Какие он делает прыжки! Смотрите-ка, смотрите... Ах, вот он и скрылся“...<sup>570</sup>) И таких рассказов биографы и лица, интимно знавшие Гофмана, приводят множество.

Замечательно, что автор „Серапионовыхъ братьевъ“ знает явления из потустороннего мира либо нейтрального характера, не причиняющие людям ни добра, ни вреда<sup>571</sup>), либо определенно враждебные человеку<sup>572</sup>). Наоборот, благотворящие при-

564) Abbé de Montfaucon de Villars. Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes. Paris, 1670.

565) Balthasar Bekker. Le monde enchanté ou Examen des communs sentimens touchant les esprits, divisé en quatre parties. Amsterdam. 1694.

566) Petr. Frid. Arpe. De prodigiosis naturae et artis operibus, talismanes et amuleta dictis, cum recensione scriptorum huius argumenti liber singularis. Hamburgi. 1717.

567) Wiegleb. Unterricht in der natürlichen Magie. Berlin. 1786—1805.

568) Jh. Aug. Apel und Fr. Laun. Gespensterbuch. Leipzig. 1811—1815.

569) Dom Calmet. Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie etc. Paris. 1751.

570) Hitzig. Aus Hoffmann's Leben und Nachlass. Stuttgart. 1839. Bd. V, s. 29.

571) Таковы, например, явление композитора Глюка в рассказе „Кавалеръ Глюкъ“ и привидения в повести „Эпизодъ изъ жизни трехъ друзей“ и т. д. См. Гофман, т. I, стр. 6—16, т. II, стр. 98 и след.

572) Примерами их могут служить — герой рассказа „Зловѣщій гость“, повествование о женщине-вампире в „Серапионовыхъ братьяхъ“, привидение в „Стахійномъ духе“, написанном под сильным влиянием Казотта, и мн. друг. См. Гофман, т. III, стр. 175—212, т. IV, стр. 165—176, 326 и след.



пельцы из миров иных у Гофмана встречаются очень редко: обстоятельство это мы готовы объяснять тем, что писатель более склонен вызывать инфернальными явлениями в своем читателе ужас, нежели успокоенное довольство, слишком пресное для того, чтобы оно могло глубоко и надолго запечатлеться в его душе.

У Гофмана в рассказе „Зловѣщій гость“ этому явлению дано иное объяснение. Если согласиться, говорит полковница Дагоберту, что „точно существует какой-то особый міръ непонятныхъ явленій, или, пожалуй, духовъ, открывающихся намъ, то въ странныхъ звукахъ, то въ видѣніяхъ, все же мнѣ остается непонятнымъ, почему природа непремѣнно хочетъ, чтобы мы сносились съ этимъ міромъ только въ мгновенія страха и ужаса, точно съ врагомъ.

„Очень можетъ быть, возразилъ Дагобертъ, что это родъ наказанія, которое налагаетъ на насъ мать природа за наше стремленіе ускользнуть изъ подъ ея опеки. Я по крайней мѣрѣ убѣжденъ, что въ то золотое время, когда люди жили въ тѣсномъ сближеніи съ природой, они не знали и слѣда этого страха и ужаса, совершенно невозможныхъ при томъ дружескомъ общеніи и гармоніи, въ какихъ стояли тогда, одно къ другому, всѣ созданныя ею силы и существа“<sup>573</sup>).

Обращаясь к Пушкину, приходится отметить, что, согласно этой теории, он стоял ближе к природе нежели Гофман. У русского поэта мы не найдем того страха или смущения, которые часто свойственны немецкому поэту при соприкосновении с явлениями потустороннего мира.

Рассматривая их в творчестве Пушкина, отметим прежде всего проявления в них благой, доброй силы.

Из произведений последней категории останавливает на себе внимание прежде всего стихотворение „Пророкъ“, исполненное высокого мистического пафоса.

О стихотворении этом существует обширная литература. В то время как одни усматривают в нем изображение ветхозаветного пророка исключительно<sup>574</sup>), другие видят здесь отра-

---

573) Гофман. Т. III, стр. 177. Интересно сопоставить эту мысль Гофмана со стихотворением Баратынского „Примѣты“, совпадающего с нею содержанием.

574) В. В. Сиповскій. Пушкинъ. СПб. 1907. Стр. 255. — Л. И. Поливановъ. Сочиненія Пушкина съ объясненіями ихъ и сводомъ отзывовъ кри-

жение образа пророка мусульманского мира — Магомета <sup>576</sup>). Наконец, третьи делают попытку сообщить ему политический смысл <sup>576</sup>), а четвертые — исключительно литературный <sup>577</sup>). По этому поводу приходится сказать, что допущенные Пушкиным отступления от первоисточника „Пророка“, именно от VI главы пророка Исаии, в сторону расширения и обобщения темы с одной стороны, сомнительность знакомства Пушкина с книгою Вашингтона Ирвинга „Жизнь Магомета“, из которой сторонники второго мнения усматривают заимствования, с другой — исключают возможность всецелого принятия какой-либо из двух этих точек зрения. Равным образом не выдерживает критики сообщение исключительно политического или литературного смысла „Пророку“, так как такие толкования неизбежно сужают значение этого глубочайшего мистического произведения, и мы, если не в состоянии вполне разделить, то все же можем понять следующие восторженные слова Н. С. Кохановской, вызванные Пушкинским „Пророком“ :

„Да, я не побоюсь сказать: передъ величіемъ этихъ видѣній серафимскаго посвященія челоуѣка въ глубочайшія тайны природы, что такое фокусы Фауста, по Нострадаму вызывающаго заклинаніями духовъ! Ихъ реторически мистическая поэзія, пусть она и философски грандіозна, но въ живой творческой истинѣ созданія ей не стать въ уровень съ этой дивной поэзіей святости и изумляющаго величія простоты исполнѣ библейскаго сказанія“ <sup>578</sup>).

Мистический характер „Пророка“ определяется между прочим его происхождением, о котором Пушкин рассказывал А. О. Смирновой следующее: „Я какъ-то ѣздилъ въ монастырь въ Святые Горы, чтобы отслужить панихиду по Петръ Великомъ . . . Служка попросилъ меня подождать въ кельѣ, на столѣ лежала открытая Библия, и я взглянулъ на страницу —

тики. Москва, 1893. Т. I, стр. 230. — Е. Шмурло. Пушкинъ въ развитіи нашего самосознанія. Юрьевъ. 1900. Стр. 7.

575) Н. И. Черняевъ. „Пророкъ“ Пушкина въ связи съ его же „Подражаніями Корану“. Москва. 1898.

576) В. Стоюнинъ. А. С. Пушкинъ. СПб. 1881. Стр. 286—287.

577) А. И. Незеленовъ. Пушкинъ въ его поэзіи. СПб. 1882. Стр. 246—47. — Н. Н. Страховъ. Замѣтки о Пушкинѣ. СПб. 1897. Стр. 5—6.

578) Н. С. Кохановская. Стешной цвѣтокъ на могилу Пушкина. „Русская Вестѣда“ за 1859 г. Т V, кн. 17, стр. 11—64.

это былъ Іезекиль <sup>579</sup>). Я прочелъ отрывокъ, который перифразировалъ въ „Пророкъ“. Онъ меня внезапно поразилъ: онъ меня преслѣдовалъ нѣсколько дней, и разъ ночью я написалъ свое стихотвореніе; я всталъ, чтобы написать его; мнѣ кажется, что стихи эти я видѣлъ во снѣ <sup>580</sup>).

Расширеніе пределовъ библейскаго сказанія въ „Пророкъ“ вызывалось желаніемъ Пушкина въ одномъ образе совместить природу религіознаго пророка и природу поэта-провидца (*vates*). Изъ критиковъ Пушкина это его намереніе было понято одною только Н. С. Кохановскою. Въ цитированномъ выше очеркѣ она пишетъ по этому поводу следующее: „„Пророкъ“ Пушкина не пророкъ только, а поэтъ съ душою пророка; онъ прорицатель той божественной красоты, которая разлита въ міръ и покоится передъ глазами всѣхъ открытою и неузнаваемою тайною... Возьмите хоть одно общее содержаніе въ короткихъ словахъ. Чего оно не совмѣщаетъ въ себѣ? Міръ присущаго Божества, міръ ангельскій въ лицѣ серафима, — человѣкъ въ величайшихъ конечныхъ предѣлахъ его духовной жизни: мертвящемъ томленіи духа и высочайшей силѣ его, и здѣсь же земля и небо, въ несказанномъ величій міровыхъ силъ жизни, выдаютъ свои невѣдомыя тайны. Слышно, какъ небеса содрогаются отъ исполненія славы Божіей; земля звучитъ, принимая на себя отсвѣтъ ея; въ морскихъ глубинахъ слышенъ ходъ морскихъ чудовищъ; слышно, какъ растетъ лоза при долинѣ, и въ высотѣ небесной, ощутимо смертному уху, звучитъ горній полетъ ангеловъ — и все это въ тридцати коротенькихъ строчкахъ! Величіе человѣческаго слова торжественно сказалось въ поэтическомъ величій „Пророка““.

Задолго до Кохановскою подходъ къ такому пониманію „Пророка“ совершилъ Мицкевичъ. Въ этомъ произведеніи онъ виделъ начало новой эры въ жизни Пушкина. Но, продолжаетъ Мицкевичъ, „Пушкинъ не имѣлъ въ себѣ достаточно силы, чтобы осуществить это предчувствіе; не достало смѣлости, чтобы подчинить внутреннюю жизнь и труды свои этимъ возвышеннымъ понятіямъ. Произведеніе, о которомъ говоримъ, блуждаетъ посрединѣ произведеній его, какъ нѣчто совершенно отдѣльное и поистинѣ превосходное“ <sup>581</sup>).

579) А. О. Смирновой изменила память: источникомъ „Пророка“ является, какъ уже было указано выше, глава VI книги пророка Ісаи.

580) А. О. Смирнова. Записки. СПб. 1895. Часть I, стр. 267.

581) Бумаги А. С. Пушкина. Вып. II. Москва. 1885. Стр. 166.

Подходя к правильному пониманию мистического смысла „Пророка“, Мицкевич делает, однако, неправильный вывод: он рассматривает названное произведение Пушкина, как начало неосуществившегося пути к мистицизму, тогда как к нему надлежит относиться, как к частичному проявлению пушкинского мистического опыта. И как таковое, оно вовсе не „отдѣльно“, не единично. Но дело в том, что Мицкевич в 1840-ых годах не располагал достаточными данными для установления цепи этих проявлений, хотя на еще одно, кроме „Пророка“, он указывал, именно на мистический элемент в „Борисѣ Годуновѣ“.

Но то, что было не вполне ясно Мицкевичу, который, по-видимому, хотел бы, в прямолинейности и жажде прозелитизма, видеть в Пушкине адепта некоей мессианистической идеи, представляется доступным для нас, в виду накопления за последние десятилетия ценнейших сведений по религиозной психологии.

Известный авторитет в этой области Вильям Джемс, отмечая, что мистические переживания находят крайне разнообразныя и часто совершенно ложныя толкованія, предлагает четыре признака, характеризующие мистическое состояние, именно: 1) неизреченность, т. е. затруднительность или даже невозможность найти слова для его описанія, 2) интуитивность или стремительное проникновение в глубины истины, закрытыя для трезоваго рассудка, 3) кратковременность или отсутствие длительного характера, и наконец 4) бездеятельность воли или ощущение воли как бы в состояннн парализованном или подчиненном чужой власти<sup>582</sup>).

Приложение всех этих признаков, за исключением одного, к материалу, содержащемуся в пушкинском „Пророкѣ“, дает интересныя результаты.

Прежде всего приходится устранить признак неизреченности, в силу того обстоятельства, что задачей написанія „Пророка“ именно и является воспроизведение мистическаго состояннн. Признание же неизреченности *ipso facto* устранило бы возможность описанія мистическаго переживаннн. Все же остальные признаки нетрудно усмотреть в „Пророкѣ“

---

582) Вильямъ Джемсъ. Многообразіе религиознаго опыта. Петербургъ. 1910. Стр. 367—370.

выраженными с большей или меньшей степенью полноты.

Интуитивность усматривается в откровении или внутреннем просветлении пророка, являющихся последствием действий серафима над ним. Так, в результате прикосновения к очам, у пророка

Отверзлись вѣщія вѣнницы,  
Какъ у испуганной орлицы.

После прикосновения ангела к ушам, говорит пророк,

вняль я неба содроганье,  
И горній ангеловъ полеть,  
И гадъ морскихъ подводный ходъ,  
И дольней лозы прозябанье<sup>583</sup>).

Затем, удаление „грѣшнаго“ языка имеет последствием появление вместо него в „замершихъ устахъ“ — „жала мудрыя змѣи“. Наконец, в заключение, совершается замена „трепетнаго сердца“ — „углемъ, пылающимъ огнемъ“. Таким образом, откровение проявляется у пророка в четырех формах, именно в форме прозрения, безмерного утончения слуха, очищения и умудрения языка, а также сообщения пламенности сердцу. Итак, в данном случае мы имеем яркую иллюстрацию к положению Джемса об интуитивности, как признаке мистического состояния.

Бездеятельность воли, о которой говорит Джемс, также находится налицо. Эвентуальный пророк не сопротивляется совершаемым над ним действиям и после них находится в состоянии полной пассивности („Какъ трупъ въ пустынь я лежалъ“), при чем пробуждается к деятельности только под влиянием призыва к нему Бога:

Возстань, пророкъ, и виждь, и внемли,  
Исполнишь волею моею  
И, обходя моря и земли,  
Глаголомъ жги сердца людей!

На кратковременность мистического состояния прямых указаний в стихотворении „Пророкъ“ не имеется. Но о них нетрудно заключить из некоторых подробностей, относящихся к форме выражения при воспроизведении описываемых образов. В первых четырех стихах „Пророка“, путем противопоставления, дается впечатление быстроты действий серафима. Бу-

583) Морозов. Т. II, стр. 40.

душный пророк влачится в пустыне, в томлении духовною жаждой, и перед ним на перепутьи является шестикрылый серафим: медленность земного пресмыкания оттеняет быстроту небесного лета. Далее, для определения действий серафима избираются слова и выражения, именно производящие впечатление быстроты: серафим касается очей пророка перстами легкими и подобными сновидению („Перстами, легкими, какъ сонъ, монахъ зѣницъ коснулся онъ“). Здесь все три понятия, определяющие действие, наводят нас на мысль о его кратковременности: легкость, касание и, наконец, уподобление сновидению, по природе своей скоротечному. И в конечном итоге быстрота слагаемых дает нам впечатление быстроты целого. В соответствии с этим находится выбор выражений для выявления дальнейших действий: серафим „вырывает“ грешный языкъ (а не отрезывает его), „разсѣкает“ грудь мечом (а не разрезывает ее) и т. д. Во всех этих подробностях чувствуется желание поэта дать при описании действий серафима впечатление быстроты и стремительности, требуемых для наличия мистического состояния.

И если к этим выдвинутым Джемсом признакам присоединить три основных момента стихотворения „Пророкъ“, именно — явление ангела, воздействие его на пророка, в результате коего получается космическое проникновение в тайны природы, и, наконец, общение с Богом, отправляющим пророка в подвижнический путь, получим действительно картину мистического переживания, изображенную с почти исчерпывающей полнотою.

Кроме сопоставления пушкинского „Пророка“ с описанием мистического состояния у Джемса, интересно сравнить стихотворение Пушкина и те стадии мистического экстаза, о которых говорит английский психиатр Модсли:

„Формы, в которых в различных странах и в различные эпохи сверхъестественное сообщалось разным людям, могут быть в грубых чертах разделены на три главных класса:

1) видимое появление божества или его вестника ангела, который при помощи видимых знаков или членораздельной речи сообщает лицу, пользующемуся благоволением, то, что ему надлежит ведаť;

2) таинственная и непреодолимая одержимость божеством индивидуума, который охватывается сильным психи-

ческим и телесным возбуждением или погружается в бессознательность по отношению к окружающему, подобную той, какая встречается в состоянии транса;

3) экзальтация индивидуума, достигающая формы духовного экстаза, в течение которого он, находясь в непосредственном общении с божеством и будучи обособлен от чувственных вещей, вне себя, познает сверхразумные истины духовного мира, которые совершенно недоступны для обычного познания при помощи чувств и рассудка<sup>584</sup>).

Прилагая сказанное Модсли о стадиях мистического переживания к „Пророку“, мы усмотрим у Пушкина все три момента, отмечаемые английским исследователем: 1) появление вестника божества — ангела, который возвещает избраннику волю Бога при помощи видимых и осязаемых действий („И шестикрылый серафимъ на перепутьи мнѣ явился“ . . . „Перстами, легкими, какъ сонъ, моихъ зѣницъ коснулся онъ“ . . . „Моихъ ушей коснулся онъ“ . . . „И онъ къ устамъ моимъ приникъ и вырвалъ грѣшный мой языкъ“ . . . „И онъ мнѣ грудь разсѣкъ мечомъ“ . . . и т. д.), 2) одержимость божеством, выражающаяся в форме транса („Какъ трупъ въ пустынѣ я лежалъ“), и, наконец, 3) экзальтация непосредственного общения с божеством („И Бога гласъ ко мнѣ воззвалъ“ и т. д.).

Исключительно интересным представляется то обстоятельство, что английский психиатр (Модсли) и американский психолог (Джемс), анализирующие, если можно так выразиться, состав религиозного чувства, в своих описаниях мистического состояния вполне сходятся с русским поэтом. Даже более того: пушкинский „Пророкъ“ производит впечатление как бы художественной иллюстрации их научно проверенных положений; может даже показаться, что это нарочито выбранный материал для подтверждения правильности сделанных названными учеными выводов. Все эти обстоятельства для данного случая выводят пушкинского „Пророка“ из ряда только художественных произведений и возводят в степень человеческого документа, имеющего громадное психологическое значение. После сказанного не остается уже сомнений в том, что в „Пророкъ“

584) Henry Maudsley. Natural causes and supernatural seemings. London. 1887. Pp. 269—270.

Пушкина мы имеем дело с правдивым отражением мистического опыта самого поэта.

Кроме „Пророка“, к числу „благих“ явлений из потустороннего мира у Пушкина надлежит отнести отдельные эпизоды из „Странника“, „Бориса Годунова“ и „Подражаній Корану“.

Вопреки мнению Н. И. Черняева, мы не решаемся ставить последние в непосредственную связь с „Пророкомъ“, хотя и не отрицаем возможности подхода Пушкина к теме последнего произведения через изучение Корана. Однако циклизм „Подражаній Корану“, в связи с мистическим их характером и близостью к оригиналу, внушают нам мысль о большей целесообразности сопоставления их с „Пѣснями западныхъ славянъ“.

Рядом с „Пророкомъ“ мы предпочитаем поставить „Странника“, сюжет которого заимствован Пушкиным из Бэньяна, но творчески переработан русским поэтом <sup>585)</sup>.

В предисловии к „Русской потаенной литературѣ“ <sup>586)</sup> Н. П. Огарев пишет, между прочим, следующее: „Пушкинъ доросталъ до гениальной художественности, но передъ концомъ поворачивалъ къ глухому мистическому полуотчаянію, полупророчеству, — такъ звучать его „Подражаніе Данту“, „Не дай мнѣ Богъ сойти съ ума“, „Однажды странствуя“ . . . На этомъ звукѣ онъ замеръ“. В приведенных суждениях Огарев впадает в ошибку, выдавая, быть может, мимовольно *pars pro toto*: последнее из перечисленных им произведений — „Странникъ“ („Однажды странствуя среди долины дикой“ . . .) действительно проникнуто „глухимъ мистическимъ полуотчаяніемъ, полупророчествомъ“, но относить эти черты на счет Пушкина мы не имеем права, так как он в данном случае с удивительною гибкостью передал настроение автора произведения, которому подражал, именно Бэньяна.

Говоря о последнем, полезно опять обратиться к Джемсу. Видя в автобиографическом „Скитаніи пилигрима“ Бэньяна исключительно яркую картину духовного обращения тоскующей по Богу души, Джемс отмечает черты невропатии у английского писателя-мистика, обделенного душевным здоровьем — и тем замечательнее способность гармонически

585) Морозов. Т. II, стр. 191—193.

586) Русская потаенная литература. Лондонъ. 1861. Предисловіе. Стр. LXIV.



развитой души Пушкина постигать и такие болезненные явления. Джемс не усматривает для Бэньяна возможности, в процессе духовного возрождения, переживать очищающие экстазы<sup>587</sup>), подобные тем, которые мы можем предполагать в пушкинском „Пророкъ“.

Как бы то ни было, но чрезвычайно интересно, что русский поэт для поэтического воспроизведения болезненно-мистического настроения в 1834 году и американский психолог для научной характеристики кризиса невропатологической религиозности в 1902 году пользуются одним и тем же материалом, именно творчеством Джона Бэньяна.

Но мы взяли „Странника“, как пример „благого“ вторжения в человеческую жизнь потусторонних сил. Таковое мы усматриваем в видении юноши, читающего книгу и указующего „страннику“ впереди „нѣкій свѣтъ“. Здесь также как и в „Пророкъ“ совершается чудо прозрения, не физического, конечно, но духовного :

Я окомъ сталь глядѣть болѣзненно отверстымъ,  
Какъ отъ бѣльма врачомъ изабавленный слѣпецъ<sup>588</sup>),

говорит странник, у которого, подобно пророку, отныне „отверзаются вѣщія зѣницы“ и обрекают его на подвижничество скитальчество.

Другими примерами доброго вступления потусторонней силы в жизнь человека являются в „Борисѣ Годуновѣ“ уже упоминавшееся ранее чудо у мощей царевича Димитрия, о котором повествует смущенному Борису патриарх<sup>589</sup>), и рассказ Пимена о явлении незримого святого к ложу умирающего царя Феодора :

Въ часъ его кончины  
Свершилося неслыханное чудо :  
Къ его одру, царю едину зримый,  
Явился мужъ необычайно свѣтелъ,  
И началъ съ нимъ бесѣдовать Феодоръ  
И называть великимъ патріархомъ . . .  
И всѣ кругомъ объяты были страхомъ,  
Уразумѣвъ небесное видѣнье,  
Зане святыи владыка предъ царемъ  
Во храмѣ тогда не находился.

587) Джемс. Цитированное выше сочинение. Стр. 147—148, 175—178.

588) Морозов. Т. II, стр. 193.

589) Морозов. Т. III, стр. 329—30.

Когда же онъ преставился, палаты  
 Исполнились святымъ благоуханьемъ,  
 И ликъ его, какъ солнце, просіялъ <sup>590</sup>).

В заключение обзора этих благих видений упомянем IX отрывок из „Подражаній Корану“, где усталый путник за ропот на Бога наказуется дряхлою старостью во многолетнем сне, но затем Бог, сжалившись над ним, возвращает ему его молодость <sup>591</sup>). Этот фрагмент интересен, как творческая переработка мотива, находящегося во второй суре Корана, при чем в процессе этой переработки Пушкин проявляет истинную религиозно-историческую интуицию. Рассматриваемое произведение заслуживает внимания еще и потому, что оно оказалось источником для лермонтовского стихотворения „Три пальмы“.

Пользуемся случаем для того, чтобы еще раз отметить, что подобных пушкинским благих явлений из потустороннего мира мы у Гофмана не найдем. Но зато у немецкого писателя, как уже было указано, мы встречаем в изобилии злых пришельцев с того света. К рассмотрению их явлений у Пушкина мы теперь и обратимся.

Здесь полезно остановиться на четырех пушкинских произведениях, именно на „Демонъ“, „Ангелъ“, „Бѣсахъ“ и „Гусаръ“.

Абстрактный символизм пушкинского „Демона“ обуславливает две его черты: невозможность персонификации, вопреки делавшимся многократно попыткам сблизить образ демона с образом А. Н. Раевского, и отсутствие впечатления от демона, как от непосредственно видимого, а не как от только мыслимого призрака. Как символ определенного сложного настроения, в состав которого входит язвительный скептицизм и отравляющая душу злобность, пушкинский „Демонъ“ должен был тяготить самого автора <sup>592</sup>). И странно, что только

590) Морозов. Т: III, стр. 278.

591) Морозов. Т. I, стр. 374—375.

592) Особенно подчеркивается это настроение в одном из вариантов „Демона“, ставшем известным в сравнительно недавнее время:

Мнѣ было грустно, тяжко, больно,  
 Но одолѣвъ (мой умъ) въ борьбѣ,  
 Онъ сочеталъ меня невольню  
 Своей таинственной судьбѣ —

один русский критик-эстет с этой последней точки зрения оценил названное произведение Пушкина. То был В. П. Боткин.

„Въ молодости демонъ на мгновеніе являлся Пушкину“, пишет Боткин Белинскому 22 марта 1842 года. „Но кроткая, нѣжная святая душа Пушкина трепетала этого страшнаго духа и онъ съ тоскою говорить о печальныхъ встрѣчахъ съ нимъ“<sup>593</sup>). Белинский вполне разделил точку зрения Боткина, о чем сообщал ему в письме от 4 апреля того же года: „Совершенно согласенъ съ тобою. Особенно поразили меня страхъ и боязнь Пушкина къ демону: „Печальны были наши встрѣчи“. Именно отсюда и здѣсь его разница съ Лермонтовымъ“<sup>594</sup>).

Уже в этих словах Боткина и Белинского чувствуется восприятие пушкинского „Демона“ не в качестве абстрактной только идеи, но и как воплощения инфернального зла. Та же двойственность восприятия отличает мнение о „Демонѣ“ кн. В. Ф. Одоевского, высказанное им в пору появления названного пушкинского произведения в печати.

„Съ какимъ сумрачнымъ наслажденіемъ“, пишет он, „читалъ я произведеніе, гдѣ поэтъ Россіи такъ живо олицетворилъ тѣ непонятныя чувствованія, которыя холодятъ нашу душу посреди восторговъ самыхъ пламенныхъ! Глубоко проникнулъ онъ въ сокровищницу сердца человѣческаго, изъ нея похитилъ ткани, неприкосновенныя для простолюдина, которыми облекъ онъ своего таинственнаго демона. Но не только внутри существуетъ сей злобный геній: онъ находится и внѣ насъ; послѣдній не такъ опасенъ, какъ первый, но не менѣе мучителенъ“<sup>595</sup>).

Однако Пушкин вскоре приступил к ликвидации мучительного на себя воздействия со стороны „Демона“. Этот перелом вполне определился к 1827 году, когда Пушкиным было создано стихотворение „Ангель“<sup>596</sup>).

Я сталъ взирать его очами,  
Съ его печальными рѣчами  
Мои слова звучали въ ладъ.

См. Сочиненія Пушкина. Изданіе Академіи Наукъ. Т. III. СПб. 1912. Стр. 320.

593) Бѣлинскій. Письма. Томъ II (1839—1843). СПб. 1914. Стр. 420.

594) Там же, стр. 294.

595) „Мнемозина“ за 1824 г. Кн. IV, стр. 35.

596) Морозов. Т. II, стр. 46.

Здесь поэт рисует перед нами картину победы светлого начала над темным, ангельского над демоническим. Последнее растворяется и обезвреживается, когда в душу демона впервые проникает „жаръ невольный умиленья“. И с этой минуты сам Пушкин празднует свое освобождение от засилья демонической власти над его душою.

Проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовский справедливо относит „Ангела“ к числу тех редких художественных произведений, которые „поднимают насъ на огромную высоту лирическихъ созерцаній. На этой высотѣ мы уже не „смутно“, а ясно ощущаемъ чарующую прелесть „невольнаго“ умиленія“ и познаемъ благу ю мощь того „сіянія“ добра и любви, подѣ въздѣйствіемъ котораго мы, ожесточенные злыми, хотя и справедливыми, чувствами, радостно признаемъ, что есть нѣчто, чего нельзя ненавидѣть и что не подлежитъ презрѣнію . . .“<sup>597</sup>).

Но ликвидировавъ свои отношения с демономъ, Пушкин, однако, не избылъ до конца враждебнаго влияния на свою душу злыхъ инфернальныхъ силъ.

Доказательствомъ послѣднегò положенія можетъ служить стихотвореніе „Бѣсы“, написанное поэтомъ осенью 1830 года в Болдине.

При общей сравнительной блѣдности демоническихъ изображеній у Пушкина, наоборот, мелкая бесовская рать воспроизводится поэтомъ с жуткою яркостью.

Кроме воздействия монотеистическаго характера исповѣдуемой религіи, к числу причин, способствовавшихъ яркости изображенія Пушкинымъ бесов, надлежитъ отнести близость русскаго поэта к народнымъ демонологическимъ воззрѣніямъ.

Миръ нечистой силы близокъ душе простаго русскаго челоуека, в которомъ вообще замѣчается стремленіе разменивать злое начало на мелкую монету, а не концентрировать его в устрашающе-грандиозномъ адскомъ образѣ. В этомъ процессѣ размельчанія демоническихъ образовъ обнаруживается доля фамиллярности к злымъ существамъ изъ потустороннегò мира, но

---

597) Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Пушкинъ. СПб. 1909. Стр. 137—138. Тему, затронутую Овсяннико-Куликовскимъ, развиваетъ М. О. Гершензонъ в своемъ очеркѣ „Умиленіе“, но не даетъ, сравнительно со своимъ предшественникомъ, ничего существенно новаго. См. М. О. Гершензонъ. Мудрость Пушкина. Москва. 1919. Стр. 69—80.

в сущности говоря этот процесс принижения вовсе не исключает страха перед нечистой силой.

Внимательное наблюдение над пушкинским воспроизведением бесовского мира приводит к убеждению, что Пушкин относился к нему со значительной степенью непосредственности.

Исходя отсюда, позволительно утверждать, что осенняя метелица внушила Пушкину яркую картину бесовских шалостей: кстати, и самое стихотворение „Бѣсы“ имеет подзаголовок „Шалость“<sup>598</sup>). И, думается, искать в анализируемом произведении иного смысла, осуществления иных целей, было бы навязыванием поэту мыслей, которых он при создании „Бѣсовъ“ вовсе не имел.

Профессор В. Н. Андерсон высказал нам предположение о возможности сближения „Бѣсовъ“ со стихотворением Гюго „Джинны“ („Les Djinnes“), вошедшим в сборник „Les Orientales“<sup>599</sup>).

Действительно, близость этих произведений между собою стоит вне сомнений. Но прежде чем проводить между ними параллели, необходимо установить степень фактической возможности заимствования Пушкиным из В. Гюго<sup>600</sup>).

Для этой цели приходится ответить на три вопроса: 1) допустимо ли заимствование в хронологическом отношении, иными словами, предшествует ли написание и издание стихотворения Гюго созданию Пушкиным соответствующего стихотворения; 2) известен ли был Пушкину сборник В. Гюго, куда вошло стихотворение „Джинны“, и 3) было ли последнее стихотворение предметом особого внимания со стороны Пушкина.

На все три вопроса мы имеем возможность ответить утвердительно.

1) Стихотворение „Джинны“ было написано Гюго в августе 1828 года и вошло в сборник „Les Orientales“, изданный в Париже в 1829 году. Стихотворение же Пушкина „Бѣсы“ было создано в Болдине 7 октября 1830 года<sup>601</sup>).

598) Морозовъ. Т. II, стр. 129.

599) Пользуемся случаем для того, чтобы принести почтенному ученому нашу признательность за это ценное для нас указание, дальнейшему развитию которого посвящены последующие страницы.

600) Мы употребляем здесь термин „заимствование“, конечно, не в смысле сознательного использования элементов чужого творчества, но в значении литературной реминисценции.

601) Датировка стихотворения „Бѣсы“ представляется неустойчивой.

2) Сборник „Восточные стихотворения“ В. Гюго был в составе пушкинской библиотеки. Вот его полное заглавие: „Victor Hugo. Les Orientales“. (6-e édition. Paris. 1829).

3) В упомянутом сборнике Пушкин отметил<sup>602</sup>) на странице 219-ой, поставив крестик карандашом, стихотворение „Джинны“ („Les Djinnes“).

Таким образом фактическая обстановка не противоречит, а наоборот благоприятствует предположению о заимствовании (реминисценции).

Обратимся теперь к сравнению стихотворений „Бѣсы“ и „Джинны“.

Прежде всего о их заглавиях. И у Пушкина и у Гюго это демоны, злые духи, правда, появляющиеся в различной обстановке: у Пушкина во время метельной непогоды, у Гюго ночью, над приморским городом.

Содержанием обоих стихотворений является бесовский полет и те опасности для человека, которые он вызывает: у Пушкина — навождение, сбивающее с дороги путника в чистом поле, у Гюго — разрушительный ураган, угрожающий жилищу смиренного приморского жителя.

П. В. Аннеңков, имевший в руках ныне утраченный автограф „Бѣсовъ“ с собственноручной хронологической пометкой Пушкина, говорит в одном случае о 7 сентября, а в другом о 7 октября. Мы принимаем вторую дату по следующему соображению. Нам представляется маловероятным, чтобы при создании стихотворения „Бѣсы“ не принимало участия непосредственное впечатление вьюги или метели. Предположить возможность таковой 7-го сентября в Нижегородской губернии затруднительно. Наоборот, осенняя вьюга 7-го октября представляется вероятной. Некоторое подкрепление этим соображениям дают пушкинские письма. Так, до 30 сентября в них отсутствуют жалобы на плохую погоду. Наоборот, судя по указаниям на предпринимаемые Пушкиным верховые прогулки, можно предположить, что стоит погода вполне удовлетворительная (см. письмо П. А. Плетневу от 9 сентября из Боддина). Начиная с 30 сентября, мы имеем уже указания на начавшиеся дожди, которые, по предположению Пушкина, могут затянуться до санного пути (см. письмо Н. Н. Гончаровой от 30 сентября). Затем с 11-го октября (см. письмо Н. Н. Гончаровой) начинаются сетования на ужасную погоду, а затем и на снег. Все эти обстоятельства заставляют предполагать, что снежные непогоды в Боддине начались в первой половине октября и послужили внешним поводом к написанию стихотворения „Бѣсы“. См. Морозов. Т. VIII, стр. 212—213, 215, 216.

602) Модзалевский, стр. 254. Кроме того необходимо учесть приводимый в заметке „О приличіи въ литературѣ“ отзыв Пушкина о „Les Orientales“. См. Морозов. Т. VI, стр. 430.

Перейдем теперь к частным оближениям и параллелям <sup>603</sup>). Действие в обоих произведениях происходит среди равнин. У Пушкина: „Страшно, страшно поневолѣ средь невѣдомыхъ равнинъ“, у Гюго: „Dans la plaine naît un bruit“, „De leurs ailes lointaines le battement décroît, si confus dans les plaines . . .“ Демоны проносятся и исчезают в пустоте. У Пушкина бес пропадает „во тѣмъ пустой“, у Гюго: „Leur troupeau <sup>604</sup>) lourd et rapide, volant dans l'espace vide semble un nuage livide“. В своем быстром движении у Пушкина: „Мчатся бѣсы . . .“ „Вонъ, ужъ онъ (бѣсъ) далече скачетъ . . .“, у Гюго: „Leur troupeau lourd et rapide“. Гонимые нездешней силой, демоны кружатся, подобно сухим осенним листьям. У Пушкина: „Сколько ихъ! Куда ихъ гонять?“ „Закружились бѣсы разны, будто листья въ ноябрѣ . . .“ У Гюго: „C'est l'essaim des Djinnes qui passe, et tourbillonne en sifflant“, и дальше:

La maison crie et chancelle penchée;  
Et l'on dirait que, du sol arrachée,  
Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,  
Le vent la roule avec leur tourbillon.

Демоны движутся роями. У Пушкина: „Мчатся бѣсы рой за роемъ“, у Гюго: „C'est l'essaim des Djinnes qui passe“, „Leur essaim gronde“. Они обладают способностью сверкать и искриться. У Пушкина: „Тамъ сверкнулъ онъ искрой малой . . .“, у Гюго: „Leur troupeau . . . semble un nuage livide qui porte un éclair au flanc“.

Демоны отвратительны и безобразны. У Пушкина: „Безконечны, безобразны в мутной мѣсяца игрѣ, закружились бѣсы разны . . .“, у Гюго: „Hideuse armée des vampires et des dragons!“ „L'horrible essaim, poussé par l'aquilon . . .“ Демоны воют, надрывая воем душу. У Пушкина: „Мчатся бѣсы . . ., визгомъ жалобнымъ и воемъ надрывая душу мнѣ . . .“, у Гюго: „Cris de l'enfer! Voix qui hurle et qui pleure!“ „Elle brame comme une âme . . .“. Наконец, демоны напоминают о смерти, о погребении. „Домового ли хоронятъ?“ спрашивает о бесах Пушкин. У Гюго же читаемъ: „Dieu! la

603) Мы пользуемся текстом стихотворения „Les Djinnes“, помещенным в томе II издания „Oeuvres de Victor Hugo“. Paris. Ed. Turne et C-ie. 1841. Рр. 353—358. Текст „Бѣсовъ“ см. у Морозова. Т. II, стр. 129—131.

604) Т. е. джинновъ.

voix sépulcrale des Djinnes!“ „Les Djinnes funèbres, fils du trépas...“.

Казалось бы, этих сближений достаточно для того, чтобы признать несомненно установленным факт заимствования Пушкиным из произведения Гюго „Les Djinnes“ путем реминисценции, как общей концепции „Бѣсовъ“, так и многих подробностей этого стихотворения. В заключение обратим еще внимание на отражение эпитафии к „Джиннамъ“ в пушкинских „Бѣсахъ“.

Гюго взял в качестве эпитафии слѣдующие строки из Данте :

E come i gru van cantando lor lai,  
 Facendo in aer di sè lunga riga;  
 Così vid' io venir traendo quai  
 Ombre portate dalla detta briga<sup>605</sup>),

т. е. подобно тому, как поют свои песни журавли, пролетая длинными рядами в воздушном пространстве, так стонали тени, увлекаемые этою бурей.

У Пушкина отклик на этот образ можно усмотреть в слѣдующих, уже цитированных стихах из „Бѣсовъ“ :

Сколько ихъ! Куда ихъ гонять?  
 Что такъ жалобно поють? . . .  
 Мчатся бѣсы рой за роемъ  
 Въ безпредѣльной вышинѣ,  
 Визгомъ жалобнымъ и воемъ  
 Надрывая сердце мнѣ . . .

В задачу нашу не входят дальнейшие параллели между произведениями Гюго, включенными в его сборник „Les Orientales“, и отдельными страницами пушкинского творчества. Однако, все же пользуемся случаем для того, чтобы указать на черты сходства между двумя первыми строками IV-ой части стихотворения „Navarin“<sup>606</sup>) и описанием полтавского боя в „Полтавѣ“ Пушкина, картиною бегства Мазепы и Карла XII там же с соответствующими строками стихотворения Гюго „Mazera“<sup>607</sup>). Кроме того, совпадают в некоторых чертах пуш-

605) Там же, стр. 353.

606) Там же, стр. 261—262.

607) Там же, стр. 388—389. Срвн., например, стихи „Полтавы“ :

Верхомъ, въ глуши степей нагихъ  
 Король и гетманъ мчатся оба,  
 Вѣдутъ . . .

У Виктора Гюго :



кинские строфы о Наполеоне в „Героѣ“ и „19 октября 1836“ с отдельными местами стихотворения Гюго „Lui“<sup>608</sup>).

В своем очерке, посвященном „Бѣсамъ“, Гершензон, исходя из отвергнутой нами даты написания этого произведения (7 сентября 1830 года), сообщает пушкинскому произведению совсем ему несвойственный символический характер.

Ход суждений Гершензона таков: в виду того, что „Бѣсы“ написаны 7 сентября 1830 года, когда метели быть не могло, стихотворение это нельзя считать продуктом непосредственного впечатления осенней вьюги. А раз оно оказывается следствием раздумья, а не воспроизведения виденного, в нем надлежит искать символического смысла.

И вот, исходя из неправильной на наш взгляд датировки „Бѣсовъ“, Гершензон усматривает в этом стихотворении символическое изображение жизни. „Жизнь — метель“, говорит он, „снѣжная буря, заметающая передъ путникомъ дороги, сбивающая его съ пути: такова жизнь всякаго человѣка“.

Но тут же Гершензон вынужден признать, что „символика „Бѣсовъ“ скрыта совсѣмъ, такъ что четыре поколѣнія не замѣтили ея“<sup>609</sup>). Хочется по этому поводу возразить: трудно заметить то, чего нет . . .

Вообще, суждения Гершензона о „Бѣсахъ“ являются собранием фантастических домыслов. Метель, по его толкованию, „умная стихія, мудрѣйшая самого человѣка: она олицетворяетъ его судьбу“<sup>610</sup>). К этому положению Гершензон ищет аналогий в творчестве Пушкина вообще, но эти аналогии ровно ни

Иls vont. L'espace est grand. Dans le désert immense,  
Dans l'horizon sans fin qui toujours recommence,  
Иls se plongent tous deux.

608) Там же, стр. 411—416. У Пушкина:

. . . кто всѣхъ болѣ

Твоею властвуетъ душой?

— Все онъ, все онъ . . . (стих. „Героѣ“).

У Гюго:

Toujours lui! lui partout — ou brûlant ou glacé,

Son image sans cesse ébranle ma pensée.

Иl verse à mon esprit le souffle créateur.

(Стих. „Lui“). Интересно, что и „Navarin“, и „Мазерра“, и „Lui“ имеют собственноручные пометки Пушкина именно в указанных выше местах, сходственных с пушкинскими произведениями (см. Модзалевский, стр. 254).

609) М. О. Гершензонъ. Мудрость Пушкина. Москва. 1919. Стр. 133.

610) Гершензон. Цитированное выше сочинение, стр. 134.

к чему не приводят, так как у Пушкина не имеется ни малейшего намека на то, что в „Бѣсахъ“, в картине кружащей метели, он хотел видеть свою судьбу или судьбу вообще. Ведь если хотел бы, то и показал бы: никаких мотивов для сокрытия символического смысла стихотворения у Пушкина не было и быть не могло — и он не единым словом не намекнул нам на возможность иносказательного толкования своих „Бѣсовъ“.

Впрочем, опору своей мысли Гершензон усматривает в одной, по его мнению, характерной черте: „черезъ все стихотвореніе проходить, рядомъ съ чувствомъ жути и превозмогая его, чувство щемящей жалости къ судьбѣ этихъ призрачныхъ существъ. Они „жалобно поютъ“, и въ концѣ

Мчатся бѣсы рои за роємъ  
Въ безпредѣльной вышинѣ,  
Визгомъ жалобнымъ и воемъ  
Надрывая душу мнѣ . . . <sup>611)</sup>.

Но мы уже видели, что мотив жалобного воя бесов аналогичен у Гюго и у Пушкина, и может быть заимствован вторым у первого. А затем стоит всмотреться в смысл приводимого Гершензоном четверостишия: ни жалобное пенье, ни жалобный визг не равносильны еще возбуждению жалости; они могут надирать душу досадою, даже раздражением, и не возбуждать ни малейшего сочувствия. В самом деле, разве возбуждает сострадание заведомо злое и вредоносное существо, жалующееся на свою судьбу? И потом характерен выбор слов, у Пушкина всегда сознательный и обдуманый: бесы не рыдают, не плачут, а визжат и воют, и уже сами по себе издаваемые ими звуки неспособны вызывать в нас сочувствие.

Странно, что у Гершензона, вообще говоря очень склонного к мистическим настроениям, на этот раз надуманная им символика совершенно вытеснила уразумение мистического смысла стихотворения „Бѣсы“, вполне очевидного и соответствующего творческому замыслу поэта.

И может быть в этом произведении не столь интересны инфернальные существа, его населяющие, сколько движущая в нем стихия, именно стихия ветра.

Усматривать именно в ветре в данном случае элемент мистический позволяет нам отношение к ветру в творчестве

611) Там же, стр. 133.

Пушкина вообще. Он представляется поэту загадочным своим произволом, не знающим никаких границ и сдерживающих рациональных начал:

Зачѣмъ крутится вѣтръ въ оврагѣ,  
Волнуеть степь и пыль несетъ,  
Когда корабль въ недвижной влагѣ  
Его дыханья жадно ждетъ? <sup>612)</sup>

Ветер — беззаконник: так, для него „закона нѣтъ“. Но, может быть, эта беззаконность, неподчинение ветра разумному направляющему началу только кажущаяся, потому что недоступность такового нашему бедному человеческому оку еще не равносильна возможности его отрицания.

В. Ф. Саводник полагает, что разгул стихийных сил природы, полный мрачной красоты, был мало внятен душе Пушкина <sup>613)</sup>. Мы позволяем себе не согласиться с этим мнением. Даже количественно творчество Пушкина отнюдь не может назваться бедным этими мотивами. Кроме приведенного отрывка из „Родословной моего героя“, ветру и бурной непогоде посвящены „Буря“, „Зимній вечеръ“, „Туча“, описание бурана в „Капитанской дочкѣ“, весь рассказ „Метель“ и, наконец, рассматриваемое стихотворение „Бѣсы“.

Наиболее характерными для уразумения загадочности бури и причиняющего ее ветра надлежит признать три последние произведения. В „Метели“ снежная буря играет провиденциальную роль, соединяя и разъединяя человеческие сердца, в „Капитанской дочкѣ“ сталкивает Гринева с Пугачевым, которому суждено впоследствии иметь такое роковое влияние на судьбу молодого офицера, наконец, навеивает этому последнему вещей сон, который в полной мере сбывается впоследствии. В „Бѣсахъ“ из снежного вихря рождаются лукаво запутывающие следы заблудившихся путников инфернальные существа. Есть еще один эпизод, который ставит очевидным образом в связь бурю и ветер с потусторонним миром: это описание ежегодных приходов утопленника в пушкинской балладе того же названия:

Есть въ народѣ слухъ ужасный:  
Говорять, что каждый годъ

612) Морозов. Т. IV, стр. 235.

613) В. Ф. Саводникъ. Чувство природы въ поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Москва. 1911. Стр. 171.

Съ той поры мужикъ несчастный  
 Въ день урочный гостя ждетъ;  
 Ужь съ утра погода злится,  
 Ночью буря настаетъ,  
 И утопленникъ стучится  
 Подъ окномъ и у воротъ <sup>614</sup>).

В приведенных стихах заслуживает особого внимания ссылка на народное поверье. Мы не впадем в ошибку, если станем утверждать, что источником пушкинских воззрений на ветер, производящий метелицу и бурю, являются именно народные верования.

В самом деле: народные представления определенно связывают метель, вихрь, ветер с действиями нечистой силы. В метелицу, по малороссийским поверьям, справляются бесовские свадьбы. В вихрях черти любят играть в сватовство. Самый вихрь является результатом действия крылатого чорта, вредоносного для человека. Мало того, иногда он олицетворяется в образе дьявола или крылатого змия. Вообще, ветер — злой дух: его можно вызвать продолжительным свистом. Он часто оказывается источником различных напастей для человека, так например, именно ветер способен причинять параличи. В ветренное время происходят гулянки чертей и их борьба между собою, при чем тогда же они любят уносить с земли души самоубийц <sup>615</sup>).

Сопоставление этих поверий с приведенными выше произведениями Пушкина доказывают с очевидностью зависимость мистического взгляда Пушкина на ветер именно от народных воззрений на этот предмет. Пушкин, в сущности говоря, и ограничился этим пониманием, остался на указанной его ступени и далее вглубь не пошел: за него и в его время сделал это Тютчев, стихотворение которого „О чемъ ты воешь, вѣтръ ночной . . .“ было помещено Пушкиным в его „Современникъ“ <sup>616</sup>):

О чемъ ты воешь, вѣтръ ночной,  
 О чемъ такъ сѣтуешь безумно?  
 Что значить страшный голосъ твой,  
 То глухо-жалобный, то шумный?

614) Морозовъ. Т. II, стр. 83.

615) См. „Труды этнографическо-статистической экспедициі въ западно-русскій край“. СПб. 1872. Т. I, вып. 1. Стр. 32—35.

616) См. „Современникъ“ за 1836 г. Томъ III, стр. 25.

Понятнымъ сердцу языкомъ  
Твердишь о непонятной мукѣ,  
И ноешь, и взрываешь въ немъ  
Порой неистовые звуки!

О, страшныхъ пѣсень сихъ не пой  
Про древній хаосъ, про родимый!  
Какъ жадно мѣръ души ночной  
Внимаетъ повѣсти любимой!  
Изъ смертной рвется онъ груди  
И съ безпредѣльнымъ жаждетъ слиться;  
О, бурь уснувшихъ не буди:  
Подъ ними хаосъ певелится! . . . 617).

Совершенно прав проф. Н. Ф. Сумцов, когда говорит: „Что-то грандіозное, бесконечно архаическое сказывается въ этомъ тютчевскомъ стихотвореніи. Чувствуется какое-то переживание — не культурное, а какое-то другое, космическое, точно самая душа человѣка родилась въ первобытномъ хаосѣ, и въ завываніи вѣтра слышитъ родные звуки. Тутъ Тютчевъ идетъ далѣе Пушкина въ толкованіи „темнаго языка природы“, идетъ далѣе самого Дарвина, открывая родство душевныхъ движеній человѣка съ ночными, глухо жалобными завываніями вѣтра“ 618).

Для Пушкина, как и для Тютчева, ветер окружен ореоломъ некоей мистической таинственности. Но в то время как первый созерцательно воспроизводитъ ее, второй стремится пытливымъ взоромъ проникнуть в ее философскую сущность и выявить ее миру. Безразлично ли для Пушкина было последнее? полагаемъ, что нет, иначе он не далъ бы приюта этому стихотворенію Тютчева на страницахъ своего „Современника“.

Наиболее ярко отражено вихревое начало несомненно в „Бѣсахъ“, и говоря о мистическомъ характере этого стихотворенія, необходимо начинать его исследование именно с этого элемента. На немъ остановилъ свое вниманіе исследователь творчества Гофмана Закгеймъ, но к сожаленію отказалъ ему в самостоятельномъ характере. „Вихри и связанные с ними ужасы в „Бѣсахъ“,“ говорит он, „заимствованы Пушкинымъ изъ гофмановскаго описанія ночи на равноденствіе в „Золотомъ

617) Ѳ. И. Тютчевъ. Стихотворенія. Москва. 1886. Стр. 12.

618) См. Харьковскій университетскій сборникъ въ память А. С. Пушкина (1799—1899). Харьковъ. 1900. Стр. 340—341.

горшкѣ“, когда Вероника с Лизой занимаются колдовством“<sup>619</sup>). Но указание это не находит себе подтверждения при сопоставлении соответствующих мест названных произведений Гофмана и Пушкина. Если закрывать глаза на народные верования, как на источник описания пляски бесов в метельном вихре у Пушкина, то с тем же успехом, как и Зактейм, любой наблюдатель может найти сходственные черты описания бесовской метелицы у Пушкина с любыми же описаниями шабаша ведьм, столь обильными в мистико-романтической литературе пушкинского времени<sup>620</sup>).

В качестве иронической параллели к серьезной трактовке темы о нечистой силе в „Вѣсахъ“, приходится привести трактовку противоположную в „Гусарѣ“, повествующем о полете старого служивого на Лысую Гору, на шабаш ведьм<sup>621</sup>). По поводу этого стихотворения в истории литературы наблюдается разногласие. Так, проф. Н. Ф. Сумцов видит в пушкинском „Гусарѣ“ отражение малорусской демонической сказки<sup>622</sup>), В. В. Данилов<sup>623</sup>) усматривает в названном стихотворении разработку мотива, положенного в основу рассказа Ореста Сомова „Кіевскія вѣдьмы“<sup>624</sup>), и, наконец, в новейшее время П. Богатырев склоняется к мысли об обоюдном влиянии на Пушкина фольклористических элементов и названного беллетристического произведения<sup>625</sup>).

Как бы ни разрешался этот спор об источнике пушкинского стихотворения „Гусарѣ“, нельзя не признать глубоко народного характера трактовки русским поэтом демонологического сюжета. Его отношение к нечистой силе такое же отри-

619) Arthur Sakheim. E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und Werken. Leipzig. 1908. S. 63.

620) Назовем хотя бы имевшееся в библиотеке Пушкина произведение Тика на французском языке: „Le Sabbat des Sorcières. Chronique de 1459, traduite de l'allemand de Louis Tieck“. Paris. 1833. См. Модзалевский, стр. 349.

621) Морозов. Т. II, стр. 172—176.

622) Н. Ф. Сумцовъ. Исслѣдованія о Пушкинѣ. Харьковъ. 1900. Стр. 269—276.

623) В. В. Даниловъ. Литературные очерки. Варшава. 1900. Стр. 12—21.

624) Сборникъ „Новоселье“. СПб. 1833. „Кіевскія Вѣдьмы“. Разсказъ Порфірія Байскаго (псевд. Ореста Сомова).

625) Очерки по поэтикѣ Пушкина. Изд. „Эпоха“. Берлинъ. 1923. Стр. 147—195.

пательное, но притом и презрительно юмористическое, как и в русских народных сказках.

Итак, власть демона над душою Пушкина была избыта в достаточной мере быстро, хотя быть может и не совсем легко, но ликвидация этой темы не оказалась еще равносильною отходу от тем демонологического характера вообще: нечистая сила владела долгое время воображением Пушкина, и бесы отразились в его творчестве как в ироническом, так отчасти и в серьезном преломлении.

Вот эта последняя черта особенно примечательна у Пушкина, по сравнению с Гофманом. Немецкий писатель не склонен в своих произведениях остро драматизировать демонологические темы: лично побаиваясь нечистой силы, он однако остерегается слишком запугивать ею читателя. У Пушкина же ее явления подчас производят глубокое впечатление именно оттенком трагизма, который не чужд ни его „Демону“, ни его „Бъсамъ“.

Рассмотрев отношение Пушкина к добрым и злым пришельцам из потустороннего мира, остановим теперь наше внимание на отражении в творчестве русского поэта посмертного явления умерших. И здесь мы имеем право констатировать значительную близость Пушкина к народным воззрениям на этот предмет.

„Вѣра въ возможность возвращенія мертвыхъ“, пишет проф. И. П. Созинович, „до сихъ поръ еще распространена въ народѣ почти повсемѣстно въ Европѣ и выражается въ разныхъ обычаяхъ, смыслъ которыхъ иной разъ непонятенъ уже и самому народу . . .“<sup>626</sup>).

„Изъ огромнаго разнообразія частныхъ, характеризующихъ загробныя вѣрованія отдѣльныхъ народовъ“, читаем мы дальше у Созиновича, „обращаетъ на себя вниманіе одна общая черта, отразившаяся во всѣхъ вѣроученіяхъ: такой чертой оказывается мысль, что смерть не отрѣшаетъ чловѣка отъ окружавшихъ его при жизни, что она не разрываетъ вполне узъ, связывавшихъ покойника при жизни съ членами семьи, что она не лишаетъ его возможности раздѣлять радость и горе оставшихся на землѣ родныхъ, заботиться объ ихъ

626) И. Созиновичъ. Къ вопросу о западномъ вліяніи на славянскую и русскую поэзію. Варшава. 1898. Стр. 23.

имуществом, защищать ихъ въ опасности, мстить за ихъ обиды. Живые же въ свою очередь обязаны всячески убогаторвать и почитать покойниковъ“ 627).

Мотив о загробной жизни впервые подробно разработан Пушкиным в стихотворении „Безвѣріе“, относящемся к 1817 году. Сущность всего этого стихотворения, написанного под несомненнымъ влиянием Жуковского, можетъ быть выражена следующими четырьмя его стихами:

... Вездю съ раскованной душой,  
О вѣра, ты стоишь у двери гробовой!  
Ты ночь могильную ей тихо освѣщаешь  
И ободренную съ надеждой отпускаешь 628).

В этом стихотворении юноша Пушкин высказываетъ убеждение в существовании загробной жизни и видитъ в этой вере великую радость жизни. Биографы Пушкина давно уже заподозрили искренность автора в этом произведении, ссылаясь на то обстоятельство, что стихотворение „Безвѣріе“, было предметом чтения на выпускном экзамене в Лицее и, следовательно, являлось так сказать официальной манифестацией религиозныхъ чувствъ. Но вот что упускаютъ они из виду: когда много лет спустя Пушкин готовил к изданию сборникъ своихъ стихотворений, онъ сделалъ на рукописи „Безвѣріе“ пометку „надо“, указывая ею свое намерение включить стихотворение это в свой сборникъ 629).

Что мысли, содержащіяся в этом стихотворении, могли уживаться наряду с ортодоксально-религиознымъ индифферентизмомъ, наилучшимъ доказательствомъ этого можетъ служить стихотворение Пушкина о загробной жизни, написанное им в то самое время, когда создавалась его кощунственная „Гавриліада“, т. е. в 1822 году 630). Оно является первоначальнымъ очеркомъ известныхъ Пушкинскихъ стиховъ: „Люблю вашь сумракъ неизвѣстный...“ Сравнительно с этою редакціей, первоначальная отличается гораздо большею непосредственностью и полнотою не отравляемой сомнениями веры в загробную жизнь:

627) Там же, стр. 24.

628) Морозов. Т. I, стр. 218.

629) Морозов. Т. I, стр. 508.

630) За эту дату говоритъ письмо Пушкина кн. П. А. Вяземскому от 1 сентября 1822 года. См. Венгеров. Т. V, стр. 507. Впрочем, В. В. Томашевский полагает, что „Гавриліада“ была написана годомъ раньше. См. А. С. Пушкин. Гавриліада. „Труды Пушкинского Дома.“ СПб. 1922. Стр. 45—46.



Ты сердцу непонятный мракъ,  
 Приютъ отчаянья слѣпого,  
 Ничтожество, пустой призракъ,  
 Не жажду твоего покрова!  
 Мечтанья жизни разлюбя,  
 Счастливыхъ дней не знавъ отъ вѣка,  
 Я все не вѣрую въ тебя:  
 Ты чуждо мысли человѣка,  
 Тебя страшится гордый умъ.  
 Такъ путникъ, съ вышины внимая  
 Ручьевъ альпійскихъ вѣчный шумъ  
 И взоры въ бездны погружая,  
 Внезапнымъ ужасомъ томимъ,  
 Дрожить, шатается; — предъ нимъ  
 Предметы движутся, темнѣютъ;  
 Въ немъ чувства хладныя нѣмѣютъ;  
 Кругомъ оплота ищетъ онъ, —  
 Все мчится, меркнетъ, исчезаетъ,  
 И хладный обморокъ, какъ сонъ,  
 На край горы его бросаетъ . . .  
 Конечно, духъ безсмертенъ мой,  
 Но улетѣвъ въ міры иные,  
 Ужели съ ризой гробовой  
 Всѣ чувства брошу я земныя  
 И чуждъ мнѣ станетъ міръ земной?  
 Ужели тамъ, гдѣ все блистаетъ  
 Нетлѣнной славой и красой,  
 Гдѣ чистый пламень пожираетъ  
 Несовершенство бытія,  
 Минутныхъ жизни впечатлѣній  
 Не сохранить душа моя, —  
 Не буду вѣдать сожалѣній,  
 Тоску любви забуду я?  
 Любви! Но что же за могилой  
 Переживетъ еще меня?  
 Во мнѣ безсмертна память милой,  
 Что безъ нея душа моя? . . .

. . . Вы насъ увѣрили, поэты,  
 Что тѣни тайною толпой  
 Отъ береговъ печальной Леты  
 Слетаются на брегъ земной;  
 Онѣ уныло посѣщаютъ  
 Мѣста, гдѣ жизнь была милѣй,  
 И въ сновидѣньяхъ утѣшаютъ  
 Сердца покинутыхъ друзей;  
 Онѣ, безсмертіе вкушая,  
 Въ Элизій поджидаютъ ихъ,

Какъ въ праздникъ ждетъ семья родная  
 Замедлившихъ гостей своихъ . . .  
 . . . Мечты поэзии прелестной,  
 Благословенныя мечты!  
 Люблю вашъ сумракъ неизвѣстный  
 И ваши тайныя цвѣты.  
 Зачѣмъ не вѣрить вамъ, поэты? <sup>631)</sup>

Мы позволили себе привести целиком это обширное стихотворение потому, что оно, по нашему мнению, наилучшим образом отражает отношение юного Пушкина к загробной жизни <sup>632)</sup>. Душа поэта не может примириться с мраком небытия: она верит в продолжение существования за могилой, но также не допускает мысли о забвении там земных привязанностей. Эти пушкинские стихи как бы вводят нас в цикл произведений о загробной любви.

Впервые тема о загробной любви затрагивается Пушкиным еще в 1816 году в раннем его стихотворении „Къ молодой вдовѣ“. Убеждая ответить на его любовь, поэт доказывает юной вдове, что ей нечего опасаться загробной мести умершего мужа за измену его памяти:

Спать увѣчанный счастливецъ!  
 Вѣрь любви: невинны мы.  
 Нѣтъ, разгнѣванный ревнивецъ  
 Не придетъ изъ вѣчной тьмы!  
 Тихой ночью громъ не грянетъ,  
 И завистливая тѣнь  
 Близъ любовника не станетъ,  
 Вызывая спящій день! <sup>633)</sup>

В стихотворении этом интересны две черты: поэт успокаивает возлюбленную убеждением в невинности их любви („Вѣрь любви: невинны мы“ . . .), в ее безответственности. Но в то же время в стихах его не содержится абсолютного отрицания возможности прихода умершего супруга из загробного мира.

631) Сочиненія Пушкина. Изданіе Академіи Наукъ. СПБ. 1912. Томъ III, стр. 220—221.

632) Представляется непонятным, зачем понадобилось М. О. Гершензону искать обоснования пушкинского устремления к „мірамъ инымъ“ сомнительным текстом, как теперь выяснено, переписанным из Жуковского, когда в распоряжении исследователя были столь характерные стихи, принадлежность которых Пушкину вне сомнѣнія. См. стр. 5—6 книги М. О. Гершензона „Мудрость Пушкина“. (Москва. 1919).

633) Морозов. Т. I, стр. 195.

Стихотворение это интересно, как ранний подход к теме о ревности за гробом, которая впоследствии развита была Пушкиным в „Каменномъ Гостѣ“.

Особняком в цикле произведений о возвращении из потустороннего мира стоят два стихотворения, носящие характер закликательного вызова любимых теней, в порыве любовного томления. Это — „Заклинаніе“ и „Для береговъ отчизны дальної“...

Первое исполнено одновременно мрачности и любовного порыва; воля к свиданию с ушедшей в царство теней достигает того напряжения, которое преодолевает всякий страх перед загробным видением. Это желание отмечено притом чертами полного бескорыстия: поэту нужно еще хотя бы однажды почувствовать близ себя только присутствие любимой:

Зову тебя не для того,  
 Чтобъ укорять того, чья злоба  
 Убила друга моего,  
 Иль чтобъ извѣдать тайны гроба,  
 Не для того, что иногда  
 Сомнѣньемъ мучусь . . . но, тоскуя,  
 Хочу сказать, что все люблю я,  
 Что все я твой. Сюда, сюда!<sup>634)</sup>

Целью поэта не является проникновение в тайны гроба. Это признание важно: Пушкин остается навсегда верен этой осторожности с потусторонним миром. Касаясь загробных тем, он никогда не проявляет пытливого любопытства, оскорбительного для ушедших навсегда.

„Явись, возлюбленная тѣнь“, восклицает поэт в начале второй строфы рассматриваемого стихотворения. Слова эти привлекли в недавнее время внимание Владислава Ходасевича<sup>635)</sup>.

„Вот что пишет Пушкин в письме к Плетневу, 2 апреля, 1831 года: „Если тебя уже нѣтъ на свѣтѣ, то тѣнь возлюбленная кланяйся отъ меня Державину и обними моего Дельвига“.

„Кстати. Возможно, что самое выражение „возлюбленная тѣнь“ подсказано Пушкину Дельвигом, который писал ему еще в июне 1826 года: „Гнѣдичу лучше, онъ тоже живеть на дачѣ и тебѣ кланяется. Въ комнатахъ, въ которыхъ онъ жи-

634) Морозов. Т. II, стр. 145—146.

635) Владислав Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. „Беседа“ за 1923 год. № 3, стр. 219.

веть, жилъ въ послѣднее время Батюшковъ: до сихъ поръ видна его рука на окошкахъ. Между прочимъ на одномъ имъ написано: „Есть жизнь и за могилой!“ А на другомъ: „Ombra adorata!“ Гнѣдичъ въ восторгѣ меланхолическомъ по цѣлымъ часамъ смотритъ на эти строки.“ Мне думается, что связь этихъ строкъ Дельвига с „Заклинаніемъ“ несомненна.“

Мы не будемъ столь категоричны, какъ Ходасевич, но со своей стороны предложимъ поставить пушкинское восклицаніе въ связь съ чтеніемъ изъ Гофмана: второй очеркъ „Крейслеріана“, в которомъ проводится идея о томъ, что в музыке господствуетъ религія искупленія и освобожденія духа, носитъ наименованіе „Ombra adorata“<sup>636</sup>). В свою очередь этотъ гофманскій очеркъ получилъ приведенное названіе отъ соименной арии Крепентини, которую онъ написалъ для оперы Цингарелли „Ромео и Джульета“ и самъ исполнялъ с огромнымъ успѣхомъ. Не исключена возможность того, что Пушкинъ арию эту слышалъ в итальянской оперѣ, в бытность свою в Одессѣ<sup>637</sup>).

Созвучно „Заклинанію“ и по содержанію, и по построению стихотвореніе „Для береговъ отчизны дальней“, где также заключается призывъ къ ушедшей навсегда любимой женщинѣ притти из царства теней, чтобы дать поэту обещанное „любви лобзанье“ :

Твоя краса, твои страданья  
Исчезли въ урнѣ гробовой —  
Исчезъ и поцѣлуй свиданья . . .  
Но жду его: онъ за тобой!<sup>638</sup>)

Приведенные произведенія являются характерными примерами ярко выраженнаго в пушкинской лирике страстнаго желанія, прорвавъ завесу, отделяющую поэта отъ потустороннего

636) Гофман. Т. I, стр. 23—26.

637) В русский репертуар опера эта не вошла, насколько возможно судить по „Хроникѣ петербургскихъ театровъ“ А. Вольфа (СПб. 1877). Вместо нее исполнялась в течение ряда летъ одноименная опера Штейбельта, в переложеніи А. Волкова.

638) Морозов. Т. II, стр. 150—151. „При строгой мысли о смерти“, пишетъ М. Н. Катковъ по поводу этого стихотворенія, „чувство поэта помнитъ еще объ обѣщанномъ поцѣлѣу свиданья: это нѣжное чувство устояло передъ скорбною торжественностью минуты. Бѣдное сердце человѣческое не потерялось, не отрелось отъ своихъ правъ и передъ зияющею бездною смерти.“ См. Зелинскій. Русская критика о произведеніяхъ Пушкина. Москва. 1903. В. VIII, стр. 152.

мира, хотя бы на краткий миг соединиться с любимым существом. Но далеко не ко всем замогильным гостям таково отношение Пушкина: многое множество теней проходит через его творчество бледными призраками и мы не ощущаем остро их „потусторонности“ в силу того обстоятельства, что их появление в пушкинских произведениях не что иное, как обыкновенный литературный прием.

Таковы тени — Шенье („Андрей Шенье въ темницѣ“) <sup>639)</sup>, Овидия („Къ Овидію“) <sup>640)</sup>, русских исторических героев („Воспоминаніе въ Царскомъ Селѣ“) <sup>641)</sup>. Несколько обособленным является призрак Наполеона, многократно появляющийся в творчестве Пушкина: к нему у поэта чувствуется напряженный интерес, как к явлению, исполненному провиденциальной таинственности.

Эту особенность его изображения у Пушкина почувствовал Владислав Ходасевич. „Пушкинский Наполеон призрачен“, говорит он. „О „его развѣнчанной тѣни“ упоминается в стихотворении „Наполеонъ“. В отрывке 1823 года („Недвижный стражъ дремалъ“ . . .) он является Александру I привидением с „блѣднымъ пламенемъ“ в очах. Он назван в том же отрывке „чуднымъ мужемъ, посланникомъ Провидѣнья“, роковым „свершителемъ безвѣстнаго велѣнья“ <sup>642)</sup>. В черновых набросках 1823 года он „земли чудесный посѣтитель“; в „Героѣ“ 1830 года „Пришлецъ“ с заглавной буквы“ <sup>643)</sup>.

О его исчезновении поэт говорит и в „Недвижномъ стражѣ“, и в „Героѣ“. В первом из названных произведений он

Сей Царь, исчезнувшій какъ сонъ, какъ тѣнь зари <sup>644)</sup>.

В „Героѣ“, в применении к Наполеону, повторяется тот же образ:

Сей ратникъ, вольностью вѣнчанный,  
Исчезнувшій, какъ тѣнь зари <sup>645)</sup>.

639) Морозов. Т. II, стр. 1. О Шенье и Пушкине см. статью Юрия Веселовского в его книге „Литературные очерки“. Москва. 1900.

640) Морозов. Т. I, стр. 302—303.

641) Морозов. Т. II, стр. 109.

642) По другому варианту: „То былъ сей чудный мужъ, сей витязь провидѣнья“. См. Сочиненія Пушкина. Изд. Академіи Наукъ. СПб. 1912. Томъ III, стр. 344.

643) Владислав Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. „Беседа“ за 1923 г. № 2, стр. 189.

644) Морозов. Т. I, стр. 346.

645) Морозов. Т. II, стр. 132. Разобранное П. О. Морозовым шиф-

„Явление, исчезновение; свет, тень; заря, угасание: вот — Наполеон у Пушкина“, комментирует далее пушкинские тексты Ходасевич. „Все — точно картина волшебного фонаря.

„Какой философский и исторический смысл имеет явление именно этих, а не других образов, когда Пушкин думает о Наполеоне; почему эти, а не другие слова приходят ему на уста; что заставляло Пушкина воспринимать Наполеона, как световое явление, — это особые вопросы. Я их не касаюсь“<sup>646</sup>).

Нельзя не посетовать на эту фигуру умолчания у Ходасевича. Мы остаемся в неведении, почему не касается он поставленных им же самим интересных вопросов: потому ли, что не хочет распространяться о них в данное время и в данном месте, или же потому, что не может дать на них удовлетворительного ответа.

Нам кажется, однако, что объяснение охарактеризованного отношения Пушкина к Наполеону не представляет особых затруднений. Современники Пушкина, пережившие 1812 год, любили именовать Наполеона „апокалипсическимъ звѣремъ“, при чем охотно ссылались для истолкования героических событий отечественной войны именно на Апокалипсис. Из книг Священного Писания Пушкин Апокалипсисом заинтересовался в сравнительно раннее время: следы чтения его заметны уже в его произведениях первой половины 1820-ых годов. С другой стороны, принять тот образ, который навязывала ему народная молва в отношении Наполеона, он не хотел: слишком уж примитивен и груб был этот образ. Но мысль, однажды обращенная при этом случае к Апокалипсису, продолжала работать в данном направлении и искать там образа, наиболее подходящего по историческому смыслу к роли Наполеона. Таковой и нашелся в виде всадника на бледном коне, о котором повествуется в связи с таинственной книгой, исписанной извне и внутри, запечатанной семью печатями.

рованное стихотворение Пушкина, представляющее собою, повидимому, отрывок из „Странствія Онѣгина“, содержит в себе следующее четверостишие, соответствующее приведенным выше стихам:

Сей всадникъ, Папою вѣнчаннй,  
Исчезнувшій, какъ тѣнь зари,  
Сей мужъ судьбы, сей странникъ браннй,  
Предъ кѣмъ унизились цари.

См. „Пушкинъ и его современники“. Выпускъ XIII. Спб. 1913. Стр. 4. 646) Ходасевич. Цитированное сочинение стр. 190.

„И когда онъ снялъ четвертую печать, я слышалъ голосъ четвертаго животнаго, говорящій: иди и смотри.

„И я взглянулъ, и вотъ, конь блѣдный, и на немъ всадникъ, которому имя — смерть; и адъ слѣдовалъ за нимъ, и дана ему власть надъ четвертою частью земли, умерщвлять мечомъ и голодомъ, моромъ и звѣрями земными“<sup>647</sup>).

„Явленіе это“, поясняетъ Ф. Яковлев, „ясно изображало то время, когда свирѣпое язычество упивалось христіанскою кровью. Со времени Домиціана неисчислимое множество невинныхъ жертвъ пало въ царствованія Траяна, Адриана, Марка Аврелія, Септимія Севера, Максимиана, Деція, Валеріана, Авреліана. Но что происходило при Діоклитіанѣ, Галеріи и Максиміанѣ, того и описать невозможно. Разрушающіяся церкви, пылающіе костры, повсюду эшафоты, кресты и безчисленное множество разныхъ орудій смерти, изобрѣтаемыхъ изувѣрствомъ и кровожадностью, были безпрестанными, и повсемѣстными зрѣлищами. И точно какъ бы адъ, шелъ въ слѣдъ свирѣпыхъ злодѣевъ — ужасныхъ вѣстниковъ смерти. Христіане умерщвляемы были оружіемъ, и голодомъ, и разнаго рода смертями, и звѣрями земными на четвертой части земли, какъ предсказано въ Апокалипсисѣ, по снятіи четвертой печати съ таинственной книги“<sup>648</sup>).

Этотъ комментарий важен потому, что онъ даетъ почву для аналогии, которая была естественна в пушкинское время. Жестокости кровавого язычества символизировались в образе всадника на бледномъ коне — смерти. Равнымъ образомъ ужасы недавняго революціоннаго времени связывались с именемъ Наполеона. Недаромъ современная Пушкину поэзія, такъ именовала его „сынъ революцій — Бонапартъ“; недаромъ писалъ в ту же пору Тютчевъ, обращаясь къ Наполеону:

Сынъ революціи! Ты съ матерью ужасной  
Отважно въ бой вступилъ и изнемогъ въ борьбѣ:  
Не одолѣлъ ее твой геній самовластный! . . .  
Бой невозможный, трудъ напрасный:  
Ты всю ее носилъ въ самомъ себѣ! . . .<sup>649</sup>).

647) Откровеніе Святаго Іоанна Богослова. Глава VI, 7—8.

648) См. Ф. Яковлевъ. Апостолы. Выпускъ II. Толкованіе Апокалипсиса. Стр. 153. Цитируемъ по книгѣ М. Барсова: „Сборникъ статей по истолковательному и назидательному чтенію Апокалипсиса“. Москва. 1902. Стр. 125.

649) Ф. И. Тютчевъ. Стихотворенія. Москва. 1886. Стр. 145. Интересно

Остановивший внимание Ходасевича световой элемент при воспроизведении Пушкиным образа Наполеона находит удовлетворительное себе объяснение в двух указанных выше обстоятельствах, именно: в зависимости этого образа от впечатлений революции, которые ассоциируются невольно с кровью и пламенем, и от чтения Апокалипсиса, который является подлинным откровением в огненной грозе и буре, хотя и не в том смысле, который сообщен последним словам шлиссельбуржцем Н. А. Морозовым <sup>650</sup>).

Тень Наполеона во всяком случае принадлежала к числу образов, близких душе Пушкина, так как она до конца дней поэта не переставала волновать его воображение. Об этом свидетельствует множественность пушкинских произведений, связанных с именем Наполеона („Воспоминанія въ Царскомъ Селѣ“, „Наполеонъ на Эльбѣ“, „Вольность“, „Наполеонъ“, „Къ морю“, „Герой“, кроме того многочисленные упоминания в „Евгеніи Онѣгинѣ“, оде „Клеветникамъ Россіи“ и мн. др.).

Глубоко интимный характер носит упоминание о женской тени, мелькавшей перед очами поэта в бахчисарайском дворце (см. заключительные строфы поэмы „Бахчисарайскій фонтанъ“):

Чью тѣнь, о други, видѣль я?  
Скажите мнѣ, чей образъ нѣжный  
Тогда преслѣдовалъ меня,  
Неотразимый, неизбѣжный?  
Маріи ль чистая душа  
Являлась мнѣ, или Зарема  
Носилась, ревностью дыша,  
Средь опустѣлаго гарема? <sup>651</sup>)

Но изъ последующихъ строкъ эпилога явствуетъ, что поэтъ имелъ в виду не этихъ героинь своей поэмы, но иной и

столь же милый взглядъ  
И красоту еще земную.

сопоставить съ этими стихами своеобразное сужденіе о Наполеоне Муравьева-написавшего, между прочимъ, в 1828 году в подражаніе Пушкину поэму „Киргизскій плѣнникъ“. Вот что говоритъ онъ про Наполеона: „Онъ началъ свое поприще въ свѣтѣ и продолжалъ, и кончилъ оное революціоннымъ цырюльникомъ и пушкаремъ; ни ума, ни чести, ни доброты никогда въ немъ не было болѣе того, что могло принадлежать этому званію“. См. Н. Н. Муравьевъ. Нѣкоторыя изъ забавъ отдохновенія съ 1805 года. СПб. 1828.

<sup>650</sup>) Н. А. Морозовъ. Откровеніе въ грозѣ и бурѣ. (Опытъ научнаго истолкованія Апокалипсиса). СПб. 1907.

<sup>651</sup>) Морозовъ. Т. III, стр. 195—196.



Комментаторы этого произведения Пушкина доказывают, что, создавая эти стихи, он имел в виду образ горячо им любимой тогда М. Н. Раевской<sup>652</sup>).

Перечисляя видения в творчестве Пушкина, мы преднамеренно оставили в стороне два: именно, явление Богоматери в „Бѣдномъ рыцарѣ“<sup>653</sup>) и явление призраков в очерке „Джонъ Теннеръ“<sup>654</sup>). Сделано это нами потому, что оба видения носят характер объективный, не связанный ни с личностью, ни с субъективными переживаниями поэта. Явление Богоматери „Бѣдному рыцарю“, направлявшемуся в Женеву, вызвано желанием обосновать его обращение к аскетизму, призраки же в „Джонъ Теннеръ“, в сущности говоря, интересны лишь постольку, поскольку они привлекли к себе внимание Пушкина, не являясь собственно продуктом его творчества.

Кроме уже отмеченных, есть в произведениях Пушкина еще одна категория незваных из загробного мира гостей, „неприглашенныхъ привидѣній“<sup>655</sup>). Это те, которых хочется отогнать заклинанием, парализовав этим их враждебное влияние на нашу жизнь и дела:

Когда, бывало, встарину  
Являлся духъ иль привидѣнье,  
То прогоняло сатану  
Простое это изреченье:  
Аминь, аминь, разсыпья!<sup>656</sup>)

Подобное отношение ближайшим образом внушают к себе вестники близкой смерти. Таков черный человек, заказывающий Моцарту „Requiem“ незадолго до его кончины („Моцартъ и Сальери“) <sup>657</sup>), таков же зов Дельвига за собою в обитель смерти, обращенный к Пушкину („19 октября 1831 года“) <sup>658</sup>).

652) П. Е. Щеголевъ. Изъ разысканій въ области біографіи и текста Пушкина. „Пушкинъ и его современники“. Вып. XIV. СПб. 1911. Стр. 159—167. См. еще В. Соколовъ. Марія Волконская въ жизни и творествѣ Пушкина. Москва. 1922.

653) Морозов. Т. V, стр. 640—641.

654) Морозов. Т. VI, стр. 142—143.

655) Срвн. слова Пушкина об Евгении Онегине:

Ко мнѣ явился онъ  
Неприглашеннымъ привидѣнемъ:

Морозов. Т. IV, стр. 220.

656) Морозов. Т. II, стр. 49.

657) Морозов. Т. III, стр. 504—505.

658) Морозов. Т. II, стр. 162.

Эти предвестия бросают длинную черную тень в рассматриваемых произведениях, быть может, оттого, что теперь, *post factum*, мы знаем о их сбываемости.

Такое же чувство гнетущей тяготы вызывает наиболее многочисленная по своему составу группа видений. Это столь характерные для пушкинского творчества укоризненные призраки, вызывающие или призванные вызвать в окружающих угрызения совести.

Всего удобнее входящие в эту группу видения распределить по четырем категориям, соответственно тому, за какие преступные деяния карает совесть их появлением.

К первой категории отнесем явления, в основе которых лежит политический момент. Так, в стихотворении „Кинжалъ“ карающим призраком встает студент Занд, казненный за совершенное им политическое убийство:

Въ твоей Германіи ты вѣчной тѣнью сталъ,  
Гроя бѣдой преступной силъ, —  
И на торжественной могилѣ  
Горить безъ подписи кинжалъ <sup>659</sup>).

Проходит двенадцать лет, и революционно настроенный юноша Пушкин обращается в политически зрелого гражданина. Теперь карающим призраком становится не вольнодумец, посягающий на существующий государственный строй, но наоборот могучий охранитель этого порядка. „Безумецъ бѣдный“ Евгений, изрекающий хулу на преобразователя России, подвергается преследованию со стороны его карающей тени, которая, чудится ему, покидает свою скалу и гонит его перед собою „по стогнамъ Петрограда“ <sup>660</sup>).

Изменился резко взгляд Пушкина на политическое преступление, но осталось неизменным убеждение в том, что за преступное деяние может жестоко мстить из-за гроба тень оскорбленного или пострадавшего.

Следующую затем группу составляют загробные пришельцы, покидающие свои могилы для того, чтобы воздать

659) Морозов. Т. I, стр. 283. Интересна связь этого стихотворения с творчеством Шенье. Как показал В. Д. Спасович, в части своей стихотворение „Кинжалъ“ является подражанием стихотворению Андре Шенье: „Ode à Charlotte Corday“. См. В. Д. Спасовичъ. Сочиненія. СПб. 1889. Т. II, стр. 307.

660) Морозов. Т. IV, стр. 261.

должное тем, которые совершили преступные деяния в слепой жажде власти.

Во всей полноте тема эта разработана в „Борисъ Годуновъ“. Наиболее жуткие мистические моменты трагедии непосредственно связаны с тем преступлением, ценою которого честолюбивый царь добился престола.

Уже рассказы Пимена вводят нас в таинственные обстоятельства, сопровождавшие гибель царевича Димитрия. „Народъ“, повествует он,

Вслѣдъ бросился бѣжавшимъ трѣмъ убійцамъ,  
Укрывшихся злодѣевъ захватили  
И привели предъ теплый трупъ младенца,  
И чудо — вдругъ мертвецъ затрепеталъ!  
„Покайтесь!“ — народъ имъ завопилъ —  
И въ ужасъ, подъ топоромъ, злодѣи  
Покаялись — и назвали Бориса <sup>661</sup>).

Минутное воскресение невинного страдальца может быть отнесено к чудесам или к явлениям возвращения из загробного мира для уличения виновных в преступном деянии. Эти возвращения совершаются непрерывно в отравленной совести Бориса: именно этих призраков имеет он в виду, когда признается, что ему нет больше покоя от нравственных упреков:

И все тошнить, и голова кружится,  
И мальчики кровавые въ глазахъ <sup>662</sup>).

В трагедии „Борисъ Годуновъ“ умершие принимают непосредственное участие в судьбе живых. И не риторикой, а искренним, глубоким убеждением звучат слова самозванца

661) Морозов. Т. III, стр. 279.

662) Морозов. Т. III, стр. 283—4. Мотив призраков, мучащих раненую совесть, позднее, но далеко не с такою полнотою, как в „Борисъ Годуновъ“, выявляется в „Полтавѣ“, при описании переживаний Мазепы в роковую ночь пыток Кочубея:

... Мрачны страшныя мечты  
Въ душѣ Мазепы: звѣзды ночи,  
Какъ обвинительныя очи,  
За нимъ насмѣшливо глядятъ,  
И тополи, стѣснившись въ рядъ,  
Качая тихо головою,  
Какъ судьи, шепчуть межъ собою,  
И лѣтней, теплой ночи тьма  
Душна, какъ черная тюрьма.

Морозов. Т. III, стр. 428.

о провиденциальности его миссии мщеника и „оттуда“ направляющей его руке Ивана IV:

Тѣнь Грознаго меня усыновила,  
Димитріемъ изъ гроба нарекла,  
Вокругъ меня народы возмутила  
И въ жертву мнѣ Бориса обрекла <sup>663</sup>).

„Тѣнь Грознаго“ сообщает характер призрачной тени и реально существующему Григорию Отрепьеву, восставшему на цареубийцу, похитителя царского престола. Он кажется окружающим „нѣкимъ духомъ во образѣ“ Димитрія <sup>664</sup>). Ободряя себя, Борис находит самоутешение в мысли, что самозванец — призрак, тень . . .

Кто на меня? Пустое имя, тѣнь —  
Ужели тѣнь сорветъ съ меня порфиру,  
Иль звукъ лишитъ дѣтей моихъ наслѣдства?  
Безумецъ я! Чего жъ я испугался?  
На призракъ сей пойду — и нѣтъ его! <sup>665</sup>)

Но именно в призрачности противника истинный ужас, ибо тень, способная мстить и вредить безмерно, сама неуловима. Это противник, борьба с которым непосильна для простых людей, обыкновенных смертных. И уже изнемогая в тщетных стараниях совладать со своим иррациональным врагом, Борис перед смертью признается себе и другим:

Опасень онъ, сей чудный самозванецъ:  
Онъ именемъ ужаснымъ ополченъ <sup>666</sup>).

Царь умирает — месть совершена: карающая тень выходит победительницей из борьбы с реальными силами.

Мотив загробной любви объединяет довольно значительную группу произведений Пушкина. Однако мотив этот дан поэтом не в отдельности, а также в соединении с мотивом

663) Морозов. Т. III, стр. 323. Именно сознание провиденциальности своих действий внушает самозванцу убеждение в своей безответственности. „Въ красную Москву“ открыв „врагамъ завѣтную дорогу“, самозванец слагает с себя ответственность за это черное дело и говорит:

Но пусть мой грѣхъ падеть не на меня,  
А на тебя, Борисъ-цареубійца!  
Впередъ!

Морозов. Т. III, стр. 326.

664) Морозов. Т. III, стр. 295.

665) Морозов. Т. III, стр. 306.

666) Морозов. Т. III, стр. 345—346.

угрызений совести, которые являются как бы оружием выходцев из могил. Некоторые страницы, посвященные этим темам у Пушкина, представляются до сих пор загадочными, несмотря на те огромные, приобретения, которые совершены за последние четверть века пушкинской биографической литературой. Отчасти причиной этого явления могут считаться действия самого Пушкина: иные свои сердечные увлечения он зашифровывал так старательно, что они теперь, столетие спустя, совершенно не поддаются прочтению<sup>667)</sup>.

Все сказанное имеем мы право отнести ко второй части стихотворения „Воспоминаніе“, отражающей мучительные для сердца впечатления бытия в прошлом:

Я вижу въ праздности, въ неистовыхъ пирахъ,  
 Въ безумствѣ гибельной свободы,  
 Въ неволѣ, въ бѣдности, въ чужихъ степяхъ  
 Мои утраченные годы.  
 Я слышу вновь друзей предательскій привѣтъ  
 На играхъ Вакха и Киприды,  
 И сердцу вновь наносить хладный свѣтъ  
 Неотразимыя обиды.  
 И нѣтъ отрады мнѣ — и тихо предо мной  
 Встаютъ два призрака младые,  
 Двѣ тѣни милыя, два данные судьбой  
 Мнѣ ангела во дни былые!  
 Но оба съ крыльями и съ пламеннымъ мечомъ,  
 И стерегутъ . . . и мстятъ мнѣ оба,  
 И оба говорятъ мнѣ мертвымъ языкомъ  
 О тайнахъ вѣчности и гроба! . . .<sup>668)</sup>

Напрасны были усилия биографов поэта отгадать, кого именно разумел он под двумя карающими призраками. Чувствуется, что перед обеими женскими тенями Пушкин сознает какую-то свою вину: он не воспользовался возможностью соучастия с этими хранительными ангелами, отверг их участие в своей жизни, а может быть и самую любовь, и теперь расплачивается вечным раскаянием и тяжелыми угрызениями совести. Из-за гроба отторгнутые их души неустанно мстят поэту замогильным напоминанием о себе, неотступным присутствием своим в „часы томительнаго бдѣнья“.

667) Примером может служить криптографическое обозначение некоторых имен в „Донъ-Кихотскомъ спискѣ Пушкина“. Об этом см. статью Н. О. Лернера у Венгерова: т. IV-ый, стр. 88—100.

668) Морозов. Т. II, стр. 73—74.

По поводу личного элемента в „Воспоминаніи“ еще П. В. Анненков высказал предположение о том, что одна из мстительных теней — Амалия Ризнич, которую Пушкин недолгое время любил в Одессе <sup>669</sup>), а другая — неизвестная иностранка, с которой поэт, по свидетельству Л. С. Пушкина, находился в течение двух лет в интимной связи <sup>670</sup>). На основании сопоставления начала и конца второй части „Воспоминанія“ можно с полною уверенностью сказать, что события, на которые содержатся намеки в названном стихотворении, имели место в бытность Пушкина на юге России. Об этом свидетельствуют, между прочим, слова поэта про его „утраченные годы“ — „въ неволѣ, въ бѣдности, въ чужихъ степяхъ . . .“

Обе женщины покинули Россию и, повидимому, утасли, находясь за ее пределами. К одной из них, кажется, относятся следующие стихи, остававшиеся до последнего времени неизвестными исследователям пушкинского творчества:

Морей наперсникъ окрыленный,  
Тебя зову — плыви, плыви  
И сохрани залогъ безцѣнный  
Мольбамъ, надеждамъ и любви.  
Ты, вѣтръ, ускореннымъ дыханьемъ  
Счастливый парусъ напрягай,  
Ты (море бурнымъ) колыханьемъ  
Ея груди не утомляй <sup>671</sup>).

Два места из „Евгенія Онѣгина“ стоят в несомненной связи с загадочными образами из стихотворения „Воспоминаніе“. Одно из них фрагмент, носящий характер лишь мимолетного и неясного намека; это три строки, включаемые обыкновенно в число набросков, составляющих „Альбомъ Онѣгина“ :

Порой (одно) воспоминаніе,  
Какъ тѣнь, опять бѣжитъ ко мнѣ  
— — — — —  
Грызетъ мнѣ сердце въ тишинѣ <sup>672</sup>).

Мотив, здесь слабо намеченный, тот же, что и в только

669) См. монографію П. В. Анненкова: „Ал. Серг. Пушкинъ въ Александровскую эпоху“. СПб. 1874. Стр. 244.

670) Л. Н. Майковъ. Пушкинъ. СПб. 1899. Стр. 9—10.

671) Автографъ этотъ найденъ былъ П. Е. Щеголевымъ и воспроизведенъ в журнале „Искры“ за 1911 год. № 30, стр. 237.

672) Морозов. Т. IV, стр. 225.

что рассмотренном стихотворении: связь загадочной тени с воспоминанием, грызущим душу тоской. Опять-таки намек на тайную виновность поэта перед неизвестной, навсегда ушедшей из жизни женщиной.

Та же тень встречается еще раз в элегии „Подъ небомъ голубымъ страны своей родной“..., так поразительно и по форме, и по настроению сходственной с „Воспоминаніемъ“. Уже та холодность, с которою поэт принимает известие о кончине своей прежней возлюбленной, сознается им, как некая вина перед ее памятью :

Изъ равнодушныхъ устъ я слышала смерти вѣсть,  
И равнодушно ей внимала я <sup>673</sup>).

И жутким для самого поэта кажется собственное его охлажденное отношение к „бѣдной, легковѣрной тѣни“ <sup>674</sup>).

Имеется еще одно обращение к тени любимой женщины в пропущенных при печатании строфах VI главы „Евгенія Онѣгина“. Н. О. Лернер ставит его в связь с образом Амалии Ризнич <sup>675</sup>), но нам представляется это мало вероятным. Все произведения, так или иначе затрагивающие ее память, говорят нам о виновности перед нею поэта. В приводимом же далее месте пушкинского романа роли меняются коренным образом и речь идет уже о виновности умершей перед поэтом, истомленным ревностью и мучительными уроками сладострастия :

Я не хочу пустой укорой  
Могилы возмущать покой:  
Тебя ужъ нѣтъ, — о ты, которой  
Я въ буряхъ жизни молодой  
Обязанъ опытомъ ужаснымъ .  
И рая мигомъ сладострастнымъ.  
Какъ учать слабое дитя,  
Ты душу нѣжную, мутя,  
Учила горести глубокой;  
Ты нѣгой волновала кровь,  
Ты воспаляла въ ней любовь  
И пламя ревности жестокой;  
Но онъ прошель, сей тяжкій день;  
Почій, мучительная тѣнь ! <sup>676</sup>)

673) Морозов. Т. II, стр. 39.

674) См. еще у П. Е. Щеголева: Амалія Ризничъ въ поэзіи Пушкина. „Вѣстникъ Европы“ за 1904 г. № 1.

675) Венгеров. Т. IV, стр. 97—98.

676) Морозов. Т. IV, стр. 145.

Между прочим обращаем внимание в последнем стихе на очевидную автореминисценцию: здесь восклицание „возлюбленная тѣнь“, уже знакомое нам из предыдущего изложения, заменяется, в соответствии с содержанием приведенного отрывка, обращением: „Мучительная тѣнь“ ...<sup>677)</sup>

Тема загробной ревности и замогильной жажды мести должна была, по замыслу Пушкина, быть особенно полно разработана в „Русалкѣ“. Произведение это, как известно, закончено не было<sup>678)</sup>. Но и того, что находится в нашем распоряжении, вполне достаточно для суждения о намерениях Пушкина в указанном направлении.

Обманутая князем дочь мельника обращается в русалку и мстит своему неверному возлюбленному: она отравляет ему своим незримым появлением и печальною песней радостные минуты свадебного пира, она же мечтает заманить его к себе в речную глубину. „Съ той поры“, говорит русалка в конце пушкинской пьесы,

Какъ бросилась безъ памяти я въ воду  
 Отчаянной и презрѣнной дѣвченкой,  
 И въ глубинѣ Дѣдыра-рѣки очнулася  
 Русалкою холодной и могучей,  
 Прошло ужъ восемь долгихъ (долгихъ) лѣтъ;  
 Я каждый день о мщеньи помышляю —  
 И нынѣ, кажется, мой часъ насталь<sup>679)</sup>.

В недавние дни Владислав Ходасевич сделал опыт биографического комментария к пушкинской „Русалкѣ“<sup>680)</sup>. В нем он, воспользовавшись случайно оброненными словами в воспоминаниях Пущина<sup>681)</sup> и несколькими строками в письмах Пушкина к кн. Вяземскому о связи своей с крепостною девуш-

677) См. стр. 231—232 настоящего труда.

678) См. сборник А. С. Суворина: „Поддѣлка „Русалки“ Пушкина“. СПб. 1900.

679) Морозов. Т. III, стр. 588. „Это часъ, когда князь долженъ расплатиться за свое холодное „Прощай“, пишет акад. И. Н. Жданов. „Онъ не знаетъ и не узнаетъ о затаенномъ мщеніи . . . Его должны обмануть слова любви, слова, которыя прозвучать, какъ отголосокъ его собственныхъ думъ о дорогомъ быломъ.“ См. сборник „Памяти Пушкина“. СПб. 1900. Стр. 159.

680) Вл. Ходасевичъ. „Русалка“. Предположенія и факты. „Современныя Записки“ за 1924 г. Т. XX, стр. 302—354.

681) См. „Записки И. И. Пущина о дружескихъ связяхъ его съ Пушкинымъ“ в книге Л. Н. Майкова „Пушкинъ“. СПб. 1899. Стр. 81.



кою<sup>682</sup>), относящейся ко времени его жизни в селе Михайловском, сблизил эти факты с „Русалкой“, усматривая в ней литературное отражение угрызений совести по поводу совершенного им поступка — оставления своей крепостной любовницы.

Суждения Вл. Ходасевича по этому поводу, занимающие добрых 50 страниц, производят впечатление настоящего домысла, имеющего в высшей степени шаткие фактические основания. Приписываемая им Пушкину сентиментальность совсем не в духе поэта. Да и кроме того Вл. Ходасевич, очевидно, преувеличивает значение этой непродолжительной связи, хотя бы и имевшей последствием беременность крепостной девушки. Как ни грустно в этом признаться, но решающим моментом в указанных отношениях было именно то обстоятельство, что девушка эта была крепостною. А в пушкинский „жестокій вѣкъ“ и на обольщения крепостных, и на разного рода сделки, имевшие своим объектом крепостные души, смотрели в достаточной мере легко. И Пушкин не был в этом отношении исключением. В последнем легко убедиться, в особенности читая его деловые письма к Н. И. Павлицеву. Можно было в свой „жестокій вѣкъ“ возславлять свободу“ в стихах, но допускать в жизненной практике кушлю-продажу крепостных душ. Эта последняя черта находится в полном соответствии с рассказом Гердена о непоследовательности гуманных западников 1840-ых годов, которые целыми ночами спорили о благе народа, забывая о том, что крепостные кучера в это время мерзли на двадцатиградусном морозе, поджидая до утра своих заговорившихся господ.

И может быть, доводы Вл. Ходасевича были бы убедительнее, если бы мы не располагали определенным не жизненным, но литературно-музыкальным источником „Русалки“, именно не сходявшей с репертуара петербургских театров до 1832 года включительно<sup>683</sup>) оперой Генслера-Краснопольского „Русалка“ (музыка Кауера и Давыдова). После обстоятельного исследования академика И. Н. Жданова<sup>684</sup>) не остается уже никаких сомне-

682) Сочиненія Пушкина. Переписка. Изд. Академіи Наукъ. Т. I. СПб. 1906. Стр. 345, 349, 351.

683) А. Вольфъ. Хроника петербургскихъ театровъ. СПб. 1877: Часть II, стр. 4, 12, 16, 20, 24 и 28.

684) И. Н. Ждановъ. „Русалка“ Пушкина и „Donauweibchen“ Генслера. Сборник „Памяти Пушкина“. СПб. 1900. Стр. 139—178.

ний, что именно это произведение является первоисточником пушкинской „Русалки“.

Но мы пошли бы и дальше, позволив себе утверждать, что и другие „русальные“ произведения Пушкина восходят к тому же источнику.

В несомненной связи с ним стоит якобы заимствованная из чешского фольклора <sup>685</sup> песня „Янышь королевичъ“ (1833), содержащая в себе ряд полных аналогий с „Русалкой“.

Такой же характер имеют стихи: „Какъ счастливъ я, когда могу покинуть докучный шумъ столицы и двора“ (1826) <sup>686</sup>, которые производят впечатление монолога князя, не вошедшего в окончательную редакцию „Русалки“.

Наконец, еще в 1819 году тема о завлекающей в водные глубины русалочьей любви занимала Пушкина: результатом этого интереса явилась баллада „Русалка“, которая, по свидетельству акад. М. И. Сухомлинова, вызвала гонения со стороны духовенства <sup>687</sup>, и по мнению А. И. Тургенева, высказанному в свое время кн. П. А. Вяземскому, относится к числу лучших произведений Пушкина юношеской поры его творчества <sup>688</sup>.

Безотносительно автобиографичности „Русалки“, которая представляется нам весьма сомнительной, заслуживают особого внимания в этом произведении, так же как и в стихотворении „Янышь королевичъ“, три мотива, именно: возрождение любви к мертвой, раскаяние обманувшего любовника и замыслы мести со стороны погибшей любовницы, обратившейся в русалку. Таким образом и здесь мы имеем дело все с тою же темою о приходе из загробного мира карающей тени, мстящей за обманутую любовь.

В частности „Русалка“ вся проникнута мистическим трагизмом. „Невольнo къ этимъ грустнымъ берегамъ меня влечетъ невѣдомая сила“, говорит князь. И эта-то „невѣдомая сила“, по справедливому замечанию акад. И. Н. Жданова, „втягиваетъ въ кругъ своего губящаго влiянiя рядъ человѣческихъ существованiй“ <sup>689</sup>) в пушкинской драме.

685) Венгеров. I Т. III, стр. 400. А. И. Яцимирскій. „Пѣсни Западныхъ славянъ“.

686) Сочиненiя Пушкина. Изданiе Академiи Наукъ. Петроградъ. 1916. Томъ IV, стр. 221—222.

687) М. И. Сухомлиновъ. Исслѣдованiя и статьи по русской литературѣ и просвѣщенiю. СПБ. 1889. Томъ II, стр. 221.

688) „Остафьевскiй архивъ кн. Вяземскихъ“. СПБ. 1899. Т. III, стр. 3.

689) И. Н. Ждановъ. Цитированное исследование, стр. 159.

Кроме появления призраков, карающих за преступление верности в любви, Пушкин дает нам тени мстителей за лишние жизни, как вольное, так и невольное, и за отказ в христианском погребении.

Вот образ убитой, дряхлой жертвы в „Братьяхъ-разбойникахъ“, мучащий в смертельном бреду одного из преступников к ужасу бессильного помочь ему другого:

Докучной совѣсти мученья,  
 Предъ нимъ толпились привидѣнья,  
 Гроя перстомъ издалека.  
 Всѣхъ чаще образъ старика,  
 Давно зарѣзаннаго нами,  
 Ему на мысли приходилъ;  
 Большой, зажавъ глаза руками,  
 За старца такъ меня молилъ:  
 Братъ, сжался надъ его слезами!  
 Не рѣжь его на старость лѣтъ . . .  
 Мнѣ дряхлый крикъ его ужасенъ . . .  
 Пусти его — онъ не опасенъ;  
 Въ немъ крови капли теплой нѣтъ . . .  
 Не смѣйся, братъ, надъ сѣдинами,  
 Не мучь его . . . авось мольбами  
 Смягчить за насъ онъ Божій гнѣвъ! <sup>690</sup>).

Кровавый образ жертвы мучит совесть преступника, независимо от его духовного развития или социального положения. „Убивъ на поединкѣ друга“, Евгений Онегин бежит от места роковой для Ленского встречи:

Оставилъ онъ свое селенье,  
 Лѣсовъ и нивъ уединенье,  
 Гдѣ окровавленная тѣнь  
 Ему являлась каждый день <sup>691</sup>).

Была ли у Онегина воля к смерти Ленского: едва ли... Об этом говорит сам Пушкин в строфах, непосредственно следующих за описанием дуэли. Евгения сразу охватывает „тоска сердечныхъ угрызений“, он испытывает „содроганья“, созерцая мертвое тело своего недавнего друга, и чувствуется, что он не хотел этого смертельного исхода . . . Но уже поздно . . . <sup>692</sup>).

690) Морозов. Т. III, стр. 157.

691) Морозов. Т. IV, стр. 189.

692) См. строфы XXXIII, XXXIV и XXXV главы VI-ой „Евгенія Онегина“. Морозов. Т. IV, стр. 152—154.

Равным образом не было у Германа воли к смерти старухи-графини в „Пиковой дамѣ“. „Я не хотѣлъ ея смерти“, говорит он Лизавете Ивановне: „пистолетъ мой не заряженъ“<sup>693</sup>). Но опять, как и в „Евгениі Онѣгинѣ“, это не избавляет невольного убийцу от мести призрака. Старуха-графиня, являясь к нему после смерти, открывает ему тайну трех карт, затыгивает его в угарный экстаз выигрыша и в последнюю минуту мстит ему, заставляя „обдернуться“ и расплатиться и за свое преступление, и за свой проигрыш — сумасшедшим домом.

Не менее жестоко возмездие, которое в балладе „Утопленникъ“ выпадает на долю малодушного мужика: вместо того, чтобы предать земле труп несчастного утопленника, он заставляет его „плыть снова за могилой и крестомъ“, и обреченный на это странствование с той поры ежегодно посещает своего обидчика. „Основной идеей этой баллады являются угрызенья совѣсти за непреданіе землѣ тѣла утопленника“, говорит И. Эйзенбет<sup>694</sup>). „Сюжетомъ послужило народное повѣрье о бродячемъ мертвецѣ, душа котораго не можетъ успокоиться до тѣхъ поръ, пока не будетъ совершенъ обрядъ похоронъ. Сказанія подобнаго рода существуютъ у всѣхъ народовъ, а потому весьма трудно отыскать здѣсь специально русскій народный варіантъ. Народное суевѣріе вставлено поэтомъ въ художественныя, реальныя рамки... Но не скрыто ли въ этомъ суевѣрїи нѣчто ужасное и для интеллигентнаго человѣка, что такъ прекрасно назвалъ Пушкинъ „когтистымъ звѣремъ, скребящимъ сердце““<sup>695</sup>).

Между прочим интересно, что этот образ, олицетворяющий совесть у Пушкина, соединяется с представлением о вызываемых ею призраках. Старик-барон, вспоминая о сыне, который кажется ему живым упреком в его скупости, говорит между прочим:

Иль скажетъ сынъ,  
Что сердце у меня обросло мохомъ,

693) Морозов. Т. V, стр. 523.

694) И. Эйзенбетъ. „Вліяніе народной поэзіи на Пушкина и Мицкевича“. См. „Пушкинскій сборникъ“. Статьи студентовъ Московскаго Университета, подъ ред. проф. А. И. Кирпичникова. Москва. 1900. Стр. 152, 153, 155.

695) См. трагедию „Скупой Рыцарь“. Сцена вторая (Монологъ барона).

Что я не зналъ желаній, что меня  
 И совѣсть никогда не грызла, — совѣсть,  
 Когтистый авѣрь, скребящій сердце, — совѣсть,  
 Незванный гость, докучный собесѣдникъ,  
 Заимодавецъ грубый; эта вѣдьма,  
 Отъ коей меркнетъ мѣсяцъ и могилы  
 Смущаются и мертвыхъ высылаютъ! . . . 696)

Завершая наш обзор загробныхъ посещеній, мы считаемъ уместнымъ коснуться вопроса объ отношеніи Пушкина къ смерти вообще.

При этомъ приходится признать, что пушкинскіе взгляды на смерть отличаются двойственностью, которая объясняется темъ обстоятельствомъ, что поэтъ различаетъ смерть, какъ разрушеніе и тленіе, и смерть, какъ вечную жизнь, в гармоніи съ окружающею человѣческое существованіе природою.

Смерть, какъ разрушеніе и тленіе, приводитъ поэта въ содроганіе. В числѣ незаконченныхъ произведеній после Пушкина остался набросокъ, именно своею недосказанностью производящій особенно жуткое впечатленіе. Поэтъ говоритъ въ немъ о своей жажде жизни:

О вѣтъ, мнѣ жизнь не надоѣла,  
 Я жить хочу, я жизнь люблю!  
 Душа не вовсе охладѣла,  
 Утрата молодость свою.  
 Еще хранятся наслажденья  
 Для любопытства моего,  
 Для милыхъ сновъ воображенья,  
 Для чувствъ . . . всего.  
 Зачѣмъ . . . . .  
 Могилу темную . . .  
 Что въ смерти добраго? . . . 697).

Здѣсь воспріятіе смерти, какъ конца всего, какъ окончательнаго смыканья завершающагося круга. И всякій разъ, когда Пушкинъ подходитъ къ такому разрѣшенію проблемы смерти, онъ испытываетъ сомненія и тоску.

Тоска эта явственно звучитъ въ скорбной эпитафій Ленскому, содержащейся въ седьмой главѣ „Евгенія Онѣгина“. Сей часъ мы видели ужасъ передъ могильной тьмою, теперь мы усматриваемъ смущеніе поэта передъ глухимъ молчаніемъ могилы:

696) Морозов. Т. III, стр. 485.

697) Морозов. Т. II, стр. 218.

Мой бѣдный Ленскій! За могилой,  
 Въ предѣлахъ вѣчности глухой,  
 Смутился ли пѣвецъ унылый  
 Измѣны вѣстью роковой?  
 Или надъ Летою усыпленный  
 Поэтъ, безчувствіемъ блаженный,  
 Ужь не смущается ничѣмъ,  
 И міръ ему закрытъ и нѣмъ? . . .  
 Такъ равнодушное забвенье  
 За гробомъ ожидаетъ насъ.  
 Враговъ, друзей, любовницъ глазъ  
 Вдругъ молкнетъ <sup>698</sup>).

Именно эта неизвестность о смерти, заставляющая предполагать в ней черную темноту и глухое молчание, принуждают поэта с особенной энергией восклицать, не смущаясь тем, что ему „сулить и трудъ и горе грядущаго волнуемое море“:

Но не хочу, о други, умирать!  
 Я жить хочу, чтобъ мыслить и страдать . . . <sup>699</sup>)

В полном соответствии с этим настроением, но с большею полнотою выражена Пушкиным в трагедии „Анджело“ эта ненависть к смерти, как к началу, повергающему в темную неизвестность, обрекающему на вечную неподвижность или во всяком слѣчае обезличивающему человеческую индивидуальность, которая уже никому больше не нужна.

„Смерть ужасна“, говорит Клавдио :

. . . Умереть,  
 Итти невѣдомо куда, во гробъ тлѣть  
 Въ холодной тѣснотѣ . . . Увы! Земля прекрасна,  
 И жизнь мила. А тутъ: войти въ нѣмую мглу,  
 Стремглавъ низвергнуться въ кипящую смолу  
 Или во льду застыть, иль съ вѣтромъ быстротечнымъ  
 Носиться въ пустотѣ пространствомъ безконечнымъ,  
 И все, что грезится отчаянной мечтѣ . . .  
 Нѣтъ, нѣтъ! Земная жизнь въ болѣзни, въ нищетѣ,  
 Въ печаляхъ, въ старости, въ неволѣ, — будетъ раемъ  
 Въ сравненьи съ тѣмъ, чего за гробомъ ожидаемъ <sup>700</sup>).

Бывают моменты, когда в смерти, воспринимаемой в указанном отношеніи, поэту кажется нечто большее, чем тление,

698) Морозов. Т. IV, стр. 163—164.

699) Морозов. Т. II, стр. 131.

700) Морозов. Т. IV, стр. 284.

разрушение и просто уход в небытие: она представляется ему олицетворением мирового зла.

Отчего погиб Дон-Жуан в „Каменномъ Гостѣ“? Отчего безнадежностью переполнилась бесхитростная душа Адриана Прохорова в „Гробовщикѣ“? Оба пригласили к себе в гости мертвецов... Пусть это дерзновенно, но они платятся больше, чем за одно дерзновение. Они заглянули смерти в глаза, а ее пустые очи обладают роковою способностью вытраивать радость из сердца человека и погружать его во мрак безнадежности.

„Кому много дано, с того больше и спросится“. Оттого-то оправился и выпрямился немудреный мещанин Прохоров и погиб взысканный вниманием судьбы Дон-Жуан. Тема эта вечна, но от постоянной повторяемости не перестает она захватывать наши души. Вспомним Еврипидову „Алкесту“, которая возвращена была Аидом, но на долгое время, если не навсегда, осталась ранена в сердце всем ею там виденным и пережитым. Вспомним „Елеазара“ Леонида Андреева, не на радость себе воскрешенного и не нашедшего места на земле только потому, что он оказался сопричастником тайны Смерти в те четыре дня, что пробыл во гробе.

Смерть, тлетворным дыханием своим убивающая все живое, вызывает в Пушкине протест и душа его ищет бессмертия, именно исходя из чувства мировой гармонии.

Природа вечна и человек, сын природы, должен обладать способностью к бессмертию. В глубине души, у Пушкина живет вера в это. Именно она помогает ему с ясным спокойствием приветствовать постепенную смену поколений в „Евгениі Онѣгинѣ“:

На жизненныхъ браздахъ  
Мгновенной жатвой поколѣнья,  
По тайной волѣ Провидѣнья,  
Восходятъ, зрѣютъ и падутъ;  
Другія имъ во слѣдъ идутъ . . .  
Такъ наше вѣтренное племя  
Ростеть, волнуется, кипитъ  
И къ гробу прадедовъ тѣснитъ.  
Придетъ, придетъ и наше время,  
И наши внуки въ добрый часъ  
Изъ міра вытѣснятъ и насъ <sup>701)</sup>.

Совсем незадолго до смерти приветствует он „племя мла-

701) Морозов. Т. IV, стр. 74.

дое, незнакомое<sup>702)</sup>, а раньше выражает удовлетворение при мысли, что вокруг его могилы,

у гробового входа  
Младая будетъ жизнь играть  
И равнодушная природа  
Красою вѣчною сіять<sup>703)</sup>.

Самое это сияние равнодушной природы вечною красотою уже обусловливаетъ бессмертіе человѣческаго духовнаго существа. В тех же „Стансахъ“ Пушкин явственно противопоставляетъ безучастіе къ окружающему „безчувственнаго тѣла“ и напряженную энергію духа, выявляемую в желаніи, в волѣ быть в слияніи с бессмертною природою. Указанное чувство заставляетъ поэта с содроганіем говорить о городскихъ кладбищахъ с „зѣвающими, слизкими могилами“, предпочитая им „Божью ниву“ в деревне, где, как олицетвореніе мощной и бессмертно величавой природы,

Стоитъ широкій дубъ надъ важными гробами,  
Колѣблясь и шума . . .<sup>704)</sup>

Изъ подчасъ гнетущей мысли о смерти Пушкин, по словамъ В. Ф. Саводника, „умѣлъ найти выходъ въ свѣтломъ оптимистическомъ фатализмѣ, составляющемъ одну изъ основъ его міросозерцанія . . . Настолько сильна была здоровая жизнерадостность натуры Пушкина, что его не смущала даже мысль о быстротечности личнаго существованія . . . Въ уравновѣшенно-прекрасномъ душевномъ строѣ его сильное чувство личности, получившее такое яркое выраженіе въ его лирикѣ, гармонически сочеталось съ глубокою объективною его міроотношенія, составляющей органическую основу его міросозерцанія. Пушкинъ любилъ жизнь *ad und für sich*, въ ея объективномъ значеніи, безъ эгоистической мысли о собственномъ я“<sup>705)</sup>.

Итакъ мысль Пушкина колеблется между двумя полюсами воспріятія смерти: с одной стороны, какъ разрушительнаго небытія, с другой же, какъ перехода къ инымъ формамъ бытія, заодно с вечною природою.

И вотъ возникаетъ вопросъ, с которымъ изъ полюсовъ пушкин-

702) Морозов. Т. II, стр. 207.

703) Морозов. Т. II, стр. 111.

704) Морозов. Т. II, стр. 214.

705) В. Ф. Саводникъ. Чувство природы въ поэзіи Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Москва. 1911. Стр. 69—70.



ского воззрения на смерть связано отношение поэта к явлениям из потустороннего мира.

Кажется, не приходится сомневаться в том, что именно пантеистическое воззрение на природу и смерть внутренне обосновывает веру Пушкина в посещающие человека призраки.

Действительно, признав, что с телесною смертью не прерывается жизнь души человеческой, необходимо было допустить существование посредников между миром земным и миром потусторонним, установить постоянную связь между этими двумя областями.

И чем более укреплялась с годами у Пушкина эта новая сторона его мироощущения, чувствование миров иных, тем более очеловечивались в его творчестве загробные посетители.

От легких теней с берегов Леты<sup>706)</sup>, от загадочных духов, тревожащих сон человека<sup>707)</sup>, переходит Пушкин к изображению призраков в строго реалистических тонах: таково, например, описание видения Германа. Обстановка, в которой ему является старая графиня, настолько обыденна и лишена какой-либо нервной напряженности, что заставляет духовидца в первую минуту принять призрак за старую свою кормилицу. Эта прозрачная ясность в описании явлений из потустороннего мира сообщает пушкинским их характеристикам особенную убедительность: когда Пушкин описывает видение или призрак, веришь ему более, чем кому бы то ни было из современных писателей, и во всяком случае, гораздо более, нежели Гофману.

Последнее обстоятельство объясняется скорее всего тем, что там, где у Пушкина грань между здешним и загробным миром стирается почти вовсе, Гофман никогда не заставляет забывать о ней. Пусть постоянным оказывается у него переплетение реального и иррационального, но слишком часто его мистическое граничит с фантастическим, тогда как Пушкин неизменно остается в пределах, только таинственности.

Хотелось бы отметить еще одну черту, отличающую пушкинское отношение к миру призраков от такового же у Гофмана.

706) См. стих. „Люблю ваш сумрак неизвестный...“ Морозов. Т. I, стр. 317—318.

707) См. описание сна Алеко в „Дыганахъ“. Морозов. Т. III, стр. 225—226.

Тень, призрак, видение у Пушкина почти всегда являются носителями нравственной идеи. И мы видели, как многочисленна группа карающих теней в пушкинском творчестве.

У Гофмана явления этого не замечается, и кажется, что нетрудно найти тому причины.

Гофман — последовательный романтик, при чем один из основных принципов романтического творчества, его свобода, представляется выраженным у него очень ярко. Свободе в избрании изобразительных средств, как и свободе фантазии в деле выбора сюжетов соответствует свободное отношение к вопросам морали: своего вдохновения Гофман ей не подчиняет, как не подчиняются ей и другие типичные романтики его времени. Принципов нравственности он на страницах своих произведений, конечно, не нарушает, но в то же самое время не видно, чтобы он слишком уж дорожил ими.

Иначе обстоит дело с Пушкиным. Уже приходилось отмечать, что душе его был особенно близок афоризм *m-me Неккер*: „La morale est dans la nature des choses“<sup>708</sup>). Вера в то, что нравственность заключена в самой природе вещей, была для Пушкина источником того нравственного фатализма, который углублен был в русской литературе позже Достоевским и Львом Толстым. Это убеждение в органической необходимости нравственности в мире, будучи отражено в творчестве Пушкина, не носило характера навязчивого дидактизма или назойливого морализирования. Для него оно вытекало из существа мировой гармонии: смерть, как небытие или безнадежное уничтожение, колебала эту гармонию в той же степени, как и нарушение естественных законов нравственности. Частичный отход от них в каждом отдельном случае требовал восстановления равновесия. Если забывший свои обязанности перед Богом и людьми не вспоминал их под вли-

---

708) Этим афоризмом, взятым в качестве эпиграфа, открывается четвертая глава романа „Евгений Онегин“ (Морозов. Т. IV, стр. 96). Супруга знаменитого французского финансового и государственного деятеля и мать прославленной писательницы *m-me де Сталь*, Сюзанна Неккер (1739—1794) была особенно популярна своею широкою и обдуманною благотворительностью. Ее литературное наследие было издано вскоре после ее смерти в трех объемистых томах. Последние сохранились в библиотеке Пушкина. Вот их полное наименование: „*Mélanges extraits des manuscrits de M-me Necker.*“ Paris. An VI. — См. Модзалевский, стр. 299.

янием голоса совести, или если последняя дремала в его душе, то явления иррациональные, пришельцы из потустороннего мира, по временам, потрясая его душу, возвращали его на правильный путь или совершали над ним заслуженную кару.

Может быть, в известной степени усвоение призракам роли носителей нравственных принципов или даже глашатаев суда высшей справедливости над нравственным миром человека явилось следствием реминисценции как из Шекспира, так и из французской нео-классической литературы, где видения осуществляли миссию морального руководства, какое производило тем больший нравственный эффект, чем более бывали потрясены читатели или зрители театрального представления появлением морализирующего призрака или карающей тени.

Но то, что было наивно в своей прямолинейной примитивности в художественном творчестве 17-го и 18-го столетия, приобрело под гениальным пером великого русского поэта углубленное и проникновенное значение. И участие гостей из миров иных в нравственной судьбе „дѣтей ничтожныхъ міра“ является не чем иным, как частичным оправданием жизни вообще, ибо Пушкин был первым в русской литературе мыслителем, познавшим, что

Міръ долженъ быть оправданъ весь,  
Чтобъ можно было жить . . .

Сопоставления мистических мотивов у Пушкина и Гофмана на этом нами и заканчиваются. Теперь мы остановимся еще ненадолго на одной из страниц пушкинского творчества, именно на повести „Пиковая дама“ в сравнении ее с некоторыми страницами произведений Гофмана, а также Достоевского.

---

## Мистико-романтический триптих: „Эликсиры сатаны“, „Пиковая дама“ и „Преступление и наказание“.

Сосредоточение внимания на повести Пушкина „Пиковая дама“ для исследователя мотивов романтической мистики в оправдании не нуждается. Но оно становится особенно понятным, если учтем ту сгущенность таинственных настроений, которая отличает это произведение от других созданий пушкинского художественного творчества, вообще, как мы видели, богатых указанными мотивами.

В сущности говоря, подходы к таинственным темам „Пиковой дамы“ совершены были Пушкиным задолго до появления последней в печати, и одним из таких подходов надлежит считать записанную Титом Космократовым (В. П. Титовым) повесть „Уединенный домикъ на Васильевскомъ“, где так же, как и в „Пиковой дамѣ“, находим в причудливом переплетении мотивы игры, действия неведомой силы и видения из потустороннего мира.

Как известно, произведение это напечатано было в Дельвиговых „Сѣверныхъ Цвѣтахъ“ за 1829 год.

Уместно будет сейчас же отметить причину, в силу которой Пушкин в основу своей повести „Пиковая Дама“ полагает тему об азартной игре. Яркий свет на этот вопрос проливают два места из дневника пушкинского приятеля Ал. Ник. Вульфа.

Говоря об открывшемся в нем пристрастии к азартной игре, он пишет 23 февраля 1833 года, что именно последняя в монотонной и праздной жизни доставляет множество живых и разнообразных впечатлений, „потому что она совершенно неопредѣленна и неограниченна, что во время самыхъ большихъ неудачъ надѣешься на тѣмъ большій успѣхъ или просто въ величайшемъ проигрышѣ остается надежда, вѣроятность выигрыша. Это я слыхалъ отъ страстныхъ игроковъ, напри-

мѣръ, от Пушкина-поэта, и теперь я признаю справедливость его словъ“ 709).

Три года спустя мы снова встречаем там же имя Пушкина в соединении с суждениями об игре. „Страсти мои вещественны“, пишет А. Н. Вульфъ 8 декабря 1836 года. „Я не увлекаюсь надеждами славы, ни даже честолюбія . . . Если бы я могъ пристраститься еще, то это къ азартнымъ играмъ: онѣ довольно сильно дѣйствуютъ на меня. Пушкинъ справедливо говорилъ мнѣ однажды, что страсть къ игрѣ есть самая сильная изъ страстей“ 710).

У Пушкина замечается склонность соединять психологию „злыхъ страстей“ с мистическими настроениями и мотивами. Цикл т. н. „маленькихъ трагедій“, созданных в Болдине осенью 1830 года — „Скупой Рыцарь“, „Моцартъ и Сальери“, „Пиръ во время чумы“, „Каменный Гость“, — именно и является характерным по сочетанию указанных элементов. Из числа же страстей, быть может, злейшею является игорная страсть: из слов Вульфа мы можем заключить, что Пушкин хорошо сознавал это. Тем более оснований было соединить мотив игры с мотивами таинственного. Впрочем, по самой природе своей всякая игра исполнена мистичности. Это, как нельзя лучше, постиг и выразил Гофман в „Эликсирахъ сатаны“.

„Въ игрѣ“, читаем мы здѣсь, „человѣкъ выходитъ какъ бы изъ сферы собственного своего „я“ или лучше сказать поднимается на такую точку зрѣнія, съ которой для него оказывается возможнымъ слѣдить за таинственными сочетаніями и сплетеніями незримыхъ нитей, изготовляемыхъ таинственной силой, которую мы называемъ случаемъ. Выигрышъ и проигрышъ являются, если можно такъ выразиться, противоположными полюсами, на которыхъ вращается загадочный механизмъ случая, приводимый нами въ движеніе, но дѣйствующій по произволу присущаго ему духа“ 711).

Мотив азартной игры, правда, в качестве эпизода, входитъ в рассказ „Уединенный домикъ на Васильевскомъ“. Здесь „пожилые люди, которые отличались высокими пари-

709) Л. Н. Майковъ. Пушкинъ. СПб. 1899. Стр. 190. Статья „А. Н. Вульфъ и его дневникъ“.

710) Там же, стр. 211.

711) Гофман. Т. V, стр. 126.

ками, шароварами огромной ширины и которые не скидали перчатокъ во весь вечеръ“, ведут в доме загадочной графини азартную игру, выигрывая и проигрывая человеческие души: и мы догадываемся, что это черти, скрывающиеся в париках, шароварах и перчатках — рога, хвосты и когти <sup>712</sup>).

Обратимся же к ближайшему рассмотрению „Уединеннаго домика на Васильевскомъ“.

Прежде всего интересно уже его заглавие: оно представляет собою как бы среднее производное из „Уединеннаго дома“ и „Домика въ Коломнѣ“. Первое — наименование любимой петербургскою публикою оперы Далеирака, продержавшейся на сцене с 1819 по 1828 год включительно <sup>713</sup>); второе — название написанной годом позже „Уединеннаго домика“ „повѣсти въ октавахъ“ Пушкина <sup>714</sup>). Наконец, комментаторами произведений поэта было упущено из виду описание уединеннаго домика, именно на Васильевском, в „Мѣдномъ всадникѣ“, где жила возлюбленная Евгения:

Тамъ —

Увы, близехонько къ волнамъ,  
Почти у самого залива  
Заборъ некрашенный, да ива  
И ветхій домикъ; тамъ онъ —  
Вдова и дочь, его Параша,  
Его мечта . . . <sup>715</sup>)

Примечательно, что в „Уединенномъ домикѣ на Васильевскомъ“ в таком же жилище <sup>716</sup>) обитает „мечта“ героя повести Павла — Вера.

Мистический элемент в „Уединенномъ домикѣ“ дает себя чувствовать в каждой странице. Это объясняется тем обстоятельством, что искуситель Павла Варфоломей — существо несомненно инфернальное. В момент ссоры с Павлом он производит многозначительные слова: „Потише, молодой человекъ, ты не со своимъ братомъ связался“, намекающие на демони-

712) „Уединенный домикъ на Васильевскомъ“. См. Венгеров. Т. VI, стр. 184, 187.

713) А. Вольфъ. „Хроника петербургскихъ театровъ“. СПб. 1877. Т. II, стр. 4, 8 и 12. Как любитель театра, Пушкин за указанный десятилетний период не мог не видеть этой оперы Далеирака.

714) Морозов. Т. III, стр. 451—470.

715) Морозов. Т. IV, стр. 255.

716) Венгеров. Т. VI стр. 181.

ческое его происхождение <sup>717</sup>). Деньги Варфоломея таинственного происхождения и благополучия Павлу не приносят <sup>718</sup>). Варфоломей обладает исключительною прозорливостью и способностью к гаданию по картам, при чем ему открыто не только будущее, но и прошлое, чем он потрясает душу старушки — матери Веры <sup>719</sup>).

Это то, что касается Варфоломея. Но таинственных впечатлений исполнен также круг переживаний Павла: подчас совесть его просыпается в виде мрачных предчувствий <sup>720</sup>), язык пламенных взоров графини напоминает ему о некоей „мистической азбулкѣ любящихъ, непонятной профанамъ“, наконец, строки, написанные ею, представляются ему магическими <sup>721</sup>).

Многие места „Уединенного домика“ устанавливают связь между отдельными частностями мистико-романтических страниц в других пушкинских произведениях; при этомъ интересно, что они предвосхищают эти частности, появляющиеся из-под пера Пушкина в позднейшее время, именно начиная с 1830 года по преимуществу.

Так, Варфоломей приходит к Павлу „съ такимъ же мраморнымъ спокойствіемъ, съ какимъ статуя командора является на ужинъ къ Донъ-Жуану“ <sup>722</sup>) („Каменный Гость“). Через всю повесть „Уединенный домикъ“ проходит мотив метельной непогоды: вьюга бушует, когда Павел с беспокойством ожидает Варфоломея <sup>723</sup>), снежный вихрь шутит над Павлом свои таинственные шутки, когда он едет, куда глаза глядят, от графини <sup>724</sup>), наконец, метель сопровождает уход из жизни матери Веры, отдавшей сердце демоническим соблазнам Варфоломея <sup>725</sup>): вспомним по этому поводу уже отмеченные мотивы кружащей человеческую душу вьюги в пушкинских „Бѣсахъ“, „Метели“ и „Капитанской дочкѣ“.

---

717) Там же, стр. 186.

718) Там же, стр. 182.

719) Там же, стр. 183.

720) Там же, стр. 182.

721) Там же, стр. 186.

722) Там же, стр. 185.

723) Там же, стр. 185.

724) Там же, стр. 188.

725) Там же, стр. 190.

Затем, обнаруженное Пушкиным в стихотворениях о Наполеоне знание Апокалипсиса проявляется и в „Уединенномъ домикѣ“: таинственный извозчик, везущий Павла неведомо куда, имеет на своей жестянкѣ обозначение апокалипсического числа: „666“ и при крестном знамении исчезает, как и подobaет нечистой силе <sup>726</sup>).

Мы имели случай наблюдать, какое важное место занимают в пушкинском творчестве вещие сны. Ими наделяет Пушкин и своего Павла, попавшего в руки посланца ада. Сны Павла, рассказывает Пушкин, „отъ предчувствія ли тайнаго, отъ волненія ли крови, всегда кончались чѣмъ-то страннымъ. То прогуливался онъ по зеленой травѣ; передъ нимъ возвышались два цвѣтка, дивные красками: но лишь только касался онъ стебля, желая сорвать ихъ, вдругъ взвивалась черная, черная змѣя, и обливала цвѣтки ядомъ. То смотрѣль онъ въ зеркало прозрачнаго озера, на днѣ котораго у берега играли двѣ золотыя рыбки, но едва опускалъ онъ къ нимъ руку, земноводное чудовище, страшая, пробуждало его. То ходилъ онъ ночью подъ благоуханнымъ лѣтнимъ небосклономъ, и на высотѣ сіяли неразлучно двѣ яркія звѣздочки; но не успѣвалъ онъ налюбоваться ими, какъ зарождалось черное пятно на темномъ западѣ и растянувшись въ длиннаго облачнаго змѣя пожирало звѣздочки. Всякій разъ, когда такое видѣніе прерывало сонъ Павла, встревоженная мысль его невольно устремлялась на Варфоломея . . .“ <sup>727</sup>).

Нужно ли говорить о сбываемости этих вещей снов: предчувственные их знаменія предвещали духовную гибель Павлу и физическую — девушке, к которой он вернулся, но уже слишком поздно.

Среди других предвосхищений в „Уединенномъ домикѣ“ некоторых сцен и положений не мистического характера из позднейших произведений Пушкина назовем упоминание знаменитого френолога Галля <sup>728</sup>), имя которого встречается довольно часто в пушкинской прозе; затем тревожное нетерпение Павла по поводу свиданія с графиней <sup>729</sup>) очень напоминает у Германа лихорадочные ожидания возможности проник-

726) Там же, стр. 188.

727) Там же, стр. 187.

728) Там же, стр. 183.

729) Там же, стр. 187.



нуть в дом обладательницы тайны трех магических карт. Наконец, еще одна характерная подробность: Вера, после трагической гибели матери, находит приют в доме священника <sup>730)</sup>, подобно тому, как в „Капитанской дочкѣ“ Марье Ивановне Мироновой священник же оказывает гостеприимство после казни ее родителей Пугачевым <sup>731)</sup>. При этом обе пушкинские героини, под влиянием пережитых потрясений, переносят тяжелую болезнь — с благополучным исходом для Марии Ивановны и трагическим — для Веры.

До последнего времени историки русской литературы склонны были рассматривать „Уединенный домикъ“, как вполне свободную пушкинскую импровизацию. Но, кажется, теперь придется отказаться от этого взгляда.

Между пушкинскими набросками, до последнего времени хранившимися в собрании А. Ф. Онегина (Отто) в Париже, находилась следующая „программа повѣсти“:

„Москва въ 1811 году.

„Старуха, двѣ дочери, — одна невинная, другая романтическая . . . Два пріятеля къ нимъ ходять.

„Одинъ развратный, другой В. б.

„В. б. любить меньшую и хочетъ погубить молодого человѣка. Онъ достаетъ ему деньги, водить его повсюду . . . Наст. — вдова etc.

„Ночь. Извозчикъ: молодой человѣкъ ссорится съ нимъ. Старшая дочь сходить съ ума отъ любви къ В. б.“ <sup>732)</sup>

Внимательное рассмотрение этого плана приводит к заключению, что конспективно здесь намеченный замысел имеет непосредственное отношение к „Уединенному домику на Васильевскомъ“. Прежде всего обозначение „другого пріятеля“ „В. б.“ весьма легко поддается расшифровке. Это, несомненно, — Варфоломей бес. Далее, первый пріятель — Павел „Уединенного домика“, который неумеренно предавался картежной игре, всевозможным увеселениям и ночным похождениям. Совпадают также следующие черты: доставление юноше денег искусителем, содействие его разгулу, ссора с извозчиком и, наконец обольщение искусителем молодой девушки.

730) Там же, стр. 191—192.

731) Морозов. Т. V, стр. 412—413 и след.

732) Неизданный Пушкинъ. Собрание А. Ф. Онегина. Труды Пушкинского Дома при Россійской Академіи Наукъ. . . СПб. 1922. Стр. 147.

Видоизменения же сводятся к следующему: место действия из Москвы переносится в Петербург, оно не приурочено к определенному времени, старуха имеет только одну дочь, наконец, судя по контексту „программы повѣсти“, роль соблазнительницы-графини должна была играть „Наст(асья) — вдова“, в которой комментатор этой пушкинской заметки Н. В. Измайлов, по нашему мнению справедливо, подозревает автобиографическое отражение какого-либо действительного лица, близко знакомого Пушкину во дни юности<sup>733</sup>).

Довольно вероятная датировка приведенной выше программы 1822 годом доказывает, что Пушкин долгое время обдумывал этот сюжет, прежде чем рассказал его в кругу тех лиц, к которым принадлежал внимательный его слушатель В. П. Титов.

Анализ программы повести наводит еще на одно предположение: не является ли она одновременно схемой и для „Уединеннаго домика“, и для „Евгенія Онѣгина“, при чем в процессе творческой обработки с определенного момента в подробностях осуществления этой схемы наметились расхождения? В самом деле, и в „Уединенномъ домикѣ“ и в „Евгеніи Онѣгинѣ“ действуют два приятеля, при чем один из них играет роль скептического искусителя, другой отличается доверчивостью и непосредственностью. В обоих произведениях фигурирует старуха-вдова, мать в одном случае одной дочери („Уединенный домикъ“), а в другом — двух дочерей („Евгеній Онѣгинъ“). Характеристики последних в романе и программе совпадают: невинная, повидимому, соответствует Ольге, романтическая — Татьяна.

Это любопытное явление разветвления программы для двух различных произведений одного и того же автора может быть однако приведено к некоторому единству, если зададимся вопросом о восхождении и „Уединеннаго домика“, и „Евгенія Онѣгина“ к общему, хотя и отдаленному, литературному первоисточнику. Кажется, что таковым надлежит считать первую часть гетеевского „Фауста“.

В самом деле, во всех трех произведениях ситуация в общих грубых чертах однородна: Мефистофелю соответствуют Варфоломей и, отчасти, Евгений Онегинъ, Фаусту — Павел и,

733) Там же, стр. 147.

с известными оговорками, Ленский, наконец Маргарите — Вера и Татьяна. Мы, конечно, говорим о статическом соотношении характеров, но не о параллелизме драматических положений. Делается это нами не для того, чтобы установить прямые факты заимствования, но с тем, чтобы отметить, где нужно искать источник первоначальной идеи обоих пушкинских произведений.

Если „Фауст“ Гете повлиял в известной степени на создание „Уединенного домика“, то параллельно с этим в названном повествовании весьма ощутительно и гофмановское воздействие. „На повѣсти лежит печать несомнѣннаго литературнаго влияния Гофмана“, справедливо замечает по этому поводу Н. О. Лернер<sup>734</sup>). В качестве примера, мы в свою очередь сошлемся на очевидное сходство между увлечением Павла графиней и таковым же увлечением Эразма Спиккера Джульеттой в „Исторіи о пропавшем отраженіи“<sup>735</sup>). При этом как графиня, так и Джульетта наделены определенно инфернальными чертами. Еще одна частность выдает зависимость Пушкина от Гофмана: в названном рассказе последнего ревность Спиккера возбуждается „молодымъ итальянцемъ безобразнаго вида“, очень ухаживавшимъ за Джульеттой<sup>736</sup>). Соответственно этому, ревность заставляет страдать Павла при виде ухаживаний „насмѣшливаго мужчины“, который „не могъ скрыть своего тѣлеснаго недостатка“, „за что заочно дали ему прозванье косоногаго“<sup>737</sup>).

Как ни увлекателен „Уединенный домикъ“ в качестве рассказа, нельзя не признать его только подходом к таинственному повествованию: мы назвали бы его пробой пера, если бы он был написан Пушкиным самолично. В нем еще не чувствуется серьезных художественных намерений, и можно предположить, в качестве единственной его цели, увлечение слушателей замысловатой и жутко-загадочной фэбулой. Наоборот, при такой же мистичности содержания, появившаяся в печати через пять лет после „Уединеннаго домика“ повесть „Пиковая дама“ производит впечатление вполне серьезного осуществления сложного и ответственного творческого замысла.

734) Венгеровъ. Т. VI, стр. 194.

735) Гофман. Т. I, стр. 146—160.

736) Там же, стр. 151.

737) Венгеров. Т. VI, стр. 184.

Мы не станем останавливаться здесь на вопросе о формальных достоинствах „Пиковой дамы“. Наиболее полную их оценку дали М. О. Гершензон и А. Л. Слонимский, совершенно справедливо усматривающие в названной пушкинской повести завершение пути поэта в прозе. „Пиковая дама“, пишет М. О. Гершензон, „представляется мнѣ во многихъ отношеніяхъ вѣнцомъ прозаическаго творчества Пушкина...“. „Нельзя достаточно надивиться на эту сжатость, стремительность, сосредоточенность рассказа, на эту ясность линий и цѣломудріе слога, словомъ на недосыгаемую экономію средствъ, употребленныхъ здѣсь поэтомъ для воплощенія глубокой художественной идеи. Ни одной лишней черты, но всякая черта, какъ радіусъ, стремится къ центру повѣствованія, ни одного психологическаго описанія, но все дѣйствіе насыщено психологіей; безпредѣльное напряженіе силъ, почти математическая художественная расчетливость — и ни малѣйшей нарочитости, но все течетъ естественно, какъ въ самой жизни“<sup>788</sup>).

Со своей стороны А. Л. Слонимский признает „Пиковую даму“ „однимъ изъ шедевровъ повѣствовательнаго искусства. Сложнѣйшія композиціонныя задачи разрѣшены здѣсь съ геніальною легкостью и простотою. Финальное же смыканіе двухъ линий повѣствованія — реальной и фантастической — производитъ почти музыкальное впечатлѣніе. Это величественно, какъ смыканіе свода въ готическомъ соборѣ. По строгой четкости композиціи „Пиковая дама“ приближается къ архитектурно-музыкальнымъ произведеніямъ“<sup>789</sup>).

В данномъ случаѣ насъ интересуетъ не формальная сторона пушкинской повести, но ея происхождение, в частности же рассмотрение техъ элементовъ, изъ которыхъ она постепенно составилась.

Прежде всего это, конечно, впечатленія бытія, отраженные Пушкинымъ на немногихъ страницахъ „Пиковой дамы“ с исключительною яркостью: именно, воспроизведение лицъ реальной действительности, личныхъ впечатленій игорнаго азарта и ходячихъ анекдотовъ изъ жизни игроковъ.

В дневникѣ Пушкина подъ датой 7-го апрѣля 1834-го года сохранилась ценная записка о впечатленіи, произведенномъ „Пико-

788) М. О. Гершензонъ. Мудрость Пушкина. Москва. 1919. Стр. 110, 109.

789) А. Л. Слонимскій. О композиціи „Пиковой дамы“. „Пушкинисть“. Т. IV. СПб. 1922. Стр. 180.

вой дамой“ при появлении ее на страницах журнала „Библиотека для Чтенія“ за 1834 г. <sup>740)</sup>

„Моя „Пиковая дама““, — пишет Пушкин, — „въ большой модѣ. Игроки понтируютъ на тройку, семерку и туза. При дворѣ нашли сходство между старой графиней и кн. Н. П. и, кажется, не сердятся“ <sup>741)</sup>.

„Кн. Н. П.“ — влиятельнейшая и старейшая представительница тогдашнего высшего общества — княгиня Наталия Петровна Голицына. Однако Пушкин, указывая, что при дворе нашли сходство с нею старухи-графини из „Пиковой дамы“, ни единым словом не намекает на то, что при создании образа своей роковой героини он имел в виду вышеупомянутую личность.

Вопреки мнению исследователей пушкинского творчества Н. О. Лернера <sup>742)</sup> и В. Ф. Саводника <sup>743)</sup>, мы вслед за Л. Н. Майковым склонны искать в „Пиковой дамѣ“ отражение другого исторического лица, именно тетки жены Пушкина Нат Кирилл. Загряжской.

„Н. К. Загряжскую“, пишет Л. Н. Майков, „Пушкинъ зналъ ближе, чѣмъ Голицыну, и трудно допустить предположеніе, чтобы Пушкинъ не вспоминалъ также и Загряжскую, когда писалъ „Пиковую даму““ <sup>744)</sup>.

Приведенным мнением Л. Н. Майков и ограничивается не подводя под него фактического фундамента. А без последнего его утверждение носит несколько голословный характер. Между тем не трудно привести ряд данных в подтверждение мнения Л. Н. Майкова.

Подобно героине „Пиковой дамы“, Н. К. Загряжская живет вся в прошлом: и по взглядам, и по привычкам она в 1830-ых годах производит впечатление осколка 18-го столетия. Подобно „Пиковой дамѣ“, она придает большое значение своему туалету. Так же, как она, Н. К. Загряжская избегает разговоров

740) См. „Библиотека для Чтенія“ за 1834 г. Т. II. Отд. I-ый. Стр. 107—140.

741) Дневникъ А. С. Пушкина (1833—1835). Труды Государственнаго Румянцовскаго Музея. Москва — Петроградъ. 1923. Стр. 50.

742) Н. О. Лернеръ. Оригиналъ „Пиковой дамы“. „Столица и усадьба“ за 1916 г. № 52.

743) Дневникъ А. С. Пушкина. Стр. 365—367.

744) Л. Н. Майковъ. Пушкинъ. СПб.: 1899.

о смерти и самого слова „смерть“. Наконец, как и старуха-графиня, Н. К. Загряжская заражена страстью к картам: за ними она проводит напролет целые ночи, раздражается на своих обычных партнеров, если они съезжаются поздно, задерживая начало игры. Любопытные в этом отношении строки сохранились в письме кн. П. А. Вяземского А. О. Смирновой от 2 (14) марта 1837 года:

„Загряжская“, пишет он, „въ настоящее время умираетъ, подкрѣпляя себя нѣсколькими стаканами шампанскаго лишь для того, чтобы поиграть въ бостонъ. Въ самомъ дѣлѣ такъ. Карты у насъ — вторая природа, которая переживаетъ настоящую. Онѣ длятъ существованіе, когда уже всѣ силы истощены“<sup>745</sup>).

Ко всему сказанному необходимо прибавить еще обостренный интерес Загряжской ко всему таинственному в жизни вообще, а в истории в частности<sup>746</sup>). И если соединить отмеченные черты, то получится прочное обоснование мнения, оброненного мимоходом Л. Н. Майковым.

Другим жизненным источником, питавшим творческое воображение Пушкина при создании „Пиковой дамы“, были его личные игорные впечатления. Мы слышали отзывы о Пушкине, как об игроке, принадлежащие А. Н. Вульфу, видели в библиотеке Пушкина и книги по теории вероятностей<sup>747</sup>), которыми он, повидимому, интересовался именно в связи с исчислением шансов выигрыша при азартных играх в карты. В письмах Пушкина весьма часты упоминания о его карточной игре<sup>748</sup>). Наконец, в выпущенных строфах второй главы „Евгенія Онѣгина“ находим следующее чистосердечное признание Пушкина:

. . . Мнѣ досталася на часть  
Одна губительная страсть —  
Страсть къ банку! Ни любовь свободы,  
Ни Фебъ, ни дружба, ни пиры  
Не отвлекли бѣ въ минувши годы  
Меня отъ карточной игры.  
Задумчивый, всю ночь до свѣта  
Бываль готовъ я въ эти лѣта

745) „Русскій Архивъ“ за 1888 г. № 7, стр. 300, 302.

746) А. О. Смирнова. Записки. СПб. 1895. Часть I, стр. 70.

747) Модзалевскій, стр. 268, 347.

748) А. С. Пушкинъ. Сочиненія. Изданіе Литературнаго Фонда. СПб. 1887. Т. VII, стр. 181, 191 и слѣд.

Допрашивать судьбы завѣтъ,  
 Налѣво ль выпадетъ валетъ.  
 Уже раздался звонъ обѣдень,  
 Среди разбросанныхъ колодъ  
 Дремалъ усталый банкометъ,  
 А я все такъ же бодръ и блѣдень,  
 Надежды полнъ, закрывъ глаза,  
 Гнулъ уголь третьяго туза <sup>749)</sup>.

Эта картина, нарисованная Пушкиным в первую половину 1820-ых годов, относится, однако, вопреки его утверждениям, не к одному прошлому: страсти к игре в карты Пушкин так и не смог победить вплоть до конца своей жизни.

Наконец, третьим житейским источником „Пиковой дамы“ является рассказ о трех магических картах, которые приносят выигрыш. Скорее всего это один из ходячих анекдотов, циркулировавших в современной Пушкину игрецкой среде. Хотя, конечно, не исключена возможность того, что комбинация трех карт была изобретена самим Пушкиным <sup>750)</sup>, быть может, опять-таки не без участия непосредственных впечатлений от виденного или пережитого им самим в минуту наибольшей остроты игорного азарта.

Таковы впечатления бытия, отразившиеся на „Пиковой дамѣ“. Но не менее интересным представляется вопрос о литературных на нее влияниях. Эта тема до сих пор еще не была разработана историками русской литературы: они молчаливо как бы согласились считать эту повесть продуктом исключительно оригинального творчества Пушкина.

Ныне мы, на основании наших наблюдений, предложили бы признать зависимость „Пиковой дамы“ от повести Гофмана „Эликсиры сатаны“.

Примечательно, что гофманское влияние на эту повесть чувствовалось современниками Пушкина: об этом говорится и в воспоминаниях Л. Н. Павлицева <sup>751)</sup>, и у В. Ленца <sup>752)</sup>. Однако,

749) Там же. Т. III, стр. 269.

750) В пользу этого предположения говорит подмеченная А. Л. Слонимским выразительная ритмизация в дактилическом соединении слов: „Тройка, семерка и туз“. См. Слонимский, цитированное выше сочинение, стр. 176—177.

751) Л. Н. Павлицевъ. Изъ семейной хроники. „Историческій Вѣстникъ“ за 1888 годъ.

752) „Русскій Архивъ“ за 1878 г. Стр. 442. „Приключенія лифляндца въ Петербургѣ“.

конкретных указаний на частности заимствований ими сделано не было <sup>753</sup>), а общими их замечаниями исследователи не воспользовались.

Прежде всего необходимо, конечно, установить, было ли знакомо Пушкину названное выше произведение Гофмана. На этот вопрос мы в состоянии ответить вполне утвердительно: у Пушкина имелся французский перевод-плагиат „Эликсировъ сатаны“, приписанный Шпиндлеру, эта гофманская повесть вошла также во французское собрание сочинений Гофмана, изданное под редакцией Леве Веймара и находившееся в библиотеке Пушкина <sup>754</sup>). Наконец, имеется одно косвенное доказательство из категории тех, которые французами именуются „petits riens“ (безделицы, мелочи).

В „Барышнѣ-крестьянкѣ“ Пушкин рассказывает о том, как Лизу напугала собака Алексея. „Въ то же время“, пишет он, „раздался голосъ: „Tout beau, S bogar, ici . . .“ И молодой охотникъ показался изъ-за кустарника“ <sup>755</sup>).

А вот что читаем мы в „Эликсирахъ сатаны“, в повествовании о встрече Медарда с лесничим. „Я причисляю къ охотничьей семьѣ“, говорит последний, „также моихъ умныхъ собакъ. Онѣ понимаютъ у меня не только каждое слово, но и каждый жестъ, исполняютъ всѣ мои приказанія и готовы положить за меня свою жизнь. Видите ли, какъ умно глядеть на меня теперь „Сбогаръ“. Онѣ вѣдь знаетъ, что рѣчь идетъ про него“ <sup>756</sup>).

При наличии первых двух фактов, трудно допустить случайное совпадение в даче собаке клички „Сбогар“. Естественнее предположить здесь такую же бессознательную реминисценцию, какую можно наблюдать при повторении Пушкиным отдельных выражений рылеевской думы „Борисъ Годуновъ“ в монологе царя Бориса соименной трагедии. Мы со своей стороны склонны считать такие мелочные совпадения, при сходственности общих линий повествования в двух различных литературных произведениях, особенно выдающимися и доказательными.

<sup>753</sup>) Общее указание, но также мимоходом, дает М. О. Гершензон. См. его „Мудрость Пушкина“. Москва. 1919. Стр. 97.

<sup>754</sup>) Модзалевский, стр. 341, 251—2.

<sup>755</sup>) Морозов. Т. V, стр. 127.

<sup>756</sup>) Гофман. Т. V, стр. 102—103.



Близость „Пиковой дамы“ к „Эликсирамъ сатаны“ выступает особенно четко при сопоставлении личностей главных героев названных повестей — Германа и Медарда: и их души являются тем тихим омутом, в котором живет демон гордыни. Оба томятся жаждою возвышения над окружающим их миром, при чем у Германа этот путь намечается через обогащение, а у Медарда через знатность и власть. Обоих на преступления толкает отрава: но в то время как Медард прямо отравлен эликсиром сатаны и под его влиянием совершает преступление за преступлением, Герман отравляется косвенно рассказом о возможности скорого и легкого разбогатения при помощи тайны трех карт. Впрочем, способность Германа к преступным деяниям очевидна для близких ему лиц. „Этотъ Германъ“, говорит про него его приятель Томский, „лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совѣсти по крайней мѣрѣ три злодѣйства . . .“<sup>757)</sup> Равным образом и Медард, еще в монашеской рясе, кажется наиболее чутким из его окружающих, эвентуальным преступником.

И Медард, и Герман совершают ряд преступлений. Сбываются слова Томского о последнем: „У этого человѣка по крайней мѣрѣ три злодѣйства на душѣ“<sup>758)</sup>. И действительно — три преступления совершает Герман: воровским, обманым образом проникает в спальню графини для вымогательства у нее тайны трех карт, обманывает любовь ее воспитанницы Лизаветы Ивановны, и наконец является причиною смерти старухи-графини. Эту триаду преступлений необходимо запомнить, потому что она имеет очевидную связь с мистической схемой „Пиковой дамы“.

На жизненном пути героев „Эликсиров Сатаны“ и „Пиковой дамы“ — стоит девушка. У Медарда — это Аврелия, у Германа — Лизавета Ивановна. Оба стремятся обмануть своих избранниц, преследуя преступные, хотя и не однородные цели.

Ни Медард, ни Герман не выносят совершенных ими преступлений: они становятся жертвами галлюцинаций, которые приводят их к умопомешательству. Но Медард исцеляется от безумия для того, чтобы умереть праведником, тогда как Герман гибнет в сумасшедшем доме.

757) Морозов. Т. V, стр. 521.

758) Там же, стр. 522.

Развитие процесса умопомешательства может быть прослежено с той же последовательностью как у Медарда, так же и у Германа: у последнего сначала — это навязчивая идея (рассказ о трех картах), затем цепь кажущихся роковых совпадений (нечаянный приход к дому старухи-графини, вещий сон о фантастическом выигрыше), разрешение безумной мысли в попытке силою овладеть тайною графини, появление призрака последней и, наконец, галлюцинация в решительный момент игры в доме Чекалинского.

Существует еще одна интересная подробность, наводящая на сближение Пушкина с Гофманом: приписывая немецкую национальность Герману, Пушкин этим как бы обнаруживает немецкий источник „Пиковой дамы“. Конечно, сознательно Пушкин делает Германа немцем для того, чтобы подчеркнуть его причастность „средь умъренности и аккуратности“, но мимовольно он именно этим путем выдает внимательному читателю истинное происхождение своей повести.

В обоих произведениях имеется также место, которое не оставляет уже никаких сомнений в заимствовании его Пушкиным из Гофмана. То — сцена галлюцинации во время азартной игры, в силу которой игроку представляется, что карта принимает женский облик.

Карта Германа была бита . . . „Вмѣсто туза у него стояла пиковая дама. Онъ не вѣрилъ своимъ глазамъ, не понимая, какъ могъ онъ обдернуться.

„Въ эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмѣхнулась. Необыкновенное сходство поразило его . . .

„Старуха! закричалъ онъ въ ужасѣ“<sup>759)</sup>.

Преобразование карты в женский портрет происходит у Гофмана при иных обстоятельствах: именно, сопутствует оно не проигрышу, как в „Пиковой дамѣ“, а наоборот огромному выигрышу Медарда.

„Я выдернулъ не глядя изъ своихъ картъ одну, оказавшуюся дамой червей. Могутъ найти, пожалуй, это смѣшнымъ, но въ ея блѣдномъ, безжизненномъ лицѣ я нашелъ поразительное сходство съ Авреліей. Глаза мои не могли оторваться отъ этой карты, и я лишь съ трудомъ скрывалъ охватившее

759) Морозов. Т. V, стр. 531—532.

меня внутреннее волненіе. Вопросъ банкира, намѣренъ ли я что-нибудь ставить, вывелъ меня словно изъ оцѣпененія. Машинально опустивъ руку въ карманъ, я вынулъ оттуда послѣдніе свои пять лудировъ и поставилъ ихъ на даму червей. Она выиграла, и я продолжалъ ставить на нее каждый разъ всю сумму имѣвшихся у меня денегъ вмѣстѣ съ выигрышемъ. Такимъ образомъ ставка моя быстро возрастала. Каждый разъ, когда я объявлялъ, что ставлю опять на даму червей, остальные игроки восклицали: — „Ну вотъ теперь она непременно вамъ измѣнить!“ — Вмѣсто того, однако, ихъ карты оказывались битыми, а моя дама каждый разъ выигрывала. — „Это неслыханное чудо!“ кричали со всѣхъ сторонъ, между тѣмъ какъ я, совершенно углубившись въ мысли объ Аврелии, молчалъ и почти не удостоивалъ взглядомъ кучъ золота, которыя мнѣ разъ за разомъ придвигалъ банкиръ. Въ продолженіе четырехъ послѣднихъ сдачъ дама червей все время выигрывала, и карманы у меня къ окончанію игры были полны золота“<sup>760</sup>).

В приведенныхъ цитатахъ необходимо разобраться. В обоихъ случаяхъ мы имеемъ дело съ магической картой — дамой пиковой и червей. Эта карта влияетъ на исходъ игры, но в одномъ случае отрицательно, а в другомъ положительно. И у Пушкина, и у Гофмана, какъ показано выше, карта приобретаетъ в глазахъ игрока черты лица женщины, имеющей важное значеніе в жизни играющаго. Наконецъ, превращеніе это и в томъ, и в другомъ случае вызываетъ ошеломленное оцепененіе у игрока.

Кажется, данныхъ этихъ достаточно для того, чтобы утверждать о заимствованіи указанной подробности Пушкинымъ у Гофмана. Пройти равнодушно мимо этой страницы и послѣдующихъ у немецкаго писателя русский поэтъ никакъ не могъ, потому что Гофманъ отвечалъ в нихъ на множество вопросовъ игорной практики, которые должны были волновать Пушкина. Такъ же, какъ и Гофманъ, Пушкинъ не могъ не задумываться над темъ, что такое удача в азартной игрѣ, откуда приходитъ она, действиемъ чьей силы она является.

Обсуждая свой выигрышъ, Медардъ говоритъ следующее: „Мнѣ стало ясно, что столь необычайныя событія вызываются не мною самимъ, а чуждой таинственной силой, которая въ

<sup>760</sup> Гофманъ. Т. V, стр. 130.

меня вселилась. Я сознавалъ себя простымъ орудіемъ, которымъ сила эта пользовалась для неизвѣстныхъ мнѣ цѣлей“ . . . <sup>761)</sup> Между прочимъ тут же отметимъ, что та же самая мысль встречается в другомъ произведении Гофмана, равнымъ образомъ, как увидимъ изъ дальнейшего, известномъ Пушкину, именно в рассказѣ „Счастье игрока“. „Счастье въ игрѣ“, читаемъ мы здѣсь, „и есть та страшная приманка, помощьюъ которой злобная, враждебная власть овладѣваетъ нами совершенно“ . . . <sup>762)</sup>

Медардъ считаетъ обращеніе изображенія дамы червей в портретъ Аврелии дѣйствіемъ именно этой злой силы. „То обстоятельство“, говоритъ онъ, „что даже глядя на карту, я видѣлъ передъ собою черты Аврелии, являлось, безъ сомнѣнія, злодѣйской попыткойъ искусителя побудить меня къ чему-нибудь преступному“ . . . „Мнѣ казалось при этомъ, что думая о существѣ, образъ котораго сіялъ передо мною въ такихъ яркихъ краскахъ изъ безжизненной карты, я могъ повелѣвать случаемъ и предугадывать самыя таинственныя его комбинаціи“ <sup>763)</sup>.

Какъ у Гофмана, такъ и у Пушкина женскимъ образомъ, появляющимся на фонѣ очертаний „безжизненной карты“, приписывается таинственная власть вліять на судьбу игроковъ. Мало того: кажется даже, что в этихъ именно образахъ олицетворяются движущіе загадочныя силы.

Пушкинъ заставляетъ Германа кончить безуміемъ. Едва ли мы ошибемся, сказавъ, что печальная участь пушкинскаго героя предрешена все темъ же Гофманомъ. Повидимому, на решеніе Пушкина посадить Германа в сумасшедшій домъ повліяли слѣдующіе слова Медарда в „Эликсирахъ сатаны“ :

„Пагубность игры“, говоритъ онъ, „лежитъ не столько въ опасности поставить себя вслѣдствіе крупнаго проигрыша въ самое бѣдственное положеніе, сколько въ дерзости вызвать, словно на бой, таинственную стихійную силу. Выступая передъ нами изъ мрака, эта сила облекается въ лживый соблазнительный образъ и заманиваетъ насъ въ бездну, а тамъ насмѣшливо выпускаетъ въ насъ когти и разрываетъ насъ на куски. Борьба съ этой таинственной силой именно и является

761) Гофманъ. Т. V, стр. 131.

762) Гофманъ. Т. III, стр. 286.

763) Гофманъ. Т. V, стр. 131—132.

до такой степени увлекательной по сопряженному съ нею риску. Человѣкъ въ ребяческой самонадѣянности охотно ее предпринимаетъ, а затѣмъ, однажды ее завязавъ, не можетъ уже отъ нея отступиться и даже въ послѣднюю предсмертную минуту все еще надѣется на побѣду. Этимъ обуславливается, какъ я думаю, и безумная страстность игроковъ, которая вызываетъ у нихъ душевное разстройство, настолько сильное, что его нельзя объяснить вліяніемъ одного проигрыша. Рано или поздно, душевное разстройство приводитъ ихъ къ окончательной гибели“ 764).

В этихъ сужденіяхъ Гофмана, в сущности говоря, содержится подробная психологическая мотивировка пути пушкинскаго Германа къ безумію.

Гофманское вліяніе на „Пиковую даму“ не ограничивается однимъ только романомъ „Эликсиры сатаны“. В пушкинской повести можно усмотреть отдельные сходственные места и с другими произведеніями Гофмана.

Здесь прежде всего надлежитъ отметить рассказъ „Счастье игрока“. В немъ характеристика Менара многими чертами своими напоминаетъ духовный обликъ Германа. Возьмемъ хотя бы благо-разумную экономию обоихъ до увлеченія азартною игрою.

Вотъ что говоритъ Гофман о своемъ герое: „Молодой кавалеръ Менаръ былъ одаренъ тѣми дарами судьбы, помощью которыхъ снискиваются завистливое уваженіе мужчинъ и благосклонное расположеніе женщинъ. Но онъ жилъ почти въ нуждѣ и только помощью строжайшей воздержности могъ съ достоинствомъ поддержать въ обществѣ вѣсъ и значеніе, принадлежавшіе ему по праву, какъ потомку древняго извѣстнаго рода. Крайность эта, дѣлавшая для него значительной всякую малѣйшую потерю, безусловно заставляла его отказываться отъ игры“ . . . 765) Изъ дальнѣйшаго повествованія мы узнаемъ, что Менаръ былъ обладателемъ „небольшаго капитала, которымъ жилъ“ 766).

Посмотримъ теперь, какъ характеризуетъ Пушкинъ Германа.

„Германъ“, говоритъ онъ, „былъ сынъ обрусѣвшаго нѣмца, оставившаго ему маленькій капиталъ. Будучи твердо убѣжденъ въ необходимости упрочить свою независимость,

764) Гофман. Т. V, стр. 132.

765) Гофман. Т. III, стр. 287.

766) Тамъ же, стр. 288.

Германъ не касался и процентовъ, жилъ однимъ жалованьемъ, не позволяялъ себѣ малѣйшей прихоти. Впрочемъ, онъ былъ скрытенъ и честолюбивъ, и товарищи его рѣдко имѣли случай посмѣяться надъ его излишней бережливостью. Онъ имѣлъ сильныя страсти и огненное воображеніе; но твердость спасла его отъ обыкновенныхъ заблужденій молодости. Такъ, напримеръ, будучи въ душѣ игрокъ, никогда не бралъ онъ карты въ руки, ибо разсчиталъ, что его состояніе не позволяло ему (какъ сказывалъ онъ) „жертвовать необходимымъ въ надеждѣ пріобрѣсти излишнее“, а между тѣмъ цѣлыя ночи просиживалъ онъ за карточными столами и слѣдовалъ съ лихорадочнымъ трепетомъ за различными оборотами игры“<sup>767</sup>).

Сравнение двухъ приведенныхъ отрывковъ даетъ въ результатѣ такое впечатленіе, будто характеристика Германа является дальнейшимъ развитіемъ и детализированіемъ характеристики Менара. Разница между ними лишь в том, что Германъ, страстный игрокъ в душе, до поры до времени усилиями воли воздерживается отъ азартной игры, тогда какъ Менаръ, в общемъ равнодушный к картамъ, вследствие случайного стеченія обстоятельствъ, обнаруживаетъ свое необычайное игорное счастье. Но результатъ оказывается одинаково трагическимъ для обоихъ: и Германъ, и Менаръ проигрываются до последней копейки и гибнутъ жертвами своей безумной страсти.

Обратимъ вниманіе еще на одну деталь, совпадающую в „Пиковой дамѣ“ и в „Счастьи игрока“.

В заключительной сценѣ игры у Чекалинскаго, в „Пиковой дамѣ“, Германъ не сомневается сначала в своемъ успехѣ.

„Чекалинскій сталь метать“, рассказываетъ Пушкинъ, „руки его тряслись. Направо легла дама, налѣво — тузъ.“

„Тузъ выигралъ!“ сказалъ Германъ и открылъ свою карту.

„Дама ваша убита“, сказалъ ласково Чекалинскій“<sup>768</sup>).

Этотъ же мотивъ: „Дама убита“ — дважды встречается в рассказѣ Гофмана „Счастье игрока“: такъ, дама оказалась убита в игрѣ Менара с Вертуа<sup>769</sup>) и то же самое повторяется в игрѣ Менара с полковникомъ. Разорившійся и проигравшійся

767) Морозовъ. Т. V, стр. 509—510.

768) Морозовъ. Т. V, стр. 531.

769) Гофманъ. Т. III, стр. 292.

дотла Менар не имеет денег для ставки и его партнер предлагает ему поставить на карту жену.

„Менаръ промолчалъ. Полковникъ снова началъ игру, при чемъ почти всё его карты проигрывали.

„Идетъ! шепнулъ Менаръ ему на ухо, при началъ новой тальи, и поставилъ даму. Карта оказалась убитой“<sup>770</sup>).

Попутно укажем, что Гофман заразил своей темой не одного только Пушкина. Позднее, мотив о жене, проигранной в карты, был развит Лермонтовым в его поэме „Казначейша“. Насколько нам известно, до сих пор на обстоятельство это историками русской литературы указываемо еще не было.

Может быть, кое-что заимствовано было Пушкиным в „Пиковой дамѣ“ также из других произведений Гофмана. Именно, описание внешности старых баронесс в „Майоратѣ“<sup>771</sup>) несколько напоминает такое же описание старухи-графини, а явление умершей тетюшки в „Эпизодѣ изъ жизни трехъ друзей“<sup>772</sup>) по обыденности той обстановки, в которой происходит это сверхъестественное событие, может быть подозреваемо, как источник пушкинского рассказа о видении Германа. Хотя настаивать в указанных двух случаях на подражании мы не рискнули бы: в этих пунктах возможно и простое совпадение.

Если мысленно перечислить, однако, все приведенные выше пункты сходства пушкинской „Пиковой дамы“ и произведений Гофмана, придется притти к заключению, что современники, усматривавшие зависимость повести Пушкина от творчества немецкого писателя-фантаста, были проницательнее, нежели теперешние историки литературы, обнаруживающие тенденцию отрицать в Пушкине гофманское влияние вообще<sup>773</sup>).

Во всяком случае, констатирование творческого воздействия Гофмана на Пушкина является новым фактом в истории русской литературы, с которым, повидимому, придется считаться будущим исследователям пушкинского творчества.

Подводя итоги сказанному, считаем нелишним собрать воедино все элементы таинственного, заключающиеся в „Пиковой

---

770) Там же, стр. 303.

771) Гофман. Т. I, стр. 256.

772) Гофман. Т. II, стр. 98.

773) См. стр. 2-ую настоящего труда.

дамъ“, и тем самым дать оценку этому произведению, как характерному явлению романтической мистики.

Когда приступаешь к анализу мистической стороны „Пиковой дамы“, с первых же шагов на этом пути поражаешься тем изумительным мастерством, с каким Пушкин с одной стороны вводит читателя в круг мистических переживаний, с другой же художественно концентрирует мистические мотивы в небольшом по размеру произведении. Действительно, на протяжении одного печатного листа, объемом около 44.000 букв, Пушкин дает до сорока мистических мотивов и понятий. В результате получается подлинная насыщенность „Пиковой дамы“ мистикой.

Достигает этого Пушкин прежде всего путем последовательного нашего окружения мистическими лицами и понятиями. Мимо нас проходят, замыкая круг, обладатель тайны трех карт загадочный Сен-Жермен<sup>774</sup>), предающийся занятиям магией Казанова<sup>775</sup>), духовидец Сведенборг<sup>776</sup>), упоминаются таинственный „Въчный Жидъ“<sup>777</sup>), составление „жизненного элексира“<sup>778</sup>), открытие философского камня<sup>779</sup>), кабалистика<sup>780</sup>), приобретает таинственное значение упоминание гальванизма в применении к полуживому телу старухи-графини, которое через минуту становится остывающим трупом<sup>781</sup>), кажется многозначительным мимолетно оброненное при описании спальни графини замечание о месмеровом магнетизме<sup>782</sup>). Впрочем, к последней теме Пушкин обращается нередко в своих художественных произведениях. Наконец, это мисти-

774) Морозов. Т. V, стр. 501.

775) Там же, стр. 501.

776) Там же, стр. 524.

777) Там же, стр. 501.

778) Там же, стр. 501.

779) Там же, стр. 501.

780) Там же, стр. 502.

781) Там же, стр. 517.

782) Там же, стр. 516. Месмер создал в 18-ом веке теорию животного магнетизма, которая была не чем иным, как зародышем современного учения о гипнозе. Как известно, Месмер обосновывал так называемую „флюидическую“ теорию: по его мнению, некоторые лица обладают таинственной „животно-магнетической“ силой, при помощи которой возможно погружать других в особый „магнетический“ сон. Своему учению Месмер сообщал отчасти мистический характер, особенно разжигавший любопытство тогдашней интеллигенции.



ческое окружение завершается описанием вьюжной ненастной ночи, в которую душа графини расстается с дряхлым телом<sup>783</sup>). А мы видели уже, что таинственные явления Пушкин охотнее всего описывает в обстановке метельной непогоды.

Другим приемом воздействия на читателя при посредстве начал таинственного является художественно-осторожное пользование совпадениями, которые, будучи введены в повесть, вызывают в читателе жуткое впечатление. Так, старуха-графиня просит Томского прислать ей „какой-нибудь новый романъ, только не изъ нынѣшнихъ“ (sic), то-есть такой, „гдѣ бы герой не давилъ ни отца, ни матери и гдѣ бы не было утопленныхъ тѣлъ“ . . . „Я ужасно боюсь утопленниковъ“, прибавляет она. Этот страх перед насильственной смертью является как бы предчувственным, так как старуха-графиня гибнет жертвою нравственного насилия, совершаемого над нею Германом.

Такой же характер жуткого в своей ироничности совпадения носит рассказ о надгробном слове, произнесенном над прахом графини молодым архиереем. „Въ простыхъ и трогательныхъ выраженіяхъ представилъ онъ мирное успеніе праведницы, которой долгіе годы были тихимъ, умилительнымъ приготовленіемъ къ христіанской кончинѣ. „Ангель смерти обрѣлъ ее“, сказалъ ораторъ, „бодрствующую въ помышленіяхъ благихъ и въ ожиданіи жениха полунощнаго““<sup>784</sup>). Здесь каждое слово звучит насмешкою, которая становится особенно язвительною в заключительной фразе. В самом деле, кто же оказался для злополучной старухи „женихомъ полунощнымъ“, как не Герман, мечтавший одно время сделаться ее любовником для того, чтобы проникнуть в заветную тайну трех карт<sup>785</sup>).

Это — совпадения, которые видны и доступны нам, но не Герману. А вот совпадение, которое потрясает и его. В глубокой задумчивости о трех картах бродит он по городу, не замечая ничего и не видя никого вокруг себя. „Разсуждая такимъ образомъ, очутился онъ въ одной изъ главныхъ улицъ Петербурга передъ домомъ старинной архитектуры. Улица была заставлена экипажами; кареты одна за другою катились къ освѣщенному подъѣзду. Изъ каретъ поминутно вытягива-

783) Морозов. Т. V, стр. 515.

784) Морозов. Т. V, стр. 525.

785) Там же, стр. 510.

лись то стройная ножка молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулокъ и дипломатическій башмакъ. Шубы и плащи мелькали мимо величаваго швейцара. Германъ остановился.

„Чей это домъ?“ спросилъ онъ у углового будочника.

„Графини \* \*“, отвѣчалъ будочникъ.

Германъ затрепеталъ. Удивительный анекдотъ снова представился его воображенію. Онъ сталъ ходить около дома, думая объ его хозяйкѣ и о чудной ея способности . . .“<sup>786)</sup>

Нельзя не признать, что уже эти совпадения создают атмосферу глубокой таинственности в повествовании „Пиковой дамы“. Таинственности этой способствует также загадочность личности самого Германа. Мы уже видели, как рекомендовал его Томский: по его словам, Герман является обладателем профѣлія Наполеона<sup>787)</sup>, души Мефистофеля и совести, обремененной, по крайней мере, тремя злодействами<sup>788)</sup>. Внешне Герман также обрисован как раз теми чертами, которые у Пушкина характеризуют роковых и демонических героев: он бледен<sup>789)</sup>, у него черные, сверкающие глаза<sup>790)</sup>. Его демонические черты определяются эпиграфом к IV-ой, особенно ярко его освещающей, главе: „*Homme sans mœurs et sans religion*“. Он сам постепенно втягивается в мысль о том, что является игрушкой в руках дьявола: достижение богатства через азартную игру представляется ему возможным лишь ценою „демонскихъ усилій“<sup>791)</sup>. Но он решается на все . . . „Откройте мнѣ вашу тайну“, умоляет он старую графиню. „Можетъ быть, она сопряжена съ ужаснымъ грѣхомъ, съ пагубою вѣчнаго блаженства, съ дьявольскимъ договоромъ . . . Я готовъ взять грѣхъ вашъ на свою душу . . .“<sup>792)</sup>

Выражение такой готовности не проходит бесследно для Германа: воля к обогащенію, ценою союза с темною силою, заставляет старуху-графиню покинуть свежую могилу и посетить Германа в ночь своего погребения.

786) Морозов. Т. V, стр. 510—511.

787) Морозов. Т. V, стр. 523.

788) Там же, стр. 521.

789) Морозов. Т. V, стр. 509.

790) Там же, стр. 509.

791) Морозов. Т. V, стр. 518.

792) Морозов. Т. V, стр. 519.

„Я пришла къ тебѣ противъ своей воли, сказала она твердымъ голосомъ: но мнѣ велѣно исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и тузъ выиграютъ тебѣ сряду, но съ тѣмъ, чтобы ты въ сутки болѣе одной карты не ставилъ, и чтобы во всю жизнь больше не игралъ. Прощаю тебѣ мою смерть съ тѣмъ, чтобы ты женился на моей воспитанницѣ Лизаветѣ Ивановнѣ“ . . . <sup>793)</sup>

Из этих слов можно вывести заключение, что тень старой графини является орудием демонического начала, отныне определяющего уже все действия Германа. Вместе с тем явлением этим мы вводимся в область мистики чисел: вся „Пиковая дама“ построена на мистической цифре — три. И, наконец, здесь же разгадка тайны в роковой судьбе Германа.

Остановимся сначала на мистической цифре — три. Душа Германа поглощена тайною трех магических карт, которою владеет старуха-графиня <sup>794)</sup>. В минуты отрезвления он сомневается, можно ли верить рассказанному Томским анекдоту, и отвечает на свои сомнения отрицательно: „Нѣтъ! Разсчетъ, умѣренность и трудолюбіе — вот мои три вѣрныя карты“ . . . <sup>795)</sup>. Мы видели уже, что Герман совершает три преступления, но старуха-графиня, являясь к нему в видении, открывает ему тайну трех карт: это — тройка, семерка и туз <sup>796)</sup>. Она оставляет ему три завета: в сутки более одной карты не ставить, после выигрыша посредством трех магических карт больше не играть и, кроме того, жениться на Лизавете Ивановне. Наконец, внимательно взглядываясь в сущность „Пиковой дамы“, мы не можем не убедиться в том, что она являет собою, как это гениально понял Чайковский, грандиозную симфонию смерти. По нашему наблюдению, состоит она из трех частей: из смерти физической (старуха-графиня), смерти любви (Лизавета Ивановна) и смерти рас судка (Герман) <sup>797)</sup>.

793) Там же, стр. 527.

794) Морозов. Т. V, стр. 502.

795) Там же, стр. 510.

796) Морозов. Т. V, стр. 527.

797) Таким образом, мы видим в „Пиковой дамѣ“ четкое выявление столь присущей романтикам мистики чисел, владевшей их душою наравне с верою в таинственное значение букв и сочетаний звуков, независимо от логического содержания слов. Впрочем, мистика чисел являет собою примечательный психологический феномен, существовавший во все времена. Так,

В связи со сказанным и проникая в замысел Пушкина, мы попытаемся дать ответ на вопрос о причине гибели Германа, оставляя пока в стороне планомерно и последовательно ведомую Пушкиным линию умственного расстройтва своего героя, но оставаясь в плоскости мистических переживаний.

Завет старухи-графини сводился к трем пунктам. И мы видим, что первый завет Герман исполнял в точности: больше одной карты в день не ставилъ. Мы имеем право предполагать, что он исполнил бы и второе условие: использовав все три карты, больше бы не играл. За это говорит его самообладание в процессе игры. Но третье условие исполнено им не было: любовь Лизаветы Ивановны была Германом обманута. Девушка оказалась просто забыта им, ибо душа была всецело пленена азартною игрою. Для любви или семейной привязанности в ней не оставалось места. И потому-то не было соблюдено третье условие посетительницы Германа из потустороннего мира, и оттого-то обрушился ее гнев на нарушителя данного ему завета.

*Inde irae!*

Исключительным мастерством отличается в „Ликовой дамѣ“ обрисовка мистических образов Германа, исполненного демонических настроений, и загадочной старухи-графини. Пушкин, как истинный художник, воздерживается от искушения дорисовать последовательно и до конца портреты своих героев единообразными красками. Он понимает, что одна только inferнальная характеристика двух этих лиц способна поселить недоверие в душе читателя. Поэтому он соединяет черты таинственности с чертами будничного реализма. Характеристики и Германа, и графини Пушкин дает по одной схеме. Он начинает с трагически-мистической стороны их образов (загадочная замкнутость волевой личности Германа и сопричастие к тайне трех карт запутавшейся в юности графини), перебивает эту линию повествования, выявляя их житейски-пошлые черты (готовность Германа стать любовником восьмидесяти-семилетней старухи и сварливая мелочность графини), и завершает свою повесть, опять поднимая своих героев на тра-

---

напримѣр, в России в 17 веке пользовалась большою популярностью т. н. „Аритмология“, разъяснявшая мистический смысл двенадцати чисел. О мистике чисел можно найти сведения и в „Антропологии“ Канта (глава 38) и в труде Гомперца „Греческие мыслители“ (том I, глава III).

гическую высоту (графиню, хранительницу тайны, — смертью а Германа — сгоранием рассудка в огне игорной страсти). И благодаря этому приему, и образ Германа, и образ графини — оба приобретают особенную, убедительную для нас жизненность.

Параллельно с развитием мотивов мистических в „Пиковой дамѣ“ идет также развитие мотивов безумия. Этот параллелизм представляется вполне естественным, если вспомнить все то, что было сказано нами об отношении романтиков к сумасшествию, о склонности их усматривать в безумце таинственного сопричастника мирам иным.

Уже чрезмерная склонность Германа к суеверию указывает на исключительную его впечатлительность. „Имѣя мало истинной вѣры, онѣ имѣлъ множество предрассудковъ“<sup>798</sup>), говорит о нем Пушкин. Эта впечатлительность могла оказаться, да и оказалась в действительности, благодарной почвой для развития на ней навязчивых идей. Таковою является мечта об обогащении посредством трех магических карт, мечта, которая безраздельно овладевает душою Германа и сопутствует ему повсюду<sup>799</sup>).

Заражение навязчивой идеей вызывает настоящий патологический процесс в мозгу Германа. Он развивается и днем, и ночью. Сон не дает Герману отдыха: долго не может он заснуть. „А когда сонѣ овладѣлъ имѣ“, пишет Пушкин, „ему пригрезились карты, зеленый столѣ, кипы ассигнацій и груды червонцевѣ. Онѣ ставилъ карту за картой, гнулъ углы рѣшительно, выигрывалъ безпрестанно и загребалъ къ себѣ золото, и клалъ ассигнаціи въ карманѣ. Проснувшись уже поздно, онѣ вздохнулъ о потерѣ своего фантастическаго богатства, пошелъ опять бродить по городу и опять очутился передъ домомѣ графини \* \*. Невѣдомая сила, казалось, привлекала его къ нему“<sup>800</sup>).

Сейчас же после смерти графини Герман обнаруживает странности, едва ли не болезненного свойства. Так, он, проходя по комнате умершей, обращается мыслью к ее давно ушедшему из жизни любовнику. „Германѣ сталъ сходить по темной лѣстницѣ, волнуемый странными чувствава-

---

798) Морозов. Т. V, стр. 524.

799) Там же, стр. 510.

800) Морозов. Т. V, стр. 511.

ніями“, рассказывает нам Пушкин. „По этой самой лѣстницѣ“, думаль онъ, „можетъ быть, лѣтъ шестьдесятъ назадъ, въ эту самую спальню, въ такой же часъ, въ шитомъ кафтанѣ, причесанный à l'oiseau royal, прижимая къ сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливецъ, давно уже истлѣвшій въ могилѣ; а сердце престарѣлой его любовницы сегодня перестало биться“<sup>801</sup>).

Это раздумие о посторонних и далеких от него вещах у лица, которое в душе не могло не сознавать себя причиною гибели ни в чем не повинного человеческого существа, останавливает на себе внимание своей болезненной странностью.

Указанные этапы душевного заболевания Германа уже готовят нас к восприятию первой его галлюцинации, во время прощания с умершей графиней в церкви, после отпевания. „Блѣдень, какъ сама покойница, взошелъ онъ на ступени катафалка и наклонился . . . Въ эту минуту показалось ему, что мертвая насмѣшливо взглянула на него, прищуривая однимъ глазомъ. Германъ, поспѣшно подавшись назадъ, оступился и навзничь грянулся объ земь. Его подняли“ . . .<sup>802</sup>)

Далее катастрофические события в душевной жизни Германа развиваются с исключительной быстротой. Пушкин свидетельствует о той чрезвычайной расстроенности, которая его заставляет „противъ обыкновенія своего пить очень много въ надеждѣ заглушить внутреннее волненіе. Но вино еще болѣе горячило его воображеніе“ . . .<sup>803</sup>)

Так назревает вторая галлюцинация — появление привидения старухи-графини, подробности которого нам известны, как известна и его обстановка, отмеченная чертами ясной реальности, сообщающей всему видению какую-то особенную имоверность<sup>804</sup>).

Но отрываясь от последней, мы, вслед за Пушкиным, уже не сомневаемся в безумии Германа. С изумительною сдержанностью и лаконизмом рассказывает о нем поэт в скупых и коротких словах.

„Двѣ неподвижныя идеи не могутъ вмѣстѣ существовать въ нравственной природѣ, такъ же, какъ два тѣла не могутъ въ

801) Там же, стр. 524.

802) Морозов. Т. V, стр. 526.

803) Там же, стр. 526.

804) Морозов. Стр. 527.

физическомъ мірѣ занимать одно и то же мѣсто. Тройка, семерка, тузъ скоро заслонили въ воображеніи Германа образъ мертвой старухи. Тройка, семерка, тузъ не выходили изъ его головы и шевелились на его губахъ. Увидѣвъ молодую дѣвушку, онъ говорилъ: „Какъ она стройна! настоящая тройка червонная“. У него спрашивали: „Который часъ?“ онъ отвѣчалъ: „Безъ пяти минутъ семерка“. Всякій пузастый мужчина напоминалъ ему туза. Тройка, семерка, тузъ преслѣдовали его во снѣ, принимая всѣ возможные виды: тройка цвѣла передъ нимъ въ образѣ пышнаго грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, тузъ огромнымъ паукомъ. Всѣ мысли его слились въ одну — воспользоваться тайной, которая дорого ему стоила<sup>805</sup>).

Это состояние Германа представляется ненормальным и окружающим: „Онъ съ ума сошелъ“<sup>806</sup>), думает о нем Нарумов. И последняя галлюцинація Германа, когда карта, изображающая пиковую даму, на глазах его превращается в старуху-графиню, является завершением его пути к безнадежному безумію<sup>807</sup>).

Итак, суевѣрія, магические карты, мистические числа, демонизм, пророческие сны, виденія, галлюцинаціи и, наконец, безуміе — все это нашло отраженіе в „Пиковой дамѣ“. В заключительныхъ строфахъ „Евгенія Онѣгина“ Пушкин говорит о „магическомъ кристаллѣ“ своего романа<sup>808</sup>). Еще с большимъ основаніемъ можно применить это выраженіе именно к „Пиковой дамѣ“. Повесть эта действительно производит впечатленіе магическаго кристалла и по своей насыщенности мистическими настроеніями, и по своей способности как воспринимать, так и отдавать лучи этихъ мистическихъ настроеній.

В самомъ деле, получивъ в изобиліи мистические мотивы от Гофмана, „Пиковая дама“ сообщила многіе изъ нихъ въ послѣдствіи Достоевскому.

Зналъ ли Достоевскій „Пиковую даму?“ Объ этомъ двухъ мнѣній, конечно, быть не можетъ. При своей любви къ Пушкину, которая зародилась еще въ детствѣ и провожала Досто-

805) Морозов. Т. V, стр. 527—28.

806) Там же, стр. 529.

807) Там же, стр. 531—32.

808) Морозов. Т. IV, стр. 206—207.

евского до могилы, автор „Братьевъ Карамазовых“ не мог обойти вниманием ни одной страницы Пушкина.

Но не быть в состоянии обойти вниманием то либо иное произведение или сосредоточить на нем внимание — в этом заключается значительная разница. Мы же, кажется, можем утверждать, что „Пиковую даму“ Достоевский продумал до конца и воспринял ее именно с той стороны, которая является для повести этой особенно важной и характерной, именно со стороны мистической<sup>809</sup>).

Имеются в романе Достоевского „Подростокъ“ строки, одновременно относящиеся и к герою „Пиковой дамы“ Герману, и к Петербургу, проникнутые глубоко мистическим чувством и им их обоих воедино связывающие. „Замѣчу мимоходомъ“, говорит главное действующее лицо в „Подросткѣ“, „что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое во всемъ земномъ шарѣ, чуть ли не самымъ фантастическимъ въ мірѣ. Это мое личное воззрѣніе или лучше сказать впечатлѣніе, но я за него стою. Въ такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинскаго Германа изъ „Пиковой дамы“ (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургскій типъ, — типъ изъ петербургскаго періода!) — мнѣ кажется, должна еще болѣе укрѣпиться. Мнѣ сто разъ, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: „А что, какъ разлетится этотъ туманъ и уйдетъ кверху, не уйдетъ ли съ нимъ вмѣстѣ и весь этотъ гнилой, склизлый городъ, подыметъ съ туманомъ и исчезнетъ, какъ дымъ, и останется прежнее финское болото, а

809) Излишне говорить о множественности выявлений живого интереса Достоевского к мистическим темам. Вот как говорит об этой черте Достоевского В. Т-ва (О. Починковская) в своем очерке „Годъ работы со знаменитымъ писателемъ“ („Историческій Вѣстникъ“ за 1904 г. № 2).

„Не все кончится здесь на землѣ. Вся жизнь земная только ступень въ иныя существованія“, высказала однажды В. Т-ва (О. Починковская) в разговоре с Достоевским свое глубокое внутреннее убеждение.

„Къ мірамъ инымъ! восторженно сказалъ онъ, вскинувъ руку вверхъ къ раскрытому настежь окну, въ которое виднѣлось тогда такое прекрасное, свѣтлое и прозрачное июньское небо.

„И какая дивная, хотя и трагическая задача — говорить это людямъ!“ съ жаромъ продолжалъ онъ, прикрывая на минуту глаза рукою. „Дивная и трагическая, потому что мученій тутъ очень много . . . Много мученій, но зато сколько величія! Ни съ чѣмъ несравнимаго . . . То-есть рѣшительно ни съ чѣмъ! Ни съ однимъ благополучіемъ въ мірѣ сравнить нельзя! . . .“



посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадникъ на жарко дышащемъ загнанномъ конѣ? Однимъ словомъ не могу выразить моихъ впечатлѣній, потому что все это фантазія, наконецъ, поэзія, а стало быть вздоръ; тѣмъ не менѣе мнѣ часто задавался и задается одинъ уже совершенно безсмысленный вопросъ: „Вотъ они всѣ кидаются и мечутся, а почему знать, можетъ быть все это чей-нибудь сонъ, и ни одного-то человека здѣсь нѣтъ настоящаго, истиннаго, ни одного поступка дѣйствительнаго? Кто-нибудь вдругъ проснется, кому это грезится, — и все вдругъ исчезнетъ“<sup>810</sup>).

В этихъ словахъ с особенною пронипательностью вскрыта истинная мистическая сущность „Пиковой дамы“. Достоевский проникновенно почувствовалъ ее призрачную сновидность, и почувствовавъ долженъ былъ отразить этотъ пушкинскій сон, приобретающій, по воле великаго художника, характеръ мучительнаго в своей таинственности кошмара.

И Достоевскій отразилъ его в своемъ романе „Преступленіе и наказаніе“.

Это утвержденіе можетъ показаться парадоксальнымъ. Мы привыкли рассматривать „Преступленіе и наказаніе“ какъ романъ психологическій, какъ романъ философскій, пожалуй, какъ романъ уголовный. Но мистическаго элемента в немъ до сего времени не усматривали.

А между темъ ключъ именно къ такому пониманію этого произведенія Достоевскаго заключается в самомъ романе. Вспомнимъ, что говоритъ о событіяхъ, составляющихъ сущность „Преступленія и наказанія“, следователь Порфирій Петровичъ. „Тутъ дѣло фантастическое, мрачное, дѣло современное, нашего времени случай-сь, когда помутилось сердце человѣческое“<sup>811</sup>). Определение лицъ и фактовъ, описываемыхъ в романе, какъ фантастическихъ, повторяется Достоевскимъ многократно, какъ

810) Ө. М. Достоевскій. Полное собраніе сочиненій. Изданіе 6-ое. СПб. 1906. Т. XX, стр. 129—130. В дальнейшемъ мы будемъ цитировать это изданіе следующимъ образомъ: Достоевскій. Т. —, стр. —. Къ темѣ о призрачности Петербурга Достоевскій обращается неоднократно. Ее освещеніе найдемъ мы и в „Слабомъ сердцѣ“, и в страницахъ, описывающихъ „видѣніе на Невѣ“, находящихся в фельетонѣ „Петербургскія сновидѣнія въ стихахъ и прозѣ“, написанномъ Достоевскимъ для первой книги журнала „Время“ в 1861 году. Эта замечательная статья приведена почти целикомъ в книгѣ Вл. Астрова: „Не нашли пути“. СПб. 1914. Стр. 98—104, 281—291.

811) Достоевскій. Т. VI, стр. 408.

бы для того, чтобы сообщить особенную таинственность своему изложению. Фантастично положение Раскольникова, по мнению Свидригайлова: „Мнѣ понравились вы фантастичностью вашего положенія“<sup>812</sup>), говорит он. — Фантастична и нелепа, по словам Порфирия Петровича, статья Раскольникова о преступлении<sup>813</sup>), фантастичны и его речи. „Я люблю“, говорит Раскольников случайному прохожему, „какъ поють подъ шарманку въ холодный, темный и сырой осенній вечеръ, непременно въ сырой, когда у всѣхъ прохожихъ блѣдно-зеленныя и больныя лица: или, еще лучше, когда снѣгъ мокрый падаетъ совѣмъ прямо, безъ вѣтру, знаете? А сквозь него фонари съ газомъ блистають“ . . .<sup>814</sup>)

Но не только Раскольников и его кровавое дело представлены Достоевским таинственными и фантастичными. Фантастичны и другіе действующие лица романа: и мнимый преступник Николка-фантаст<sup>815</sup>), да и все вообще „русскіе люди чрезвычайно склонны къ фантастическому“<sup>816</sup>), по мнению Свидригайлова, высказываемому Дуне Раскольниковой.

Вот на эти черты надлежало обратить пристальное внимание для правильной оценки и смысла, и происхождения „Преступленія и наказанія“. Своею фантастичностью, мистичностью роман Достоевского не только походит на „Пиковую Даму“, но, пожалуй, даже в некоторых отношениях превосходит ее.

Имеется еще одна черта в обоих произведениях, и у Достоевского, и у Пушкина чрезвычайно примечательная. Герман внешне походит на Наполеона, при чем окружающие соединяют это внешнее сходство со способностью к преступлению. Мы уже имели случай обратить на это внимание ранее. Равным образом и Раскольников поражен мыслью о Наполеоне и свой кровавый эксперимент предпринимает для того, чтобы испытать себя, разрешив вопрос, Наполеон ли он или „тварь дрожащая“<sup>817</sup>). Мотив о Наполеоне может счи-

812) Там же, стр. 420.

813) Достоевский. Т. VI, стр. 405.

814) Там же, стр. 142.

815) Там же, стр. 407.

816) Там же, стр. 441.

817) Заметим кстати, что выражение „тварь дрожащая“ также заимствовано Достоевским из Пушкина, именно из его „Подражанія Корану“, где пророк заповедует:

таться едва ли не лейт-мотивом „Преступления и наказания“<sup>818</sup>).

Но сравним теперь общие очертания „Пиковой дамы“ и „Преступления и наказания“: не найдем ли здесь параллелизма в развитии сюжетов.

В сущности говоря, и Герман, и Раскольников, сходные по характеру, совершают на наших глазах один и тот же путь. Оба горды и одержимы напряженной мыслью, обращающейся у них в навязчивую идею. Оба готовы на преступление, при чем конкретное оформление эта готовность получает у обоих под влиянием слышанного рассказа — у Германа анекдота Томского о трех картах, у Раскольникова — случайного трагического разговора офицера со студентом о старухе-процентщице. Это является решающим моментом в развитии идеи преступления, при чем объектом его в обоих случаях является старуха, в руках которой оказывается источник возможного обогащения: в „Пиковой дамѣ“ старуха-графиня, в „Преступлении и наказании“ — старуха-ростовщица. И Герман, и Раскольников совершают преступление напрасно: они не в состоянии воспользоваться его плодами. Оба впадают после гибели своих жертв в болезненное, полубессознательное состояние, испытывают ряд галлюцинаций и расплачиваются — Герман сумасшедшим домом, а Раскольников каторжной тюрьмой.

Около обоих роковых героев стоит чистая сердцем и угнетенная жизнью девушка: в „Пиковой дамѣ“ — Лизавета Ивановна, в „Преступлении и наказании“ — Соня Мармеладова.

Укажем еще на одну интересную частности: и Герман, и Раскольников проникают в жилище своих жертв обманным образом, при чем первый прячется за ширмы в комнате графини до причинения ей смерти, второй же, после убийства, скрывается сначала в помещении старухи-процентщицы, а затем в пустой, ремонтируемой квартире, испытывая смертельный ужас при мысли о возможности быть открытым на месте преступления<sup>819</sup>).

Мужайся, презирай обманъ,  
Стезю правды бодро слѣдуй,  
Люби сиротъ и мой Коранъ  
Дрожашей твари проповѣдуй.

См. Морозов. Т. I, стр. 369—370.

818) Достоевский. Т. VI, стр. 233, 238, 246, 372—3, 441 и др.

819) Достоевский. Т. VI, стр. 77—80.

У Пушкина история проникновения в жилище жертвы восходит к личным переживаниям, связанным с любовным похождением в доме гр. Фикельмон. Подробности этой странички биографии Пушкина освещены в недавнее время М. Цявловским<sup>820</sup>). Но любопытно, что пушкинское впечатление бытия, относящееся повидимому к 1833 году, художественно преломившись в „Пиковой Дамѣ“, оказало влияние, свыше тридцати лет спустя, на Достоевского при создании им „Преступления и наказанія“.

Продолжим наши сопоставления между „Пиковой Дамой“ и „Преступлениемъ и наказаніемъ“.

Пушкин показывает нам суеверие своего героя Германа. Равным образом, и Достоевский подчеркивает склонность к суеверию Раскольниковова. „Въ послѣднее время онъ сталъ суевѣренъ“, читаем мы в „Преступлении и наказаніи“. „Слѣды суевѣрія оставались въ немъ еще долго спустя, почти неизгладимо. И во всемъ этомъ дѣлѣ онъ всегда потому наклоненъ былъ видѣть нѣкоторую какъ бы странность, таинственность, какъ-будто присутствіе какихъ-то особыхъ вліяній и совпаденій“<sup>821</sup>).

Германъ постепенно, как мы видели, приходит к заключению, что в его дело вмешался дьявол. Тем же убеждением проникается, под влиянием Соши Мармеладовой, и Раскольниковов.

„О, молчите, молчите!“ вскрикнула Соня, всплеснувъ руками. „Отъ Бога вы отошли, и васъ Богъ поразилъ, дьяволу предасть!“

— „Кстати, Соня, это когда я въ темнотѣ-то лежалъ, и мнѣ все представлялось, это вѣдь дьяволъ смуцалъ меня? А?“

— „Молчите! Не смѣйтесь, богохульникъ, ничего, ничего-то вы не понимаете! О Господи! Ничего-то, ничего-то онъ не пойметъ!“

— „Молчи, Соня, я совсѣмъ не смѣюсь; я вѣдь и самъ знаю, что меня чортъ тащилъ...“ „Развѣ я старушонку убилъ?“

820) М. Цявловский. Пушкин, и гр. Д. Ф. Фикельмон. „Голос Миновавшего“ за 1922 г. № 2, стр. 108—123. Впрочем, еще П. И. Вартенев, повидимому со слов П. В. Нащокина, отметил сходство между Германом, пробравшимся тайком в дом старой графини, и Пушкиным, так же тайно проникающим в дом графини Фикельмон.

821) Достоевский. Т. VI, стр. 59—60.

воскликает далее в тоске Раскольников. „Старушонку эту чортъ убилъ, а не я . . .“<sup>822)</sup>.

Так же, как и Герман, Раскольников оказывается в руках злой силы, которая окружает его мрачную жизнь наводящими на преступление совпадениями. Мы знаем, какую важную роль в судьбе Германа играли такие же совпадения.

Совпадениями объясняются и случайная встрѣча Раскольникова со старухой-процентщицей<sup>823)</sup>, и трактирный разговор о допустимости ее убийства<sup>824)</sup>, и подслушанное приглашение сестры ростовщицы Лизаветы притти на Сенную в определенный час и тем очистить Раскольникову путь к задуманному преступлению<sup>825)</sup>, и крик на дворе о том, что седьмой час давно, время, когда обреченная жертва Раскольникова должна была остаться одна<sup>826)</sup>.

Наконец, совпадением же объясняет Раскольников встречу со Свидригайловым в неизвестном ему трактире, куда его потянуло необъяснимым образом.

„Я къ вамъ шель и васъ отыскиваль“, началъ Раскольниковъ; „но почему теперъ я вдругъ поворотилъ на — скій проспектъ съ Сѣнной? Я никогда сюда не поворачиваю и не захожу. Я поворачиваю съ Сѣнной направо. Да и дорога къ вамъ не сюда. Только поворотилъ, вотъ и вы! Это странно!

— „Зачѣмъ же вы прямо не скажете: это чудо!

— „Потому что это, можетъ быть, случай.

— „Вѣдь какая складка у всего этого народа!“ захохоталъ Свидригайловъ: „не сознается, хотя бы даже внутри и вѣрилъ чуду! Вѣдь ужъ сами говорите, что „можетъ быть“ только случай. И какіе здѣсь все трусишки на счетъ своего собственнаго мнѣнія . . .“<sup>827)</sup>.

На границе между поражающими Германа и Раскольникова совпадениями и болезненно обостренной восприимчивостью чужих переживаний стоит раскольниковское угадывание мыслей: он предвосхищает намерение Свидригайлова го-

822) Достоевский. Т. VI, стр. 375—76, 377.

823) Там же, стр. 60.

824) Там же, стр. 61—63.

825) Достоевский. Т. VI, стр. 58.

826) Там же, стр. 65.

827) Достоевский. Т. VI, стр. 418.

ворить о загробных посещениях его жены<sup>828</sup>), читает мысли своего друга Разумихина<sup>829</sup>), опеломляя его своею сверхъестественною проницательностью.

Безумие, развитие которого в Германе показано Пушкиным, с такою последовательностью выявлено Достоевским и в Раскольникове. Его обостренное суеверие, боязнь дьявола, чуткость к совпадениям и способность читать чужие мысли — все это вводит нас в сферу той душевной патологии, которая, по теории самого Раскольникова, является спутницей каждого преступления<sup>830</sup>).

С себя поколебленные во психике преступники Свидригайлов и Раскольников переносят переживаемое безумие на окружающий мир. „Петербург — городъ полусумасшедших“, утверждает Свидригайлов. „Если бъ у насъ были науки, то медики, юристы и философы могли бы сдѣлать надъ Петербургомъ драгоцѣннѣйшія изслѣдованія, каждый по своей специальности. Рѣдко, гдѣ найдется столько мрачныхъ, рѣзкихъ и странныхъ вліяній на душу человѣка, какъ въ Петербургѣ“<sup>831</sup>).

Но и с другой стороны делается своеобразная попытка оправдать безумие устами Лебезятникова. „Извѣстно ли вамъ“, спрашивает он Раскольникова, „что въ Парижѣ уже происходили серьезные опыты относительно возможности излѣчивать сумасшедшихъ, дѣйствуя однимъ только логическимъ убѣжденіемъ? Одинъ тамъ профессоръ, недавно умершій, ученый серьезный, вообразилъ, что такъ можно лечить. Основная идея его, что особеннаго разстройства въ организмѣ у сумасшедшихъ нѣтъ, а что сумасшествіе есть такъ сказать логическая ошибка, ошибка въ сужденіи, неправильный взглядъ на вещи. Онъ постепенно опровергалъ больного, и представьте, достигалъ, говорятъ, результатовъ!“<sup>832</sup>)

Это оригинальное толкование сущности безумия приближает взгляды действующих в „Преступленіи и наказаніи“ лиц к воззреніям на сумасшествіе у романтиков и в частности у Пушкина. Отдельным лицам, а иногда целому „одержимому“

828) Там же, стр. 256.

829) Там же, стр. 281 и 397.

830) Там же, стр. 231.

831) Достоевский. Т. VI, стр. 418—19.

832) Там же, стр. 380—381.

городу, открывается нечто другим недоступное потому, что люди, в просторечии называемые сумасшедшими, мыслят по иному, не так, как все.

„Сновидность“ событий после совершения преступления выступает у Пушкина, как и у Достоевского. „Въ самомъ дѣлѣ, точно все это снилось“, говорит последний о моментах, следовавших непосредственно за убийством ростовщицы<sup>833</sup>). Бредовое состояние овладевает также душою Германа потому, что, объясняет нам Пушкин, „двѣ неподвижныя идеи не могутъ вмѣстѣ существовать въ нравственной природѣ, такъ же, какъ два тѣла не могутъ въ физическомъ мірѣ занимать одно и то же мѣсто“<sup>834</sup>).

Впечатление сновидности, повидимому, создается еще автоматизмом поступков, вступающим в свои права после сильнейшей степени душевного потрясения, в частности переживаемого вслед за совершением преступления. Не зная о последнем, студент-медик Зосимов так комментирует душевное состояние Раскольникова: „Слишкомъ извѣстный феноменъ! Исполненіе дѣла иногда мастерское, прехитрѣйшее, а управление поступками, начало поступковъ разстроено и зависитъ отъ разныхъ болѣзненныхъ впечатлѣній. Похоже на сонъ“<sup>835</sup>).

Разве не переживает такого же психического автоматизма, как и Раскольников, Герман, когда после смерти старухи графини, „волнуемый странными чувствованіями“, думает не о совершившемся злом деле, а о воображаемом любовнике графини<sup>836</sup>), который проникал в ее спальню через потайную дверь<sup>837</sup>).

833) Достоевский. Т. VI, стр. 77.

834) Морозов. Т. V, стр. 527.

835) Достоевский. Т. VI, стр. 203.

836) Морозов. Т. V, стр. 524. Впрочем, это состояние отчасти свойственно Раскольникову и до совершения убийства. Потрясенный своим преступным намерением, он замечает, что „занимають его въ это мгновение даже какія-то постороннія мысли, только все ненадолго“. „Такъ вѣрно тѣ, которыхъ ведутъ на казнь, прилѣпливаются мыслями ко всѣмъ предметамъ, которые имъ встрѣчаются на дорогѣ“, мелькнуло у него въ головѣ“. См. Достоевский. Т. VI, стр. 68—69.

837) Именно эта подробность выдает происхождение сцены проникновения Германа в спальню старухи-графини из освещенного М. Цявловским любовного приключения Пушкина с графиней Д. Ф. Фикельмон. См. стр. 288 настоящего труда.

Мы не станем следить за развитием безумия Раскольникова так подробно и пристально, как мы сделали это в применении к безумию Германа. Это завело бы нас слишком далеко, если принять во внимание, что под знаком этого безумия развиваются события на протяжении всего романа Достоевского. Ограничимся здесь указанием на характернейшую сцену свидания Раскольникова с Заметовым, когда Раскольников с истинным безумием, словно играя огнем, полупризнается своему собеседнику в совершенном им преступлении<sup>838</sup>). И не есть ли психопатологический симптом это стремление Раскольникова, как и других, впрочем, преступников, к месту совершенного преступления<sup>839</sup>)? Нам кажется, что в стремлении Германа на похороны своей жертвы, старухи-графини, действовало не столько выдвигаемое Пушкиным суеверие, сколько отмеченное выше свойство болезненной психологии преступника.

Попутно заметим, что вертящееся в „Преступлении и наказании“ маховое колесо безумия затягивает в себя не одного Раскольникова: оно размалывает также ущербные души Свидригайлова и несчастной Катерины Ивановны Мармеладовой<sup>840</sup>).

В непосредственной связи с душевными заболеваниями стоят в „Преступлении и наказании“ сны, носящие в большинстве случаев патологический характер. Таковы прежде всего сны Раскольникова и Свидригайлова.

Вот что пишет об этих сновидениях Достоевский: „Въ болѣзненномъ состояніи сны часто отличаются необыкновенною выпуклостью, яркостью и чрезвычайнымъ сходствомъ съ дѣйствительностью. Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процессъ всего представленія бываютъ при этомъ до того вѣроятны, и съ такими тонкими, неожиданными, но художественно соответствующими всей полнотѣ картины подробностями, что ихъ и не выдумать наяву этому же самому сновидцу, будь онъ такой же художникъ, какъ Пушкинъ или Тургеневъ. Такіе сны, болѣзненные сны, всегда долго помнятся и производятъ сильное впечатлѣніе на разстроенный и уже возбужденный организмъ человѣка“<sup>841</sup>).

838) Достоевский. Т. VI, стр. 145—151.

839) Там же, стр. 155—158.

840) Там же, стр. 383—388.

841) Достоевский. Т. VI, стр. 51.



Романтическое „сонное безуміе“, четко проступающее в сновидениях Германа, с особенною ясностью дает себя чувствовать в снах Раскольникова<sup>842</sup>). Вспомним его гнетущий кошмар перед встречей со Свидригайловым, который может быть лучшей иллюстрацією чудовищной фантастичности болезненных сновидений: отметим в нем одну подробность. Раскольников подавлен какою-то особенной гнетущей тишиною и ставит ее в странную связь со светом месяца: „Грустно и таинственно проходилъ сквозь стекла лунный свѣтъ . . . И какая тишина была, даже страшно . . . Огромный круглый мѣдно-красный мѣсяцъ глядѣлъ прямо въ окна. „Это отъ мѣсяца такая тишина“, подумалъ Раскольниковъ, „онъ вѣрно теперь загадку загадываетъ“. Онъ стоялъ и ждалъ, долго ждалъ, и чѣмъ тише былъ мѣсяцъ, тѣмъ сильнѣе стучало его сердце, даже больно становилось. И все тишина“<sup>843</sup>).

Пророческий характер носит сон Раскольникова о забитой на городской мостовой несчастной Савраске<sup>844</sup>): он составляет как бы первую половину одного чудовищного кошмара, вторая половина которого грезится Раскольникову уже после совершения преступления, и ее содержанием является видение убитой им старушонки<sup>845</sup>). Эта двучленность сна может быть распознана и в „Пиковой дамѣ“: ночные грезы о выигранных богатствах до смерти графини и после нее „тройка, семерка и тузъ“, преследующие Германа во сне, являются двумя частями одного и того же сновидения, болезненно заполняющего мозг Германа ночью тем самым, чем занят он так мучительно и безраздельно наяву<sup>846</sup>).

„И все такіе у меня были сны, разные сны, нечего говорить какіе“, вспоминает время, относящееся к периоду преступления, Раскольников в разговоре с Соней<sup>847</sup>). Сновидения, как мучительные испытания больной совести, преследуют

842) Кроме снов Раскольникова в этом отношении заслуживают внимания тревожный сон его матери (Достоевский, т. VI, стр. 197—8) и „кошмаръ во всю ночь“ Свидригайлова перед самоубийством (там же, стр. 455—459).

843) Достоевский. Т. VI, стр. 248.

844) Достоевский. Т. VI, стр. 52—56.

845) Достоевский. Т. VI, стр. 249.

846) Морозов. Т. V, стр. 511 и 528.

847) Достоевский. Т. VI, стр. 375.

Раскольников и на каторге. Замечательно, что роман Достоевского завершается описанием грандиозного сна, в котором некоторые наши современники склонны усматривать как бы пророчество о тѣперешнем положеніи Россіи<sup>848</sup>), — и самое это завершение повествованія кошмаром как-будто имеет в виду сообщить болезненную сновидность всему роману.

Из других мистических мотивов, общих „Пиковоѣ дамѣ“ и „Преступленію и наказанію“, отметим явленія из загробнаго мира, которым Достоевскій, устами Свидригайлова, дает интересную мотивировку.

„Привидѣнія“, говорит он, „это такъ сказать клочки и отрывки другихъ міровъ, ихъ начало. Здоровому человѣку, разумѣется, ихъ незачѣмъ видѣть, потому что здоровый человѣкъ есть наиболѣе земной человѣкъ, а стало быть, долженъ жить одною здѣшнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну, а чуть заболѣлъ, чуть нарушился нормальный земной порядокъ въ организмѣ, тотчасъ и начинается сказываться возможность другого міра, и чѣмъ больше боленъ, тѣмъ и соприкосновеній съ другимъ міромъ больше, такъ что когда умереть совсѣмъ человѣкъ, то прямо и перейдетъ въ другой міръ... Если въ будущую жизнь вѣрить, то и этому разсужденію можно повѣрить.“

„Я не вѣрю въ будущую жизнь“, сказалъ Раскольниковъ“<sup>849</sup>).

Замечательно, что гости из загробнаго мира не посещаютъ Раскольникова вовсе. Он галлюцинируетъ действительным, реально возможным: то представляется ему, что помощникъ полицейскаго надзирателя истязаетъ его хозяйку<sup>850</sup>), то чудится ему мещанинъ, подозревающій его в убійствѣ. Наоборотъ, Свидригайловъ жалуется на посещения замученной им жены<sup>851</sup>), а Соня Мармеладова встречаетъ на улицѣ своего недавно умершаго отца<sup>852</sup>). Возникаетъ вопросъ, чемъ объяснить эту разницу в способности къ духовиденію у Раскольникова и лицъ, его окружающихъ. Кажется, ответъ на него даетъ сам Достоевскій, заставляя героя своего признаться, что он не веритъ въ загробную

848) Там же, стр. 489—90.

849) Достоевскій. Т. VI, стр. 258—259.

850) Достоевскій. Т. VI, стр. 105—107.

851) Там же, стр. 105—107.

852) Там же, стр. 256—59.

жизнь<sup>853</sup>). Другие, — Свидригайлов менее, а Соня более, — готовы к приятию явлений потусторонности, тогда как Раскольников не только не готов, но даже сопротивляется их вторжению в его жизнь, что не мешает ему, однако, испытывать мучительную жуть при соприкосновении со смертью. „Въ сознаниі о смерти“, говорит о нем Достоевский, „въ ощущеніи присутствія смерти всегда для него было что-то тяжелое, мистически-ужасное, съ самаго дѣтства“<sup>854</sup>).

Думается, что сказанного с избытком довольно для того, чтобы признать не только глубокую мистичность „Преступленія и наказанія“, но в то же время и аналогичность общих очертаний этого романа с „Пиковой дамой“, и общность мистических настроений названной повести и романа Достоевского<sup>855</sup>).

Постольку, поскольку Гофман влиял на Пушкина при создании „Пиковой дамы“, он должен был оказать воздействие и на Достоевского. Но дело только этим не ограничилось. При внимательном чтении „Преступленія и наказанія“ мы можем усмотреть в этом романе некоторые черты, положительно напоминающие отдельные места из „Эликсировъ сатаны“.

Непосредственное воздействие последнего произведения на Достоевского представляется вполне возможным, потому что автор „Братьевъ Карамазовыхъ“ был большим поклонником

853) Там же, стр. 284.

854) Тамъ же, стр. 395.

855) Эта общность сказывается еще и в побежденности героев обоих произведений — и Германа, и Раскольникова. Совершенно прав Вл. Астров, когда говорит, что „иррациональная тоска по несбыточному, недостижимому и безконечно-свободному, являющаяся главнымъ нервомъ всѣхъ мистически-религіозныхъ порывовъ человѣческой души, и есть та сила, которою живутъ почти всѣ мечтатели, рожденные фантазіей Достоевскаго, и почти всѣ извѣстныя намъ мечтанія его собственнаго духа. Она могла вылиться въ самыя фантастическія формы, но сущность ея оставалась одна. У Достоевскаго она всегда приводила къ трагедіи, къ гибели, бесплодному испепеленію великихъ творческихъ силъ“ . . . „Самая глубокая, иррациональная сила каждой человѣческой души, законъ и смыслъ ея существованія, заключается въ органической потребности проявить себя, свою индивидуальную волю, свое сокровенное, неповторяющееся въ мірѣ существо. Эта потребность можетъ вести къ самымъ дикимъ изступленнымъ нарушеніямъ человѣческой природы, какъ и къ высочайшимъ подвигамъ и развитію душевному“. См. Вл. Астровъ. „Не нашли пути“. СПб. 1914. Стр. 110 и 123. И Герман, и Раскольников пошли по первому пути и испепеленными оказались их души.

Гофмана и с юных лет уже проникся гофманизмом. Так, в письме к брату Мих. Мих. Достоевскому от 9 августа 1838 года, он сообщает, что за лето им прочитан „весь Гофманъ — русскій и нѣмецкій“ (т. е. не переведенный „Коть Муръ“). К этому же письму сделана весьма характерная приписка: „У меня есть прожектъ: сдѣлаться сумасшедшимъ. Пусть люди бѣсятся, пусть лѣчатъ, пусть дѣлають умнымъ. Ежели ты читалъ всего Гофмана, то навѣрно помнишь характеръ Альбана. Какъ онъ тебѣ нравится? Ужасно видѣть человѣка, у котораго во власти непостижимое, человѣка, который не знаетъ, что дѣлать ему, играетъ игрушкой, которая есть — Богъ!“<sup>856</sup>)

В нашу задачу не входит рассмотрение гофмановских влияний на Достоевского вообще и на „Преступленіе и наказаніе“ в частности. Освещение этих вопросов должно составить предмет специального исследования. Здесь же отметим только две сходственные черты между „Преступленіемъ и наказаніемъ“ с одной стороны и „Эликсирами сатаны“ с другой.

Прежде всего личность Петра Шенфельда, в коем причудливо соединены ум и безумие, трагизм и шарлатанство, глубина и гаерство, несколько напоминает облик старика Мармеладова, которого Достоевский, кроме указанных черт, наделил еще алкоголизмом. Самые отношения Шенфельда к Медарду своею дружественною доверчивостью напоминают отношения Мармеладова к Раскольникову. Еще роднит Мармеладова с Шенфельдом присущая обоим слабость задерживательных центров, которая в частности находит выражение в недержании слов.

Но еще более значительную общность можем мы усмотреть в личностях следователя, допрашивающего Медарда, и нравственно пытающего Раскольникова следователя же Порфирія Петровича.

Сопоставим прежде всего их портреты.

Вот характеристика следователя в „Эликсирахъ сатаны“ : „Часа два спустя“, рассказывает, приступая к ней, Медард, „меня привели опять въ кабинетъ слѣдователя по уголовнымъ дѣламъ. На этотъ разъ вмѣсто прежняго слѣдователя, снявшаго съ меня первый допросъ, я встрѣтился съ

856) О. М. Достоевскій. Полное собраніе сочиненій. СПб. 1883. Томъ I-ый. Біографія, письма и замѣтки изъ записной книжки. Часть II, стр. 9.

довольно молодымъ еще человѣкомъ, который, какъ я замѣтилъ съ перваго взгляда, обладалъ несравненно большей профессиональной ловкостью и проницательностью. Привѣтливо сдѣлавъ мнѣ нѣсколько шаговъ навстрѣчу, онъ попросилъ меня садиться. Еще и теперь онъ, какъ живой, стоитъ у меня передъ глазами. Для своихъ лѣтъ онъ былъ довольно толстъ, низенькаго роста, почти лысый и въ очкахъ. Во всемъ его существѣ было такъ много добродушія и спокойной разсудительности, что именно уже поэтому каждый, не совсѣмъ еще закоснѣлый, преступникъ долженъ былъ, какъ мнѣ казалось, неизбежно сознаться передъ нимъ во всемъ. Свои вопросы онъ задавалъ какъ бы мимоходомъ и почти въ обыкновенномъ разговорномъ тонѣ, но они оказывались такъ хорошо обдуман-ными и выраженными въ такой опредѣленной формѣ, что на нихъ приходилось поневолѣ давать совершенно опредѣленные же отвѣты“<sup>857)</sup>.

Достоевский характеризуетъ Порфирия Петровича следующими словами: „Это былъ человѣкъ лѣтъ тридцати пяти, росту пониже средняго, полный и даже съ брюшкомъ, выбритый, безъ усовъ и безъ бакенбардъ, съ плотно выстриженными волосами на большой круглой головѣ, какъ-то особенно выпукло закругленной на затылкѣ. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвѣта больного, темножелтаго, но довольно бодрое и даже насмѣшливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мѣшало выраженіе глазъ, съ какимъ-то жидкимъ, водянистымъ блескомъ, прикрытыхъ почти бѣлыми, моргающими, точно подмигивая кому, рѣсницами. Взглядъ этихъ глазъ какъ-то странно не гармонировалъ со всею фігурою, имѣвшею въ себѣ даже что-то бабье, и придавалъ ей нѣчто гораздо болѣе серьезное, чѣмъ съ перваго взгляда можно было отъ нея ожидать“<sup>858)</sup>.

Опять-таки и здесь, какъ при сравнении характеристикъ гофманскаго Менара и пушкинскаго Германа, образъ следователя у Достоевскаго является какъ бы дальнейшимъ развитіемъ облика следователя гофманскаго. Но въ обоихъ портретахъ не-

857) Гофман. Т. V, стр. 168.

858) Достоевский. Т. VI, стр. 224.

трудно усмотреть общие черты: оба довольно еще молоды, отличаются небольшим ростом, полнотою и малою растительностью на голове, оба добродушны и приветливы, наконец, оба, как показывает дальнейшее изложение, одарены проницательнымъ умом.

Их тактика по отношению к умным и хитрым преступникам также приблизительно одинакова: оба стараются расположить к себе допрашиваемого, усыпив его бдительность, когда же это не удастся, то в обоих случаях начинается между сторонами своеобразный нравственный поединок, и едва успех обозначается на стороне следователя, он принимается играть с подследственным, становящимся его жертвой, как кошка с мышью.

Отметим между прочим, что эта юридическая страница, допрос у следователя, в романе „Эликсиры сатаны“ представляется биографически вполне объяснимой именно профессиональною специальностью Гофмана, как юриста-практика. Достоевский этого рода опытностью не обладал, почему и обошел формальную сторону взаимоотношений следователя и подозреваемого в преступлении, сообщив им неофициальный, житейски-обывательский характер. Впрочем, кое-какой материал для воспроизведения сцен между следователем Порфирием Петровичем и Раскольниковым мог быть Достоевским почерпнут из собственной жизненной практики: мы разумеем в данном случае допросы Достоевского в следственной комиссии по делу Буташевича-Петрашевского.

Нами намечены некоторые пункты совпадений в трех произведениях — „Эликсирахъ сатаны“ Гофмана, „Пиковой дамѣ“ Пушкина и „Преступленіи и наказаніи“ Достоевского. Их довольно для того, чтобы иметь право говорить о родственной близости между собою трех этих созданий художественного творчества. Трудная же работа распутыванія всех перекрещивающихся в них нитей заимствований — дело дальнейшего будущего. Мы полагали нашу задачу пока в констатировании факта взаимной близости названных произведений и в приступе к ее рассмотрению: детальный же ее анализ есть предмет дальнейших и более подробных исследований, которые, вероятно, и окажутся предприняты в будущем.

„Эликсиры сатаны“, „Пиковую даму“ и „Преступленіе и наказаніе“ мы имеем основание наименовать мистико-роман-

тическим триптихом, три составляющие части которого объединены в целое общей идеею. Идея эта может быть выражена также трехчленной формулой: страсть губит любовь, причиняет смерть и лишает рассудка. В самом деле: в „Эликсирахъ сатаны“ страсть, овладевшая Медардом, губит возможность любви к нему Аврелии, является причиной смертей многих входящих с ним в соприкосновение лиц и, наконец, помрачает его рассудок. В „Пиковой дамѣ“ страсть же Германа является причиной гибели любви Лизаветы Ивановны, причиняет смерть старухе-графине и в завершение сводит Германа с ума. Наконец, в „Преступленіи и наказаніи“ страсть Раскольникова, пока действует, исключает возможность любви не только к женщине вообще, но и к матери и сестре, оказывается причиной гибели двух беспомощных старух и в результате также временно лишает Раскольникова разума.

Всмаатриваясь внимательно в названный мистико-романтический триптих и подвергая сравнительной оценке его части, убеждаемся, что наибольшую ценность представляет собою несомненно средняя его часть, именно „Пиковая дама“.

Действительно художественная цельность представляется во многих отношениях нарушенной и в „Эликсирахъ сатаны“, и в „Преступленіи и наказаніи“. В первом произведении слишком заметны влияния английского „готического“ романа, в частности „Монаха“ Льюиса<sup>859</sup>), во втором — чувствуется привхождение кровавого элемента уголовных романов — эпигонов крайностей, допущенных французской романтической школой. Стихия увлекательных приключений в одном и стихия кровавого ужаса в другом моментами заслоняют мистико-романтическую сущность творческого замысла, который, наоборот, в полной чистоте и ясной прозрачности выкристаллизован в „Пиковой дамѣ“.

В этой пушкинской повести, в потенциальном состоянии, находится заряд мистических настроений исключительной силы. Об этом свидетельствует способность „Пиковой дамы“ оказывать мощное влияние на все отрасли художественного творчества, и притом на большом временном расстоянии.

---

859) На это обстоятельство имеется, между прочим, прямое указание в тексте романа „Эликсиры сатаны“. Так, Аврелия с ужасом находит сходство переживаемого ею с тем, о чем рассказывает „переведенный съ англійскаго романъ, озаглавленный „Монахъ““. Гофман. Т. V, стр. 204.

Тридцать лет спустя после написания „Пиковой дамы“, появляется в 1866 году, как мы видели, обязанный своим происхождением пушкинской повести роман Достоевского „Преступление и наказание“.

По истечении же следующего тридцатилетия из-под пера конгениального Пушкину Чайковского выходит опера „Пиковая дама“, являющаяся высочайшим достижением этого композитора и вместе с тем его лебединою песнью.

Превосходно характеризует ее Игорь Глебов в недавней книге своей о Чайковском:

„Беспокойство, волнение, трепетность и настороженность души, живущей в преддверии чего-то необычного, таинственного, пугающего и вместе с тем загадочно к себе влекущего — вот смысл лучших моментов и основное настроение всей музыки „Пиковой дамы“. Это — опера предчувствий. Ее музыка могла прозвучать в мозгу человека, предвкушающего соблазнительную сладость смерти, жуткий восторг ее лицезрения и вместе с тем острое чувство страха от прикосновения к тем видениям, данным в звуках, за которыми уже нет жизни“.

„Создавая „Пиковую даму““, продолжает Игорь Глебов, „Чайковский постепенно переходил от предчувствия смерти, от неопределенного страха перед ней, к сознанию ее неизбежности: он начал умирать, но не ослабевая и не лишаясь силы воли, а с гордым, в упор устремленным на смерть взором, в звуках ощущая ее веяние и осязая ее облик. О своем страхе, ужасе и потрясении в моменты работы Чайковский сам рассказывает в письмах. Он инстинктивно чувствовал, что касается каких-то заповедных областей и страшной тайны небытия, и все-таки касался, потому что нет предела бунтарству и дерзости воли и мысли человека, особенно когда он раскрывает в искусстве свои предчувствия“<sup>860</sup>).

Наконец, уже в наши дни, через тридцать лет после создания оперы Чайковского, один из крупнейших современных русских художников М. В. Добужинский создал ряд проникновенных иллюстраций к пушкинской „Пиковой дамѣ“, отразив в них то мистическое вихревое начало и метельную

---

860) Игорь Глебов. Чайковский. Его жизнь и творчество. Петроград. 1922. Стр. 139—140.



тайнственность, которые сопутствуют роковым переживаниям Германа. Динамический элемент, который свойственен пушкинской „Пиковой дамѣ“, но скрыт поэтом под корой спокойного, бесстрастного повествования, и который с особенною силою выявлен Чайковским, прочувствован Добужинским до конца.

Такова сила художественного воздействия „Пиковой дамы“ на расстоянии, и едва ли может быть сомнение в том, что это исключительное по концентрации мистических настроений произведение пушкинского гения будет и впредь заражать творческим экстазом писателей, композиторов и художников грядущих времен.

И думается, если у кого возникает недоверие к мистичности Пушкина, тому стоит только внимательно прочитать „Пиковую даму“ для того, чтобы убедиться в касаниях русского национального поэта „мірамъ инымъ“. „Пиковая дама“ навсегда пребудет ярким примером романтического творчества, углубляющего и расширяющего мироощущение путем введения в литературный обиход мистических элементов, исполненных исключительной проникновенности и потрясающего драматизма.

---

## В ы в о д ы.

Подводя итоги, все сказанное в исследовании „Пушкин и Гофман“ можно свести к нижеследующим основным положениям:

1. Пушкин был знаком с творчеством Гофмана с начала 1820-ых годов как по переводам русским и французским, — потому что немецкий подлинник был мало доступен поэту, вследствие слабого усвоения им немецкого языка, — так и по устным рассказам А. А. Перовского-Погорельского, кн. В. Ф. Одоевского, В. Ленца и других, а равно и по статье А. И. Герцена о Гофмане, помещенной в журнале „Телескоп“ (стр. 5—15).

2. Факт знакомства Пушкина с Гофманом, главным образом по французским источникам, подтверждается сохранением в составе пушкинской библиотеки, во-первых, французского плагиата Шпиндлера из Гофмана („Эликсиры сатаны“), и во-вторых, наличием там же французского издания полного собрания сочинений Гофмана. Переводчиком второго был знаток гофманизма, писатель-дипломат Леве Веймар, с которым Пушкина связывали узы личной приязни (стр. 16—19).

3. Три области выявления творческого „я“ можем мы указать у Гофмана: живопись, музыку и литературу. Что касается Пушкина, то в применении к его творчеству мы имеем право говорить преимущественно о живописи и литературе, о музыке же приходится сказать сравнительно немного, так как Пушкину было чуждо глубокое ее понимание (стр. 20).

4. И Пушкин, и Гофман были умелыми рисовальщиками, при чем в своих рисунках особенно охотно оживляли природу присутствием живого человека (стр. 20—23).

5. В противоположность Гофману, отражения впечатлений от произведений изобразительного искусства в творчестве Пушкина довольно бледны и не слишком многочисленны. Равным образом, в сравнении с Гофманом, обращает на себя

внимание немотивированность пушкинских художественных симпатий (стр. 23—36).

6. Юношеские музыкальные впечатления Пушкина отличаются поверхностностью. В одесский период его жизни можно говорить о временном увлечении его итальянской оперой (стр. 37—42). В последующее время многочисленные знакомства Пушкина в музыкальной среде не нашли отражения в его творчестве (стр. 42—55). Обнаруживая некоторый интерес к вокальной музыке (стр. 55—57), Пушкин остался холоден к музыкальным выявлениям таинственного и трагического (стр. 57—58). Психологически равнодушие Пушкина к музыке, по видимому, объясняется несравненно музыкальностью пушкинского стиха, которая заменяла поэту музыкальные впечатления (стр. 59—61).

7. Наоборот, Гофман, обделенный мелодией стиха, обнаруживает огромную чуткость во всех областях музыкального творчества (стр. 61), при чем музыкальные восприятия его отличаются особенной обостренностью, присущею романтикам вообще (стр. 62—63), и он обнаруживает способность к постижению тайн музыкальной магии (стр. 64—65). Высоко ценя элементы романтической мистики в музыке, Гофман показывает в своем художественном творчестве исключительную музыкальную эрудицию (стр. 65—66).

8. Однако, при глубоком различии в отношениях Пушкина и Гофмана к музыке, первый отчасти подчинился влиянию второго в своей трагедии „Моцартъ и Сальери“, имеющей в основе тему музыкального характера (стр. 66—70).

9. Другое пушкинское произведение „Каменный Гость“ создано под влиянием либретто Да Понте к моцартовскому „Донъ-Жуану“ и гофманского понимания образа Дон-Жуана (стр. 71—72), как искателя идеала в любви (стр. 72—76), отличающегося при этом особою духовною одаренностью (стр. 76—77).

10. Близость Пушкина к Гофману можно установить еще в вопросе о взаимоотношении поэта и композитора, при чем первому отдается предпочтение перед вторым, в полном согласии с романтической идеологией (стр. 78—79).

11. Сближает Пушкина и Гофмана также любовь обоих писателей к контрастам в художественном творчестве, а равным образом интерес к воспроизведению в нем т. наз. „колодита местности“ (стр. 80—84).

12. Наоборот, ирония, особенно присущая Гофману, как романтику, была мало свойственна Пушкину (стр. 85—86).

13. Во взглядах же на художника и его призвание у Гофмана и Пушкина находится немало общих черт: таковы, в особенности, превознесение прекрасного над полезным и даже истинным, а также требование свободы и бестенденциозности в художественном творчестве (стр. 86—88).

14. Столь характерная для Гофмана ненависть к филистерству у Пушкина претворяется в отвращение по отношению к черни, при чем для обоих писателей характерным представляется скептическое отношение к просвещению (стр. 89—93).

15. К числу черт расхождения между Пушкиным и Гофманом надлежит причислить романтическое отношение к детям и детскому миру, чуждое русскому поэту (стр. 94—96) в силу причин биографического характера (стр. 96—98).

16. В области литературных вкусов у Пушкина и Гофмана может быть указан ряд совпадений: таковы — уважение к Шекспиру и Вальтеру Скотту (стр. 99—100), а также интерес к „Фортунату“ Тика, „Духовидцу“ Шиллера и к творчеству Зах. Вернера (стр. 100—102).

17. Из литературных совпадений у Пушкина и Гофмана, кроме отмеченных исследователем творчества последнего Артуром Закгеймом, надлежит еще указать на излюбленное обоими авторами ограничение семейного состава отцом и дочерью (стр. 103—104), на интерес к теме о Марино Фальеро (стр. 105) и на общность мотива о счастье в близости к природе (стр. 105—106), а также на ряд мелких совпадений более или менее случайного свойства (стр. 106—107).

18. Обращаясь к мотивам мистического характера у Гофмана и Пушкина, приходится сказать, что в то время как первому доступно постижение религиозного мистицизма, второй лишь частично и изредка приближается к нему (стр. 108—109), но обоим свойственна вера в чудесное (стр. 109—113).

19. Чувственный элемент присущ как мистике Гофмана, так и мистике Пушкина, что является характерною чертою романтического отношения к религии (стр. 114—117).

20. Как Пушкин, так и Гофман обнаруживают веру в пророчесственные предчувствия, предвестия и действие таинственных сил (стр. 118—120).

21. К числу проникновений в будущее принадлежат прежде всего вещи сны: им посвящены многие страницы гофманского творчества (стр. 120—124).

22. Равным образом у Пушкина многочисленны произведения, отличающиеся мистической трактовкою снов, при чем последняя берет свое начало лишь с 1824 года (стр. 124—137).

23. В частности обращает на себя внимание близость сна Татьяны в „Евгениі Онѣгинѣ“ Пушкина и видений Медарда в „Эликсирахъ сатаны“ Гофмана, при чем не исключена возможность заимствования первым писателем у второго (стр. 137—140).

24. Близкая к мистике сна, мистика безумия нашла себе яркое отражение в творчестве Гофмана (стр. 141—144).

25. У Пушкина романтический взгляд на безумие отражен с большою степенью полноты в стихотворении: „Не дай мнѣ Богъ сойти съ ума . . .“ (стр. 144—146), которое предположительно могло создаться под впечатлением безумия поэта Батюшкова (стр. 146—150).

26. Пушкин ближайшее последствие безумия усматривает в раскрепощении духа, что подтверждается образами безумных в „Русалкѣ“, „Полтавѣ“, „Мѣдномъ Всадникѣ“ и „Скупомъ Рыцарѣ“ (стр. 150—154).

27. Однако, блаженство вещего прозрения в безумии, по Пушкину, не исключает ужаса общественного отчуждения для безумцев (стр. 154—155).

28. И Пушкин и Гофман связывают безумие с художественным вдохновением (стр. 156), при чем второй особенно подчеркивает отчуждение поэта от толпы, враждебное непонимание со стороны последней и наслаждение безумием вдохновения (стр. 156—159).

29. Те же этапы проходит на творческом пути своем и пушкинский поэт во многочисленных стихотворениях, посвященных его судьбе (стр. 159—164).

30. В частности, блаженство в безумии вдохновения наиболее полно выявлено Пушкиным в его „Египетскихъ ночахъ“ (стр. 165—168), при чем можно предполагать, что для выведенного здесь поэта-импровизатора прототипом послужил польский поэт Адам Мицкевич (стр. 168—176).

31. Мотив блаженства в безумии вдохновения переплетается в „Египетскихъ ночахъ“ с мотивами любовного дурра-

ния, сопредельного со смертничеством (стр. 176—181), что было особенно глубоко прочувствовано Ф. М. Достоевским (стр. 181—182).

32. В связь с последним может быть поставлена теория высокого-ужасного, обязанная своим возникновением Берку (стр. 183—186) и одинаково близкая как Гофману (стр. 186—187), так и Пушкину (стр. 188—191).

33. Испытываемое поэтами в повседневной жизни двойничество является психологическим источником двойничества в литературе (стр. 192—194).

34. У Гофмана множественность явлений двойничества может быть подразделена на четыре категории, именно: двойничество в силу родственного или случайного сходства, двойничество, как результат подражания во внешности одним лицом другому, двойничество, как явление патологического раздвоения личности, и наконец двойничество, как результат действия магических сил (стр. 194—196).

35. Пушкиным, в противоположность Гофману, двойничество было воспринято в двух формах, а именно: в виде „кривого зеркала“ героических образов и переживаний (стр. 197—198) и в виде самозванства (стр. 199—202).

36. Весьма часты и у Пушкина и у Гофмана появления привидений, при чем последний преимущественно знает явления из потустороннего мира либо нейтрального характера, не гривняющие людям ни добра, ни вреда, либо определенно враждебные человеку (стр. 203—204).

37. Наоборот, у Пушкина встречаются весьма часто благотворящие пришельцы из миров иных, являющиеся проявлением благой, доброй силы (стр. 205).

38. Наиболее характерным из числа последних надлежит признать то явление, которое имеет место в стихотворении Пушкина „Пророкъ“ (стр. 205).

39. В нем мы можем усмотреть желание поэта в одном образе совместить природу религиозного пророка и природу поэта-провидца (стр. 205—208).

40. При этом в пушкинском „Пророкъ“ возможно проследить признаки, характеризующие по Джемсу мистическое состояние (стр. 208—210).

41. Равным образом в „Пророкъ“ Пушкина обнаружив-

ются три стадии мистического экстаза, описанные английским психиатром Модсли (стр. 210—212).

42. Кроме „Пророка“, к числу благих явлений из потустороннего мира надлежит отнести отдельные эпизоды из „Странника“ (стр. 212—213), „Бориса Годунова“ (стр. 213—214) и „Подражаній Корану“ (стр. 214).

43. Наоборот, злые пришельцы с того света охарактеризованы у Пушкина в четырех произведениях, именно в „Демонъ“ (стр. 214—215), „Ангелъ“ (стр. 215—216), „Бѣсахъ“ (стр. 216—226) и „Гусаръ“ (стр. 226—227), при чем устанавливаются заимствования Пушкина в „Бѣсахъ“ из стихотворения Виктора Гюго „Джинны“ (стр. 217—221).

44. Посмертное явление умерших в творчестве Пушкина свидетельствует о значительной близости Пушкина к народным воззрениям на этот предмет (стр. 227—228).

45. Мотивы о загробной жизни разработаны Пушкиным в стихотворениях „Безвѣріе“ (стр. 228) и „Люблю вашъ сумракъ неизвѣстный . . .“ (стр. 228—230), а затем поэт говорит подробно о загробной любви в следующих произведениях: „Къ молодой вдовѣ“, „Заклинаніе“ и „Для береговъ отчизны дальней . . .“ (стр. 230—233).

46. Среди призраков, воспроизводимых Пушкиным, заслуживает особенного внимания тень Наполеона, к которому у поэта чувствуется напряженный интерес, как к явлению, исполненному провиденциальной таинственности (стр. 233—234), при чем Пушкин сообщает последней отчасти апокалипсический характер (стр. 234—236).

47. Кроме отмеченных, в творчестве Пушкина имеется категория незваных из загробного мира гостей, имеющих враждебное влияние на нашу жизнь и дела (стр. 237—238), при чем среди них особенно характерны для пушкинского творчества укоризненные призраки, вызывающие или призванные вызывать угрызения совести (стр. 238—249).

48. Вообще же пушкинские взгляды на смерть отличаются двойственностью, которая объясняется тем обстоятельством, что поэт различает смерть, как разрушение и тление, и смерть, как вечную жизнь в гармонии с окружающею человеческое существование природою (стр. 249—253).

49. Примечательно, что тени, призраки и видения у Пушкина почти всегда оказываются носителями нравственной

идеи, тогда какъ у Гофмана этого явления не замечается (стр. 254—255).

50. У Пушкина подходом к таинственному повествованию в прозе, отличающемуся особо сконцентрированной силою, является рассказ „Уединенный домикъ на Васильевскомъ“ (стр. 256—263).

51. Но с наибольшей полнотою романтическая мистика выявлена в повести Пушкина „Пиковая дама“, где отражен прежде всего ряд разнообразных впечатлений пушкинского бытия (стр. 263—267).

52. Из литературных влияний приходится особо отметить устанавливаемую по ряду признаков зависимость „Пиковой дамы“ от повести Гофмана „Эликсиры сатаны“ (стр. 267—273).

53. В числе других произведений Гофмана, оказавшихся не без влияния на пушкинскую „Пиковую Даму“, можно назвать рассказы „Счастье игрока“, „Майорать“ и „Эпизодъ изъ жизни трехъ друзей“ (стр. 273—275).

54. Так же, как и произведения Гофмана, пушкинская „Пиковая дама“ является насыщенной мистикой, при чем в ней нашла отражение разного рода суеверия, магические карты, мистические числа, демонизм, пророческие сны, видения, галлюцинации и безумие (стр. 275—283).

55. Получив в изобилии мистические мотивы от Гофмана, „Пиковая дама“ сообщила многие из них впоследствии Достоевскому (стр. 283—285).

56. Мистическая сущность „Пиковой дамы“ оказалась не без влияния на роман Достоевского „Преступление и наказание“ (стр. 285—295).

57. При внимательном чтении „Преступления и наказания“ можно усмотреть в этом романе также некоторые черты, напоминающие отдельные места из „Эликсировъ сатаны“ Гофмана (стр. 295—298).

58. „Эликсиры сатаны“, „Пиковую даму“ и „Преступление и наказание“ можно наименовать мистико-романтическим триптихом, три составляющие части которого объединены в целое общюю идею, выражаемую трехчленною формулою: страсть губит любовь, причиняет смерть и лишает рассудка (стр. 298—299).



59. Наибольшую ценностью в составе названного мистико-романтического триптиха отличается средняя его часть, именно „Пиковая дама“ (стр. 299—301).

60. Повесть „Пиковая дама“, а наряду с ней и ряд других произведений пушкинского творчества, анализированных в настоящем исследовании, убедительно доказывают с одной стороны мистичность Пушкина (стр. 301), а с другой его верность романтическому знамени.

---

## Алфавитный указатель собственных имен.

|                            | Стр.   |  | Стр.                      |  | Стр.  |
|----------------------------|--|--|---------------------------|--|---|
| Аврелиан . . . . .         | 235  | Беккер, В. . . . .                         | 204                       | Вебер . . . . .                          | 57, 169   |
| Аврелий, Марк . . . . .    | 235  | Белинский, В. Г. . . . .                   | 52, 53,<br>63, 108, 215   | Вельтман, А. Ф. . . . .                  | 52, 53  |
| Адриан . . . . .           | 235  | Беллини . . . . .                          | 57                        | Венгеров, С. А. . . . .                  | 3, 28, 34,<br>39, 73, 83, 92, 106, 111,<br>179, 228, 241, 243, 246,<br>258, 263 |
| Айвазовский, И. К. . . . . | 51   | Беме, Яков . . . . .                       | 46, 120                   | Венгерова, З. А. . . . .                 | 6, 71   |
| Александр I . . . . .      | 27, 233  | Верк . . . . .                             | 183, 184, 185, 306        | Веневитинов, Д. В. . . . .               | 119   |
| Альбани . . . . .          | 26, 28, 36   | Ветховен . . . . .                         | 57, 63, 65, 66            | Вересаев . . . . .                       | 19, 51, 97, 105   |
| Алябьев, А. А. . . . .     | 42, 43   | Вогатырев, П. . . . .                      | 226                       | Вервер, З. . . . .                       | 101, 102, 116   |
| Андерсон, В. Н. . . . .    | 217  | Воткин, В. П. . . . .                      | 215                       | Вернер, Р. . . . .                       | 123   |
| Андреев, Леонид . . . . .  | 121, 251   | Враиловский, С. . . . .                    | 173                       | Верстовский, А. Н. . . . .               | 46,<br>47, 52, 54   |
| Анитова, А. . . . .        | 42   | Бровольский . . . . .                      | 18                        | Веселовский, А. Н. . . . .               | 5, 13, 73   |
| Анненков, П. В. . . . .    | 48, 51,<br>53, 55, 97, 110, 130, 179,<br>198, 201, 202, 218, 242 | Бронге . . . . .                           | 20                        | Веселовский, Юр. . . . .                 | 233   |
| Апель . . . . .            | 204  | Брюллов . . . . .                          | 32                        | Ветринский, Ч. . . . .                   | 181   |
| Арина Родионовна . . . . . | 107  | Брюллов, К. П. . . . .                     | 26, 31, 32,<br>33, 34, 35 | Виардо-Гарсиа, П. . . . .                | 59, 60.   |
| Арп . . . . .              | 204  | Брюсов, В. Я. . . . .                      | 179, 180,<br>181          | Вигель, Ф. Ф. . . . .                    | 39, 110   |
| Арсеньев, Н. С. . . . .    | 117  | Буальде . . . . .                          | 57                        | Виглеб . . . . .                         | 113, 204  |
| Артемидор . . . . .        | 120  | Булахов . . . . .                          | 46                        | Виланд . . . . .                         | 17  |
| Астров, Вл. . . . .        | 111, 285, 295  | Булгарин, Ф. В. . . . .                    | 169, 199                  | Вильмен . . . . .                        | 13  |
| Аттила . . . . .           | 101  | Булич, С. К. . . . .                       | 50, 53                    | Вингольд . . . . .                       | 129   |
| Баадер, Фр. . . . .        | 120  | Бульвер . . . . .                          | 34                        | Витте, Ник. . . . .                      | 42  |
| Байрон . . . . .           | 105, 173, 174  | Бурдах . . . . .                           | 129                       | Волков, А. . . . .                       | 232   |
| Барант . . . . .           | 18   | Бурдо . . . . .                            | 193                       | Волконская, З. А. кн. . . . .            | 30  |
| Баратынский, Е. А. . . . . | 205  | Буташевич-Петра-<br>шевский, М. В. . . . . | 298                       | Волконская, М. Н. кн. . . . .            | 237   |
| Барклай де Толли . . . . . | 26   | Вьянян, Дж. . . . .                        | 212, 213                  | Волконский, Гр. кн. . . . .              | 11  |
| Барсов, М. . . . .         | 235  | Ваккенродер . . . . .                      | 23, 66, 120,<br>185       | Вольтер . . . . .                        | 87, 125, 131  |
| Барсуков, Н. П. . . . .    | 102, 147   | Валериан . . . . .                         | 235                       | Вольф, А. . . . .                        | 39, 57, 72, 232,<br>245, 258  |
| Бартенев, П. И. . . . .    | 126, 288   | Вальтер Скотт . . . . .                    | 13, 99, 100,<br>104, 304  | Врангель, А. Е. бар. . . . .             | 181   |
| Бартенев, П. Ю. . . . .    | 149  | Ван-Дейк . . . . .                         | 29                        | Врангель, Н. бар. . . . .                | 30  |
| Бартолоччи . . . . .       | 113  | Ван-дер-Вельде . . . . .                   | 139                       | Вульф, А. Н. . . . .                     | 104, 139, 140,<br>256, 257, 266   |
| Басов . . . . .            | 188  | Ваттемар, А. . . . .                       | 111                       | Вьельгорский, Мал. в. Юр.<br>гр. . . . . | 58  |
| Батенков, Г. С. . . . .    | 149  | Введенский, Ар. И. . . . .                 | 136                       | Вьельгорский, Мих. Юр.                   |   |
| Батюшков, К. Н. . . . .    | 126, 146,<br>147, 148, 149, 150, 232                             |  |                           |  |   |
| Батюшков, Ф. Д. . . . .    | 6  |  |                           |  |   |
| Бекетова, М. А. . . . .    | 63   |  |                           |  |   |

| Стр.  |   | Стр.         |   | Стр.    |
|---|---|--------------|---|---------|
| гр. 42, 44, 45, 46, 50, 54,<br>57, 58   | Голыньские . . . . .  | 19           | Додэ, Альф. . . . .   | 193     |
| Вяземская, В. Ф. кн. 40   | Гольденвейзер, А. В. 59   |              | Долгорукий, В. кн. . . . .  | 110     |
| Вяземский, П. А. кн. 18,<br>38, 39, 40, 41, 44, 45, 47,<br>50, 53, 110, 147, 169, 228,<br>244, 246, 266 | Гомер . . . . .   | 122          | Домициан . . . . .  | 235     |
| Вяземский, П. П. кн. 96,<br>151, 152  | Гомперц . . . . .   | 280          | Достоевская, А. Г. . . . .  | 3       |
| Габалис . . . . .   | Гончаров, И. А. . . . .   | 96           | Достоевский, Михаил<br>Мих. . . . .   | 296     |
| Гаевский . . . . .  | Гончарова, Н. Н. . . . .  | 218          | Достоевский, Ф. М. 3, 20, 96,<br>111, 114, 181, 182, 194,<br>254, 255, 283, 284, 285,<br>286, 287, 288, 289, 290,<br>291, 292, 293, 294, 295,<br>296, 297, 298, 300, 306, 308 |         |
| Гайдн . . . . .   | Готшед . . . . .  | 185          | Доу . . . . .   | 26      |
| Галерий . . . . .   | Гофман, М. Л. 165, 178  |              | Дубровский, П. . . . .  | 171     |
| Галль . . . . .   | Гофман, Э. Т. А. — почти<br>на каждой странице                    |              | Дюма, Ал. (отец) . . . . .  | 17      |
| Гальберг . . . . .  | Грибоедов, А. С. 48, 136  |              | Дюрер, Альбр. . . . .   | 24, 36  |
| Гаманн . . . . .  | Григорович, Д. В. . . . .   | 20           | Еврипид . . . . .   | 20, 251 |
| Гангелов, А. С. . . . .   | Гроссман, Л. . . . .  | 58           | Екатерина П 82, 103, 110  |         |
| Ганс . . . . .  | Гуммель . . . . .   | 25           | Ермаков, И. Д. . . . .  | 75, 90  |
| Гара . . . . .  | Гух, Р. . . . .   | 62, 108      | Ермолов, П. . . . .   | 26      |
| Гауфф, Вильг. . . . .   | Гюго, Виктор 17, 20, 217,<br>218, 219, 220, 221, 222,<br>307      |              | Есаулов, А. П. 46, 51, 52,<br>53, 54  |         |
| Гейне . 17, 116, 193, 194   | Давидсон . . . . .  | 129          | Ефремов, П. А. . . . .  | 18      |
| Гейтман . . . . .   | Давыдов . . . . .   | 245          | Жанен, Жюль . . . . .   | 17      |
| Геништа, И. . . . .   | Далейрак . . . . .  | 258          | Жданов, И. Н. 54, 244, 245,<br>246  |         |
| Геннади, Г. Н. . . . .  | Данилов, В. В. . . . .  | 226          | Железнов, Мих. . . . .  | 31      |
| Генрих III . . . . .  | Данте . . . . .   | 29, 212, 220 | Жирмунский, В. М. 80, 81,<br>114  |         |
| Генслер . . . . .   | Да-Понте . . . . .  | 71, 72, 303  | Жуковский, В. А. 9, 23,<br>38, 44, 49, 50, 102, 108,<br>148, 170, 191, 228, 230   |         |
| Гердер . . . . .  | Дарвин . . . . .  | 225          | Загоскин, М. Н. . . . .   | 111     |
| Герольд . . . . .   | Дашкевич, Н. П. 5, 9, 73  |              | Загряжская, Н. К. 265,<br>266   |         |
| Герцен, А. И. 12, 13, 14,<br>15, 19, 245, 302   | Девриен . . . . .   | 21           | Закгейм, Арт. 5, 103, 225,<br>226, 304  |         |
| Гершензон, М. О. 158, 159,<br>216, 221, 222, 230, 264, 268  | Дегай . . . . .   | 12           | Занд . . . . .  | 238     |
| Гете . . . . .  | Деген . . . . .   | 6            | Зборовский, С. . . . .  | 169     |
| Гитциг 71, 95, 187, 194,<br>204   | Дельвиг, А. А. бар. 40,<br>114, 231, 232, 237                     |              | Здзеховский, М. . . . .   | 173     |
| Глебов, Игорь . . . . .   | Дельвиг, А. И. бар. 7, 8,<br>9, 170                               |              | Зелинский, Ф. Ф. 168, 169,<br>232   |         |
| Глинка . . . . .  | Державин . . . . .  | 58, 231      | Зильберштейн, И. С. 103   |         |
| Глюк . . . . .  | Де-Скюдери . 6, 103, 104  |              | Ибсен . . . . .   | 20      |
| Гнедич, Н. И. 30, 231, 232  | Деций . . . . .   | 235          |   |         |
| Гогарт . . . . .  | Джемс 117, 123, 189, 197,<br>208, 209, 210, 211, 212,<br>213, 306 |              |   |         |
| Гоголь, Н. В. 20, 201, 202  | Дидло . . . . .   | 58           |   |         |
| Годунов, Борис 49, 54, 82,<br>102, 133, 175, 208, 213,<br>240, 268                                      | Диккенс . . . . .   | 20           |   |         |
| Голицына, Н. П. кн. 265   | Диоклетян . . . . .   | 235          |   |         |
| Головин, А. В. . . . .  | Дитрих, Ант. . . . .  | 147, 148     |   |         |
|   | Дмитрий Иоаннович,<br>царевич . . . . .                           | 239          |   |         |
|   | Добужинский . 300, 301  |              |   |         |

|  | Стр.        |  | Стр.         |   | Стр.     |
|--|-------------|--|--------------|---|----------|
| Иезекииль . . . . .                            | 207         | Корсаков, Н. А. . . . .                      | 38           | Люба . . . . .  | 116      |
| Измайлов, Н. В. . . . .                        | 262         | Кортана, П. . . . .                          | 24           | Людвиг XIV . . . . .  | 103      |
| Инов, И. Н. . . . .                            | 97          | Котляревский, Н. А. 72, 73,<br>199           |              | Ляцкий, Е. А. . . . .   | 96       |
| Иоанн Антонович . . . . .                      | 111         | Кохановская, Н. С. 206,<br>207               |              | Магомет . . . . .   | 206      |
| Иоанн Богослов . . . . .                       | 235         | Кочубей . . . . .                            | 82, 150, 239 | Мазепа 82, 150, 220, 221,<br>239  |          |
| Иоанн IV Грозный 240                           |             | Краснопольский, Н. 54                        |              | Майков, А. Н. . . . .   | 7, 179   |
| Иоанна, папесса . . . . .                      | 177         | Крешентини . . . . .                         | 232          | Майков, Л. Н. 8, 37, 50,<br>104, 139, 140, 147, 148,<br>242, 244, 257, 265, 266                             |          |
| Иоахими, М. . . . .                            | 116         | Криден . . . . .                             | 32           | Максимиан . . . . .   | 235      |
| Ирвинг, Вашингтон 209                          |             | Крюгер . . . . .                             | 32           | Максимиан . . . . .   | 235      |
| Исаия . . . . .                                | 206, 207    | Кукольник, Н. В. 18, 48                      |              | Манцони . . . . .   | 176      |
| Исков . . . . .                                | 83          | Куликов, Н. И. . . . .                       | 51           | Марио . . . . .   | 45       |
| Истель . . . . .                               | 62          | Куницын, А. П. . . . .                       | 185          | Маркс, А. Ф. . . . .  | 7, 136   |
| Кавос, К. А. . . . .                           | 42          | Кунц . . . . .                               | 21, 93, 204  | Матюшкин . . . . .  | 47       |
| Казанова . . . . .                             | 276         | Кюхельбекер, В. К. 43, 47,<br>101, 114       |              | Маурер . . . . .  | 42       |
| Кавотт . . . . .                               | 113, 204    | Ла Бретт . . . . .                           | 82           | Мейербер . . . . .  | 57, 58   |
| Калленбах . . . . .                            | 168         | Ламот Фуке . . . . .                         | 199          | Мельгунов, Н. А. . . . .  | 42       |
| Калло . . . . .                                | 25, 36, 112 | Лангер, В. П. . . . .                        | 26           | Мериме, П. . . . .  | 17       |
| Кальмет . . . . .                              | 204         | Лансон . . . . .                             | 17           | МеркадANTE . . . . .  | 39       |
| Канова . . . . .                               | 26, 27      | Лалшин, И. И. 20, 122, 129,<br>130, 164, 193 |              | Месмер . . . . .  | 276      |
| Кант . 183, 184, 185, 280                      |             | Лаун . . . . .                               | 204          | Мещерский, П. И. . . . .  | 8        |
| Карамзина, Е. Н. . . . .                       | 8           | Леве Веймар 16, 17, 18,<br>19, 263, 302      |              | Миерис . . . . .  | 25       |
| Кардан . . . . .                               | 129         | Лезин, Б. А. . . . .                         | 10           | Микель Анджело 26, 27   |          |
| Карл XII . . . . .                             | 220         | Лемке, М. К. . . . .                         | 14           | Михаил Павлович,<br>вел. кн. . . . .  | 46       |
| Каталани . . . . .                             | 69          | Ленц, Вильг. 10, 12, 43, 267,<br>302         |              | Мицкевич, Ад. 7, 118, 168,<br>169, 170, 171, 172; 173,<br>174, 175, 176, 207, 208, 305                      |          |
| Катенин, П. А. . . . .                         | 27          | Лерминье . . . . .                           | 11, 12       | Мнишек, Марина . . . . .  | 200      |
| Катков, М. Н. . . . .                          | 232         | Лермонтов, М. Ю. 22, 215,<br>223, 252, 275   |              | Модзалевский, Б. Л. 3, 12,<br>35, 43, 102, 113, 116,<br>139, 172, 174, 185, 218,<br>221, 226, 254, 266, 268 |          |
| Кауер . . . . .                                | 245         | Лернер, Н. О. 5, 7, 241,<br>243, 263, 265    |              | Модсли . . . . .  | 210, 211 |
| Каченовский . . . . .                          | 47          | Лессинг . . . . .                            | 185          | Мокрицкий, А. И. 33, 35   |          |
| Кератри . . . . .                              | 184         | Лжедмитрий I — см.<br>Отрепьев, Григорий     |              | Монморан . . . . .  | 116      |
| Керн, А. П. . . . .                            | 7, 8, 9, 50 | Логановский . 26, 27, 50                     |              | Монтань . . . . .   | 91, 92   |
| Керн, Е. Е. . . . .                            | 50          | Ломброзо, Чез. . . . .                       | 156          | Монфокоп де-Виллар 204  |          |
| Кинэ . . . . .                                 | 176         | Лонгинов . . . . .                           | 6            | Мопассан . . . . .  | 194      |
| Кипренский . . . . .                           | 26          | Луиза Ульрика, прин-<br>цесса . . . . .      | 125          | Мори . . . . .  | 141      |
| Кирпичников, А. И. 9, 248                      |             | Лукреций . . . . .                           | 122          | Моровов, Н. А. . . . .  | 236      |
| Кирхгоф . . . . .                              | 110         | Львов, А. Ф. . . . .                         | 58           | Моровов, П. О. — почти<br>на каждой странице  |          |
| Клеопатра 165, 177, 178,<br>179, 180, 181, 182 |             | Льюис . . . . .                              | 113, 299     | Моцарт 27, 29, 37, 53, 56,  |          |
| Клуге . . . . .                                | 129         |  |              |   |          |
| Ключевский, В. О. . . . .                      | 200         |  |              |   |          |
| Ковач . . . . .                                | 156         |  |              |   |          |
| Козмин, Н. К. . . . .                          | 31          |  |              |   |          |
| Кольбе . . . . .                               | 25          |  |              |   |          |
| Кольридж . . . . .                             | 131, 178    |  |              |   |          |
| Комарович, В. . . . .                          | 181         |  |              |   |          |
| Комаровский, Н. Е. гр. 45                      |             |  |              |   |          |
| Корнелиус . . . . .                            | 24          |  |              |   |          |

| Стр.  | Стр.  | Стр.  |
|---|---|---|
| 57, 69, 71, 72, 83, 98, 169, 193, 198, 237, 303                             | Ордин-Нащокин . . . 201                             | Пушкин, Л. С. 6, 47, 146, 242                             |
| Мур, Т. . . . . 176   | Орлов . . . . . 146                                 | Пушкина, Н. Н. . . 11, 32                                 |
| Муравьев, А. Н. . . . 83  | Орловский 26, 30, 31, 36                            | Пушкина, Н. О. . . . 104                                  |
| Муравьев, Н. Н. . . . 236   | Осипова-Вульф . . . 40                              | Пушкина, О. С. . . . 37                                   |
| Муравьева, Е. Ф. 147, 148   | Отрепьев, Григорий 54, 82, 132, 133, 175, 199, 200  | Пушин, И. И. . . . 244                                    |
| Муратори . . . . . 194  |   | Пфейфер . . . . . 21                                      |
| Мусоргский, М. П. 54, 60  | Павлицев, Л. Н. 12, 50, 97, 267                     | Пшибышевский, Ст. 180                                     |
| Мюллер, Г. . . . . 63, 98   |   | Пэрри . . . . . 169, 171                                  |
| Мюссе, Альфред . 71, 194  | Павлицев, Н. И. . . 245                             |   |
|   | Палестрина . . . . 24, 65                           | Раевская, М. Н. . . 267                                   |
| Надеждин, Н.И. . . . 96   | Пантелеев, Г. Ф. . . 3, 7                           | Раевский, А. Н. . . 214                                   |
| Наполеон I 221, 233, 234, 235, 236, 260, 278, 286, 307                      | Парни . . . . . 126                                 | Раевский, Н. Н. . . 188                                   |
| Нарышкин . . . . . 44   | Паскевич Эриванский, И. Ф. гр. 188, 189             | Разин, Ст. . . . . 200                                    |
| Нащокин, П. В. 32, 51, 52, 109, 288   | Пасхаль . . . . . 193                               | Рамо . . . . . 37   |
| Нащокина, В. А. . . 110   | Пеллико, С. . . . . 176                             | Рафаэль 24, 26, 28, 29, 68                                |
| Незеленов, А. И. . . 206  | Перовский, А. А. (Пого- рельский) . . 9, 32, 302    | Рейк, Т. . . . . 25                                       |
| Нейтвих . . . . . 42  | Перовский, В. А. . . 189                            | Рейль . . . . . 129                                       |
| Неккер, С. . . . . 254  | Петр Великий 110, 111, 150, 151, 153, 190, 191, 206 | Рембрандт . . . . 25                                      |
| Нессельроде, К. В. гр. 97   | Петров, О. А. . . . . 58                            | Рязнич, Ам. . . . 242, 243                                |
| Николай I . . . . . 32  | Петров, П. . . . . 28                               | Римский-Корсаков, Н. А. 60                                |
| Никольский, Б. В. . 35  | Петровский, М. А. . . 6                             | Рихтер, Ж. П. 9, 45, 94                                   |
| Ницше . . . . . 122   | Петроний . . . . . 179                              | Род, Эд. . . . . 193                                      |
| Новалис 62, 80, 94, 118, 122, 128, 157, 158                                 | Пименов, Н. С. 26, 27, 28, 50                       | Роде, П. . . . . 38, 69                                   |
| Нострадам . . . . . 206   | Пяччини . . . 37, 56, 67, 68                        | Роза, Сальватор. 21, 23, 24, 36, 61, 62, 195              |
| Нотбек . . . . . 26   | Пишо, Ам. . . . . 35                                | Розанов, В. В. . . 149                                    |
| Нудов . . . . . 120, 129  | Платон . . . . . 159, 168                           | Розанов, М. Н. . . 5                                      |
|   | Плетнев, П. А. 114, 174, 218, 231                   | Роллер . . . . . 20                                       |
| Обер . . . . . 57   | Погодин, А. Л. 169, 171, 172, 174                   | Россетти, А. О. . . 152                                   |
| Овидий . . . . . 233  | Погодин, М. П. 27, 102, 147                         | Россини . . . . . 39, 40, 41                              |
| Овсяннико-Куликовский, Д. Н. 72, 152, 190, 191, 198, 199, 216               | Покровский, М. . . . 200                            | Рубенс . . . . . 24                                       |
| Огарев, Н. П. . . . . 212   | Полевой, Н. А. 13, 44, 96                           | Рубинштейн, А. Г. 45, 60                                  |
| Одоевский, В. Ф. 9, 10, 11, 12, 42, 43, 46, 57, 73, 113, 120, 121, 215, 302 | Поливанов, Л. И. . . 205                            | Рубинштейн, Н. Г. . 45                                    |
| Одынец . . . . . 172, 174   | Полонский, Я. П. . . 20                             | Руссо . . . . . 47, 91, 105                               |
| Окен . . . . . 203  | Полторацкий, С. Д. . 125                            | Рылеев . . . . . 146                                      |
| Окман, Юл. . . . . 5, 7, 178  | Потемкин, Г. А. кн. . 111                           |   |
| Оленин, А. Н. . . . 26, 30, 31  | Починковская, О. . . 284                            | Савиньи . . . . . 11, 12                                  |
| Оленина, А. А. . . . 29   | Поэ . . . . . 194                                   | Саводник, В. Ф. 5, 22, 223, 252, 265                      |
| Олешкевич 169, 173, 174   | Пугачев, Е. И. 82, 200, 223, 261                    | Сайтов, В. И. . . . 44                                    |
| Онегин, А. Ф. (Отто) 261  | Пушкин, А. С. — почти на каждой странице            | Саккетти, Л. А. 48, 49, 53                                |
|   |   | Сакс, Г. . . . . 122                                      |
|   |   | Сакулин, П. Н. . . 121                                    |
|   |   | Сальери 27, 29, 37, 56, 57, 67, 69, 83, 98, 193, 198, 303 |

|                                    | Стр.  |                         | Стр.                                   |                   | Стр.                                   |
|------------------------------------|---|-------------------------|--|-------------------|--|
| Сведенборг                         | 46, 58, 113, 174, 204, 276  | Тепляков, В. Г.         | 33                                     | Фрейент           | 168                                    |
| Свиньин, П. П.                     | 96  | Теппер де-Фергюсон бар. | 37                                     | Фридрих Великий   | 125                                    |
| Семичев                            | 188   | Тик, Л.                 | 23, 80, 91, 94, 95, 100, 186, 226, 304 | Фукс, А. А.       | 110                                    |
| Сенека                             | 179   | Тимофеев, А. В.         | 191                                    | Функ, Э.          | 93                                     |
| Сен-Жермен                         | 276   | Титов, В. П.            | 8, 9, 256, 262                         | Фурье             | 176                                    |
| Сен-Мартен                         | 118   | Титов, Н. С.            | 42                                     | Ходасевич, Вл.    | 231, 232, 233, 234, 236, 244, 245      |
| Сен-Симон                          | 176   | Тихонравов, Н. С.       | 201                                    | Хомяков           | 119, 199                               |
| Септимий Север                     | 235   | Тициан                  | 24, 25                                 | Цингарелли        | 232                                    |
| Серапин, С.                        | 42, 49, 50, 53, 60, 61  | Товянский               | 174                                    | Цицерон           | 192                                    |
| Сиповский, В. В.                   | 205   | Толстой, А. К. гр.      | 95                                     | Цшокке            | 17                                     |
| Скотт, Вальтер — см. Вальтер Скотт |   | Толстой, Л. Н. гр.      | 59, 96, 254                            | Цявловский, М.    | 288, 291                               |
| Скюдери — см. Де-Скюдери           |   | Толстой, Ф. П. гр.      | 26                                     | Чайковский, П. И. | 61, 279, 300, 301                      |
| Славинский, М. А.                  | 171, 175  | Томашевский, Б. В.      | 228                                    | Челлини, Б.       | 25                                     |
| Слонимский, А. Л.                  | 264, 267  | Торвальдсен             | 26, 27                                 | Черняев, Н. И.    | 83, 126, 206, 212                      |
| Смирнов, А. О.                     | 9, 19, 35, 46, 73, 99, 102, 111, 130, 188, 189, 191, 199, 200, 202, 206, 207, 266 | Траян                   | 235                                    | Чешихин, В. Е.    | 181                                    |
| Смит, М.                           | 37  | Третьяк                 | 172, 173                               | Чириков           | 20                                     |
| Собольевский, С. А.                | 47, 52, 110   | Тропинин                | 26                                     | Чурлянис          | 149                                    |
| Созонович, И. П.                   | 227   | Трубицын, Н. Н.         | 18                                     | Шамиссо           | 21, 45                                 |
| Соколов, Б.                        | 237   | Тудеман                 | 129                                    | Шевырев, С. П.    | 27, 193                                |
| Сомов, Ор. М.                      | 226   | Тургенев, А. И.         | 119, 246                               | Шекспир           | 52, 71, 83, 84, 99, 171, 186, 255, 304 |
| Спасович, В. Д.                    | 173, 174, 238   | Тургенев, И. С.         | 59, 96, 292                            | Шеллинг           | 81, 120                                |
| Средний-Камашев                    | 184   | Тургенев, Н. И.         | 119                                    | Шен               | 185                                    |
| Сталь                              | 254   | Тьер                    | 18                                     | Шенрок            | 201                                    |
| Стороженки                         | 189   | Тюрн                    | 219                                    | Шенье, А.         | 233, 238                               |
| Стоюнин, В. Я.                     | 185, 206  | Тютчев, Ф. И.           | 22, 123, 192, 223, 224, 225, 235, 252  | Шеффер            | 66                                     |
| Страхов, Н. Н.                     | 206   | Улыбушев                | 73                                     | Шиллер            | 100, 101, 199, 304                     |
| Стров, С. М.                       | 17  | Урсин, М.               | 118                                    | Шимановские       | 169                                    |
| Суверин, А. С.                     | 18, 244   | Уткин, Н. И.            | 26                                     | Шипков, А. А.     | 101                                    |
| Суворов, А. В.                     | 196   | Ушаков, Н. И.           | 188, 189                               | Шлегели           | 80, 157                                |
| Сумцов, Н. Ф.                      | 131, 225, 226   | Фальери, Марино         | 7, 105, 304                            | Шлегель, Ф.       | 13, 80, 81, 94                         |
| Сурио                              | 164   | Фелье де Понш           | 18                                     | Шмурло            | 206                                    |
| Сухомлинов, М. И.                  | 246   | Феодор, царь            | 213                                    | Шольц             | 42                                     |
| Сюше, П.                           | 203   | Фидий                   | 26, 27                                 | Шпиндлер          | 16, 139, 268, 302                      |
| Тацит                              | 200   | Фикельмон, Д. Ф. гр.    | 288, 291                               | Штейбельт         | 232                                    |
| Теккерей                           | 20  | Финдейзен, Ник.         | 48                                     | Шуберт            | 113, 120, 129, 194, 196                |
| Теннер, Дж.                        | 237   | Фихте                   | 157                                    | Шуман             | 45                                     |
|                                    |   | Флобер                  | 25                                     | Щеголев           | 237, 242, 243                          |
|                                    |   | Фонтон                  | 188                                    |                   |  |
|                                    |   | Фрейд, Зигм.            | 75                                     |                   |  |

|                            | Стр. |                       | Стр.     |                          | Стр.      |
|----------------------------|------|-----------------------|----------|--------------------------|-----------|
| Эврипид — см. Еврипид      |      | Эпикур . . . . .      | 181      | Яковлев, В. И. . . . .   | 147       |
| Эйзенбет, И. . . . .       | 248  | Юнг-Штилинг . . . . . | 113, 194 | Яковлев, М. Л. . . . .   | 38, 114   |
| Эккартсгаузен . . . . .    | 113  | Языков, А. М. . . . . | 173      | Яковлев, Ф. . . . .      | 235       |
| Эллинггер . . . . .        | 95   | Языков, Н. М. . . . . | 173      | Ястребцов, И. М. . . . . | 142, 143, |
| Энгель, Р. . . . .         | 38   | Якоби . . . . .       | 116      | 144                      |           |
| Энгельгардт, Е. А. . . . . | 37   |                       |          | Яцмирский, А. И. . . . . | 246       |

## Referat.

Das ergebnis der vergleichenden studie „Puschkin und E. T. A. Hoffmann“ lässt sich in folgende hauptsätze zusammenfassen:

1) Puschkin war seit dem beginn der zwanziger jahre des 19-ten jahrhunderts mit den werken E. T. A. Hoffmanns sowohl durch russische und französische übersetzungen bekannt geworden (denn das deutsche original war ihm wegen seiner geringen kenntnis der deutschen sprache weniger zugänglich), als auch durch mündliche wiedergabe Hoffmannscher erzählungen seitens A. A. Perowskij-Pogorelskij's, des fürsten W. F. Odojewskij, W. Lenz' und anderer und ausserdem durch A. I. Herzen's artikel über Hoffmann in der zeitschrift „Teleskop“ (pag. 5—15).

2) Dass Puschkin mit Hoffmann bekannt war, und zwar hauptsächlich nach französischen quellen, ersieht man aus Puschkins bibliothek, in der sich erstens eine fälschlich den namen Spindlers tragende französische übersetzung der „Elixiere des Teufels“ erhalten hat, und zweitens eine französische ausgabe sämtlicher schriften Hoffmanns befindet. Letztere ist eine übersetzung des Hoffmann-kenners Loève-Weimar, eines schriftstellernden diplomaten, den mit Puschkin persönliche freundschaft verband (pag. 16—19).

3) Auf drei gebieten betätigte sich Hoffmanns schaffenskraft: auf dem der malerei, musik und literatur. Was Puschkin betrifft, so können wir bei ihm von schöpferischen leistungen vorzugsweise auf dem gebiete der malerei und literatur reden; über die musik lässt sich verhältnismässig wenig sagen, da ihm ein tieferes verständnis für sie fehlte (pag. 20).

4) Sowohl Puschkin als auch Hoffmann waren gewandte zeichner und belebten in ihren skizzen die natur besonders gern dadurch, dass sie menschen hineinstellten (pag. 20—23).

5) Im gegensatze zu Hoffmanns werken sind in Puschkins erzeugnissen die aus der darstellenden kunst stammenden reflexe von eindrücken ziemlich blass und nicht besonders häufig. —



Dabei ist es bemerkenswert, dass im vergleiche zu Hoffmann Puschkins künstlerische sympathien schwach motiviert erscheinen (pag. 23—36).

6) Puschkin empfing in seiner jugend nur oberflächliche eindrücke von der musik; man kann sagen, dass er in der Odessaer periode seines lebens sich vorübergehend von der italienischen oper hat hinreissen lassen (pag. 37—42). In der darauf folgenden zeit hat die mehrfache bekanntschaft Puschkins mit dem musikalischen milieu in den von ihm geschaffenen werken keinerlei spuren hinterlassen (pag. 42—55). Während Puschkin für die vokalmusik einiges interesse zeigte (pag. 55—57), liessen ihn die musikalischen äusserungen des geheimnisvollen und tragischen kalt (pag. 57—58). Psychologisch erklärt sich die gleichgültigkeit Puschkins gegenüber der musik offenbar durch die unvergleichliche sprachmusik seiner eigenen verse, die dem dichter die eindrücke der tonmusik ersetzte (pag. 59—61).

7) Hoffmann dagegen, dem es versagt war melodiose verse zu schreiben, zeigt einen äusserst feinen sinn für alle gebiete der musikalischen produktion (pag. 61), wobei seine musikalischen konzeptionen sich durch besonderes raffinement auszeichnen, wie es den romantikern überhaupt eigen war (pag. 62—63); dabei besitzt er die fähigkeit in die geheimnisse musikalischer magie einzudringen (pag. 64—65); er schätzt die in der musik zutage tretenden elemente romantischer mystik und zeigt in seinen schöpfungen seine vollendete musikalische ausbildung (pag. 65—66).

8) Allein bei aller verschiedenheit in der stellung Puschkins und Hoffmanns zur musik unterlag jener doch zum teil der beeinflussung durch diesen in der tragödie „Mozart und Salieri“, der ein thema musikalischen charakters zugrunde liegt (pag. 66—70).

9) Ein anderes werk, den „Steinernen Gast“, schuf Puschkin unter dem einflusse von Da Ponte's libretto zu Mozarts „Don Juan“ (pag. 71—72) und von Hoffmanns auffassung der persönlichkeit Don Juan's als eines mannes, der in der liebe nach einem ideal sucht (pag. 72—76) und der sich dabei durch besondere geistige begabung auszeichnet (pag. 76—77).

10) Auch in der frage nach den wechselbeziehungen zwischen dem dichter und dem komponisten standen Puschkin und Hoffmann einander sehr nahe, wobei sie, ganz entsprechend der ideologie der romantik, dem ersteren d. h. dem dichter vor dem letzteren den vorzug gaben (pag. 78—79).

11) Die vorliebe beider schriftsteller für die darstellung von kontrasten bringt ebenfalls Puschkins und Hoffmanns kunstleistung einander nahe, und gleicherweise das streben die sog. „lokalfarbe“ zu reproduzieren (pag. 80—84).

12) Die ironie dagegen, die Hoffmann als romantiker bevorzugte, gehörte nur in geringem masse zu Puschkins eigentümlichkeiten (pag. 85—86).

13) In betreff der ansichten über den künstler und seinen beruf finden sich bei Puschkin und Hoffmann nicht wenige gemeinsame züge, die z. b. besonders darin bestehen, dass das schöne höher gestellt wird als das nützliche und sogar als das wahre, sowie in der forderung, dass das künstlerische schaffen frei und nicht von tendenzen beeinflusst sei (pag. 86—88).

14) Der für Hoffmann so charakteristische hass gegen das philistertum verwandelt sich bei Puschkin in einen widerwillen gegen den pöbel; und für beide schriftsteller ist der skeptizismus gegenüber der aufklärung charakteristisch (pag. 89—93).

15) Zu den zügen, in denen sich Puschkin von Hoffmann unterscheidet, hat man das romantische verhältnis des letzteren zu den kindern und der kinderwelt zu rechnen, das dem russischen dichter fremd ist (pag. 94—96), und zwar aus gründen biographischen charakters (pag. 96—98).

16) Was den literarischen geschmack anlangt, so kann auf eine reihe von koinzidenzen bei Puschkin und Hoffmann hingewiesen werden; solche sind: die achtung vor Shakespeare und Walter Scott (pag. 99—100), ferner das interesse an Tiecks „Fortunatus“ und Schillers „Geisterseher“, sowie an den werken Zacharias Werner's (pag. 100—102).

17) Zu den fällen literarischer übereinstimmung bei Puschkin und Hoffmann kann man, abgesehen von dem, was Arthur Sackheim bei der untersuchung von Hoffmanns werken hervorgehoben hat, noch den umstand rechnen, dass beide es lieben, eine familie auf einen vater und seine tochter zu beschränken (pag. 103—104), dass beide sich für Marino Falieri interessieren (pag. 105) und dass ihnen die idee eines eng an die natur sich anschliessenden glückes gemeinsam ist (pag. 105—106), sowie noch eine reihe mehr oder weniger zufälliger koinzidenzen in kleinigkeiten (pag. 106—107).

18) Wenn man sich den motiven mystischer art bei Hoffmann und Puschkin zuwendet, muss man sagen, dass, während

dem ersteren die erfassung des religiösen mystizismus gelang, der letztere sich ihm nur ab und zu etwas näherte (pag. 108—109); beiden jedoch war der glaube an das wunderbare eigentümlich (pag. 109—113).

19) Ein sinnliches element ist sowohl der mystik Hoffmanns wie derjenigen Puschkins eigen, was einen charakteristischen zug des romantischen verhältnisses zur religion ausmacht (pag. 114—117).

20) Ihren glauben an prophetische vorahnungen, vorzeichen und die wirksamkeit geheimer kräfte sprechen beide, Puschkin und Hoffmann, deutlich aus (pag. 118—120).

21) Zu den mitteln in die zukunft einzudringen gehören vor allem die wahrträume; ihnen sind viele seiten von Hoffmanns werken gewidmet (pag. 120—124).

22) Unter Puschkins erzeugnissen sind ebenfalls diejenigen zahlreich, wo träume im geiste der mystik behandelt werden, was jedoch erst seit dem jahre 1824 vorkommt (pag. 124—137).

23) Auffallend ist insbesondere, wie nahe bei Puschkin im „Jewgenij Onegin“ der traum der Tatjana an die visionen des bruders Medardus in Hoffmanns „Elixieren des Teufels“ erinnert, wobei die möglichkeit einer entlehnung aus Hoffmann nicht ausgeschlossen ist (pag. 137—140).

24) Die mystik des wahnsinns, die derjenigen des traumes nahe steht, manifestiert sich in Hoffmanns werken in greller weise (pag. 141—144).

25) Puschkins romantische auffassung des irrsinns, die sich in dem gedichte „Nimm mir, o Gott, nicht den verstand“ in vollendeter weise ausspricht (pag. 144—146), konnte sich, wie man annehmen darf, unter dem eindruck von des dichters Batjuschkow wahnsinn entwickelt haben (pag. 146—150).

26) Nach Puschkins ansicht ist die nächste folge des wahnsinns eine befreiung des geistes, was sich an den bildern des wahnsinns in der „Nixe“, in „Poltawa“, im „Ehernen Reiter“ und im „Geizigen Ritter“ bestätigt (pag. 150—154).

27) Aber wenngleich der wahnsinn die wonne eines tiefen sehertums gewährt, so sind nach Puschkins ansicht die wahnsinnigen dadurch doch nicht vor den schrecken der sozialen vereinsamung bewahrt (pag. 154—155).

28) Sowohl Puschkin als auch Hoffmann verknüpfen den wahnsinn mit der künstlerischen inspiration (pag. 156); dabei

betont der letztere besonders, dass der dichter der masse entfremdet wird und dass sie ihm in ihrem unverstände feindlich gegenübersteht, und er spricht von dem genusse, den der wahnsinn der begeisterung gewährt (pag. 156—159).

29) Dieselben etappen durchschreitet der poet auf dem wege seines schaffens auch in vielen von Puschkins gedichten, die das schicksal des dichters zum gegenstande haben (pag. 159—164).

30) Von Puschkin ist die wonne des wahnsinns der begeisterung am vollkommensten in seinen „Ägyptischen Nächten“ zum ausdrücke gebracht worden (pag. 165—168); dabei lässt sich annehmen, dass das urbild des hier vorgeführten poetischen improvisators der polnische dichter Adam Mickiewicz gewesen ist (pag. 168—176).

31) In den „Ägyptischen Nächten“ ist das motiv der wonne im begeisterungsrausche mit den motiven des tollkühnen, an todessehnsucht grenzenden liebeswahnsinns verflochten (pag. 176—181), was F. M. Dostojewskij besonders tief empfunden hat (pag. 181—182).

32) Damit kann die theorie vom erhaben-grausigen in beziehung gebracht werden, die ihre entstehung Burke verdankt (pag. 183—186) und Hoffmann (pag. 186—187) wie Puschkin gleich sympathisch gewesen ist (pag. 188—191).

33) Das von den dichtern im täglichen leben empfundene doppelgängertum gibt den psychologischen anlass zum doppelgängertum in der literatur (pag. 192—194).

34) Bei Hoffmann kann man die vielfach auftretenden doppelgänger in vier kategorien einteilen: 1) doppelgänger infolge von ähnlichkeit, die auf verwandtschaft oder zufall beruht; 2) doppelgänger infolgedessen, dass eine person die andere in der äusseren erscheinung nachahmt; 3) doppelgänger infolge pathologischer spaltung der persönlichkeit, und endlich 4) doppelgängertum als eine wirkung von zauberkräften (pag. 194—196).

35) Im gegensatze zu Hoffmann hat Puschkin das doppelgängertum in zwei formen aufgefasst, und zwar 1) als „zerrspiegel“ heroischer gestalten und erlebnisse (pag. 197—198) und 2) als auftreten eines usurpators unter fremdem namen (pag. 199—202).

36) Sehr häufig treten bei Puschkin und Hoffmann geistererscheinungen auf; dabei kennt der letztere hauptsächlich solche geister aus dem jenseits, die entweder neutral sind, also dem menschen weder gutes noch böses zufügen, oder aber solche, die

dem menschen ausgesprochen feindlich gesinnt sind (pag. 203—204).

37) Bei Puschkin dagegen begegnet man sehr oft wohlthätigen boten aus anderen welten, in denen sich gütige, wohlwollende kräfte manifestieren (pag. 205).

38) Unter den letzteren erscheinungen muss diejenige, die in Puschkins gedicht „der Prophet“ geschildert wird, als besonders charakteristisch hervorgehoben werden (pag. 206).

39) In diesem gedichte erkennen wir das bestreben Puschkins, in ein und derselben gestalt das wesen des religiösen propheten und des seherischen dichters zusammenzufassen (pag. 205—208).

40) Dabei lassen sich an Puschkins „Propheten“ die merkmale aufweisen, die nach James den mystischen zustand charakterisieren (pag. 208—210).

41) Gleicherweise treten in Puschkins „Propheten“ die drei stadien mystischer ekstase zutage, die der englische psychiater Maudsley beschreibt (pag. 210—212).

42) Zu den schilderungen wohlthätiger erscheinungen aus dem jenseits gehören ausser dem „Propheten“ noch einige episoden aus dem „Wanderer“ (pag. 212—213), aus „Boris Godunow“ (pag. 213—214) und aus der sammlung „Nach dem Koran“ (pag. 214).

43) Die bösen sendlinge aus dem jenseits hat Puschkin dagegen in folgenden vier dichtungen charakterisiert: im „Dämon“ (pag. 214—215), im „Engel“ (pag. 215—216), in den „Teufeln“ (pag. 216—226) und im „Husaren“ (pag. 226—227); dabei lassen sich in Puschkins „Teufeln“ entlehnungen aus Victor Hugo's gedicht „Les Djinns“ nachweisen (pag. 217—221).

44) Die erscheinungen verstorbener in Puschkins werken legen zeugnis dafür ab, dass Puschkin den anschauungen des volkes in dieser beziehung recht nahe stand (pag. 227—228).

45) Jenseitsmotive behandelt Puschkin in den gedichten „Die Glaubenslosigkeit“ (pag. 228) und „Eu'r ungewisses Zwielficht lieb' ich“ (pag. 228—230); ferner spricht er ausführlich von der liebe bis über das grab hinaus in folgenden gedichten: „An eine junge Witwe“, „Beschwörung“ und „Den Ufern deiner fernen Heimat . . .“ (pag. 230—233).

46) Unter den bei Puschkin vorkommenden geistererscheinungen verdient Napoleons schatten besondere beachtung; man fühlt das lebhafteste interesse, das der dichter für ihn als für eine providentielle geheimnisse in sich bergende erscheinung hegt

(pag. 233—234), — eine erscheinung, der er zum teil apokalyptischen charakter beilegt (pag. 234—236).

47) Ausser den erwähnten gibt es in Puschkins werken noch die kategorie der ungebetenen gäste aus dem jenseits, die auf unser leben und unsere handlungen einen feindlichen einfluss ausüben (pag. 237—238): besonders charakteristisch sind für Puschkins schaffen die vorwurfsvollen schatten, die gewissensbisse verursachen oder verursachen sollen (pag. 238—249).

48) Puschkins ansicht vom tode zeigt im allgemeinen zwiespältigkeit, die sich dadurch erklärt, dass der dichter einen unterschied macht zwischen dem tode als zerstörung und verwesung und dem tode als einem in harmonie mit der die menschliche existenz umgebenden natur verlaufenden ewigen leben (pag. 249—253).

49) Es ist zu beachten, dass die erscheinungen und visionen bei Puschkin fast immer als träger sittlicher ideen auftreten, was man von Hoffmann nicht sagen kann (pag. 254—255).

50) Puschkin betritt das gebiet der geheimnisvollen prosaerzählung, in der das mystische element sich besonders kraftvoll zu konzentrieren vermag, mit seiner geschichte „Das einsame häuschen auf Wassili-Ostrow“ (pag. 256—263).

51) Aber am vollständigsten entfaltet sich die romantische mystik in Puschkins erzählung „Pique-Dame“, in der sich vor allem eine reihe verschiedener eindrücke aus Puschkins eigenem leben widerspiegelt (pag. 263—267).

52) Von literarischen beeinflussungen hat man besonders hervorzuheben die abhängigkeit der „Pique-Dame“ von Hoffmanns novelle „Die Elixiere des Teufels“, die sich an einer reihe von merkmalen feststellen lässt (pag. 267—273).

53) Von Hoffmanns anderen werken, die nicht ohne einfluss auf Puschkins „Pique-Dame“ geblieben sind, kann man nennen: „Spielerglück“, „Das Majorat“ und „Abenteuer aus dem Leben dreier Freunde“ (pag. 273—275).

54) Ebenso wie Hoffmanns erzeugnisse, ist auch Puschkins „Pique-Dame“ mit mystik gesättigt; in ihr kommen vor: allerlei aberglaube, magische karten, mystische zahlen, dämonismus, prophetische träume, visionen, halluzinationen und wahnsinn (pag. 275—283).

55) Die „Pique-Dame“, die von Hoffmann einen überfluss

mystischer motive erhalten hatte, gab viele davon später an Dostojewskij weiter (pag. 283—285).

56) Das mystische wesen der „Pique-Dame“ blieb nicht ohne einfluss auf Dostojewskijs roman „Verbrechen und Strafe“ (pag. 285—295).

57) Wenn man „Verbrechen und Strafe“ aufmerksam liest, bemerkt man in diesem romane ebenfalls einige züge, die an einzelne stellen in Hoffmanns „Elixieren des Teufels“ erinnern (pag. 295—298).

58) Die „Elixiere des Teufels“, die „Pique-Dame“ und „Verbrechen und Strafe“ kann man ein mystisch-romantisches triptychon nennen, dessen drei teile durch eine gemeinsame idee verbunden werden, die sich in die dreigliedrige formel fassen lässt: die leidenschaft richtet die liebe zugrunde, führt den tod herbei und raubt den verstand (pag. 298—299)

59) Der wertvollste teil dieses mystisch-romantischen triptychons ist der mittlere, d. h. die „Pique-Dame“ (pag. 299—301).

60) Die erzählung „Pique-Dame“ und ausser ihr noch eine reihe anderer dichtungen Puschkins, die in dieser studie analysiert worden sind, liefern den überzeugenden beweis einerseits von der neigung Puschkins zur mystik (pag. 301) und andererseits von der treue, mit der er der fahne der romantik ergeben war.

---

## Дополнения.

---

Печатание этой книги, затянувшееся помимо воли ее автора на значительный промежуток времени, дало возможность ознакомиться с нею, предвзвешенно выходя ее в свет, в корректурных оттисках некоторых из представителей дерптской профессуры, которые своими замечаниями любезно поделились с автором. Особенною данью призывательности за это обязан последний профессору Вальтеру Андерсову, а также профессорам Леонгарду Мазингу, Адольфу Стендер-Петерсену, Густаву Суйтсу и приват-доценту Виллему Эрниту за их ценные указания. В части своей указания эти послужили материалом для следующих далее примечаний, являющихся необходимым дополнением текста настоящей книги.

Ноябрь 1928 года.

---

Исследование „Пушкин и Гофман“ представляет собою разросшуюся в самостоятельное целое заключительную главу обширного труда под наименованием: „Очерки из истории романтической мистики. Пушкин и его время“, находящегося пока еще в рукописи. Именно этим обстоятельством надлежит объяснить ту фрагментарность, которую страдает ныне выпускаемая книга.

В процессе ее написания автора особенно увлекло сопоставление творческих достижений Пушкина и Гофмана. Открытые точки соприкосновения между ними, при неизменной верности Гофмана романтическому знамени, дают, казалось бы, основание видеть в творчестве Пушкина большее количество романтических ингредиентов, нежели было принято думать до сих пор.

Затем при чтении этой книги надлежит помнить, что центром ее является именно исследование творчества Пушкина, тогда как творчество Гофмана имело для автора второстепенное, так сказать, оттеняющее значение. Этим отчасти объясняется менее пристальное внимание, уделенное Гофману, меньшая оригинальность этой части книги и, может быть, вытекающие отсюда промахи.

Автор таким образом надеется, что его читатель будет иметь в виду, что книга „Пушкин и Гофман“ является в конечном счете исследованием по истории русской литературы, а не монографией по истории литературы немецкой.

К стр. 6: Даем здесь список русских переводов произведений Гофмана, относящихся к пушкинскому времени (вследствие недостаточной полноты бывших в распоряжении автора серий журналов список этот на абсолютную полноту претендовать не может).



Дѣвица Скудери. [Das Fräulein von Scuderi.] Библиотека для чтенія. Книжка III (1822), стр. 14—50, 51—86, 95—138.

Дѣвица Скудери. [Das Fräulein von Scuderi.] Перев. съ нѣмецк. К. Г. СПб. 1822.

Дождь и Догаресса. [Doge und Dogaresse.] Библиотека для чтенія. Книжка XII (1823), стр. 49—138. (Перев. К—нѣ).

О счастья игроковъ. [Spieler-Glück.] Вѣстникъ Европы. 1823, июль—августъ, стр. 97—140. (Перев. Вас. Поляковъ).

Вѣлое привидѣніе. [Eine Spukgeschichte.] Прибавленіе къ Московскому Телеграфу за 1825 г.

Боганикъ. [Datura fastuosa.] Московскій Телеграфъ. Часть VIII (1826), отд. II, стр. 11—37, 48—76, 89—121.

Что пѣна въ винѣ, то сны въ головѣ. [Der Magnetiseur.] Московскій Вѣстникъ. 1827, часть V, стр. 244—301. (Перев. В.).

Очарованный бумажникъ. [Die Irrungen.] Московскій Телеграфъ. Часть XXV (1829), стр. 343—361, 461—489.

Синьоръ Формика. [Signor Formica.] Сынъ Отечества и Сѣверный Архивъ. Томъ II (1829), стр. 321—347, 385—400; т. III (1829), стр. 3—24, 65—90, 129—144, 193—203, 257—272, 321—337; т. IV (1829), стр. 3—37.

Sanctus. [Das Sanctus.] Вѣстникъ Европы. 1830, сентябрь—октябрь, стр. 220—249.

Кремонская скрипка. [Rath Krespel.] Вѣстникъ Европы. 1830, ноябрь—декабрь, стр. 3—45. (Перев. В. Праховъ).

Захарій Вернеръ. [Zacharias Werner.] Московскій Вѣстникъ. 1830, часть III, стр. 118—136. (Перев. Р.).

Езуитская церковь. [Die Jesuiterkirche in G.] Московскій Вѣстникъ. 1830, часть VI, стр. 33—78. (Перев. В. Д.).

Маіоратъ. [Das Majorat.] Московскій Телеграфъ. Часть XXXIV (1830), стр. 307—339, 439—471; ч. XXXV (1830), стр. 42—73, 196—223.

Домовой-песочникъ. [Der Sandmann.] Московскій Телеграфъ. Часть XXXVI (1830), стр. 302—337, 464—489.

Золотой горшокъ (5-ый и 7-ой вечеръ). [Der goldene Topf (5. und 7. Vigilie.)] Московскій Телеграфъ. Часть XL (1831), стр. 33—63.

Черты изъ жизни кога Мурра (отрывки). [Lebens-Ansichten des Katers Murr (Fragmente).] Московскій Телеграфъ. Часть XLII (1831), стр. 255—286, 385—410.

Выборъ невѣсты. [Die Brautwahl.] Сынъ Отечества и Сѣверный Архивъ. Томъ XXI (1831), стр. 193—212, 257—286, 321—347; т. XXII (1831), стр. 3—15. (Перев. Ю-чъ).

Выборъ невѣсты. [Die Brautwahl.] Переводъ Ю-ча. СПб. 1831.

Таинственный гость. [Der unheimliche Gast.] Сынъ Отечества и Сѣверный Архивъ. Томъ XXIV (1831), стр. 321—343, 385—404, 457—478.

Песочный челоуѣкъ. [Der Sandmann.] Телескопъ. 1831, часть VI, № 22.

Жизнь трехъ друзей. [Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde.] Московскій Телеграфъ. Часть XLIV (1832), стр. 495—532; ч. XLV (1832), стр. 30—69. (Перев. И. Бзмн.).

Серапионовы братья. [Die Serapions-Brüder.] Сборникъ. СПб. 1835.  
Сказка о Щелкунѣ. [Nussknacker und Mausekönig.] Переводъ съ нѣмецкаго. Москва. 1835.

Крейслеръ. Московскій Наблюдатель. Часть VI (1836).

Кроме того в „Литературной Газетѣ“ был напечатан „Пустой домъ“ [Das öde Haus], а в „Телескопѣ“ — „Недобрый гость“ [Der unheimliche Gast (?)].

Несколько мелких рассказов Гофмана было также помещено в „Повѣстьяхъ и литературныхъ отрывкахъ“, изданных Н. Полевым в шести частях (Москва. 1829—1830).

Наконец, вариации на темы из Гофмана находим мы в повести Кончезерского „Гофманскій вечеръ“, помещенной в „Литературныхъ Прибавленіяхъ къ Русскому Инвалиду“ за 1835 г. (№ 83—84), а также в вышедшей под именем Гофмана отдельным изданием в Москве в 1836 г. „фантастическо-волшебной повѣсти небывалаго столѣтія“ — „Черный паукъ или Сатана въ тюрьмѣ“ (о последней повести см. краткую и резко отрицательную рецензію Белинского в „Молвѣ“ за 1836 г., № 11 = Полн. собр. соч., изд. Венгерова, т. III, стр. 52).

- К стр. 20—25: Характеризуя отношение Гофмана к живописи, автор отчасти использовал указания С. С. Игнатова в книге его „Э. Т. А. Гоффманъ. Личность и творчество“. Москва. 1914. См. гл. II, разд. 2.
- К стр. 45: О роли гр. М. Ю. Вельггорского при создании Пушкиным „Мѣднаго Всадника“ см. „Сынъ Отечества“ за 1869 год, № 29 и „Русскій Архивъ“ за 1877 год, книга II, стр. 424—425.
- К стр. 55: О вставныхъ песняхъ в поэмахъ Пушкина, как о дани байроническому канону, см. у В. Жирмунского в исследовании его „Пушкин и Байрон“. Москва. 1926.
- К стр. 61—66: При описании отношения Гофмана к музыке автором также использован вышеназванный труд С. С. Игнатова. См. гл. II, разд. 3.
- К стр. 83: Кроме Н. И. Черняева, а затем А. Искова, в позднейшее время о склонности Пушкина к литературнымъ антитезамъ говорит Вл. Ходасевич в своей книге „Статьи о русской поэзии“. Петроград. 1922. См. статью „Петербургскіе повести Пушкина“ (стр. 58—96).
- К стр. 94—95: Цитации на этихъ страницахъ производятся по книге В. Жирмунского „Нѣмецкій романтизмъ и современная мистика“ (СПб. 1914. Стр. 64, 65, 79), упоминаемой также на страницахъ 80, 81 и 114 настоящего исследования.
- К стр. 103: Кроме „Майората“ и „Разбойниковъ“ Гофмана, на „Дубровскаго“ Пушкина могло повліять также чтеніе „Разбойниковъ“ Шиллера.
- К стр. 104: О восхожденіи „Капитанской дочки“ к произведеніямъ Вальтера Скотта см. Галахов, Русская Старина, т. LVII (1888), стр. 27—30, а также у М. Гофмана: Венгеров, т. IV, стр. 355—357.
- К стр. 106: Наименованіе противника Павла „косоногимъ“ в „Уединенномъ домикѣ на Васильевскомъ“ может служить косвеннымъ доказательствомъ авторской принадлежности последнего рассказа именно Пушкину, так как прованіе „косоногий“ (balcal), вышедшее из пушкин-

- ских уст, было применено поэтом к князю П. Долгорукову, впоследствии отомстившему Пушкину изготовлением на его имя диплома общества рогоносцев. Об участии князя П. В. Долгорукова в травле Пушкина см. рассказ императора Александра II, переданный графом Адлербергом, в сборнике „Московский Пушкинист“. Москва. 1927.
- К стр. 106: Как ученый кот, так и превращение царевича в комара встречается и в русских народных сказках. См. А. Н. Аванасьевъ. Народныя русскія сказки. Изд. 3-ье (А. Е. Грузинскаго). Москва. 1897. Указатель (под словами: котъ и комаръ).
- К стр. 120: О хорошем знакомстве Гофмана с Шеллингом, Яковом Беме, Францем Ваадером и Шубертом говорит также Поль Сюше. (См. P. Sucher. Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann. Paris. 1912.)
- К стр. 157—158: Об отношении романтиков к художественному вдохновению см. также у В. Жирмунского в его книге „Нѣмецкій романтизмъ и современная мистика“. СПб. 1914. Стр. 72—76.
- К стр. 168: Об импровизационном даре Мицкевича и о впечатлении, произведенном им на Пушкина, см. также у Д. Н. Овсяннико-Куликовскаго в его труде „Пушкинъ“ (Собрание сочинений Д. Н. Овсяннико-Куликовскаго. Томъ IV. СПб. 1909. Стр. 144 и сл.).
- К стр. 193: Цитации сочинений Бурдо и Л. Паскаля производятся по книге И. И. Лапшина: „Проблема „чужого я“ въ новѣйшей философіи“. СПб. 1910.
- К стр. 194—196: Классификация явлений двойничества у Гофмана, приводимая на этихъ страницахъ, представляет собою переработку таковой же классификации, данной Полемъ Сюше в его труде: „Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann“. Paris. 1912. Стр. 72—82.
- К стр. 197: О гармоничности душевного строя Пушкина говорит также В. Чиж в своем очерке „Пушкинъ, какъ идеаль душевнаго здоровья“, изданномъ в 1899 году.
- К стр. 203—204: Цитации на этихъ страницахъ производятся по книге Поля Сюше: „Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann“. Paris. 1912.
- К стр. 258: Срвн. суждения на эту тему у Вл. Ходасевича в его упоминавшейся выше статьѣ „Петербургскія повести Пушкина“ („Статьи о русской поэзии“. Петроград. 1922. Стр. 58—96).
- К стр. 263: Кроме гофмановской „Исторіи о пропавшемъ отраженіи“, в качестве источниковъ „Уединеннаго домика на Васильевскомъ“ могутъ быть названы два другіе произведенія Гофмана, именно „Магнетизеръ“ и „Datura fastuosa“.
- К стр. 275: Предположение о возможности заимствования Лермонтовымъ сюжета „Казначейши“ изъ Гофмана высказано было между прочимъ пишущимъ эти строки в докладе „Къ исторіи происхожденія лермонтовской „Казначейши““, сделанномъ зимою 1902 года в Русскомъ Библиологическомъ Обществѣ в Петербургѣ. Конкретнее на „Счастье игрока“ Гофмана, какъ на источникъ „Казначейши“, указывается Леонидомъ Семеновымъ в книгѣ „Лермонтовъ и Левъ Толстой“ (Москва. 1914. Стр. 391) и в зависимости отъ него С. В. Шуваловымъ в сборникѣ „Въокръ М. Ю. Лермонтову“ (Москва — Петроградъ. 1914. Стр. 326).

# Содержание.

---

|   |         |
|---|---------|
| Предупреждение от автора . . . . .  | 3       |
| 1. Данные о знакомстве Пушкина с Гофманом . . . . .   | 5— 15   |
| 2. Произведения Гофмана в библиотеке Пушкина . . . . .  | 16— 19  |
| 3. Отношение Пушкина и Гофмана к живописи . . . . .   | 20— 36  |
| 4. Отношение Пушкина и Гофмана к музыке . . . . .   | 37— 70  |
| 5. „Каменный Гость“ Пушкина и „Донъ-Жуанъ“ Гофмана .  | 71— 77  |
| 6. Поэт и композитор . . . . .  | 78— 79  |
| 7. Поэзия контрастов и колорит местности . . . . .  | 80— 84  |
| 8. Ирония и воззрения на художника . . . . .  | 85— 88  |
| 9. Ненависть к филистерству . . . . .   | 89— 93  |
| 10. Отношение к детям . . . . .   | 94— 98  |
| 11. Литературные симпатии Пушкина и Гофмана . . . . .   | 99—102  |
| 12. Литературные совпадения у Пушкина и Гофмана . . . . .   | 103—107 |
| 13. Тайственное у Пушкина и Гофмана . . . . .   | 108—113 |
| 14. Чувственный элемент в мистике Пушкина и Гофмана . . . .   | 114—117 |
| 15. Предчувствия и вещие сны . . . . .  | 118—140 |
| 16. Безумие у Пушкина и Гофмана . . . . .   | 141—155 |
| 17. Пушкин и Гофман о вдохновении . . . . .   | 156—182 |
| 18. Высокое-ужасное у Пушкина и Гофмана . . . . .   | 183—191 |
| 19. Мотивы двойничества у Пушкина и Гофмана . . . . .   | 192—202 |
| 20. Пушкин и Гофман о привидениях . . . . .   | 203—255 |
| 21. Мистико-романтический триптих: „Эликсиры сатаны“, „Пиковая дама“ и „Преступление и наказание“ . . . . . | 256—301 |
| Выводы . . . . .  | 302—309 |
| Алфавитный указатель собственных имен . . . . .   | 310—315 |
| Referat: Puschkin und E. T. A. Hoffmann . . . . .   | 316—323 |
| Дополнения . . . . .  | 324—327 |

---