

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Б. М. Фукенбаум

СТАТЬИ
О
ЛЕРМОНТОВЕ



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Б.М. ЭЙХЕНБАУМ

СТАТЬИ
О
ЛЕРМОНТОВЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКВА · ЛЕНИНГРАД

1 9 6 1

Ответственный редактор

Б. Я. БУХШТАБ

ОТ РЕДАКТОРА

В исследовательской деятельности крупнейшего советского литературоведа Бориса Михайловича Эйхенбаума, скончавшегося в 1959 г., Лермонтов, наряду с Львом Толстым, занимал центральное место. Над Лермонтовым Б. М. Эйхенбаум постоянно и интенсивно работал с начала 20-х годов и до конца жизни. Лермонтову была посвящена значительная часть книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха», вышедшей в 1922 г. В 1924 г. Эйхенбаум выпустил книгу «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки». В том же году вышло первое собрание стихотворений Лермонтова, подготовленное Борисом Михайловичем. С тех пор постоянно появлялись работы Эйхенбаума о Лермонтове — биографического и историко-литературного, текстологического и комментарного, исследовательского и научно-популярного характера. Работы 20-х и 30-х годов, методологически устаревшие, в данный сборник статей не вошли; в него включены лишь статьи 40-х и, главным образом, 50-х годов.

В последний год своей жизни Борис Михайлович был увлечен замыслом написать итоговую монографию о творчестве Лермонтова, которой он хотел дать заглавие «Лермонтов и русская жизнь 30-х годов». Самое это заглавие говорит о том, насколько изменились литературоведческие взгляды и устремления автора: если в своих ранних работах Б. М. Эйхенбаум стремился выделить «литературный ряд» из потока жизни, то заглавие задуманной книги свидетельствует о противоположном стремлении автора в позднейшие годы: проследить, установить, осмыслить связь творчества Лермонтова с общественной и интеллектуальной жизнью России его времени.

В бумагах покойного исследователя сохранился ряд планов задуманной книги. Приведем один из них:

Введение. «Гражданская экзальтация».

Часть 1-я. Драмы.

1. «Испанцы» как политическая трагедия.

2. Трагедия одиночества: «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек».

3. Тема мести: «Маскарад» и «Демон».

Часть 2-я. Проза.

1. «Вадим».

2. «Княгиня Лиговская».

3. «Герой нашего времени».
Часть 3-я. Стихотворения последних лет.
1. «Дума», «Не верь себе», «Журналист, Читатель и Писатель».
2. Стихотворения 1841 г.

Замысел книги поясняется другими сохранившимися планами и некоторыми черновыми заметками, например:

В основном и главном движение Лермонтова шло так:
1830—1835: драмы на основе лирики.
1836—1839: проза.
1839—1841: лирика.

Мост к «Герою нашего времени» — «Два брата».

Мост к «Маскараду» — «Вадим».

Введение: юношеская лирика, «Исповедь», «Последний сын вольности» («гражданская экзальтация»).

- 1) 1830—1835: драма (этюды — лирика, «Боярин Орша», «Демон», «Вадим»).
- 2) 1836—1839: проза (этюды — «Сашка», «Мцыри»).
- 3) 1839—1841: лирика («Сказка для детей»).

Таким образом, по мысли автора, в каждый период творчества Лермонтова определенный жанр являлся ведущим, и часть книги, посвященная каждому периоду, должна была быть исследованием основного жанра с «этюдами» о значительнейших произведениях других жанров, созданных в данный период.

Книга не была написана, но главные работы, вошедшие в данный сборник, — это именно те работы, на основе которых покойный автор начал создавать свой обобщающий труд.

Сборник открывается двумя статьями общего характера: очерком жизни и творчества Лермонтова, напечатанным в собрании его сочинений 1959 г.,¹ и статьей «Литературная позиция Лермонтова», напечатанной в лермонтовском томе «Литературного наследства» (1941). Далее следуют специальные работы, посвященные драматургии Лермонтова, его прозе и лирике.

Статья «Драмы Лермонтова», первоначально написанная для невышедшего коллективного сборника, предпринятого издательством «Искусство», в настоящем сборнике печатается в значительно измененном и расширенном виде. С переработки этой статьи автор начал работу над новой книгой. Сохранилось несколько вариантов новой редакции, но ни один из них не охватил материала статьи целиком и не был доведен до конца. Редактору настоящего издания предстояло сделать выбор: либо вернуться к тексту, подготовленному Борисом Михайловичем в 1954 г. для издательства «Искусство» и уже совершенно не удовлетворявшему автора, либо пойти на известную кон-

¹ Точные библиографические данные о работах, вошедших в настоящий сборник, см. в «Библиографии работ Б. М. Эйхенбаума о Лермонтове», помещенной в конце книги.

таминацию редакций. Мы пошли по второму пути: новый текст кардинально отличается от старого, и напечатать статью в редакции 1954 г. значило бы зачеркнуть большую работу, сделанную Борисом Михайловичем впоследствии. Но нам пришлось возвращаться к ранней редакции там, где отсутствовал более поздний текст, исключать параллельные места, иногда вносить из других источников то, что отмечено в сохранившемся плане этой главы. Так, 2-я подглавка 1-й главы названа в этом плане «Письмо Лермонтова о „Гамлете“». В рукописном тексте также имеется соответственная пометка. Поэтому мы ввели сюда часть неоконченной статьи Б. М. Эйхенбаума «„Гамлет“ в России» (подготовленной к печати по черновому тексту Г. М. Фридендером), содержащую подробный анализ данного письма.

За статьей о драматургии Лермонтова следует работа о «Герое нашего времени» — последний законченный труд Бориса Михайловича, доселе не напечатанный целиком. Статья включает и главу об опытах романа, предшествовавших «Герою нашего времени».

О лирике Лермонтова, исследование которой должно было составить третью часть задуманной книги, Б. М. Эйхенбаум не оставил специальной работы, но отсутствие ее частично компенсируется связным обзором лирики Лермонтова, напечатанным в издании Лермонтова 1940 г. («Библиотека поэта») и перепечатываемым в настоящем сборнике в качестве приложения. Это работа своеобразного жанра, который покойный автор любил и которым мастерски владел: статья, вбирающая и излагающая в связной форме материал, который обычно сообщается в комментариях. Композиция этого обзора отражает своеобразную композицию издания 1940 г., в котором лирические стихотворения сгруппированы в три цикла. В предисловии к изданию Б. М. Эйхенбаум так объяснил и мотивировал эту группировку:

«Стихотворения Лермонтова не располагаются по определенным жанрам (оды, элегии, послания, баллады и пр.), но зато в них можно различать два типа: чистую лирику (с образом лирического „я“ в центре) и лирику с эпической или фольклорной окраской. Еще Белинский намечал это деление, отличая в своей статье „субъективные“ стихотворения Лермонтова от „чисто художественных“ (как „Русалка“, „Дары Терека“). Но первую группу можно, в свою очередь, разделить на две — с точки зрения тематического и идеологического масштаба. Белинский писал только о тех стихотворениях Лермонтова, которые были напечатаны самим поэтом, а среди сохранившихся в рукописях и опубликованных в позднейшие годы (особенно

среди стихотворений юношеского периода) есть много таких, которые тесно связаны с биографическими фактами и имеют интимно-дневниковый характер. Лермонтов их не печатал — и, вероятно, именно потому, что они связаны с определенными лицами или фактами. У редактора есть, таким образом, право и реальная возможность отделить эту группу „субъективных“ стихотворений от другой, выходящей за пределы интимной биографии и имеющей характер философских раздумий или гражданских монологов и речей.

«Таким образом, включенные в настоящее издание стихотворения Лермонтова расположены по трем отделам — соответственно указанным признакам. Внутри каждого отдела сохраняется хронологическая последовательность. В итоге первый отдел дает нечто вроде поэтической автобиографии, второй развертывает перед читателем философскую и гражданскую тематику, а третий показывает развитие эпических и фольклорных жанров».

Такое деление стихотворений Лермонтова на три группы (конечно, не бесспорное) способствовало четкой композиции обзора, насыщенного фактами, сопоставлениями и соображениями исследователя.

В приложении даны также первые страницы книги «Лермонтов и русская жизнь 30-х годов», оборванной смертью автора, и библиография работ Б. М. Эйхенбаума о Лермонтове.

Некоторые формулировки и цитаты в разных статьях повторяются. Автор, готовя книгу, несомненно устранил бы повторения, но редактор был лишен возможности сделать это, не нарушая хода мысли автора.

Подстрочные библиографические ссылки на старые собрания сочинений заменены ссылками на новые издания, за исключением тех случаев, когда тексты новых изданий расходятся с теми, которые цитирует автор.

Мы надеемся, что статьи, отобранные для настоящего издания, создадут в совокупности впечатление цельной книги, являющейся плодом многолетнего изучения Лермонтова одним из его наиболее вдумчивых и талантливых знатоков. В книге отложились мысли и наблюдения многих десятилетий; это делает ее глубоко содержательной. Изложение и в поздних статьях Б. М. Эйхенбаума отличается изяществом и живостью, характерными для всех его литературных работ. Поскольку же статьи, входящие в сборник, частью не напечатаны или напечатаны не целиком, можно надеяться, что эта книга будет нужна всем интересующимся историей русской литературы.

Б. Бухштаб.



МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ

Очерк жизни и творчества

Осенью 1839 г. Белинский сообщил Н. В. Станкевичу, жившему за границей: «На Руси явилось новое могучее дарование — Лермонтов». В подтверждение этих слов он целиком переписал стихотворение «Три пальмы» и прибавил: «Какая образность! — так все и видишь перед собою, а увидев раз, никогда уж не забудешь! <...> Какая живописность, музыкальность, сила и крепость в каждом стихе, отдельно взятом!».¹ В следующем году Белинский в письме к В. П. Боткину восторженно цитировал другие стихотворения Лермонтова («В минуту жизни трудную», «И скучно и грустно») и писал: «...страшно сказать, а мне кажется, что в этом юноше готовится третий русский поэт и что Пушкин умер не без наследника».² Белинский был прав: Лермонтов в самом деле явился достойным наследником Пушкина; но слова «страшно сказать» тоже были пророческими: Лермонтов погиб, не дожив до 27 лет и едва успев издать при жизни сборник своих стихотворений и роман «Герой нашего времени».

Всякому вдумчивому современнику было ясно, что эта гибель так же не случайна, как не случайна была гибель Пушкина. Это были исторические последствия декабрьской катастрофы — «години роковой», по выражению В. К. Кюхельбекера. 30-е годы оказались роковыми не только для того поколения, которое участвовало в тайных обществах и в восстании 14 декабря, но и для следовавшего за ним. «Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря, — писал Герцен. — Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казни и изгнания.

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 378, 379.

² Там же, стр. 441.

Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились, замыкаясь в себе, выгнать свои мысли — и какие мысли! Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, — то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости. Свыкшись с этими чувствами, Лермонтов не мог найти спасения в лиризме, как находил его Пушкин. <...> Мужественная, печальная мысль всегда лежит на его челе, она сквозит во всех его стихах. Это не отвлеченная мысль, стремящаяся украсить себя цветами поэзии; нет, раздумье Лермонтова — его поэзия, его мученье, его сила».³

Эти слова до некоторой степени заменяют нам недостающие признания самого Лермонтова. У нас нет ни его дневников, ни большинства его писем, ни писем к нему его друзей, ни даже достаточно полных и содержательных воспоминаний. Письма, вероятно, уничтожались, а воспоминаний друзья не писали, потому что правду нельзя было сказать. Промолчал даже самый близкий друг Лермонтова, С. А. Раевский. Так получилось, что о Лермонтове мы знаем очень мало, и его исторический образ рисовался воображению биографов и литературоведов по-разному, в зависимости от тех или иных идеологических тенденций.

Настоящими и, в сущности, единственными источниками для исторического понимания жизни и творчества Лермонтова надо считать статьи и письма Белинского и высказывания Герцена. Эти современники понимали подлинный смысл его слов, его поведения и его гибели.

1

Поэт Веневитинов, по словам Герцена, не мог жить в «новой русской атмосфере»: он умер в 1827 г. — «убитый обществом, двадцати двух лет». Дальше Герцен пишет: «Нужно было иметь другую закалку, чтобы дышать воздухом этой зловещей эпохи, надобно было с детства приспособиться к этому резкому и непрерывному ветру, сжиться с неразрешимыми сомнениями, с горчайшими истинами, с собственной слабостью, с каждодневными оскорблениями; надобно было с самого нежного детства приобрести привычку скрывать все, что волнует душу, и не только ничего не терять из того, что в ней схоронил, а, напротив, — давать выречь в безмолвном гневе всему, что ложилось на сердце. Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гор-

³ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 225 («О развитии революционных идей в России», подлинник по-французски).

достью, чтобы, с кандалами на руках и ногах, высоко держать голову». ⁴ Все это целиком относится к Лермонтову, о котором Герцен дальше говорит: «Он полностью принадлежит к нашему поколению».

С детских лет Лермонтову пришлось быть свидетелем семейной драмы, происхождение которой остается до сих пор загадочным. Отец Лермонтова, Юрий Петрович, мелкий дворянин, состоял на военной службе и был воспитателем в 1-м Кадетском корпусе в Петербурге. В 1811 г., когда ему было всего 24 года, он вышел в отставку, будто бы по болезни, и уехал в свое маленькое имение Кропотово (Тульской губернии, Ефремовского уезда). По соседству было имение Арсеньевых Васильевское, куда приезжала вдова Елизавета Алексеевна Арсеньева со своей дочерью Марией Михайловной. Знакомство кончилось браком, несмотря на сопротивление матери, считавшей этот брак неравным. Арсеньева происходила из богатой семьи Столыпиных, имевшей крупные связи в высшем обществе, а Юрий Петрович Лермонтов был «капитан в отставке» и мелкий помещик. Надо полагать, что именно на этой почве начались семейные ссоры, которые приняли особенно острый характер впоследствии. Сохранились указания на то, что брак был несчастливый.

Лермонтов родился в Москве, в ночь со 2 на 3 октября (по старому стилю) 1814 г. В конце года вся семья переехала в пензенское имение бабушки — в Тарханы (Чембарского уезда, Пензенской губернии). В феврале 1817 г., когда Лермонтову было всего два с небольшим года, мать его умерла. Причины этой ранней смерти нам не известны, но несомненно, что она была подготовлена какими-то трагическими обстоятельствами; об этом свидетельствует и стихотворение Лермонтова 1831 г., в котором есть строки:

Я сын страданья. Мой отец
Не знал покоя по конец.
В слезах угасла мать моя.

Есть указания на то, что еще до смерти матери отец покинул семью и жил отдельно. Слова Лермонтова «я сын страданья» достаточно многозначительны: было, очевидно, что-то неблагоприятное в жизни и отношениях родителей.

После смерти жены Юрий Петрович хотел взять сына в свое Кропотово, но бабушка заявила, что оставит его у себя. Летом 1817 г. М. М. Сперанский, близко знавший Арсеньеву, писал ее брату Аркадию Алексеевичу Столыпину: «Елизавету Але-

⁴ Там же, стр. 223—224.

ксеевну ожидает крест нового рода: Лермонтов требует к себе сына, едва согласился оставить еще на два года. Станный и, говорят, худой человек».⁵ Бабушка Лермонтова тогда же составила духовное завещание, по которому предоставляла внуку все свое движимое и недвижимое имущество, но при условии, чтобы он до совершеннолетия жил у нее, на ее воспитании и попечении — без всякого на то препятствия со стороны отца и его ближайших родственников; в противном случае все имущество переходило в род Стольпиных.⁶ Так началась многолетняя тяжба между отцом и бабушкой — тяжба, в которой Лермонтову, когда он достиг 16-летнего возраста, пришлось принять непосредственное участие. По некоторым стихотворениям и особенно по пьесам 1830—1831 гг., имеющим явно автобиографический характер, видно, как мучительно и трудно было его положение между враждующими сторонами.

В глазах юноши Лермонтова отец был лицом страдающим, несправедливо осужденным не только бабушкой, но и «светом». Это ясно видно из стихотворения, написанного Лермонтовым после смерти отца (в октябре 1831 г.); здесь есть намеки не только на семейную вражду, но и на то, что отец оказался «изгнанником на родине» («Ужасная судьба отца и сына»). Лермонтов говорит:

Дай бог, чтобы, как твой, спокоен был конец
Того, кто был всех мук твоих причиной!
Но ты простишь мне! я ль виновен в том,
Что люди угасить в душе моей хотели
Огонь божественный, от самой колыбели
Горевший в ней, оправданный творцом?
.....
Не мне судить, виновен ты иль нет —
Ты светом осужден. Но что такое свет?

Семейная трагедия с достаточной яркостью изображена самим Лермонтовым в пьесе «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»), написанной в 1830 г. — в тот год, когда ему исполнилось 16 лет и когда, вероятно, возник заново вопрос о правах отца в отношении к сыну. Нельзя, конечно, пользоваться этой трагедией как документальным материалом, но связь ее с вопросом об отце и бабушке несомненна. Об этом свидетельствуют не только указания современников на прототипы пьесы (Громова — бабушка, Николай Михайлович Воллин — отец и т. д.), но и слова самого Лермонтова в предисловии к следующей трагедии (1831 г.) — «Станный человек»: «Я решился изложить драматически происшествие истинное,

⁵ «Русский архив», 1870, № 6, стлб. 1136.

⁶ «Литературное наследство», т. 45—46, М., 1948, стр. 635.

которое долго беспокоило меня и всю жизнь, может быть, занимать не перестанет. Лица, изображенные мною, все взяты с природы». Эти слова относятся, очевидно, и к первой трагедии.

В начале трагедии «Menschen und Leidenschaften» устами служанки Дарьи изложены факты, которые надо принять как изложение действительных событий: «... я еще была девчонкой, как Марья Дмитриевна, дочь нашей боярыни, скончалась — оставя сына. Все плакали как сумасшедшие — наша барыня больше всех. Потом она просила, чтоб оставить ей внука Юрья Николаича, — отец-то сначала не соглашался, но наконец его улакомили, и он, оставя сына, да и отправился к себе в отчину. Наконец ему и вздумалось к нам приехать — а слухи-то и дошли от добрых людей, что он отнимет у нас Юрья Николаича. Вот от этого с тех пор они и в ссоре». Слуга Иван отвечает на это, выражая, очевидно, мнение самого Лермонтова: «Хорошо, что Николай Михалыч такой добрый, что он сжалился над горем тещи своей, а другой бы не сделал того — и не оставил бы своего детища». Дарья отвечает словами, которые Лермонтов мог слышать от самой бабушки: «Да посмотрела бы я, как он стал бы его воспитывать — у него у самого жить почти нечем — хоть он и нарахтитя в важные люди. Как бы он стал за него платить по четыре тысячи в год за обученье разным языкам?». Герой трагедии, студент Юрий Волин, рассказывает другу, с которым давно не виделся, о своих душевных муках и, между прочим, сообщает: «... ты знаешь, что у моей бабки, моей воспитательницы, — жестокая распря с отцом моим, и это все на меня упадет». Дальше следует ссора бабушки с отцом — одна из тех, очевидцем которых бывал Лермонтов: «Я здесь как добыча, раздираемая двумя победителями, и каждый хочет обладать ею», — говорит о себе Юрий Волин.

Сходство этих фактов с действительным положением Лермонтова в семье подтверждается, помимо всего, завещанием (или, вернее, «наставлением») отца, написанным в январе 1831 г. Здесь есть следующие строки, обращенные к сыну: «Благодарю тебя, бесценный друг мой, за любовь твою ко мне и нежное твое ко мне внимание, которое я мог замечать, хотя и лишен был утешения жить вместе с тобою. Тебе известны причины моей с тобой разлуки, и я уверен, что ты за сие укорять меня не станешь. Я хотел сохранить тебе состояние, хотя с самую чувствительнейшею для себя потерю, и бог вознаградил меня, ибо вижу, что я в сердце и уважении твоём ко мне ничего не потерял. Прошу тебя уверить свою бабушку, что я вполне отдавал ей справедливость во всех благоразумных поступках ее в отношении твоего воспитания и образования и,

к горести моей, должен был молчать, когда видел противное, дабы избежать неминуемого неудовольствия. Скажи ей, что несправедливости ее ко мне я всегда чувствовал очень сильно и сожалел о ее заблуждении, ибо, явно, она полагала видеть во мне своего врага, тогда как я был готов любить ее всем сердцем, как мать обожаемой мною женщины!».⁷

Каковы бы ни были поводы, причины, следствия и подробности всей этой семейной трагедии, начавшейся после смерти матери (а может быть, и раньше), одно ясно и несомненно: Лермонтов уже в детстве чувствовал сложность своего положения в семье, думал об этом и страдал.

2

Осенью 1827 г. бабушка переехала в Москву, а в 1828 г. Лермонтов поступил в Благородный пансион при Московском университете. В это время он начал увлекаться поэзией и писать стихи. Его двоюродный брат А. П. Шан-Гирей, тоже привезенный в Москву для обучения, вспоминает: «Тут я в первый раз увидел русские стихи у Мишеля, — Ломоносова, Державина, Дмитриева, Озерова, Батюшкова, Крылова, Жуковского, Козлова и Пушкина; тогда же Мишель прочел мне своего сочинения стансы „К****“; меня ужасно интриговало, что значит слово стансы и зачем три звездочки?».⁸

Первым руководителем Лермонтова в деле поэзии был С. Е. Раич — известный тогда поэт, приглашенный для практических занятий по литературе с воспитанниками Благородного пансиона. Еще до того Раич возглавлял литературный кружок, в котором участвовали молодые поэты (в том числе Ф. И. Тютчев, Д. В. Веневитинов, С. П. Шевырев); по его словам, «здесь читались и обсуждались по законам эстетики, которая была в ходу, сочинения членов и переводы с греческого, латинского, персидского, арабского, английского, итальянского, немецкого и редко французского языка».⁹ Далее Раич вспоминает: «В последние годы существования Благородного пансиона <...> под моим руководством вступили на литературное поприще некоторые из юношей, как-то: г. Лермонтов, Стромиллов, Колачевский, Якубович, В. М. Строев. Соображаясь с письменным уставом В. А. Жуковского, открыл я для воспитанников Благородного пансиона Общество любителей отечественной словесности; каждую неделю, по субботам, собирались они в одном из куполов, служившем моею комнатою и пансионскою библиотекою».

⁷ «Исторический вестник», 1898, № 10, стр. 395—396.

⁸ «Русское обозрение», 1890, № 8, стр. 727.

⁹ «Русский библиофил», 1913, № 8, стр. 28.

К концу 1829 г. Лермонтов собрал около 40 стихотворений, которые переписал в особую тетрадь: «Мелкие стихотворения. Москва в 1829 г.». Тетрадь открывается стихотворением «Посвящение» («Вот, друг, плоды моей небрежной музыки»), обращенным к приятелю М. И. Сабурову, и кончается стихотворением «К другу», обращенным к Д. Д. Дурнову. Тематический состав этой школьной тетради до известной степени уже предопределяет основные темы будущей зрелой лирики: здесь намечена и трагическая трактовка любовной темы, и тема Наполеона, и тема «демонизма» («Мой демон»), и тема разочарования («Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете»), и тема борьбы с рабством («Жалобы турка»). Мотивы уныния и тоски развиваются здесь не в элегическом направлении, а в духе общественно-философского раздумья над судьбой своего поколения. Острота политических формулировок, собранных в стихотворении «Жалобы турка», заставляет думать, что Лермонтов уже в это время был знаком с поэзией декабристов и признавал свое идейное родство с ними. Наброски поэмы «Олег» (1829) написаны под впечатлением «Дум» Рылеева. В стихотворениях и поэмах 1830 г. появляется характерная для декабристов тема вольного Новгорода и трагической борьбы с самовластьем («Последний сын вольности»).

Связь с идеями и темами декабризма, проглядывающая уже в ранних стихотворениях Лермонтова, объясняется, помимо всего, некоторыми семейными обстоятельствами, благодаря которым он, вероятно, уже в 1825—1826 гг. знал о декабристах и об их судьбе. Двое из братьев бабушки, Дмитрий Алексеевич и Аркадий Алексеевич Столыпины, были тесно связаны с декабристским движением и не пострадали только потому, что умерли раньше: Аркадий Алексеевич, приятель Рылеева, умер весной 1825 г., до восстания, а Дмитрий, друг Пестеля, умер скоропостижно 3 января 1826 г. — в период усиленных арестов. На допросе в Следственной комиссии декабрист Н. А. Бестужев показал, что «покойный сенатор А. А. Столыпин одобрял тайное общество и потому верно бы действовал в нынешних обстоятельствах вместе с ним». Надо еще принять во внимание, что семья Столыпиных была связана с Н. С. Мордвиновым, которого декабристы прочили в случае победы в члены будущего временного правительства. А. А. Столыпин был женат на дочери Н. С. Мордвинова; овдовевшей Столыпиной Рылеев в 1825 г. написал стихотворение, в котором говорил о ее детях:

Пусть их сограждане увидят
 Готовых пасть за край родной,
 Пускай они возненавидят
 Неправду пламенной душой;

Пусть в сонме юных исполинов
На ужас гордых их узрим,
И смело скажем: знайте, им
Отец — Столыпин, дед — Мордвинов.

Это стихотворение было напечатано в «Северной пчеле» 1825 г., и Лермонтов тогда же мог с некоторой гордостью читать его: ведь он тоже был из рода этих Столыпиных.

Достаточно представить себе все те волнения, которые переживала семья Столыпиных (и в том числе бабушка Лермонтова) после 14 декабря 1825 г., чтобы быть уверенным, что не по летам развитой мальчик тогда же узнал и об этом восстании, и об идеях декабристов, и о казнях и ссылках. Бабушка была близка с братьями и с их семьями: сын А. А. Столыпина Алексей (известный впоследствии под прозвищем Монго) был другом Лермонтова с самого детства, а в имении Д. А. Столыпина Середникове (под Москвой) Лермонтов прожил с бабушкой все лето 1830 г. — то самое лето, когда он написал ряд политических стихотворений, и в том числе «Предсказание». Осенью того же года он написал стихотворение «Новгород» («Сыны снегов, сыны славян»), обращенное, по-видимому, к ссыльным декабристам и являющееся зародышем поэмы «Последний сын вольности»; оно написано совершенно в духе и стиле Рылеева.

Идейное развитие Лермонтова сложилось несомненно под влиянием событий 1825 г. и последовавшего разгрома декабристов. Характерно упоминание о 14 декабря в незаконченной «Сказке для детей» (1840 г.) — в строфе, описывающей ночной Петербург:

Задумчиво столбы дворцов немых
По берегам теснились, как тени,
И в пене вод гранитных крылец их
Купались широкие ступени;
Минувших лет событий роковых
Волна следы смывала роковые...¹⁰

Эти роковые следы остались несмытыми в сердцах революционной молодежи 30-х годов.

3

Весной 1830 г. Благородный пансион был закрыт и преобразован в обыкновенную гимназию. В указе говорилось, что «существование благородных пансионов при С.-Петербургском и Московском университетах, в нынешнем составе и с дарованными им в 1818 году правами, несовместно с новым порядком

¹⁰ Подчеркнуто мной, — Б. Э.

вещей и причиняет вред основательному учению благородного юношества в университетах». Дело было, конечно, не в заботах об «основательном учении», а в том, что эти пансионы пользовались некоторой свободой программ и преподавания, противоречившей николаевскому «порядку вещей».

Лермонтову шел шестнадцатый год; он имел право поступить в университет. Он поехал на лето в Середниково, чтобы там готовиться и осенью держать экзамены. Занятия поэзией, однако, не прервались: наоборот, именно летом 1830 г. Лермонтов много читал и много написал. Е. А. Сушкова, бывшая тогда молодой девушкой, приезжала в Середниково вместе со своей подругой А. М. Верещагиной; в своих «Записках» она вспоминает об этом лете: «По воскресеньям мы езжали к обеду в Середниково и оставались на целый день у Столыпиной. Вчуже отрадно было видеть, как старушка Арсеньева боготворила внука своего Лермонтова; бедная, она пережила всех своих, и один Мишель остался ей утешением и подпорою на старость; она жила им одним и для исполнения его прихотей; не нахвалится, бывало, им, не налюбуется на него; бабушка (мы все ее так звали) любила очень меня, я предсказывала ей великого человека в косолапом и умном мальчике. Сашенька <Верещагина> и я, точно, мы обращались с Лермонтовым, как с мальчиком, хотя и отдавали полную справедливость его уму. Такое обращение бесило его до крайности, он домогался попасть в юноши в наших глазах, декламировал нам Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном».¹¹

В 1827 г. Пушкин, освобождавшийся от влияния Байрона, писал о нем: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человеческую, потом отвратился от нее и погрузился в самого себя». Скептицизм Байрона, его ирония, его бурный революционный индивидуализм — все это было особенно близко и понятно юноше Лермонтову, человеку новой, последекабристской эпохи. Прочитав биографию Байрона, написанную Т. Муром, Лермонтов почувствовал эту близость еще сильнее:

Я молод; но кипят на сердце звуки,
И Байрона достигнуть я б хотел;
У нас одна душа, одни и те же муки;
О если б одинаков был удел!..

Как он, ищу спокойствия напрасно,
Гоним повсюду мыслию одной.
Гляжу назад — прошедшее ужасно;
Гляжу вперед — там нет души родной!

(«Не думай, чтоб я был достоин сожаленья»).

¹¹ Е. А. Сушкова-Хвостова. Записки. Л., 1928, стр. 111.

Учась у Пушкина, Лермонтов вместе с тем с самого начала ищет новых путей. Уже «Кавказский пленник» (1828) написан с тем, чтобы драматизировать финал и сделать сюжет гораздо более трагическим, а стиль гораздо более эмоциональным. Лермонтов как будто сознает стоящую перед ним историческую задачу: овладеть искусством Пушкина, но суметь найти новый путь для поэзии, соответствующий настроениям, исканиям и мыслям новой эпохи. Он подхватывает оставленного Пушкиным Байрона; он пробует писать во всех жанрах, переходя от лирики к поэмам, от поэм к драме, и жадно изучает русскую и мировую литературу. В 1831 г. он приходит к выводу, намечающему будущий путь:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Заявленное здесь «избранничество» — важная и характерная черта, порожденная роковыми событиями эпохи и сознанием своей исторической ответственности.

Творчество 1830—1831 гг. отличается необыкновенным обилием и напряженностью. За эти годы написано около 200 стихотворений, 10 поэм и 3 драмы. В пансионский период определились те свободолюбивые настроения, которые звучат в стихотворениях о французской революции 1830 г., в «Предсказании» и в драме «Испанцы». Юрий Волин, герой трагедии «Menschen und Leidenschaften» говорит своему приятелю Заруцкому: «... я не тот Юрий <...> которого занимала несбыточная, но прекрасная мечта земного, общего братства, у которого при одном названии свободы сердце вздрагивало и щеки покрывались живым румянцем <...> Не мудрено, что ты меня не понимаешь, — ты вышел 2-мя годами прежде меня из пансиона и не мог знать, что со мной случилось». Дальше, объясняя происшедшую в нем перемену, Волин говорит: «Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством — меня никто после тебя не понимал».¹² Эти мечты о свободе человечества нашли свое наиболее полное выражение в поэме «Последний сын вольности».

Осенью 1830 г. Лермонтов поступил в университет (на Нравственно-политическое отделение), но занятия начались только в январе 1831 г. — после того, как ослабела холерная эпидемия. По свидетельству товарищей, Лермонтов держался

¹² М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4 томах, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 176—178. (В дальнейшем ссылки на произведения Лермонтова даются в тексте по этому изданию).

в стороне от студентов и не примыкал ни к одному кружку. Он даже не сошелся с такими своими товарищами по университету, как Белинский, Станкевич, Герцен, Гончаров. Не был он, очевидно, и на собраниях в знаменитом «11 нумере», где жил Белинский; однако это не значит, что он был равнодушен к вопросам и темам, волновавшим студенческую молодежь. Если он и не вступал в широкое общение со студенческой средой (как Белинский или Герцен), то представлять его себе угрюмым одиночкой было бы неверно. У него был свой студенческий круг и свои друзья, как А. Д. Закревский, Н. И. Поливанов, Н. С. Шеншин (которому посвящена поэма «Последний сын вольности»), В. А. Шеншин, А. А. Лопухин.¹³ В марте 1831 г. Лермонтов принял участие в знаменитой «Маловской истории», подробно рассказанной в «Былом и думах» Герцена. Возмущившись грубостью бездарного профессора Малова, студенты выгнали его из аудитории на улицу и бросили вслед за ним его калоши. Дело грозило серьезными последствиями, но напуганной университетской администрации удалось его замять. Несколько студентов (в том числе и Герцен) были посажены в карцер. Ожидая наказания, Лермонтов написал стихотворение, обращенное к Н. И. Поливанову и начинающееся словами: «Послушай! вспомни обо мне, когда законом осужденный» и т. д.

Замкнутость Лермонтова была результатом особых условий, в которых прошло его детство; она обострилась к концу 1831 г., когда его жизнь осложнилась новыми трагическими событиями. Целый ряд стихотворений 1831 г. обращен к Н. Ф. И. — к любимой девушке, которая изменила ему. Эти таинственные инициалы раскрыты: юный Лермонтов был влюблен в Наталью Федоровну Иванову, изображенную в «Странном человеке» под именем Натальи Федоровны Загорскиной. Тема любви и жестокой измены — центральная в лирике 1831 г.; на ней же построено сюжет «Странного человека». Следы этой любовной трагедии есть и в письмах. В июне 1831 г. Лермонтов поехал к Ивановым, жившим под Москвой (см. стихотворение «Видение», повторенное в пьесе); там, по-видимому, произошло объяснение: Лермонтов узнал, что Наталья Федоровна любит другого. Вернувшись от Ивановых, он писал своему другу Н. И. Поливанову 7 июня 1831 г.: «Нет, друг мой! мы с тобой не для света созданы; — я не могу тебе много писать: болен, расстроен, глаза каждую минуту мокры... Много со мной было» (IV, 540).

К любовной трагедии прибавилось новое горе: 1 октября 1831 г. отец Лермонтова умер в своем имении. Ему было всего

¹³ Подробности см.: Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография. Гослитиздат, М., 1945, стр. 278 и сл.

44 года. По официальным документам причиной смерти была чахотка, но эта ссылка на чахотку так же подозрительна, как в смерти матери. Среди кропотовских крестьян сохранилась легенда, что отца «извела» соседняя помещица — за то, что он отказался «поморить» крестьян. Как ни фантастична эта легенда, за ней скрываются какие-то действительные факты. Во всяком случае, смерть отца после всего пережитого Лермонтовой была для него страшным ударом. Отец умер одиноким, страдающим от разлуки с сыном, забытым и брошенным: «Постигнут ты ж е л а н н о ю кончиной»,¹⁴ — сказано в стихотворении «Ужасная судьба отца и сына». В «Эпитафии», посвященной отцу, Лермонтов говорит:

Ты дал мне жизнь, но счастья не дал;
Ты сам на свете был гоним,
Ты в людях только зло изведаль...
Но понимаем был одним.

Итак, 1831 год был для Лермонтова годом трагических развязок. Об этом свидетельствуют и лирика этого года, и пьеса «Странный человек», и поэма «Ангел смерти», и особенно одно четверостишие, которое звучит эпитафией самому себе:

Пора уснуть последним сном,
Довольно в мире пожил я;
Обманут в жизни был во всем,
И ненавидя и любя.

Осенью 1831 г. Лермонтов перешел с Нравственно-политического отделения на Словесное, но, как видно из «Списка об успехах студентов Словесного отделения от 1832 года»,¹⁵ лекций почти не посещал и на годовичные испытания не явился, а 1 июня 1832 г. подал прошение об увольнении его «по домашним обстоятельствам»; к этому было добавлено, что он просит выдать «надлежащее свидетельство» для перевода в Петербургский университет. Интересно, что в «Списке об успехах» около фамилии Лермонтова сделана пометка: «Consilium abeundi». Н. Л. Бродский пишет: «Выражение это означало: „посоветовано уйти“ и в правилах о наказании за проступки студентов стояло на предпоследнем месте, после чего следовало „изгнание из университета“. Очевидно, независимо от того, что Лермонтов не явился на экзамены в июне 1832 года, администрация решила отделаться от него».¹⁶

¹⁴ Подчеркнуто мной, — Б. Э.

¹⁵ Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, стр. 238 и 245.

¹⁶ Там же, стр. 245—246.

Все сложилось так, что оставаться в Москве было невозможно и бессмысленно. В августе 1832 г. Лермонтов уехал в Петербург.

4

Намерение поступить в Петербургский университет не осуществилось: оказалось, что два года, проведенные Лермонтовым в Московском университете, в Петербурге не зачитываются. Явилось решение, кажущееся неожиданным и странным: поступить в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Лермонтов пишет об этом своей двоюродной сестре, А. М. Верещагиной: «... мне не закли, как многим другим, годы пребывания в Москве, ибо во всех университетах проведена реформа, и я опасаясь, как бы от этого не пострадал и Алексис <Столыпин>, потому что к трем невыносимым годам прибавляют еще один. Вы, конечно, уже знаете, <...> что я поступаю в Школу гвардейских подпрапорщиков» (IV, 559, 561).

Лермонтов не мог ожидать ничего хорошего от юнкерской школы, но одно преимущество было несомненно: через два года он — офицер. По письмам 1832—1833 гг. видно, что эта перспектива скорой самостоятельности больше всего соблазняла его. Надо принять еще во внимание, что в глазах тогдашнего светского дворянства военная карьера считалась наиболее естественной и подходящей. Университет был на положении учебного заведения, предназначенного для мелкого дворянства и для разночинцев. Лермонтова решили отдать в университет, вероятно, потому, что в эти годы материальное положение бабушки было совсем не блестящим; к этому, может быть, присоединилось то, что на него уже в юности смотрели в семье как на будущего писателя; сам Лермонтов, во всяком случае, готовил себя именно к этой деятельности, как видно из пьесы «Странный человек». В трагедии «Menschen und Leidenschaften» Лермонтов изображает приятеля Юрия Волина, Заруцкого, который бросил пансион и пошел в гусары. В ответ на рассуждения и жалобы Волина Заруцкий говорит: «Вот мы, гусары, так этими пустяками не занимаемся — нам жизнь — копейка, зато и проводим ее хорошо. <...> Послушай! зачем ты не пошел в гусары? Знаешь, какое у нас важное житье — как братья». Мысль о военной карьере являлась Лермонтову, вероятно, и до переезда в Петербург, но окончательно подействовал на него переход из университета в юнкерскую школу нескольких его товарищей, в числе которых был и близкий его приятель Н. И. Поливанов. Алексей Столыпин, о котором Лермонтов упоминает в приведенном письме, тоже перешел в юнкерскую школу.

Одно тревожило Лермонтова, что школа и военная служба помешают его литературной работе. «Не могу еще представить себе, какое впечатление произведет на вас такое важное известие обо мне, — писал он М. А. Лопухиной; — до сих пор я предназначал себя для литературного поприща, принес столько жертв своему неблагодарному кумиру и вдруг становлюсь воином» (IV, 555, 558). А. А. Лопухин отвечал Лермонтову на его письмо, в котором он, очевидно, высказывал те же опасения: «Право, мой друг Мишель, я тебя удивлю, сказав, что не так еще огорчен твоим переходом, потому что с живым характером твоим ты бы соскучился в статской службе... Насчет твоего таланта, ты понапрасну так беспокоишься, — потому кто любит что, всегда найдет время побеседовать с тем...» (IV, 738).

Годы пребывания в юнкерской школе Лермонтов по окончании ее назвал «страшными» (terribles). Уже став корнетом лейб-гвардии Гусарского полка, он пишет М. А. Лопухиной грустное письмо (в подлиннике по-французски, как все письма к ней), в котором признается: «... моя будущность, блистательная на первый взгляд, в сущности пуста и заурядна. Должен вам признаться, с каждым днем я все больше убеждаюсь, что из меня вовек не получится ничего путного со всеми моими прекрасными мечтаниями и ложными шагами на жизненном пути... ибо недостает то удачи, то смелости!.. Мне говорят, что случай когда-нибудь представится, а смелость приобретается временем и опытностью!.. А кто знает, когда все это будет, сберегу ли я в себе хоть частицу молодой и пламенной души, которой столь некстати одарил меня бог? не иссякнет ли моя воля от долготерпения?.. и, наконец, не разочаруюсь ли я окончательно во всем том, что движет вперед нашу жизнь?» (IV, 571, 574—575). Эти признания проливают свет на всю будущность Лермонтова.

Переход из университета в юнкерскую школу был, конечно, одним из тех «ложных» и роковых шагов, о которых с грустью говорит Лермонтов; останься он в университете, как бы ни были «невыносимы» эти годы, он несомненно сблизился бы с тем кругом студенческой молодежи, из которого впоследствии вышли главные деятели 40-х годов. Юнкерская школа и военная служба вывели его из этой среды и не дали ничего взамен.

В юнкерской школе Лермонтов не оставлял литературных занятий. Товарищ Лермонтова по школе, А. Меринский, вспоминает: «В то время в юнкерской школе нам не позволялось читать книг чисто литературного содержания, хотя мы не всегда исполняли это; те, которые любили чтение, занимались им, большею частью, по праздникам, когда нас распускали из школы. Всякий раз, как я заходил в дом к Лермонтову, почти

всегда находил его с книгою в руках, и книга эта была: сочинения Байрона и иногда Вальтер-Скотт, на английском языке; — Лермонтов знал этот язык <...> Лермонтов писал не одни шаловливые стихотворения; но только немногим и немного показывал из написанного. Раз, в откровенном разговоре со мной, он мне рассказал план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже им написаны. Роман этот был из времен Екатерины II, основанный на истинном происшествии, по рассказам его бабушки. Не помню хорошо всего сюжета, помню только, что какой-то нищий играл значительную роль в этом романе».¹⁷ Речь идет, очевидно, о романе «Вадим».

Политическая лирика 1830 г. (особенно «Предсказание») и крестьянская сцена в «Странном человеке» указывают на то, что тема крестьянской революции была для Лермонтова очень близкой, волнующей и важной. «Вадим» — один из первых опытов (и опыт очень смелый) исторического романа, построенного на основе социального конфликта. Развернута широкая картина крестьянской революции, вызванной поведением помещиков. Здесь ясно видна идейная связь Лермонтова с декабризмом. Он описывает пугачевское движение как страшную месть крестьян помещикам, не понявшим своего нового положения: «Люди, когда страдают, обыкновенно покорны; но если раз им удалось сбросить ношу свою, то ягненок превращается в тигра: притесненный делается притеснителем и платит сторицею — и тогда горе побежденным! <...> В 18 столетии дворянство, потеряв уже прежнюю неограниченную власть свою и способы ее поддерживать, — не умело переменить поведения: вот одна из тайных причин, породивших пугачевский год!» (IV, 18, 19). Как и в «Предсказании», Лермонтов предупреждает о возможности новой «пугачевщины», которая будет не менее страшна.

В литературном отношении «Вадим» представляет собой сочетание двух прозаических стилей, между которыми, очевидно, колебался Лермонтов. Значительная часть романа, посвященная изображению Вадима и Ольги, написана поэтической прозой, восходящей к Марлинскому и смешивающей жанр романа с жанром поэмы. Совсем иначе написаны главы, изображающие крестьянское восстание и поиски помещика Палицына; здесь в диалогах появляется живой народный язык, а повествование делается гораздо более эпическим, спокойным. Последние главы в этом отношении не похожи на первые — как будто в процессе работы Лермонтов перешел от одного стиля к другому. Это колебание свидетельствует о неустойчивости самого идейного за-

¹⁷ «Атеней», 1858, ч. 6, стр. 300—301.

мысла: фигура Вадима слишком литературна и в этом смысле слишком условна.

В конце 1834 г. Лермонтов окончил школу и был произведен из юнкеров в корнеты лейб-гвардии Гусарского полка. Наступило, наконец, то освобождение, о котором он давно мечтал. 1835 год он проводит среди светского и военного общества. В письме к А. М. Верещагиной он говорит: «Теперь я не пишу романов — я их делаю».

Можно подумать, что Лермонтов превратился в типичного гусара, играющего роль великосветского льва, но его письма свидетельствуют о другом: «... вы когда-то облегчили мне сильное горе, — пишет он М. А. Лопухиной, — возможно и теперь вы пожелаете разогнать ласковыми словами холодную иронию, которая неудержимо прокрадывается мне в душу, как вода просачивается в разбитое судно!» (IV, 573, 576). В письме к А. М. Верещагиной Лермонтов признается: «... если посмотреть на меня, то покажется, что я помолодел года на три, такой у меня счастливый и беспечный вид человека, довольного собою и всем миром; не кажется ли вам странным этот контраст между душой и наружностью?» (IV, 580, 584). Итак, этот будто бы беззаботный гусар полон холодной иронии и недовольства миром: он не столько увлекается «хорошим обществом», сколько издевается над ним и готовит направленный против него «железный стих, облитый горечью и злостью». В ответном письме А. М. Верещагина спрашивает его: «Кстати о вашем идеале. Вы мне ничего не говорите о ваших сочинениях. Я надеюсь, что вы пишете, и думаю, что вы пишете хорошо... Конечно, у вас есть друзья, которые их читают и умеют лучше судить, но я вас уверяю, что находятся и такие, которые прочтут их с бóльшим удовольствием» (IV, 744).

Друзья у Лермонтова были. Особенно близким другом был человек, не имевший ничего общего с гусарами и с великосветским обществом, — Святослав Афанасьевич Раевский, отец которого был учителем и смотрителем в Пензенском уездном училище. Семья Раевских была издавна связана со Столыпинными; Святослав Афанасьевич, родившийся в 1808 г., был крестником бабушки Лермонтова и не раз гостил у нее в Тарханах. Он учился в Московском университете (окончил в 1827 г. Нравственно-политическое отделение) и, подружившись с юным Лермонтовым, принимал «деятельное участие в разных планах <его> поэтического творчества».¹⁸ Мало того: по мнению Н. Л. Бродского, открывшего и собравшего много новых сведений о жизни

¹⁸ Сочинения М. Ю. Лермонтова под ред. П. А. Висковатова, т. 6, стр. 216.

и работе Раевского, Лермонтов встретил в нем «того, кто мог помочь ему в уяснении происшедших <в 1825 г.> событий».¹⁹ В 1831 г. Раевский переехал в Петербург и поступил на службу в Департамент государственных имуществ. После окончания Лермонтовым юнкерской школы дружба его с Раевским еще усилилась и окрепла: в 1836 г. они жили вместе и, как видно по рукописи романа «Княгиня Лиговская», вместе писали его.

Раевский был не только близок к литературным кругам, но и сам писал статьи и рецензии по вопросам народного творчества. В «Олонецких губернских ведомостях» 1838 г. напечатана его замечательная статья «О простонародной литературе», сохранившая свое значение и для нашего времени. Можно думать, что не без его участия и влияния была написана Лермонтовым «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Ко всему этому надо еще прибавить, что Раевский увлекался идеями утопического социализма и был одним из первых русских фурьеристов.²⁰ Недаром в письме с Кавказа (1838 г.) Лермонтов назвал его «экономполитическим мечтателем»: это явный намек на его увлечение социально-утопическими идеями.

Годы 1834—1836 дали Лермонтову большой запас наблюдений и формировали его мировоззрение. «Вадим», «Маскарад» и «Княгиня Лиговская» свидетельствуют о большом расширении горизонта. Из углубленного в себя поэта-байрониста Лермонтов превращается в писателя, глубоко и зорко вглядывающегося в жизнь русского общества, в его историю и остро наблюдающего поведение и психологию человека. Вместе с мировоззрением формируется и стиль. Эпоха ранних байронических поэм закончена. «Бородино» ясно говорит и о сложившемся отношении к современности («Богатыри — не вы!»), и о выходе за пределы интимной лирики, и об интересе к народной поэзии и языку.

5

29 января 1837 г. погиб Пушкин. Лермонтов ответил на эту гибель политической одой «Смерть Поэта». Среди подавленного молчания раздался громкий и гневный голос, свидетельствовавший о том, что идея революции жива, что декабристы оставили своих наследников, грозящих палачам судом и мезтью. Это стихотворение звучало как призыв, как прокламация,

¹⁹ Н. Бродский. Святослав Раевский, друг Лермонтова. «Литературное наследство», т. 45—46, стр. 304.

²⁰ Подробности в указанной статье Н. Л. Бродского (см. предыдущую сноску).

а вовсе не как скорбная элегия. В старое время творчество Лермонтова часто рассматривалось как плод уединенного вдохновения, питающегося размышлениями о своей личной судьбе; «Смерть Поэта» обнаруживает со всей ясностью не только силу его общественного темперамента, но и глубокую связь с русской общественно-политической жизнью. Это не кабинетное сочинение поэта-одиночки, а выражение чувств, охвативших все переломное общество.

Последние 16 строк стихотворения представляют собой прямое политическое выступление против николаевского правительства. В нем столпившиеся у трона проходимцы объявлены во всеуслышание палачами Пушкина. Не удивительно, что при дворе это стихотворение было понято как «воззвание к революции». Лермонтова арестовали и выслали на Кавказ. Пострадал и друг Лермонтова С. А. Раевский: за распространение этих стихов и «в особенности за намерение тайно доставить сведения корнету Лермонтову о сделанном им показании» он был выслан в Петрозаводск. Впоследствии Раевский объяснял А. П. Шан-Гирею настоящие причины этого сурового наказания: «Объяснения, которые Михаил Юрьевич был вынужден дать своим судьям, допрашивавшим о мнимых соучастниках в появлении стихов на смерть Пушкина, — составлены им вовсе не в том тоне, чтобы сложить на меня какую-нибудь ответственность, и во всякое другое время не отозвались бы резко на ходе моей службы; но, к несчастью моему и Мишеля, я был тогда в странных отношениях к одному из служащих лиц. Понятия юриста, студента Московского университета, часто вовлекали меня в несогласия с окружающими меня служаками, и я, зная свою полезность, не раз смело просил отставки. Мне уступали, и я оставался на службе при своих убеждениях; но когда Лермонтов произнес пред судом мое имя, служаки этим воспользовались, аттестовали меня непокорным и ходатайствовали об отдаче меня под военный суд, рассчитывая, вероятно, что во время суда я буду усерден и покорен, а покуда они приищут другого способного человека. К счастью, ходатайство это не было уважено, а я просто без суда переведен на службу в губернию; записываю это для отнятия права упрекать память благородного Мишеля. Самые же стихи его были отражением мнений не одного лица, но весьма многих».²¹ Что главной причиной высылки Раевского был отзыв о нем служебного начальства, подтверждается письмом Лермонтова от 8 июня 1838 г., в котором он пишет Раевскому: «Я сказал, что отзыв *непокорен к начальству* повредит тебе, тогда, когда ты еще здесь сидел

²¹ «Русское обозрение», 1890, № 8, стр. 742—743.

под арестом, и что без этого ты, может быть, остался бы здесь» (IV, 605).

Интересно указание Раевского на то, что стихи Лермонтова были «отражением мнений не одного лица, но весьма многих». Это лишний раз опровергает прежнее представление о Лермонтове как о поэте-одиночке, погруженном в свой индивидуальный мир. Все его творчество 1836—1841 гг. показывает, что он напряженно думал о судьбах России и о своей общественно-политической позиции. Так понимали Лермонтова и Белинский, и Герцен, и Добролюбов. Хорошие и верные слова сказаны о Лермонтове в недавно обнаруженной незаконченной статье А. В. Дружинина (1860 г.): «Когда погиб Пушкин, перенесший столько неотразимых обид от общества, еще не дозревшего до его понимания, — мальчик-Лермонтов в жгучем поэтическом ямбе первый оплакал поэта, первый кинул железный стих в лицо тем, которые ругались над памятью великого человека. Немилость и изгнание, последовавшие за первым подвигом поэта, Лермонтов, едва вышедший из детства, вынес так, как переносятся житейские невзгоды людьми железного характера, предназначенными на борьбу и владычество».²² Чувство трагического одиночества («И скучно и грустно, и некому руку подать») являлось у Лермонтова потому, что он смотрел на дело поэта не как на уединенное занятие и не как на «торговлю лафосом» (эпиграф из Барбье к стихотворению «Не верь себе»), а как на служение человечеству в его борьбе за освобождение. Поэт в его представлении должен «воспламенять бойца для битвы», слова его должны звучать,

как колокол на башне вечевой,
Во дни торжеств и бед народных.

(«Поэт»).

В этих воззрениях на поэзию и на роль поэта сказывается связь Лермонтова с декабристами: слова о вечевой башне намекают на древнюю новгородскую вольницу — одну из основных тем декабристской поэзии. Эта связь отражается и в самой биографии Лермонтова: высланный в 1837 г. на Кавказ, он находит там себе друга в лице поэта-декабриста Александра Ивановича Одоевского. Стихи Одоевского Лермонтов знал, конечно, еще в юности, когда учился в университете; можно даже говорить о влиянии Одоевского на юношескую поэзию Лермон-

²² Новый источник для биографии Лермонтова. Статья и публикация Э. Герштейн. «Литературное наследство», т. 67, М., 1959, стр. 630.

това. Совершенно по-лермонтовски звучит, например, «Элегия» Одоевского 1830 г.:

Как званый гость или случайный,
Пришел он в этот чуждый мир,
Где скудно сердца наслажденье
И скорби с радостью смешенье
Томит, как похоронный пир.

Жизнь на Кавказе дала сильный толчок творчеству Лермонтова. Поэма «Демон» подвергается в 1838 г. полной переработке: начатая в юные годы, поэма эта заново оживает под впечатлением кавказских легенд о горном духе, влюбившемся в девушку. Действие поэмы переносится на Кавказ, прежняя испанская монахиня превращается в княжну Тамару; поэма приобретает характер народного сказания. Лермонтов с увлечением слушает местные народные легенды, сказки и песни, восполняя этим тот недостаток своего воспитания, о котором он писал еще в 1830 г.: «Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — я не слышал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности» (IV, 528). Сказка «Ашик-Кериб» была, вероятно, прямо записана Лермонтовым со слов сказителя-азербайджанца. Поэмы «Беглец» и «Мцыри», стихотворения «Дары Терека», «Казачья колыбельная песня», «Спор», «Сон», «Тамара» — все это навеяно разнообразным фольклорным материалом, с которым Лермонтов познакомился на Кавказе. Если к этому прибавить роман «Герой нашего времени», содержащий в себе тоже следы знакомства с жизнью и творчеством кавказских народов (фигуры Бэлы и Казбича, песни Казбича и девушки в «Тамани»), то окажется, что все основные произведения Лермонтова этих лет связаны с его впечатлениями от Кавказа. Недаром ему так не хотелось возвращаться в Россию после оказанной ему в октябре 1837 г. «милости»: «Наконец, меня перевели обратно в гвардию, — пишет он Раевскому в конце 1837 г., — но только в Гродненский полк, и если бы не бабушка, то, по совести сказать, я бы охотно остался здесь... скучно ехать в новый полк, я совсем отвык от фронта и серьезно думаю выйти в отставку» (IV, 597 и 598).

Основной темой в творчестве Лермонтова 1838—1839 гг. становится то «недовольство современностью, действительностью», на которое Белинский обратил внимание, говоря о «Бородине». Слова бородинского солдата «Богатыри — не вы!» звучат как лейтмотив и в «Песне про купца Калашникова», и в «Думе», и в «Поэте», и в «Кинжале», и даже в «Герое нашего времени», где местами повторяются мысли и слова «Думы».

Само заглавие романа звучит иронично: вот какие жалкие формы принял «геронизм» нашего времени! Лермонтов был совершенно прав, когда в предисловии к роману возражал против мнения, что в лице Печорина он нарисовал свой портрет: чтобы нарисовать Печорина, собрав в нем « пороки всего нашего поколения», чтобы написать «Думу» и «Поэта», надо было иметь подлинно героическую натуру, рвущуюся к настоящему большому делу, к настоящей борьбе. В том же предисловии Лермонтов говорит о публике: «Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места» (IV, 275). Этими словами Лермонтов объяснял читателям, что образ Печорина создан на основе глубокого недовольства современностью.

Есть указания на то, что в 1839 г. Лермонтов был членом так называемого «кружка шестнадцати». Один из членов этого кружка, гр. Ксаверий Браницкий, издал в 1879 г. в Париже книгу «Les Nationalités slaves» («Славянские нации»); книга открывается большим предисловием, обращенным к другу, И. С. Гагарину, который был членом того же кружка. Вот что вспоминает здесь Браницкий: «В 1839 году в Петербурге существовало общество молодых людей, которое называли, по числу его членов, „кружком шестнадцати“. Это общество составилось частью из университетской молодежи, частью из кавказских офицеров. Каждую ночь, возвращаясь из театра или бала, они собирались то у одного, то у другого. Там, после скромного ужина, куря свои сигары, они рассказывали друг другу о событиях дня, болтали обо всем и все обсуждали с полнейшей непринужденностью и свободой, как будто бы III отделения собственной его императорского величества канцелярии и не существовало: до того они были уверены в скромности всех членов общества. Мы оба с вами принадлежали к этому свободному, веселому кружку... Как мало из этих друзей, тогда молодых, полных жизни, осталось на этой земле, где, казалось, долгая и счастливая жизнь ожидала всех их! Лермонтов, сосланный на Кавказ за удивительные стихи, написанные им по поводу смерти Пушкина, погиб в 1841 г. на дуэли, подобно великому поэту, которого он воспел. Вскоре таким же образом умер А. Долгорукий. Не менее трагический конец — от пуль дагестанских горцев — ожидал Жерве и Фредерикса. Еще более горькую утрату мы понесли в преждевременной смерти Монго-Столыпина и Сергея Долгорукого, которых свела в могилу болезнь. Такая же судьба ожидала позднее и Андрея Шувалова». Вот ближайший круг друзей и единомышленников Лермонтова в конце 30-х годов.

Из слов Браницкого видно, что кружок этот был оппозиционным. Это подтверждается и дальнейшей деятельностью некоторых его членов: К. Браницкий, попавший под подозрение, эмигрировал в 1843 г. во Францию, где сблизился с Прудоном, Бакуниным, Герценом и поддерживал своими средствами издание революционных газет; А. П. Шувалов был в 60-х годах деятельным участником земского движения и подвергся за свои речи (Герцен печатал их в «Колоколе») высылке за границу. Надо думать, что его политическая программа строилась на идее дворянской революции.

6

В годы 1838—1839 литературная позиция Лермонтова вполне определилась. «Герой нашего времени» представляет собой решительный шаг вперед по сравнению с юношеской прозой. Между «Княгиней Лиговской» и «Бэлой» прошло всего около двух лет, а кажется, будто это произведения разных писателей, — настолько велика разница в самом стиле, в самих принципах повествования и рисовке персонажей. Юношеская проза Лермонтова носила явные следы влияния Марлинского и никак не соприкасалась с прозой Пушкина; «Герой нашего времени» написан уже с учетом пушкинской прозы. Можно с полной уверенностью сказать, что особенное впечатление на Лермонтова должно было произвести появившееся в «Современнике» 1836 г. «Путешествие в Арзрум» Пушкина. Колебания и поиски кончились: «Бэла» написана человеком, который не только прочитал «Путешествие в Арзрум», но и увидел в нем настоящее решение стиливых проблем. Как гениальный ученик, а не простой подражатель, Лермонтов вместе с тем ставит перед собой новую проблему характера. Онегин дан со стороны, без особенного углубления в психологию; Печорин дан иначе: его внешняя биография изложена отрывочно, но характер и внутренние мотивы поведения представлены во всей полноте, глубине и последовательности.

В предисловии к «Журналу Печорина» появились слова, имеющие полемический смысл и направленные против традиций «вальтер-скоттовского» романа: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». Это был голос новой эпохи: личная тема получала глубокий общественный смысл. Балзак в предисловии к «Человеческой комедии» (1842) заявил, как бы повторяя слова Лермонтова: «Я придаю фактам постоянным, повседневным, тайным или явным, а также событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же зна-

чения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов».²³ И Герцен писал тогда же: «Действительно трудное <...> не за тридевять земель, а возле нас, так близко, что мы и не замечаем его, — частная жизнь наша, наши практические отношения к другим лицам, наши столкновения с ними».²⁴ Этот художественный «психологизм», подготовивший развернутую впоследствии Толстым «диалектику души» (по выражению Чернышевского), был плодом общественно-исторических потрясений и разочарований; но, с другой стороны, в нем была связь с социально-утопическими идеями 30—40-х годов — с учениями об извращении человеческой природы неправильным устройством общественной жизни. Эта связь сказывается у Лермонтова и в «Маскараде», и в «Герое нашего времени»: Печорин (как и Арбенин) вызывает глубокое сочувствие — не столько как «герой» своего времени (недаром это слово в заглавии романа имеет иронический смысл), сколько как его жертва.

От 1835—1836 гг. до 1840 г. Лермонтов пережил большую литературную эволюцию; это сказалось в поэмах «Тамбовская казначейша» и «Сашка». Если он и вернулся к своим юношеским сюжетам и образам («Демон» и «Мцыри»), то именно для того, чтобы, с одной стороны, подвести им некоторый итог и таким образом «отделаться» от них, а с другой — чтобы вложить в них новый смысл и приблизить их к новой стадии своего творчества. В «Сказке для детей» Лермонтов сам прощается со своим юношеским образом Демона:

Кипя огнем и силой юных лет,
Я прежде пел про демона иного;
То был безумный, страстный, детский бред.
.....
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделаюсь — стихами!

Еще точнее и определеннее говорит Лермонтов о своей литературной эволюции в стихотворении, написанном в альбом С. Н. Карамзиной; здесь прямо указано, от каких тем и от какого стиля он отошел:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

²³ О. Бальзак, Собрание сочинений, т. I, М., 1951, стр. 13.

²⁴ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. II, М., 1954, стр. 74.

Но красоты их безобразной
 Я скоро таинство постиг,
 И мне наскучил их несвязный
 И оглушающий язык.

(«В альбом С. Н. Карамзиной»).

«Безобразная красота» — это очень точное определение тех романтических ужасов, которыми были наполнены юношеские поэмы Лермонтова и которые скопились в «Вадиме». Эта романтика отошла в прошлое. Лермонтов определился как зрелый большой художник, намечающий новые пути в русской литературе. Сборник его стихотворений, вышедший в 1840 г., и «Герой нашего времени», появившийся в том же году, блестяще подтверждали предсказание Белинского: «На Руси явилось новое могучее дарование — Лермонтов». Приветствуя появление книжки стихотворений Лермонтова и говоря, что «она заключает в себе возможность в будущем нескольких и притом больших книг», Белинский писал: «В первых лирических произведениях Лермонтова, разумеется, тех, в которых он особенно является русским и современным поэтом, также виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выражении; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадною, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства. . . Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце. . . Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества». И дальше: «По глубине мысли, роскоши поэтических образов, увлекательной, неотразимой силе поэтического обаяния, полноте жизни и типической оригинальности, по избытку силы, бьющей огненным фонтаном, его создания напоминают собою создания великих поэтов. Его поприще еще только начато, и уже как много им сделано, какое неистощимое богатство элементов обнаружено им: чего же должно ожидать от него в будущем? . . . Пока еще не назовем мы его ни Байроном, ни Гете, ни Пушкиным и не скажем, чтоб из него со временем вышел Байрон, Гете или Пушкин: ибо мы убеждены, что из него выйдет ни тот, ни другой, ни третий, а выйдет — Лермонтов».²⁵

Книжка стихотворений Лермонтова вышла в свет осенью 1840 г., когда он сам был уже опять на Кавказе. Пустая ссора с сыном французского посланника, Эрнестом де Барантом, происшедшая 16 февраля на балу у графини Лаваль, привела к дуэли, а дуэль оказалась поводом для новой высылки, гораздо

²⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 503 и 545—546.

более серьезной, чем первая. Дело было, конечно, не в дуэли самой по себе, тем более что Лермонтов выстрелил в воздух; дело было в том, что за Лермонтовым утвердилась репутация «беспокойного человека». Еще до ссоры с Барантом, на новогоднем балу в зале Дворянского собрания, Лермонтов позволил себе какую-то смелую выходку по отношению к великим князьям. Некоторую роль сыграло, вероятно, и появление в печати стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен», описывающего в презрительных и сухих выражениях именно этот бал и кончающегося знаменитыми словами:

О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

В марте 1840 г. Лермонтов был арестован и предан военному суду. В апреле, когда Лермонтов сидел в ордонансгаузе,²⁶ его посетил Белинский. Подробности этого исторического свидания описаны И. Панаевым в его «Литературных воспоминаниях» и рассказаны самим Белинским в письме к В. Боткину от 16 апреля 1840 г. Панаев вспоминает, как Белинский пришел в редакцию «Отечественных записок» после свидания с Лермонтовым: «Ну, батюшка, в первый раз я видел этого человека настоящим человеком!! Вы знаете мою светскость и ловкость: я взошел к нему и сконфузился, по обыкновению. Думаю себе: ну зачем меня принесла к нему нелегкая? Мы едва знакомы, общих интересов у нас никаких, я буду его женировать, он меня... Что еще связывает нас немного — так это любовь к искусству, но он не поддается на серьезные разговоры... Я, признаюсь, досадовал на себя и решился пробыть у него не больше четверти часа. Первые минуты мне было неловко, но потом у нас завязался как-то разговор об английской литературе и Вальтер-Скотте... „Я не люблю Вальтер-Скотта, — сказал мне Лермонтов, — в нем мало поэзии. Он сух“, — и начал развивать эту мысль, постепенно одушевляясь. Я смотрел на него — и не верил ни глазам, ни ушам своим. Лицо его приняло натуральное выражение, он был в эту минуту самим собою... В словах его было столько истины, глубины и простоты! Я в первый раз видел настоящего Лермонтова, каким я всегда желал его видеть. <...> Сколько эстетического чутья в этом человеке! Какая нежная и тонкая поэтическая душа в нем!.. Недаром же меня так тянуло к нему. Мне наконец удалось-таки его видеть в настоящем свете. А ведь чудак!

²⁶ Ныне — здание военной комендатуры на углу Садовой и Инженерной улиц.

Он, я думаю, раскаивается, что допустил себя хотя на минуту быть самим собою, — я уверен в этом».²⁷

Из этого рассказа видно, что до свидания в ордонанс-гаузе Лермонтов почти не встречался с Белинским и ни разу не говорил с ним серьезно. Лермонтов, очевидно, сторонился его, как сторонился всей среды литераторов и журналистов. В письме к В. Боткину (от 16—21 апреля 1840 г.) Белинский, рассказывая об этом же свидании и восхищаясь целостностью натуры Лермонтова, сообщает: «Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: Дай бог!».²⁸ Белинский, еще отстаивавший тогда позицию «примирения с действительностью», возражал против «рефлексии» и иронии, против всякого «субъективизма» в поэзии. Спор с Лермонтовым был, вероятно, именно об этом, но Лермонтов, по словам П. А. Анненкова, «одолеет» Белинского: «Несмотря на то, что характер лермонтовской поэзии противоречил временному настроению критика, молодой поэт, по силе таланта и смелости выражения, не переставал волновать, вызывать и дразнить критика. Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собою, которая и происходила на наших глазах».²⁹ Анненков утверждает: «Выдержка у Лермонтова была замечательная: он <...> шел прямо и не обнаруживал никакого намерения изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отношения к явлениям жизни на какое-либо другое, более справедливое и гуманное представление их».³⁰ Лермонтов, как говорит там же Анненков, был «первым человеком на Руси», который «навел Белинского» на мысль о том, что «единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовные немощи, плачевное состояние его совести и духа».

В том же письме к В. Боткину Белинский сообщал о дуэли Лермонтова с Барантом: «Кстати, дуэль его — просто вздор, Барант (салонный Хлестаков) слегка цапнул его по руке, и царина давно уже зажила. Суд над ним кончен и пошел на конфирмацию к царю. Вероятно, переведут молодца в армию. В таком случае хочет проситься на Кавказ, где готовится какая-то важная экспедиция против черкес. Эта русская разудалая голова так и рвется на нож. Большой свет ему надоел, давит его».

²⁷ И. Панаев. Литературные воспоминания. Л., 1950, стр. 136—137.

²⁸ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 509.

²⁹ П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Л., 1928, стр. 247.

³⁰ Там же, стр. 251.

«Высочайшая конфирмация», сообщенная Лермонтову 13 апреля, гласила: «Поручика Лермонтова перевести в Тенгинский пехотный полк тем же чином». Одновременно с этим приказом и как бы в ответ на него появилось первое издание «Героя нашего времени». Прочитав его, Николай I нашел вторую часть романа (т. е. «Княжну Мери») «отвратительной». В письме к супруге он заявил: «Такие романы портят нравы и портят характер», — и подкрепил свой официальный приговор грозными словами: «Счастливого пути, господин Лермонтов».³¹ А в это же время в «Отечественных записках» появилась заметка, в которой говорилось: «Наконец, среди бледных и эфемерных произведений русской литературы нынешнего года <...> явилось поэтическое создание, дышащее свежеею, юною, роскошною жизнью сильного и самобытного творческого таланта. <...> В основной идее романа г. Лермонтова лежит важный современный вопрос о внутреннем человеке, вопрос, на который откликнутся все, и потому роман должен возбудить всеобщее внимание, весь интерес нашей публики».³² Автором этой заметки (без подписи) был Белинский.

Русская критика вступила в спор с царем.

7

В первых числах мая 1840 г. Лермонтов выехал из Петербурга на Кавказ. В Москве он остановился, чтобы повидаться с друзьями и литераторами. Две недели прошли в непрерывных встречах и беседах. 9 мая Лермонтов присутствовал на именинном обеде у Гоголя; среди гостей были Вяземский, Баратынский, А. И. Тургенев, А. С. Хомяков, артист М. С. Щепкин и многие другие. «После обеда все разбрелись по саду маленькими кружками. Лермонтов читал наизусть Гоголю и другим, кто тут случился, отрывок из новой своей поэмы „Мцыри“, и читал, говорят, прекрасно».³³ Особенно часто встречался в эти дни Лермонтов с Ю. Ф. Самаринным и А. С. Хомяковым: его живо интересовали начинавшиеся тогда споры вокруг вопроса о культурах Запада и Востока.

В последних числах мая Лермонтов покинул Москву, а 17 июня писал из Ставрополя А. А. Лопухину: «Завтра я еду в действующий отряд, на левый фланг, в Чечню брать пророка Шамяля». Начались жестокие перестрелки и стычки с чечен-

³¹ «Дела и дни», 1921, № 2, стр. 189.

³² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 145—146.

³³ С. Т. Аксаков, Собрание сочинений, т. III, ГИХЛ, М., 1956, стр. 186.

цами. 11 июля был тяжелый бой при реке Валерик («речка смерти»), описанный Лермонтовым в письме к А. А. Лопухину (от 12 сентября 1840 г.) и в стихотворном послании к В. А. Лопухиной («Я к вам пишу»). В официальном «Журнале военных действий» было написано: «Тенгинского пехотного полка поручик Лермонтов, во время штурма неприятельских завалов на реке Валерик, имел поручение наблюдать за действиями передовой штурмовой колонны и уведомлять начальника отряда об ее успехах, что было сопряжено с величайшею для него опасностью от неприятеля, скрывавшегося в лесу за деревьями и кустами. Но офицер этот, несмотря ни на какие опасности, исполнял возложенное на него поручение с отменным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы».³⁴

В августе Лермонтов был отпущен для лечения в Пятигорск, а в конце сентября опять выступил с кавалерийским отрядом из крепости Грозной в Чечню, к реке Аргун. Тут ему пришлось заменить раненого друга, Руфина Ивановича Дорохова, — того самого, о котором Пушкин писал в «Путешествии в Арзрум».³⁵ Во главе «команды охотников», состоявшей из ста казаков, Лермонтов воевал в Чечне до конца ноября. «Не знаю, что будет дальше, а пока судьба меня не очень обижает», — писал он Лопухину; он надеялся, что после возвращения из военной экспедиции получит «прощение» и выйдет в отставку. Вместо этого «государь-император, по всеподданнейшей просьбе г-жи Арсеньевой, бабки поручика Тенгинского полка Лермонтова, высочайше повелеть соизволил: офицера сего, ежели он по службе усерден и в нравственности одобрителен, уволить к ней в отпук в С.-Петербург сроком на два месяца».³⁶

В начале февраля 1841 г. Лермонтов приехал в Петербург — и сразу попал на замечание: «...бабушка моя просила о прощении моем, — писал он на Кавказ А. И. Бибикову, — а мне дали отпуск; но я скоро еду опять к вам, и здесь остаться у меня нет никакой надежды, ибо я сделал вот какие беды: приехав сюда в Петербург на половине масляницы, я на другой же день отправился на бал к г-же Воронцовой, и это нашли неприличным и дерзким. Что делать? Кабы знал, где упасть, соломки бы подостлал; <...> 9-го марта отсюда уезжаю заслужи-

³⁴ В. Мануйлов. Летопись жизни и творчества. В книге: М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. VI, Изд. АН СССР, 1957, стр. 852.

³⁵ Подробно о Р. И. Дорохове см. в статье Э. Герштейн «Новый источник для биографии Лермонтова» («Литературное наследство», т. 67).

³⁶ Л. П. Семенов. Новые документы о Лермонтове. «Горская мысль», 1922, № 3, стр. 44.

вать себе на Кавказе отставку; из Валерикского представления меня здесь вычеркнули, так что даже я не буду иметь утешения носить красной ленточки, когда надену штатский сюртук» (IV, 625).

На балу у А. К. Воронцовой-Дашковой присутствовал вел. кн. Михаил Павлович. «Считалось в высшей степени дерзким и неприличным, — говорил В. Соллогуб П. Висковатову, — что офицер опальный — отбывающий наказание, смел явиться на бал, на котором были члены императорской фамилии». ³⁷ Сама Воронцова и ее гости едва упростили «члена императорской фамилии» не взыскивать с Лермонтова за его «проступок», но надежды на «прощение» и на уход в отставку сильно пошатнулись. Однако Лермонтову удалось продлить отпуск, и он стал надеяться, что ему удастся выйти в отставку и, оставшись в Петербурге, заняться литературной деятельностью. Внезапно все рушилось: 11 апреля дежурный генерал Главного штаба П. А. Клейнмихель вызвал Лермонтова и сообщил ему предписание в 48 часов покинуть Петербург и отправиться на Кавказ в Тенгинский полк.

Е. П. Ростопчина вспоминает: «Лермонтову очень не хотелось ехать, у него были всякого рода дурные предчувствия. Наконец <...> мы собрались на прощальный ужин, чтобы пожелать ему доброго пути. Я из последних пожала ему руку. <...> Во время всего ужина и на прощаньи Лермонтов только и говорил об ожидавшей его скорой смерти. Я заставляла его молчать, старалась смеяться над его, казавшимися пустыми, предчувствиями, но они поневоле на меня влияли и сжимали сердце». ³⁸

Дело было не столько в «предчувствиях», сколько в опыте. Лермонтов понимал, что он чудом спасся в прошлую экспедицию и что вторично чуду не бывать. Его посылали на верную смерть. Оставалась одна надежда: добиться отставки — хотя бы и без «красной ленточки».

Выгнанный Клейнмихелем из Петербурга, Лермонтов 17 апреля приехал в Москву. «Жду с нетерпением письма от вас с каким-нибудь известием, — писал он бабушке; — я в Москве пробуду несколько дней» (IV, 626). Лермонтов смутно надеялся на то, что бабушка вымолит ему «прощение» через Жуковского. «Попросите Василия Андреевича <Жуковского> напомнить государыне, — писала она 18 апреля С. Н. Карамзиной, — вчерашний день прощены: Исаков, Лихачев, граф Апраксин и Челищев; уверена, что и Василий Андреевич извинит меня, что я его бес-

³⁷ П. А. Висковатов. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. Изд. В. Ф. Рихтера, 1891, стр. 374.

³⁸ Е. П. Ростопчина. Записка о М. Ю. Лермонтове. В книге: Е. А. Сушкова-Хвостова. Записки, стр. 352, 353.

покою, но сердце мое растерзано».³⁹ Этот вчерашний день был днем рождения наследника, который к тому же накануне вступил в брак с очередной немецкой принцессой; по этому поводу несколько провинившихся гвардейских офицеров были прощены, а Жуковский получил чин тайного советника. Надо думать, что Лермонтов был срочно выслан из Петербурга именно в связи с этими придворными «торжествами» и «всемилодивейшими прощениями». Хлопоты бабушки, несмотря на ее связи, ни к чему не привели. Не дождавись известий, Лермонтов двинулся дальше на юг; из Ставрополя он опять писал: «Я все надеюсь, милая бабушка, что мне все-таки выйдет прощенье, и я могу выйти в отставку» (IV, 628).

Лермонтову надлежало ехать в Темир-Хан-Шуру (Дагестан), в экспедиционный отряд; вместо этого он с А. А. Столыпиным (Монго) поехал в Пятигорск и подал рапорт о болезни. Мысль об отставке не покидала его, и он делал все, чтобы задержать отъезд в полк. Начальство требовало его отправки «по назначению», но он представил выданное ему 15 июня 1841 г. пятигорским военным лекарем медицинское свидетельство, в котором было сказано, что поручику Лермонтову «необходимо <...> продолжать пользование минеральными водами в течение целого лета 1841 года; оставленное употребление вод и следование в путь может повлечь самые пагубные последствия для его здоровья».⁴⁰

Лермонтов остался в Пятигорске и поселился вместе с А. А. Столыпиным в домике Чилиева. 28 июня 1841 г. Лермонтов писал бабушке: «Пишу к вам из Пятигорска, куда я опять заехал и где пробуду несколько времени для отдыха. Я получил ваших три письма вдруг <...> То, что вы мне пишете в словах г. Клейнмихеля, я полагаю еще не значит, что мне откажут отставку, если я подам; он только просто не советует; а чего мне здесь еще ждать?» (IV, 631, 632). Последние слова звучат отчаянием — и они оказались последними. 15 июля Лермонтов был убит на дуэли Н. С. Мартыновым, обиженным его шутками и эпиграммами.

Не будем входить в бытовые подробности этой ссоры, поскольку показания свидетелей сбивчивы и противоречивы; что же касается самой дуэли и ее исхода, то здесь до сих пор многое остается загадочным. Можно сказать только одно: давнишние подозрения, что дуэль с Мартыновым была каким-то

³⁹ «Литературное наследство», т. 45—46, стр. 656.

⁴⁰ П. Е. Щеголев. Книга о Лермонтове, вып. II. Л., 1929, стр. 178.

образом использована (если не подготовлена) придворными врагами Лермонтова, находят себе подтверждения как в записях и намеках современников, так и в других материалах.⁴¹

Не спроста, конечно, П. А. Вяземский, вообще прекрасно осведомленный, получив известие о гибели Лермонтова, записал в своей книжке: «Я говорю, что в нашу поэзию стреляют удачнее, чем в Луи-Филиппа. Вот второй раз, что не дают промаха. По случаю дуэли Лермонтова князь А. Н. Голицын рассказывает мне, что при Екатерине была дуэль между князем Голицыным и Шепелевым. Голицын был убит, и не совсем правильно, по крайней мере так в городе говорили и обвиняли Шепелева. Говорили также, что Потемкин не любил Голицына и принимал какое-то участие в этом поединке».⁴² Эта запись служит явным намеком на то, что дуэль Лермонтова была тоже «неправильной» и что кто-то из придворных лиц принимал в ней участие.

Вопрос о дуэли и гибели Лермонтова (как, в сущности, и вопрос о его личности) был в течение многих лет запретной темой. В одном из своих «Писем иногородного подписчика о русской журналистике» А. В. Дружинин решился рассказать о том, как он в 1851 г. познакомился на Кавказе с одним человеком, который «коротко знал и любил покойного Лермонтова, странствовал и сражался вместе с ним, следил за всеми событиями его жизни и хранит о нем самое поэтическое, нежное воспоминание».⁴³ Дружинин решился даже сказать о том, что распространное мнение о характере и поведении Лермонтова не соответствует действительности: «Характер знаменитого поэта хорошо известен, — говорит он, — но немногие из русских читателей знают, что Лермонтов, при всей своей раздражительности и резкости, был истинно предан малому числу своих друзей, а в обращении с ними был полон женской деликатности и юношеской горячности. Оттого-то до сих пор в отдаленных краях России вы еще встретите людей, которые говорят о нем со слезами на глазах и хранят вещи, ему принадлежавшие, более, чем драгоценность. С одним из таких людей меня свела судьба на короткое время, и я провел много приятных часов, слушая подробности о жизни, делах и понятиях человека, о котором я имел во многих отношениях превратное понятие». Характерно, однако, что Дружинин не назвал имени этого человека и даже не посмел сказать прямо, что знакомство с ним произошло

⁴¹ См. в книге: С. А. Андреев-Кривич. Лермонтов. Вопросы творчества и биографии. М., 1954 (глава VII — «Два распоряжения Николая I»).

⁴² П. Вяземский. Старая записная книжка. Изд. писателей в Ленинграде, 1929, стр. 264—265.

⁴³ А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. VI, СПб., 1865, стр. 564.

в Пятигорске: «Наши разговоры, — пишет он дальше, — происходили в виду скал и утесов, в виду тех самых снеговых гор, которые так любил великий поэт, угасший безвременно». О дуэли, конечно, не сказано ни слова.

Нелегко было бы догадаться, с кем из друзей Лермонтова встретился Дружинин и какие «подробности» он узнал, если бы в собрании его бумаг не была обнаружена рукопись, представляющая собою не законченную им рецензию на издание сочинений Лермонтова под редакцией С. С. Дудышкина (1860 г.).⁴⁴ В этой рецензии, превратившейся в жизнеописание и характеристику творчества Лермонтова, Дружинин опять вспоминает о встрече с человеком, говорившим о своем друге-поэте «с полной любовью, с решительным презрением к слухам о дурных сторонах частной жизни поэта». Здесь Дружинин сообщает некоторые биографические сведения об этом своем знакомце — «храбром и отличном кавказском офицере», который «носил имя, известное в русской военной истории, и, подобно Лермонтову, страстно любил кавказский край, хотя брошен был туда не по своей охоте». Будучи человеком «из породы удалцов, воспетых Денисом Давыдовым», он несколько раз подвергался разжалованию в рядовые: «Молодость его прошла в постоянных бурях, шалостях и невзгодах, с годами все это стало реже, но иногда возобновлялось с великой необузданностью. Но помимо этих периодических отклонений от общепринятой стези Д—в был человеком умным, занимательным и вполне достойным заслужить привязанность такого лица, как Лермонтов. Во все время пребывания поэта на Кавказе приятели выдались очень часто, делали вместе экспедиции и вместе веселились на водах». Этих сведений совершенно достаточно, чтобы установить, кто скрыт под буквами Д—в: это тот самый Руфин Иванович Дорохов, которого, как уже выше говорилось, Лермонтов сменил во время экспедиции 1840 г., став во главе «команды охотников». Незадолго до того, по словам Дорохова, случай сблизил их окончательно: «... обоих нас татары чуть не изрубили, и только неожиданная выручка спасла нас».

Готовя свою рукопись к печати, Дружинин вычеркнул весь рассказ о знакомстве с Дороховым и заменил его ссылкой на то, что «почти все лица, имевшие хорошее или дурное влияние на Лермонтова в этот период, еще живы, и касаться его сношений с ними никакой биограф не имеет права». Пришлось обойти молчанием и то, что рассказал Дорохов о гибели Лермонтова и чего мы до сих пор так и не знаем: «Как ни хотелось бы и

⁴⁴ Эту рукопись нашла и опубликовала Э. Герштейн (см.: «Литературное наследство», т. 67, стр. 615—644).

нам, — говорит далее Дружинин, — поделиться с публикою запасом сведений о службе Лермонтова на Кавказе, — историею его кончины, рассказанной нам на самом ее театре⁴⁵ с большими подробностями, мы хорошо знаем, что для таких подробностей и сведений не пришло время».

Итак, даже в 1860 г., даже после смерти Николая I, даже в пору либеральных реформ, накануне отмены крепостного права, нельзя было опубликовать рассказанные очевидцем дуэли подробности. Значит, они были достаточно скандальны для репутации тех высокопоставленных лиц, которые еще жили и действовали. Дружинин позволил себе только заявить свою злобу — «злобу на общество, не сумевшее оградить своего певца, злобу на презренные орудия его гибели, злобу на мерзавцев, осмелившихся ей радоваться или холодно встречать весть, скорбную для отечества». Под «орудиями гибели» он разумел, очевидно, не только Мартынова, но и других лиц, причастных к убийству Лермонтова и названных рассказчиком.

Р. И. Дорохов погиб в 1852 г., скоро после встречи с Дружининым: он попал в засаду в Гойтинском ущелье (там, где осенью 1840 г. сражался Лермонтов) и был изрублен чеченцами, а потом тело его, расклеванное хищными птицами и обглоданное шакалами, было выкуплено и доставлено в лагерь.

Лермонтов по опыту знал, что его ждет подобная участь, если он не добьется отставки и отправится «по назначению». Он сделал все, чтобы спасти себя от бессмысленной чеченской пули; вместо нее его настигла своя, русская, гнавшаяся за ним по пятам.



⁴⁵ Т. е. на месте дуэли. Э. Герштейн полагает, что Р. И. Дорохов был «непрощенным свидетелем» поединка и что именно его имел в виду некий Н. Д. С., утверждавший, что «Лермонтов умер на руках офицера, выслужившегося из солдат» («Литературное наследство», т. 67, стр. 627, 635). — Подчеркнуто мной, — Б. Э.



ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ ЛЕРМОНТОВА

1

Прошло сто лет со дня гибели Лермонтова; казалось бы, что основные проблемы его биографии и творчества могли быть за это время уяснены и изучены—хотя бы в той степени, в какой это было сделано в отношении Пушкина. В действительности дело обстоит иначе: ни живой образ Лермонтова, ни его творческий путь не получили до сих пор достаточно полного исторического освещения, несмотря на многообразные истолкования. Более того: многое не только не оценено, но даже и не прочитано так, как должно было бы быть прочитано. Такова, например, судьба юношеской лирики Лермонтова: широкий читатель хорошо знает такие стихотворения, как «Нищий», «Ангел», «Парус», но в целом лирика 1829—1832 гг. обойдена вниманием как читателей, так и исследователей. Если этого нельзя сказать о творчестве последних лет, то все же смысл многих и очень важных произведений Лермонтова этого периода (как стихотворения «Не верь себе» или «Журналист, читатель и писатель», как поэмы «Сашка», «Мцыри») остается темным.

В том-то и дело, что многое (и иногда самое важное) как в жизни, так и в творчестве Лермонтова оказывается темным, загадочным. Отсюда — простор для субъективных и разнообразных истолкований, не образующих никакой научной традиции. Только недавно биография поэта избавилась от легенды о его «романе» с Омэр де Гелль, сочиненной П. П. Вяземским; с другой стороны, совсем недавно в его биографию введена Н. Ф. Иванова, с именем которой связана чуть ли не вся его лирика 1831—1832 гг. Что касается творчества Лермонтова, то относительно многих его произведений идут еще споры самого первоначального характера: к кому обращено такое-то стихотворение (например, «О, полно извинять разврат» или «Великий муж!»

Здесь нет награды»), или о каком событии говорится в таком-то стихотворении (например, «Опять вы, гордые, восстали» или «Сыны снегов, сыны славян»). Между тем с каждым годом становится все яснее, что историческое значение Лермонтова огромно и что без глубокого и принципиального осмысления его жизни и творчества многое в истории русского общественного сознания той эпохи должно оставаться непонятым. Это особенно ясно нам, современникам бурных лет революций и войн: мы, прошедшие через богатый исторический опыт, читаем Лермонтова и чувствуем его иначе, чем люди конца XIX или начала XX в. Именно этот опыт дает нам право и возможность иначе понимать лермонтовские слова и интонации, иначе слушать его голос: не возводить его в «поэты сверхчеловечества», но и не низводить до положения мрачного одиночки или позера, который смотрит на весь мир «презрительным оком».

Александр Блок кончил свою статью о Лермонтове (1920) характерными словами, подсказанными новым историческим опытом: «Полная оценка творчества поэта, покоящаяся не на шатких личных впечатлениях, хотя бы и разделяемых множеством людей, а на твердой научной основе, — еще впереди».¹ С тех пор прошло двадцать лет, в течение которых Лермонтову уделялось немало внимания: выходили новые издания его сочинений, статьи и книги о нем. В статье А. В. Луначарского² Лермонтов был осмыслен уже исторически — как «последнее и глубоко искреннее эхо декабрьских настроений». Огромная работа по изучению Пушкина, сделанная к столетней годовщине его гибели, послужила своего рода подготовкой к углубленной научной работе над Лермонтовым. Можно с уверенностью сказать, что в результате коллективных усилий, объединивших многих литературоведов нашей страны, «научная основа» для нового понимания Лермонтова, о необходимости которой говорил А. Блок, сейчас заложена и укреплена. Это сказывается уже хотя бы в том, что определились основные проблемы и пути для их освещения: речь идет уже не о «личных впечатлениях», а об исторических закономерностях — об эпохе и о рожденном ею творчестве гениального поэта, на которого, по выражению А. Блока, как бы снизошел «отлетевший дух Пушкина».

Еще в 1906 г. А. Блок написал жестокую, гневную рецензию на книгу Н. Котляревского о Лермонтове («Педант о поэте»);³ он был справедливо возмущен снисходительным тоном автора,

¹ А. Блок, Собрание сочинений, т. XI, Изд. писателей в Ленинграде, 1934, стр. 221.

² А. В. Луначарский. Классики русской литературы. Гослитиздат, М., 1937, стр. 175—188.

³ А. Блок, Собрание сочинений, т. XI, стр. 301—306.

упрекавшего Лермонтова в том, что он «был очень нескромен, когда говорил о своем призвании», и пр. «На протяжении более 300 страниц нет почти фразы, над которой можно было бы задуматься», — говорит Блок. А между тем Лермонтов — трудная историческая загадка: «О Лермонтове еще почти нет слов — молчание и молчание. <...> Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается „провидеть“ Лермонтова. <...> Хочется бесконечного беспристрастия. <...> Когда роют клад, прежде разбирают смысл шифра, который укажет место клада, потом „семь раз отмеривают“ — и уже зато раз навсегда безошибочно „отрезают“ кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов». В этих словах дана очень точная и тонкая характеристика того состояния, в котором находился тогда вопрос о Лермонтове.

Субъективность, которой окрашены все старые работы о нем, порождена прежде всего крайней скудостью вспомогательного материала. Около 50 писем самого Лермонтова (причем большинство — семейного характера), никаких писем к нему, очень немного о нем в письмах знавших его лиц и довольно обширный по количеству, но бедный по содержанию мемуарный материал — вот все, чем владеет исследователь Лермонтова, помимо его произведений. О его дружеских и литературных связях мы знаем очень мало; воспоминания о нем написаны большей частью людьми посторонними, — ближайшие друзья или погибли в те же годы, или промолчали (как С. А. Раевский или А. А. Столыпин-Монго). Это молчание иногда поражает: в 1855—1856 гг. Л. Толстой часто встречался со Столыпинными (Алексеем Аркадьевичем, Аркадием Дмитриевичем, Дмитрием Аркадьевичем), разговаривал с ними на всевозможные темы («Болтал о политической экономии с Д. Столыпиным. Он не глуп и добр», — записывает, например, Толстой 10 июня 1855 г.),⁴ но о Лермонтове — ни слова, хотя Алексей Столыпин (Монго) знал всю историю последней дуэли и многое другое. В итоге биография Лермонтова, по фактическому материалу, остается «нищенской»: мы знаем разные мелочи (вроде истории с Е. А. Сушковой), а о главном не знаем почти ничего, как ничего не знаем об истории замысла и создания большинства его произведений. А. Блок был прав, заговорив о «кладе» и «шифре»: Лермонтов действительно зашифрован — и, конечно, не случайно. Его письма, очевидно, уничтожали, а в своих письмах и дневниках старались не распространяться о нем. Мало того: Лермонтов и сам шифровал свои произведения, либо из-

⁴ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 47, ГИХЛ, М., 1937, стр. 45.

бегая ставить в заглавиях своих стихотворений имена лиц, к которым они обращены (так, стихотворение «О, полно извинять разврат» озаглавлено, как и многие другие, «К***»), либо говоря намеками. Получилось так, что его произведения в большинстве случаев лишены прочных фактических и исторических ассоциаций, что отражается, конечно, и на понимании и на комментировании. Особенно пострадали от этого юношеские произведения, по самому своему характеру тесно связанные с фактами.

Отсюда — свойственная прежней литературе о Лермонтове «свобода» личных действий, не ограниченная никакой исторической «необходимостью». Лермонтов истолковывался так, как это было нужно или интересно исследователю. «По книге г. Котляревского выходит, что Лермонтов всю жизнь старался разрешить вопрос, заданный ему профессором Котляревским, да так и не мог»,⁵ — иронически говорит А. Блок. Лермонтову надо задавать те вопросы, которые задавала ему его современность, — на них он давал замечательные ответы. Иначе говоря, проблематика в изучении Лермонтова должна быть исторической. Тогда мы приблизимся к тому «беспристрастию», которого требовал А. Блок, боясь «потревожить милый прах». Это беспристрастие не имеет, конечно, ничего общего с бесстрастием, с холодным объективизмом: дело не в «объективности» самой по себе, а в том, чтобы анализ жизни и творчества Лермонтова опирался на историческую действительность и вел к истине.

2

На путях к этой истине надо вернуться к суждениям Белинского и Герцена — свидетелей и критиков, слова которых и более достоверны и несравненно более ценны для нас, чем мнения позднейших критиков и исследователей, уже по одному тому, что они были замечательными людьми той же эпохи и видели в Лермонтове человека своего поколения. «Читая строки, читаешь и между строками», — писал Белинский о предисловии к «Герою нашего времени». Одна из самых важных стадий в научной работе над Лермонтовым (еще далеко не достигнутая) — приближение к такому пониманию его текста: к чтению «между строками», к раскрытию «подтекста», составляющего органическую и очень важную сторону его художественной системы. Сам Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени» жаловался на «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» и на то, что наша публика «не угадывает шутки, не чувствует иро-

⁵ А. Блок, Собрание сочинений, т. XI, стр. 305.

нии», «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». Это еще в большей степени относится к позднейшим исследователям, окончательно утеревшим ключ к чтению лермонтовского художественного шифра. «Получается двойственность, — писал А. Блок <владевший этим ключом и потому так глубоко и нежно любивший Лермонтова>, — с одной стороны длинные тирады профессора Котляревского, с другой — стихи поэта Лермонтова, — и дуэт получается нестройный: будто шум леса смешивается с голосом чревоуещателя».⁶

Герцен и Белинский читали Лермонтова несколько по-разному, при всем сходстве их понимания поэзии Лермонтова и его роли в истории русской литературы. Умственный и исторический опыт Герцена был неразрывно связан с традициями декабризма, между тем как Белинский рос и развивался вне этого опыта. Он не стал бы причислять себя, как Герцен, к «разбуженным этим великим днем» (14 декабря) и вести всю летопись своей умственной жизни от этого дня. В этом смысле многое в поведении и творчестве Лермонтова было ближе и понятнее Герцену (как и Огареву), чем Белинскому. Характерны слова П. В. Анненкова, наблюдавшего историю отношения Белинского к Лермонтову в 1839—1840 гг.: «Белинский, так сказать, овладевал им и входил в его созерцание медленно, постепенно, с насилием над собой <...> Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собою, которая и происходила на наших глазах». В своем первом отзыве о «Думе» Белинский назвал это стихотворение «могучим по форме, но прекраснодушным несколько по содержанию». Анненков, приведя это суждение Белинского 1839 г., замечает: «Известно, что выражал эпитет „прекраснодушный“ в нашем философском кружке».⁷ Исторические корни этого лермонтовского «прекраснодушия» были совершенно понятны и родственны Герцену. Говоря о ранней смерти Веневитинова, Герцен писал: «Веневитинов не родился способным к жизни в новой русской атмосфере. Нужен был другой закал, чтобы вынести воздух этой мрачной эпохи; нужно было с детства привыкнуть к этому резкому и непрерывному холодному ветру; надо было приспособиться к неразрешимым сомнениям, горчайшим истинам, к собственной немощности, к постоянным оскорблениям каждого дня; надо было с самого нежного детства приобрести навык скрывать все, что волнует душу, и не растерять того, что хоронилось в ее недрах, — наоборот, надо было дать вырваться в немом гневе всему, что ложилось на сердце» («О развитии революционных идей в России»). Говоря это,

⁶ Там же.

⁷ П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Л., 1928, стр. 247.

Герцен как будто прямо намекает на детство Лермонтова, и именно на те стороны этого детства, которые были порождены условиями «мрачной эпохи». Дальнейшие слова Герцена представляют собой уже прямую и замечательную характеристику Лермонтова, отмечающую в его личности и поведении именно те черты, которые порождены эпохой и имеют поэтому исторический, социальный, а не индивидуально-психологический смысл: «Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из-за гуманности; надо было обладать беспредельною гордостью, чтобы высоко держать голову, имея цепи на руках и ногах».⁸ Этими немногими словами набросан исторический портрет Лермонтова; основные штрихи этого портрета начинают определяться уже в период ранней юности — в те годы, когда стали явственно проступать признаки «новой русской атмосферы».

Идейное и художественное развитие юноши-Лермонтова совершалось в несомненной связи с событиями 1825 г. и с следовавшим за ними разгромом декабристов. Декабризм в широком смысле слова был той идеологической средой, которая формировала сознание и творческое воображение юного Лермонтова. В «Странном человеке» Владимир Арбенин говорит: «Несносное полотерство, стремление к ничтожеству, пошлое самовыказывание завладело половиной русской молодежи. (...) Я не сотворен для людей теперешнего века и нашей страны; у них каждый обязан жертвовать толпе своими чувствами и мыслями; но я этого не могу, я везде одинаков — и потому нигде не вожусь» (III, 271).⁹ Это то самое, о чем впоследствии вспоминал Герцен: «Первые годы, следовавшие за 1825, были ужасающие. Только лет через десять общество могло очнуться в атмосфере порабощения и преследований. Им овладела глубокая безнадежность, общий упадок сил. Высшее же общество с подлым и низким рвением поспешило отречься от всех гуманных чувств, от всех цивилизованных мыслей. Не было почти ни одной аристократической семьи, не насчитывавшей близких родственников в числе сосланных, и почти ни одна из них не осмелилась носить по ним траур или выказывать сожаление. Когда же разбитые люди, отворачиваясь от этого печального зрелища холопства, сосредоточивались в размышлении с целью найти в нем совет или надежду, они приходили к мысли страшной, леденившей сердце».¹⁰

⁸ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. VI, под ред. М. К. Лемке, Пгр., 1917, стр. 372—373.

⁹ Здесь и дальше ссылки на произведения Лермонтова даются в тексте по изданию: М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4 томах, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958—1959.

¹⁰ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. VI, под ред. М. К. Лемке, стр. 364.

Вольнолюбивые мечты и настроения юного Лермонтова, сталкивавшиеся с мрачными впечатлениями действительности, очень определенно отразились в трагедии «Menschen und Leidenschaften» (1830); Юрий Волин говорит своему приятелю Заруцкому: «... я не тот Юрий, которого ты знал прежде, <...> не тот, которого занимала несбыточная, но прекрасная мечта земного, общего братства, у которого при одном названии свободы сердце вздрагивало и щеки покрывались живым румянцем. <...> Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством — меня никто после тебя не понимал» (III, 176, 178). Лермонтов не ограничивается этими отвлеченными мечтами, он выражает свои чувства в конкретных формах сочувствия борцам за освобождение от политической тирании или негодования против угнетателей и рабовладельцев (политическая лирика 1830 г. и трагедия «Испанцы»). Тема новгородской вольницы, тема Кавказа как «жилища вольности простой», тема «пугачевщины» («Предсказание» и роман «Вадим») — все это тесно связано с традициями декабристской литературы. Поэма «Последний сын вольности» написана прямо по следам Рылеева. Интересно, что здесь есть строки, явно говорящие о ссыльных декабристах и выражающие надежду на будущее торжество их дела:

Свершилось! дерзостный Варяг
 Богов славянских победил;
 Один неосторожный шаг
 Свободный край поработил! —
 Но есть поныне горсть людей,
 В дичи лесов, в дичи степей;
 Они, увидев падший гром,
 Не перестали помышлять
 В изгнании дальном и глухом,
 Как вольность пробудить опять;
 Отчизны верные сыны
 Еще надеждою полны.

Это — своего рода «послание в Сибирь», зашифрованное древнерусским историческим сюжетом: слово «славяне» имело у декабристов особый смысл, связанный с представлением о древнерусской «вольности».

Но было бы ошибкой думать, что творчество юного Лермонтова замкнуто традициями декабристской идеологии и поэзии; декабризм — только общая «гражданская» база его мирозерцания и поведения. Он ученик и наследник декабристов, но не их эпигон. Все его усилия направлены на то, чтобы, овладев традицией, найти самостоятельный и новый путь. Это сказывается как в его заимствованиях и повторениях чужого (всегда с некоторым поворотом в новую сторону), так и в поисках новых тем, нового поэтического языка, новых жанров. Характерно,

что Лермонтов с самого начала пробует свои силы в самых разных направлениях, переходя от лирики к поэмам, от поэм к драме, от драмы к роману; при этом в каждом его произведении чувствуется личный опыт пережитого и передуманного. Авторское «я» в его юношеской лирике настолько многозначительно и настолько реально (а не условно, как в традиционной лирике того времени), что ее анализ оказывается в то же время изложением его биографии. Это не случайное явление: Лермонтов отходит от традиций «легкой поэзии», характерных для карамзинистов и их последователей, и стремится к созданию «поэзии мысли». Он усиливает то, что было уже намечено в лирике Пушкина, Веневитинова, Полежаева и Баратынского: роль мыслящего, страдающего и действующего «я». Тем самым для него уже теряют значение традиционные лирические жанры, — жанровое мышление заменяется у него мышлением тематическим. На первый план выступают элементы содержания, мысли; работа идет не над деталями поэтической терминологии, не над освежением эпитетов, а над изменением старых тем и над вводом новых. Лирика получила характер дневниковых записей, отражающих пережитые впечатления и содержащих итоги самонаблюдения.

Уже в 1830 г. Лермонтов жалуется на бедность нашей литературы («Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать») и с некоторым презрением говорит о «французской словесности», бывшей долгое время образцом для русской поэзии. Он ученик С. Е. Раича и усердный читатель «Московского вестника», осуществлявшего идеи Веневитинова и «любомудров». Эти влияния явно сказываются на первых стихотворениях Лермонтова: «Русской мелодии», «Элегии», «Молитве», переводах из Шиллера. В статье «Несколько мыслей в план журнала» (речь шла о «Московском вестнике») Веневитинов, призывая к «самопознанию» как основной цели человеческой деятельности, высказывал совершенно отрицательное суждение о современной русской поэзии, а «всеобщую страсть выражаться в стихах» объявлял «одим из пагубных последствий <...> недостатка нравственной деятельности». «Многочисленность стихотворцев во всяком народе, — писал Веневитинов, — есть вернейший признак его легкомыслия; самые пиитические эпохи истории всегда представляют нам самое малое число поэтов». Веневитинов приветствует «освобождение России от условных оков и от невежественной самоуверенности французов» (в пример он ставит «стремление к высокой цели, которое направляло полет Шиллера и Гете»), но считает, что это освобождение не принесло значительной пользы, потому что «причина нашей слабости в литературном отношении за-

ключалась не столько в образе мыслей, сколько в бездействии мысли». Далее Веневитинов развивает целую эстетическую теорию, направленную против «легкой поэзии»: «Первое чувство никогда не творит, и не может творить, потому что оно всегда представляет согласие. Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе и тогда, уже снова обратившись в чувство, является в произведении. И потому истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения. У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается орудием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка. Скажу более: у нас чувство некоторым образом освобождает от обязанности мыслить и, прельщая легкостью безотчетного наслаждения, отвлекает от высокой цели усовершенствования. При сем нравственном положении России одно только средство представляется тому, кто пользу ее избрет целию своих действий. Надобно бы совершенно остановить нынешний ход ее словесности и заставить ее более думать, нежели производить».¹¹ В основе юношеской лирики Лермонтова лежит именно то с о м о п о з н а н и е, в отсутствии которого Веневитинов обвиняет современную русскую поэзию. В драме Лермонтова «Странный человек» Владимир Арбенин говорит о «тяжелой ноше самопознания», которая с младенчества составляет его удел. На этой основе вырастает то напряженное авторское «я», которое сообщает всей юношеской лирике Лермонтова характер дневника или исповеди. Его юношеский индивидуализм рождается не из самовлюбленности и презрения к миру, а из высоких моральных требований к жизни и к себе. Отсюда — темы совершенства, стремления к славе; отсюда же — мотивы одиночества, отчаяния и неизбежной трагической гибели: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель торжества иль гибели моей», — восклицает Лермонтов в высоком лирическом порыве, делая свою судьбу мировой проблемой и чувствуя себя избранныком истории.

Итог юношеской философской лирики — большое стихотворение, озаглавленное, как дневниковая запись, датой: «1831-го июня 11 дня». Хорошим эпитафием к нему могли бы служить слова Владимира Арбенина о «тяжелой ноше самопознания». Начальные строфы этого стихотворения введены Лермонтовым в драму «Странный человек»; студент Снегин говорит о них: «Он это писал в гениальную минуту». Лермон-

¹¹ Д. В. Веневитинов, Полное собрание сочинений, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 216, 218—219.

тов сам, очевидно, придавал этому стихотворению большое значение. Действительно, оно не только подводит итог всему намеченному в прежних стихах, но и открывает большие творческие перспективы. Сюжетом этого стихотворения служит самый процесс мысли, рождающейся в борьбе (по Веневитинову) и затем превращающейся в чувство. Это одно из самых интеллектуальных стихотворений в русской поэзии. Многие строки перешли отсюда в позднейшие вещи как найденные формулы. Этот философский монолог поднимается над темами разочарования и одиночества, создавая героический образ юноши, наделенного кипучей силой мысли и темперамента:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

Это стихотворение насыщено афоризмами, выходящими за рамки традиционной поэтической речи и обнаруживающими привычку к философскому языку. Лермонтов употребляет здесь такие выражения, как «боренье дум», «желание блаженства», «ноша бытия», «гармония вселенной», «жажда бытия», «сумерки души». Философские афоризмы и сентенции придают стиховой речи совершенно прозаический характер: «Холодной буквой трудно объяснить боренье дум»; «Я не могу любовь определить, но это страсть сильнейшая! — любить необходимость мне»; «Находишь корень мук в себе самом»; «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным»; «Никто не получал, чего хотел и что любил»; «Сладость есть во всем, что не сбылось». Жанр этого стихотворения восходит к Байрону («Epistle to Augusta»), но самое обращение к такому рода жанру подготовлено общим стремлением Лермонтова к философской поэзии.

В произведениях юного Лермонтова есть прямые указания на его занятия философией. Судя по трагедии «Menschen und Leidenschaften» (автобиографичность которой несомненна), после закрытия Благородного пансиона (1830) в семье Лермонтова возникал вопрос об отправке его за границу для ученья.¹² Во II действии (явление 2-е) бабушка говорит отцу, что она хочет, чтобы внук ехал во Францию, а в Германию не заглядывал: «... я терпеть не могу немцев! чему у них научишься!». Отец возражает на это: «... немцы хотя в просвещении общественном и отстали от французов, <...> но зато глубокомысленнее французов, и многие науки у них более усовершенствованы». На но-

¹² Ср. в «Стансах» («Я не крушусь о былом»): «На светлый запад удалюсь» (М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 367).

вую реплику бабушки — «А я не хочу, чтоб он жил с немцами, они дураки...» — отец отвечает: «Помилуйте! — у них философия преподается лучше, нежели где-нибудь! — Неужто Кант был дурак?..». Бабушка не сдаётся: «Сохрани бог от философии! — чтоб Юрьюшка сделался безбожником?..». Отец отвечает на это: «Неужели я желаю меньше добра моему сыну, чем вы? Поверьте, что я знаю, что говорю. Философия не есть наука безбожия, а это самое спасительное средство от него и вместе от фанатизма. Философ истинный — счастливейший человек в мире, и есть тот, который знает, что он ничего не знает. — Это говорю не я, но люди умнейшие...» Лермонтов, конечно, на стороне отца, и рассказанный здесь семейный эпизод, взятый несомненно с натуры, вносит существеннейшую деталь в его юношескую биографию.

Разговор о немецкой философии свидетельствует об интересе к ней самого Лермонтова. При скудных данных о чтении Лермонтова, особенно в университетские годы, этот факт должен быть учтен при анализе его творчества: в сознании юного Лермонтова намечаются возможность и необходимость сочетания французской культуры («общественное просвещение», служившее основой для декабристских идей) с немецкой. Если прибавить к этому серьезное увлечение Байроном (и именно его философской тематикой, раскрытой в лирике и в таких вещах, как «Манфред», «Каин»), то круг чтения и идей юного Лермонтова оказывается очень широким. Центром этого круга является философская проблематика, просачивающаяся в художественное творчество, — лирика превращается из дневниковых записей в признания философствующего «я», ставящего перед собой вопросы бытия и поведения; в замысле «Демона» начинает ясно обозначаться проблема высокого зла; является новый замысел поэмы об Азраиле — не демоне, но бессмертном существе, сотворенном до появления земли и людей и обреченном теперь на вечные страдания. В трагедии «Mensch und Leidenschaft» Юрий произносит перед самоубийством большой монолог, представляющий собой целое философское рассуждение в духе байроновского Люцифера. Самоубийство Юрия получает философский смысл — становится актом человеческой воли, вступившей в борьбу или в прение с богом: «Как подумать, что эта ничтожная вещь победит во мне силу творческой жизни? что белый порошок превратит в пыль мое тело, уничтожит создание бога?.. Но если он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству; зачем не удержал удары людей от моего сердца?.. зачем хотел он моего рожденья, зная про мою гибель?.. где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?.. o!

человек, несчастное, брошенное создание. . . он сотворен слабым; его доводит судьба до крайности. . . и сама его наказывает; животные бессловесные счастливее нас: они не различают ни добра, ни зла; они не имеют вечности». Подчеркнутые мною слова откликаются в рассказе Азраила:

И начал громко я роптать,
Мое рождение проклинать,
И говорил: всесильный бог,
Ты знать про будущее мог,
Зачем же сотворил меня?

Байронизм Лермонтова — явление иного порядка, чем байронизм молодого Пушкина: Байрон для юного Лермонтова — поэт-философ, стоящий в одном ряду и с французским «общественным просвещением» (или просветительством, как сказали бы мы теперь), и с немецкой философией, и с Шиллером. Он ценит в Байроне именно то, что Пушкину было не нужно или даже враждебно; он увлекается лирикой Байрона и его философскими мистериями (эпиграф к «Демону» 1831 г. взят из «Каина»), оставлявшими Пушкина холодным. В этом смысле байронизм Лермонтова — не простое продолжение прежнего русского байронизма, уже изжитого и преодоленного Пушкиным, а явление совершенно новое. В статье о «Евгении Онегине» (1825) Веневитинов, отдавая должное Пушкину как поэту («он подарил нашу словесность прелестными произведениями»), не соглашается с Полевым, сравнившим Пушкина с Байроном: «Но для чего же всегда сравнивать его с Байроном, с поэтом, который, духом принадлежа не одной Англии, а нашему времени, в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века и, если бы мог изгладиться в истории частного рода поэзии, то вечно остался бы в летописях ума человеческого? Все произведения Байрона носят отпечаток одной глубокой мысли — мысли о человеке, в отношении к окружающей его природе, в борьбе с самим собою, с предрассудками, врезавшимися в его сердце, в противоречии с своими чувствами».¹³ В другой статье Веневитинов говорит: «Поэзия Гете, Байрона есть плод глубокой мысли, раздробившейся на всевозможные чувства».¹⁴ Он явно не сочувствует тому русскому «байронизму», который имеется в поэмах Пушкина, — и именно потому, что Байрон для него гораздо более крупное явление, выходящее за пределы поэзии. Он пишет: «Певец „Руслана и Людмилы“, „Кавказского пленника“ и проч. имеет неоспоримые права на благодарность своих соотечественников, обогатив русскую словесность красотою, доселе ей неизвестными, — но, признаюсь вам и самому

¹³ Д. Веневитинов, Полное собрание сочинений, стр. 222.

¹⁴ Там же, стр. 210.

нашему поэту, что я не вижу в его творениях приобретений, подобных Байроновым». ¹⁵

Определяя Байрона как поэта мысли (и мысли именно «о человеке в отношении к окружающей его природе, в борьбе с самим собою, в противоречии с своими чувствами»), Веневитинов явно сближает его поэзию с философией Шеллинга и считает их явлениями родственными. Сюда же примыкают Шиллер и Гете: «Новейшая философия в Германии, — говорит он в статье «Несколько мыслей в план журнала», — есть зрелый плод того же энтузиазма, который одушевлял истинных ее поэтов, того же стремления к высокой цели, которое направляло полет Шиллера и Гете». ¹⁶ Тем самым Байрон воспринимается Веневитиновым в целом потоке родственных явлений, сближающих поэзию с философией. К началу 30-х годов это воззрение, и в частности сопоставление Байрона с Шеллингом, становится довольно распространенным. В. Тепляков пишет в предисловии к своим «Стихотворениям» 1832 г.: «И кто более нас мог заметить, до какой степени переплетены между собою ветви единого древа — ветви многолиственного кедра наук, коего отрасли, не осыпанные благоухающими цветами поэзии, показались бы нам дикими, сухими, безжизненными? — От сего-то мы в наше время и видим одну непрерывную цепь, коей кольца суть все вообще знания человеческие; от сего же самого должно происходить и наше равнодушие ко всем наукам исключительным. — Сам Байрон не представляет ли нам иногда поэтизированного Локка и даже Шеллинга?» ¹⁷

Важно отметить, что увлечение Байроном наравне с интересом к немецкой литературе (Шиллер, Гете) и философии (Шеллинг) характерно не только для России этих лет, но и для Франции. Известно, какую громадную организующую роль в истории французского романтизма сыграли Байрон, Шиллер, Гете, Шеллинг. Немецкий Sturm und Drang, отодвинутый на родине в сторону новыми течениями, нашел себе приют во Франции (главным образом в драматургии) и оказал воздействие на зарождение «неистовой словесности». Если Шиллер в Германии 20-х годов уже классик, то во Франции он романтик, как Байрон, как В. Скотт. Культ Байрона у юного Лермонтова, как и у Веневитинова, идет не прямо от Пушкина, но и из французской литературы; отсюда — такие сочетания, как Байрон и Ламартин (см. в «Записках» Сушковой), Байрон и Гюго. Понятным становится, почему в драматургии Лермонтова ясно звучат темы и мотивы Sturm und Drang и Гюго, почему в «Странном

¹⁵ Там же, стр. 223.

¹⁶ Там же, стр. 216.

¹⁷ В. Тепляков, Стихотворения, ч. 1, М., 1832, стр. VII.

человеке» использована основная ситуация «Вертера», почему в «Вадиме», рядом с В. Скоттом и Байроном, ясно видно влияние французской «неистойвой» школы, почему, наконец, в раннем «Демоне» Ламартин и А. де Виньи оказываются рядом с Байроном. В литературном развитии Лермонтова сказывается общеевропейский процесс в его русском варианте: используются некоторые стороны французского романтизма, преодолевающего традиции «легкой поэзии». Отрицательное отношение к французской словесности, высказанное Лермонтовым в записи 1830 г. («я не слышал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности»), связано именно с этими традициями, служившими образцом для русской литературы. Об этом писал и Веневитинов: «Давно ли сбивчивые суждения французов о философии и искусствах почитались в ней (в России, — Б. Э.) законами? И где же следы их? Они в прошедшем или рассеяны в немногих творениях, которые с бессильною упорностью стараются представить прошедшее настоящим. Такое освобождение России от условных оков и от невежественной самоуверенности французов было бы торжеством ее, если бы оно было делом свободного рассудка; но к несчастю оно не произвело значительной пользы: ибо причина нашей слабости в литературном отношении заключалась не столько в образе мыслей, сколько в бездействии мысли. Мы отбросили французские правила не оттого, чтобы мы могли их опровергнуть какую-либо положительною системою; но потому только, что не могли применить их к некоторым произведениям новейших писателей, которыми невольно наслаждаемся».¹⁸ Лермонтов в письме 1831 г., восторгаясь «Гамлетом» Шекспира, говорит о «приторном вкусе французов, не умеющих обнять высокое», и об их «глупых правилах». Все это относится, однако, к старой французской литературе, и было бы неверно говорить на основании этих отзывов о равнодушии Лермонтова к так называемой «юной Франции»: «Герой нашего времени» (и еще до него «Вадим», «Княгиня Лиговская» и «Маскарад») — достаточное свидетельство его пристального внимания к новой французской литературе, к французскому романтизму. Анненков был прав, когда писал в своих воспоминаниях, что многое в поэзии Лермонтова было знакомо и понятно Белинскому как отголосок французского байронизма. Здесь, как и во многом другом, путь Лермонтова оказывается совпадающим с поисками и тенденциями русской передовой молодежи 30-х годов.

Итак, вопрос идет, в сущности, не о Байроне, взятом отдельно, и не о «байронизме», а о целом комплексе явлений, свя-

¹⁸ Д. Веневитинов, Полное собрание сочинений, стр. 218.

зывающих поэзию с философией, образующих «поэзию мысли». Байрон для юного Лермонтова — поэт, который, по выражению Веневитинова, «принадлежит не одной Англии, а нашему времени» и который «в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века».¹⁹ Такое же явление для России этих лет — Шеллинг, с его диалектикой, с его учением о противоположностях («Весь мир составлен из противоположностей», — говорит Веневитинов) и противоречиях как основе развития, с его проблематикой добра и зла. До сих пор связь Лермонтова с русским шеллингианством, или «любомудрием», не была установлена; это изолировало его от тех умственных течений, с которыми он должен был соприкоснуться и без влияния которых история его идейного и поэтического развития остается непонятной или трактуется как позиция «одиночки». Декабризм сам по себе — недостаточная база для понимания Лермонтова; декабристские традиции могли и должны были удержать его от увлечения германской мистикой, укрепить его моральные и гражданские чувства («Да, я не изменюсь и буду тверд душой, как ты, как ты, мой друг железный!»), служить для него моральной школой героики и принципиальной борьбы за идеалы, за «веру гордую в людей и жизнь иную» — против малодушия, лицемерия, равнодушия, холопства, нравственного и идейного рабства. Очень характерный в этом смысле портрет Лермонтова набросан Анненковым в его воспоминаниях: «Выдержка у Лермонтова была замечательная: он не сказал никогда ни одного слова, которое не отражало бы черту его личности, сложившейся, по стечению обстоятельств, очень своеобразно; он шел прямо и не обнаруживал никакого намерения изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отношения к явлениям жизни на какое-либо другое, более справедливое и гуманное представление их».²⁰ Слова «по стечению обстоятельств» указывают на то, что Анненков понимал это своеобразие личности Лермонтова не просто как индивидуально психологические, «случайные» черты его характера, а как исторически сложившиеся принципы поведения. Неправ был Анненков только в том, что не увидел за этими «презрительными» отношениями настоящей (не сентиментальной) гуманности; это увидел Герцен, и это же понял Белинский, заметивший в Лермонтове «семена глубокой веры» в достоинство жизни и людей.

Однако конкретные философские проблемы, так резко выступающие в юношеских произведениях Лермонтова, должны были иметь свой источник за пределами декабризма. Лермонтов, как я уже говорил, сам указывает на Германию — на не-

¹⁹ Там же, стр. 222.

²⁰ П. В. Анненков. Литературные воспоминания, стр. 251.

мецкую философию. Эта философия дошла до него, конечно, через русское шеллингянство, с которым он мог познакомиться уже в Благородном пансионе. Русское шеллингянство, или «любомудрие» (как и последующее гегельянство), имело разные оттенки и направления. Одни последователи ценили мистические стороны шеллингова учения (позднего Шеллинга) и в самой натурфилософии выдвигали религиозные, «богооткровенные» элементы (Тютчев, Хомяков); другие искали в его натурфилософии обоснования новым, передовым учениям физики и химии (как профессор М. Г. Павлов), а в его философии истории, этике и эстетике — обоснования передовым общественным, политическим, нравственным и художественным воззрениям (как Веневитинов, Станкевич, Надеждин, Кюхельбекер, Герцен, Огарев, молодой Белинский). Философия Шеллинга подвергалась при этом (как впоследствии и философия Гегеля) различным модификациям, соответственно нуждам и потребностям русской культуры. Очень ясно и принципиально определил такое отношение к философии Шеллинга Герцен (в письме к Огареву 1833 г.): «Ты сделался шеллингистом <...> Шеллинг — поэт высокий, он понял требование века и создал не бездушный эклектизм, но живую философию, основанную на одном начале, из коего она стройно развертывается <...>. Но нашему брату надлежит итти далё, модифицировать его учение, отбрасывать *ipse dixit* и принимать не более его методы». ²¹ «Метода» Шеллинга — это диалектика, учение о противоположностях и противоречиях, развернутое в его основном сочинении первого периода — в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы» (1809). Здесь с наибольшей ясностью изложено учение о противоположностях и их диалектическом единстве. В. Кюхельбекер, прочитав это сочинение в 1835 г., записал в дневнике: «Начало этого творения удивительно: какая глубина и вместе какая ясность! Преклоняю колени пред великим мыслителем и прошу у него прощения, что было поняно его криво!». ²²

Для Веневитинова, Кюхельбекера, Герцена учение Шеллинга было важно теми своими сторонами, которые заново осмещали (в духе тождества духа и природы) проблемы этики, эстетики и истории; на основе этого учения возникло требование самопознания как главной цели человека. Отсюда же явилось утверждение, которое Веневитинов вкладывает в уста Платону (диалог «Анаксагор»): «Верь мне, Анаксагор, верь: она снова будет, эта эпоха счастья, о которой мечтают смертные.

²¹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. I, под ред. М. К. Лемке, стр. 120.

²² Дневник В. К. Кюхельбекера. «Прибой», Л., 1929, стр. 230.

Нравственная свобода будет общим уделом; все познания человека сольются в одну идею о человеке; все отрасли наук сольются в одну науку самопознания <...>. Тогда пусть сбудется древнее египетское пророчество. Пусть солнце поглотит нашу планету, пусть враждебные стихии расхитят разнородные части, ее составляющие! Она исчезнет, но совершив свое предназначение, исчезнет, как ясный звук в гармонии вселенной!».²³ Учение Шеллинга (и больше всего его этику) можно было понять и использовать для борьбы с буржуазной моралью и общественно-политическим укладом, основанным на тирании и реакции. Отсюда — историческая возможность и естественность таких сочетаний, как Шеллинг и декабризм, Шеллинг и Шиллер, Шеллинг и Байрон. Такие сочетания были и у Веневитинова, и у Кюхельбекера, и у Герцена, и у Огарева, и у Белинского; характерны они и для юного Лермонтова. Лежащая в основе его юношеского творчества идея самопознания приводит к целому ряду этических тем и вопросов, определяющих поведение человека. Самые важные из них — вопрос о добре и зле и связанный с ним вопрос о свободе воли и ее направлении. Именно по этой линии обнаруживается родство юношеских произведений Лермонтова и с Шиллером, и с Байроном, и с философией Шеллинга в ее русском варианте.

3

Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада составляет идейный и языковой центр юношеских произведений Лермонтова. Он сам себя называет избранником зла («Как демон мой, я зла избранник») не потому, что он хочет оправдать зло (как порок), а потому, что высокое зло, связанное со страданием («демонизм»), есть, в сущности, результат недостаточности, неполноты и бессилия добра и рождено из одного с ним источника. На этой основе возникают характерные для юного Лермонтова контрасты ангельских и демонских образов («Ангел» и «Мой демон»), контрасты неба и земли, рая и ада, бури и покоя («Парус»), человека и природы. Многое здесь подсказано Байроном, но не только им. Проблема зла сформулирована уже в стихотворении «1831-го июня 11 дня»:

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует; мщением дыша
Против непобедимой, много зла
Она свершить готова, хоть могла
Составить счастье тысячи людей:
С такой душой ты бог или злодей...

²³ Д. Веневитинов, Полное собрание сочинений, стр. 136.

Эта формула относится к основным героям юношеских вещей Лермонтова: к Демону, Вадиму и Арбенину. Последовательность этих героев связана с постепенным очеловечением абстрактной темы — с переходом от философской к психологической мотивировке. В том же стихотворении Лермонтов говорит:

... все образы мои,
Предметы мнимой злобы иль любви,
Не походили на существ земных.
О нет! все было ад иль небо в них.

В дальнейшем он старается придать своим образам более «земной» вид — сделать их более конкретными и убедительными. Вадим представляет собой переходную ступень.

Существует мнение, согласно которому Лермонтов в период юнкерской школы (1832—1834) переживал упадок нравственных и умственных сил и отошел от своих юношеских тем и идеалов. Это мнение создано на основании неверной даты «Вадима». П. А. Висковатов датировал этот роман 1832 г.; единственным источником для этой даты была фраза в письме к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г.: «Пишу мало, читаю не больше; мой роман — сплошное отчаяние; я перерыл всю свою душу, чтобы добыть из нее все, что только способен обратиться в ненависть, и в беспорядке излил все это на бумагу. Читая, вы бы пожалели меня!» (IV, 546). В этих словах нет ничего, что обязывало бы связывать их с «Вадимом». Наоборот: вряд ли применимы к этому большому и стоившему, конечно, напряженного и длительного труда сочинению слова о «беспорядке», и непонятно, почему, читая его, Лопухина должна была бы жалеть автора. Скорее всего Лермонтов говорит здесь о каком-нибудь автобиографическом романе, где он «в беспорядке излил» все пережитое им в Москве (разрыв с Н. Ф. Ивановой). Что касается «Вадима», то о работе Лермонтова над ним имеются совершенно точные данные в воспоминаниях А. Меринского, товарища Лермонтова по юнкерской школе. Меринский, поступивший в школу осенью 1833 г. и до того не знавший Лермонтова, сообщает: «В то время в юнкерской школе нам не позволялось читать книг литературного содержания, хотя мы не всегда исполняли это; те, которые любили чтение, занимались им, большею частью, по праздникам, когда нас распускали из школы. Всякий раз, как я заходил в дом к Лермонтову, почти всегда находил его с книгою в руках, и книга эта была: сочинения Байрона и иногда Вальтер-Скотт, на английском языке <...> Лермонтов писал не одни шаловливые стихотворения; но только немногим и немного показывал из написанного. Раз, в откровенном разговоре со мной, он мне рас-

сказал план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже им написаны. Роман этот был из времен Екатерины II, основанный на истинном происшествии, по рассказам его бабушки. Не помню хорошо всего сюжета, помню только, что какой-то нищий играл значительную роль в этом романе».²⁴ Совершенно очевидно, что Меринский вспоминает о «Вадиме» и что, следовательно, нельзя говорить ни о каком «кризисе» или творческом упадке Лермонтова в период юнкерской школы; наоборот, он ставит перед собой новую и очень трудную задачу: написать в прозе большой исторический роман. Тот же А. Меринский вспоминает в другом месте: «По вечерам, после учебных занятий, поэт наш часто уходил в отдаленные классные комнаты, в то время пустые, и там один просиживал долго и писал до поздней ночи, стараясь туда пробраться не замеченным товарищами».²⁵

Легенда об «упадке» поддерживается еще письмами Лермонтова к М. А. Лопухиной 1833—1834 гг., свидетельствующими о его тяжелом душевном состоянии. Но, во-первых, тяжелое душевное состояние и умственный упадок или «кризис» — вещи разные; во-вторых, письма эти говорят совсем не об упадке умственной деятельности, а наоборот — о трагическом сознании несоответствия между своими мечтами и окружающей действительностью (что как раз может соединиться с творческим напряжением). Надо, наконец, учитывать и то, что письма пишутся в разные минуты жизни, в разных настроениях и представляют собой поэтому гораздо менее объективный материал, чем произведения. В письме от 4 августа 1833 г. (по-французски) Лермонтов пишет: «... вы видите, милый друг, что с тех пор, как мы расстались, я таки несколько переменялся. Как скоро я заметил, что прекрасные грезы мои разлетаются, я сказал себе, что не стоит создавать новых; гораздо лучше, подумал я, приучить себя обходиться без них. Попробовал и походил в это время на пьяницу, старающегося понемногу отвыкать от вина; труды мои не были бесполезны, и вскоре прошлое представилось мне просто программой незначительных и весьма обыкновенных похождений» (IV, 567). Все это относится, конечно, к трагической развязке отношений с Н. Ф. Ивановой и не может истолковываться как «кризис» мировоззрения. Следующее письмо (от 23 декабря 1834 г.) представляет собой «исповедь» (как выражается сам Лермонтов), свидетельствующую не об упадке, а об очень серьезных требованиях к жизни и к самому себе: «... моя будущность, блистательная

²⁴ «Атеней», 1858, № 48, стр. 301, 300.

²⁵ «Русский мир», 1872, № 205.

на вид, в сущности, пошла и пуста. Должен вам признаться, с каждым днем я все более убеждаюсь, что из меня никогда ничего не выйдет: со всеми моими прекрасными мечтаниями и ложными шагами на жизненном пути; мне или не представляется случая, или недостает решимости. Мне говорят, что случай когда-нибудь выйдет, а решимость приобретется временем и опытностью!.. А кто порукою, что, когда все это будет, я сберегу в себе хоть частицу пламенной, молодой души, которую бог одарил меня весьма не кстати, что моя воля не истощится от выжидания, что, наконец, я не разочаруюсь окончательно во всем том, что в жизни служит двигающим стимулом?» (IV, 571—572).

Текст «Вадима» насыщен философскими и моральными сентенциями, выходящими далеко за пределы исторического сюжета и развивающими философскую тематику лирики 1831—1832 гг. В центре этих сентенций и рассуждений — проблема зла, проблема «демонизма». Лермонтов наделяет своего героя не только физическим, но и нравственным безобразием, однако вовсе не для того, чтобы вызвать у читателя презрение или отвращение к нему. Наоборот: философские сентенции введены в роман именно для того, чтобы если и не прямо оправдать своего героя, то, по крайней мере, углубить мотивировку его «демонических» черт — вывести их из такого источника, где зло оказывается рядом с добром. Сопоставляя Вадима с Ольгой, Лермонтов восклицает: «...о! чудна природа; далеко ли от брата до сестры? — а какое различие!.. эти ангельские черты, эта демонская наружность... Впрочем разве ангел и демон произошли не от одного начала?» (IV, 27). Дальше эта тема получает еще более полное обоснование, возвышающее Вадима и роднящее его с Демоном. «...ему снилось наяву давно желанное блаженство: свобода; он был дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий, не желающий, не сожалеющий ни об чем, завладевший прошедшим и будущим, которое представлялось ему пестрой картиной, где он находил много смешного и ничего жалкого. — Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу, и потом сокрушить ее, — если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца; — что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (IV, 36—37). Этот афоризм, как и многие другие сентенции, ведет уже не к Байрону, а к Шеллингу; самый язык этого изречения звучит как цитата не из поэзии, а из философского сочинения. И в самом деле: поэтический язык юного Лермонтова содержит в себе явные следы чтения философских книг, его невозможно вывести из языка современной Лермонтову поэзии.

Дальнейшим исследователям языка Лермонтова еще придется поискать источники, которыми он пользовался для создания обильных сентенций, рассеянных не только в его юношеских, но и в позднейших произведениях («Сашка», «Герой нашего времени»). Большую роль сыграли здесь, вероятно, французские мыслители-афористы, как Ларошфуко, Монтень и пр.;²⁶ но юношеские произведения связаны больше всего с влиянием русского шеллингианства.

Значительная часть «Философских исследований о сущности человеческой свободы» Шеллинга уделена проблеме добра и зла — вопросу о возможности и действительности зла. Шеллинг утверждает, что вопрос этот должен ставиться диалектически, а не догматически: «Если бы в теле не было корня холода, невозможно было бы ощущение тепла. Ни силу притяжения, ни силу отталкивания нельзя мыслить чем-то обособленным. <...> Вполне верно поэтому диалектическое утверждение: добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон, или еще: зло в себе, т. е. рассматриваемое в корне своей тождественности, есть добро, как и наоборот, добро, рассматриваемое в своей раздвоенности и нетождественности, есть зло. Поэтому же вполне справедливо и то утверждение, что тот, в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилен и для добра. <...> Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей ей добродетелью. Душа всякой ненависти — любовь,²⁷ и в самом яростном гневе проявляется лишь затронутое и задетое в сокровеннейшем средоточии спокойствие».²⁸ Исходя из этого учения о противоположностях или противоречиях, Шеллинг оспаривает мнения Августина и Лейбница, что зло есть чисто отрицательное понятие недостаточности или отсутствия добра: «Уже то простое соображение, что из всех видимых тварей к злу способен один человек, т. е. совершеннейшая из них, показывает, что основа зла отнюдь не может заключаться в недостатке или лишении. Дьявол был, согласно христианскому воззрению, не наиболее, а, напротив, наименее ограниченной из тварей. Несовершенства (в общем метафизи-

²⁶ См. статью: Т. Левит. Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе. «Литературное наследство», т. 45—46, Изд. АН СССР, М., 1948, стр. 225—254.

²⁷ Ср. слова Герцена о «ненависти из любви» (А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. VI, под ред. М. К. Лемке, стр. 373). (Подчеркнуто мной, — Б. Э.).

²⁸ Ф.-В. Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы. Изд. Д. Е. Жуковского, СПб., 1908, стр. 61.

ческом смысле) не могут считаться обычным признаком зла, ибо зло часто сочетается с совершенством отдельных сил, гораздо реже сопровождающим добро. Основа зла должна, таким образом, содержаться не в чем-то положительном вообще, но скорее в высшем положительном, какое имеется в природе».²⁹ Шеллинг говорит об «энтузиазме зла» и о «хотении» или воле; если бы не было хотения, то не было бы свободной деятельности духа. Без хотения, без безусловного самоопределения нет сознательных представлений, нет знания. Знание, сознание, вся система наших представлений поддерживается и обуславливается волей: «Это единственный непонятный, неразрешимый, по своей природе вовсе не подлежащий основанию и вовсе недоказуемый, но именно поэтому самый непосредственный и самый очевидный элемент в нашем сознании».

Эти идеи и теории Шеллинга находят свой отклик в юношеских произведениях Лермонтова иногда прямо, иногда в сложных сочетаниях, свидетельствующих о том, что он — не просто последователь Шеллинга, но человек новой эпохи, знающий и Байрона, и Шиллера, и писателей «юной Франции». Учение Шеллинга о зле как о силе, рожденной из одного начала с добром, стояло для Лермонтова в одном ряду с такими вещами, как «Каин» Байрона, как «Разбойники» Шиллера. Повторяя выражение Шеллинга, можно сказать, что Лермонтов ценит «энтузиазм зла» как проявление силы и гордости («гордая душа»), как порождение активного стремления к совершенству, «желания блаженства». Как и Шеллинг, Лермонтов считает желание или волю основой всего; он говорит о Вадиме: «... непоколебимая железная воля составляла все существо его, она не знала ни преград, ни остановок, стремясь к своей цели. <...> И в самом деле, что может противустоять твердой воле человека? — воля — заключает в себе всю душу; хотеть — значит ненавидеть, любить, сожалеть, радоваться, — жить, одним словом; воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса... о если б волю можно было разложить на цифры и выразить в углах и градусах, как всемогущи и всезнающи были бы мы!..» (IV, 127). О человеке он говорит словами Шеллинга: «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным. Все его мученья происходят оттого» («1831-го июня 11 дня»). Шеллинг пишет: «В человеке содержится вся мощь темного начала и в нем же содержится и вся

²⁹ Там же, стр. 34—35.

сила света. В нем — оба средоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба». ³⁰ То же у Байрона:

Соединенье божества и праха,
Борьба враждебных вечно элементов —
Мы смесь ничтожества с гордыней,
Желаний низких и высокой воли. ³¹

Интересно, что «Вадим», при всей его романтической условности и отвлеченности, все-таки наделен человеческими чертами: его поведение мотивировано пережитыми впечатлениями. Больше того: Лермонтов раскрывает историю его души — его путь от благородных юношеских порывов к ненависти, к презрению, к мести. Вадим сам рассказывает эту историю (характерную историю лермонтовского героя вообще) — от тяжелого детства, проведенного в «душных стенах» монастыря, до решения бежать и сделаться нищим: «Никто в монастыре не искал моей дружбы, моего сообщества; я был один, всегда один; когда я плакал — смеялся; <...> Я желал возненавидеть человечество — и поневоле стал презирать его; ³² душа ссыхалась: ей нужна была свобода, степь, открытое небо» (IV, 41). Эта эволюция от добра к злу, от любви к ненависти и презрению повторена в еще более разработанном и развернутом варианте в «Маскараде», а затем в драме «Два брата» и в «Герое нашего времени».

Первый период творчества Лермонтова замыкается «Маскарадом», начатым в 1835 г., после окончания юнкерской школы. Интерес Лермонтова к театру и драматургии ведет свое происхождение еще от пансионских лет, когда он в письме к тетке М. А. Шан-Гирей восторгался игрой Мочалова в «Разбойниках» Шиллера и в «Игроках» Дюканжа. Можно быть уверенным, что Лермонтов видел Мочалова не только в этих пьесах, но и в «Коварстве и любви» Шиллера (об этой драме упоминается в «Странном человеке») и в других вещах.

Юношеские трагедии Лермонтова написаны под явным воздействием шиллеровской драматургии. Это выражается, между прочим, в том, что семейные конфликты получают в них смысл общественных и моральных коллизий. Юрий Волин гибнет жертвой не случайного стечения обстоятельств и не злой воли отдельных лиц, а общего уклада человеческой жизни. То же самое в «Странном человеке»; семейный конфликт и страдания любви приобретают здесь смысл и значение мировых событий:

³⁰ Там же, стр. 30.

³¹ Байрон, т. II, Библ. великих писат., под ред. С. А. Венгерова, СПб., 1905, стр. 53.

³² Подчеркнуто мной, — Б. Э.

в основе драмы лежит общественно-философская проблема добра и зла. Владимир Арбенин изображается не просто как благородный юноша, а как человек, несущий с детства «тяжелую ношу самопознания», не согласный с окружающим его укладом жизни, наделенный мятежным духом: «Природа вооружается против меня, — говорит он: — я ношу в себе семя зла» (III, 311). Это уже подготовка будущих образов — Вадима, Арбенина в «Маскараде», Александра в «Двух братьях». После «Странного человека» Лермонтов сосредоточивает свое внимание на проблеме зла. Он стремится разрушить ходячие каноны морали; зло в его интерпретации оказывается не явлением природы, не особой сущностью, от начала противостоящей добру, а явлением истории. Может быть, именно поэтому он после «Демона», построенного на абстрактно-философском материале, переходит к историческому роману, сводя самую проблему добра и зла с небес на землю. Но проза сковывает его, и он, оставив роман, возвращается к стиху. От лирики и поэм он переходит к драме, дающей простор для изображения нравственных и идейных конфликтов и естественно циклизующей накопившийся лирический и философский материал. Таков путь, приведший Лермонтова от «Демона» (1831—1833) к «Вадиму» (1833—1834), а от «Вадима» — к «Маскараду».

Уже в юношеских пьесах Лермонтова заметно стремление построить трагическую катастрофу без вины героя и без торжествующего злодея. Это связано, очевидно, с общей тенденцией, подсказанной Байроном и Шеллингом и так ярко сказавшейся в «Вадиме»: если не оправдать зло, то найти для него, по крайней мере, такую мотивировку, которая открывала бы в нем нечто положительное. Переход от романа к драме был подготовлен этим интересом к проблеме зла, — «Маскарад» представляет собой попытку построить трагедию так, чтобы зло было воплощением силы и чтобы одержимый им герой не был простым злодеем и возбуждал не отвращение, а сострадание, подобно Демону. При осуществлении этого замысла Лермонтов мог опираться и на французскую романтическую драму (Гюго), и на Шиллера. Лермонтов читал, конечно, не только трагедии Шиллера, но и его теоретические статьи: «О трагическом искусстве», «О патетическом», «О возвышенном». В этих статьях Шиллер искал выхода из правил и традиций античной трагедии, трагедии Шекспира и французской классической трагедии. Лермонтов мог почерпнуть здесь некоторые общие представления о принципах построения трагедии, соответствовавшие его взглядам на жизнь и искусство. Шиллер не рекомендует строить трагедию на вине героя или на злой воле его врага. В первом случае наше сострадание (а в нем суть трагедии)

ослабляется раздражением, потому что несчастный «гибнет по собственной непростительной вине, или по слабости рассудка и по малодушию не сумел избегнуть гибели, хотя это мог сделать» (в пример Шиллер приводит «Короля Лира» Шекспира); во втором случае раздражение является потому, что «виновник несчастья, <...> жертвы которого должны быть предметом нашего сострадания, наполняет нашу душу отвращением». Шиллер ищет такого построения трагедии, при котором предметом сострадания «оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастья помимо своей воли».³³ Шиллера не интересует психология героя, — он строит трагедию на философских тезисах, на логике событий, на законах природы и истории. Принцип двойного сострадания, который он считает необходимым для трагедии, связывается у него сначала с идеей «нравственной целесообразности», сталкивающейся с «нецелесообразностью природы». В дальнейшем он уже отвергает идею «нравственной целесообразности» и выдвигает на первый план принцип силы. Здесь начинается сходство с учением Шеллинга.

Поэт, по мнению Шиллера, вовсе не должен брать своих героев непременно из категории хороших характеров, потому что «весьма часто для последовательности в эле важна та же самая мера силы, как для добра». Шиллер заявляет: «До какой степени в эстетических суждениях для нас более важна сила, чем ее направление, и свобода более, чем законосообразность, становится очевидным хотя бы из того, что мы охотнее наблюдаем проявление силы и свободы за счет законосообразности, чем соблюдение законосообразности в ущерб силе и свободе. <...> Порочный человек начинает нас интересоваться, коль скоро ему приходится рисковать счастьем или жизнью для осуществления своих злых целей; напротив того, внимание наше к добродетельному ослабевает в той самой пропорции, в какой он остается добродетельным благодаря своему благополучию».³⁴ Переходя от эстетической постановки вопроса к рассуждению по существу, Шиллер объявляет человека существом хотящим («Der Mensch ist das Wesen, welches will») и тем самым уже прямо соприкасается с учением Шеллинга о воле. Конец трагедии вовсе не должен знаменовать собой «телеологическую связь вещей, возвышенный порядок, благостную волю»; отдельно прозвучавший диссонанс не должен разрешаться в «ве-

³³ Über die tragische Kunst. В кн.: F. Schillers sämtliche Werke, Bd. XI, G. Fock, Leipzig, S. 160—161.

³⁴ Über das Pathetische. В кн.: F. Schillers sämtliche Werke, Bd. XI, G. Fock, Leipzig, S. 239. (Подчеркнуто мною, — Б. Э.).

ликой гармонии целого». Шиллер говорит о прелести хаоса в природе и решительно заявляет: «Конечно, тот, кто освещает великое домоводство природы тусклым фонарем рассудка и постоянно стремится к тому, чтобы смелый беспорядок природы превратить в гармонию, тот не может чувствовать себя хорошо в мире, в котором правит безумная случайность, а не разумный план, и в котором в большинстве случаев заслуга и счастье стоят друг с другом в противоречии. <...> Отбросим ложно понятую снисходительность и слабый, изнеженный вкус, который набрасывает покрывало на серьезный лик необходимости и, желая подольститься к чувствам, сочиняет какую-то гармонию благополучия и благого образа действий, между тем как в действительном мире нет и следа чего-либо подобного». Трагедия должна представлять нашим взорам подражание (или воспроизведение) «патетическим картинам борьбы, которую ведет человечество с судьбою, картинам неудержимо исчезающего счастья, обманутой безопасности, торжествующей несправедливости и побежденной невинности, которых так много в истории».³⁵ Принцип силы, выдвинутый Шиллером вместо принципа «нравственной целесообразности», дает основание для деления жизненных путей человека на два типа: реалистический и идеалистический. Первый определяется как противопоставление силе силы же; второй — как преодоление самого понятия насилия добровольным подчинением ему. Материалом для трагедии, понимаемой в духе Шиллера, может быть, очевидно, только первый путь.

В «Маскараде» Лермонтов идет по пути Шиллера: перед нами — картина «неудержимо исчезающего счастья, обманутой безопасности». Пьеса построена на принципе силы и двойного сострадания — не только к жертве (Нине), но и к виновнику ее гибели (Арбенину). Никакой «телеологической картины мира», никакого «возвышенного порядка», никакого разрешения диссонанса «в великой гармонии целого» нет. В основу драмы Лермонтов кладет жизненный путь человека, который Шиллер называет «реалистическим»: мужественное и гордое противопоставление силе силы же. Через обличение благополучного в своей лицемерной «веселости» светского общества и «блестящего, но ничтожного» века Лермонтов поднимается до высоких трагических тем: «отбрасывает ложно понятую снисходительность и слабый, изнеженный вкус». Буря, которую производит Арбенин в светском обществе, вырастает до пределов бунта против всего устройства человеческой жизни, против бога и установленных

³⁵ Über das Erhabene. В кн.: F. Schillers sämtliche Werke, Bd. XII. G. Fock, Leipzig, S. 195, 198.

кодексов морали: «Преграда рушена между добром и злом!» — торжествующе кричит Арбенин Звездичу.

В первой редакции, представленной Лермонтовым в цензуру, «Маскарад» состоял из трех актов и кончался гибелью Нины; четвертый акт (появление Неизвестного и сумасшествие Арбенина) был написан после запрещения цензурой, нашедшей в пьесе «прославление порока». При этом Лермонтов не внес почти никаких изменений в текст первых трех актов; он прибавил четвертый акт, надеясь, что в таком виде пьеса будет одобрена, потому что «порок» был более или менее наказан. В связи со сказанным выше о проблеме зла эта история «Маскарада» имеет очень важное значение. В поэзии Лермонтова господствует тема мести, зла и демонстративно отсутствуют темы наказания, возмездия или прямого нравоучения. Появление Неизвестного и темы «возмездия» до некоторой степени аналогично тому, что произошло с «Демоном». В редакциях 1833 и 1838 гг. (в сущности — последней) нет торжествующего ангела и нет побежденного Демона, проклинающего «мечты безумные свои». Здесь роль ангела очень скромная: он только молится за душу «грешницы младой». Тема «возмездия» появилась в тексте 1841 г. («Но час суда теперь настал, и благо божие решенье»; ср. восклицание Неизвестного: «Казнит злодея провиденье!»). В предисловии к «Герою нашего времени» недаром сказано: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». В «Княжне Мери» Печорин говорит о себе характерную фразу, вскрывающую антипатию Лермонтова к дидактическим жанрам, к нравоучительным пьесам с финальным «возмездием»: «Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя». Неизвестный в финале «Маскарада» — именно эта «жалкая роль», не входившая в первоначальный план пьесы. Образ Арбенина органически связан с образом Демона, исключаяюшим всякую мысль о каре или возмездии. Монологи Арбенина, то и дело заставляющие вспоминать текст «Демона», вносят в «Маскарад» глубокий иносказательный смысл, уводящий далеко за пределы самого сюжета и обнаруживающий подлинный (не психологический, а социально-философский) замысел автора: показать трагедию человеческого общества, устроенного так, что настоящее, деятельное стремление к добру, насыщенное мыслью и волей, неизбежно должно принять форму зла — ненависти, мести, презрения. Арбенин — попытка реального воплощения того зла, которое произошло от одного начала с добром и существует как упрек ему. Это зло, возникшее по вине добра: оно не столько борется с добром, сколько обличает его.

Характерно, что написанная после «Маскарада» драма «Два брата» тоже лишена этого «необходимого лица пятого акта», приносящего с собой возмездие, хотя злой Александр губит своими поступками и отца, и ни в чем не повинного брата Юрия, и Веру. Монологи Александра явно соприкасаются с монологами Арбенина, как будто Лермонтов, потерпев неудачу с «Маскарадом», изображавшим светское общество, решил сжать свою тему до пределов узко семейной драмы. Это решение связано и с общим поворотом Лермонтова к психологическому анализу. В «Маскараде» еще чувствуется идущая от «Демона» абстрактная, философская постановка проблемы зла. Это сказывается особенно резко в сцене гибели Нины, где речи Арбенина приобретают демонстративный, демонический характер. Уже в последней (пятиактной) редакции «Маскарада», написанной после запрещения четырехактной (1836), обнаруживается тенденция к переходу от философской драмы к драме психологической. «Два брата» осуществляют этот переход. Злой и сильный Александр — новый вариант Демона, Вадима и Арбенина, уже не только сведенный с небес на землю, но и освобожденный в значительной мере от философской декламации; вместо нее появляется психологическая мотивировка, подготавливающая будущего Печорина. Весь сюжет новой драмы развернут на основе бытовых и психологических подробностей, мотивирующих конфликт и финальную катастрофу. Юрий и Александр представлены как разные характеры; мало того: чувства и поступки Александра выводятся из тех условий, в которых он прожил свою «бесцветную молодость».

Драматургия Лермонтова, взятая внутри его творческой эволюции, была как бы мостом от юношеских поэм к зрелой прозе. На драматургической работе Лермонтов развил метод психологического анализа и технику мотивировки, использованные потом в «Герое нашего времени». Но и независимо от этого драматургия Лермонтова — и прежде всего, конечно, «Маскарад» — сохраняет свое значение. По своим принципам она была новаторской, опиравшейся на Байрона, Шиллера, на французскую романтическую драму и мелодраму. В то же время «Маскарад» был своего рода итогом русской драматургии 20—30-х годов, выросшей на основе новых, боевых идейных и художественных принципов и оставшейся за пределами тогдашней сцены. Характерен в этом смысле самый жанр «Маскарада», совмещающий в себе элементы высокой трагедии, мелодрамы и комедии. Родство «Маскарада» с «Горем от ума» отмечалось неоднократно — и в стихе, и в стиле, и в такой фигуре, как Шприх (Репетилов). Борьба с нравоучительностью объединяет драматургию Лермонтова с пушкинской. Было, конечно, необы-

чайной смелостью написать «Бориса Годунова» так, как это сделал Пушкин, придавший трагические черты образу «злодея»; но еще большей смелостью было написать «маленькую трагедию» о злодейском поступке Сальери и, вместо наказания, закончить ее вопросом:

... или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

С этим сходно восклицание Арбенина в конце III акта, после смерти Нины:

... Но все черты спокойны, не видать
В них ни раскаянья, ни угрызений...
Ужель?

Отметим, наконец, что есть некоторая близость между «Маскарадом» и драмой Кюхельбекера «Ижорский», рисующей образ гордого и сильного человека, презирающего людей; близость сказывается и в языке и в стихе.³⁶ Указанные связи обнаруживают родство драматургии Лермонтова (как это было и в лирике, и в поэмах, и в прозе юношеского периода) с декабристской драматической литературой как в тематике, так и в драматических принципах.

4

О художественной эволюции Лермонтова, сказывающейся в его произведениях 1837—1841 гг., принято говорить в общих терминах, относящихся в равной мере и к Пушкину, и к Гоголю: «от романтизма — к реализму». Эта формула явно недостаточна. И романтизм и реализм фигурируют здесь как общие понятия, существующие сами по себе, вне творческого сознания и развития самих писателей. Выходит так, как будто реализм был одинаковым для всех пунктов назначения, — надо было только найти путь к нему, а романтизм был всего-навсего неизбежным «проходом» к этому сборному пункту.

Лермонтов, действительно, пережил очень глубокую и сложную эволюцию, пожалуй, даже серьезный перелом мировоззрения и художественного метода. Это сказалось прежде всего на лирике: работа над ней, столь напряженная в 1831—1832 гг., прерывается. «Вадим» и «Маскарад» как бы вбирают в себя весь лирический материал юношеских лет; этот материал используется для создания личности героя, существующего и

³⁶ См. в статье Ю. Тынянова «В. К. Кюхельбекер» в кн.: В. К. Кюхельбекер, Лирика и поэмы, т. I, «Библиотека поэта», большая серия, «Советский писатель», Л., 1939, стр. XI.

действующего уже вне авторского «я». Лирика концентрируется в письмах 1833—1835 гг. к М. А. Лопухиной, — и, вероятно, именно потому, что прежний поток лирических стихотворений иссяк. На эти письма надо смотреть как на заготовки к будущим вещам или как на отзвуки прежних. Интересно, что в этих письмах Лермонтов настаивает на происшедшей в нем сильной перемене: «О, я ведь очень изменился! — сообщает он в 1835 г. — Я не знаю как это происходит, но только каждый день дает новый оттенок моему характеру и взглядам — это и должно было быть, я это знал... но я не ожидал, что это будет так скоро» (IV, 580).

Перемена заключалась в том, что Лермонтов начал преодолевать состояние замкнутого, отвлеченного лиризма и связанную с ним систему исключительного «самопознания»; он вырывается из плена собственной лирики, заставлявшей его смотреть на мир только с точки зрения авторского «я». Характерны его признания в письме к М. А. Лопухиной (23 декабря 1834 г.): «Говорить о себе? Право, я до такой степени надоед сам себе, что когда я ловлю себя на том, что люблюсь собственными мыслями, я стараюсь припомнить, где я читал их, и от этого нарочно ничего не читаю, чтобы не мыслить» (IV, 571). В произведениях Лермонтова появляется отсутствовавшая прежде «холодная ирония», образы его становятся похожими на «земных существ». Он пристально наблюдает окружающую действительность и судит о ней теперь независимо от проблемы личной судьбы. Это сказывается уже в «Маскараде»: фигуры Казарина, Шприха и баронессы Штраль достаточно убедительны в этом смысле. В драме «Два брата» единый прежде лирический герой распадается на два персонажа (Юрий и Александр), поведение и соотношение которых мотивируются конкретными психологическими обстоятельствами. Из этой драмы, образующей своего рода порог между двумя периодами творчества, вырастает замысел «Княгини Лиговской» (а частично и «Героя нашего времени»).

В «Княгине Лиговской» впервые у Лермонтова появилось то, что можно назвать объективной манерой повествования; это сказывается с первых строк романа, в которых дается картина зимнего Петербурга. Достаточно сравнить это описание с началом «Вадима», чтобы убедиться в происшедшей перемене. Характерные для «Вадима» сентенции, образующие обильный авторский комментарий к поступкам и словам персонажей, лирические и философские отступления, сравнения, восклицания — все это отсутствует в «Княгине Лиговской». В новом романе появляются ирония и шутка, которых не было прежде. Лермонтов иногда прямо пародирует здесь свой собственный

юношеский стиль. В «Вадиме» герой погружается в воспоминания о прошедшем: «...память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим и где теперь мы должны пировать под именем гостя; — на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца». Этот крокодил, попавший к Лермонтову из Шатобриана, появляется и в «Княгине Лиговской», но совсем в иной стилистической роли; описывается горничная Негуровой: «...терпеть не могу толстых и рябых горничных, с головой, вымазанной чухонским маслом или приглаженной квасом, от которого волосы слипаются и рыжеют, с руками шероховатыми, как вчерашний решетный хлеб, с сонными глазами, с ногами, хлопающими в башмаках без ленточек, тяжелой походкой и (что всего хуже) четверугольной талией, облепленной пестрым домашним платьем, которое внизу уже, чем вверху... Такая горничная, сидя за работой в задней комнате порядочного дома, подобна крокодилу на дне светлого американского колодца». Самое это описание горничной, сделанное в подчеркнуто «фламандском» стиле, указывает на отход от прежней системы. Правда, это описание сделано тоже от автора («терпеть не могу» и пр.), но самый авторский тон резко изменился: автор в «Княгине Лиговской» — лицо постороннее, наблюдающее своих персонажей со стороны. Эта позиция автора специально подчеркивается в разных местах романа: «Теперь, когда он снял шинель, закиданную снегом, и взшел в кабинет, мы свободно можем пойти за ним и описать его наружность. <...> Печорин положил эти бранные остатки на стол, сел опять в свои креслы и закрыл лицо руками — и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу никак рассказать вам его мыслей. <...> Чтоб легче угадать, об чем Лизавета Николавна изволила думать, я принужден, к моему великому сожалению, рассказать вам некоторые частности ее жизни». Изредка в романе откликается прежняя лирическая декламационная манера, но зато эти места и ощущаются как нечто инородное, противоречащее всей системе повествования. «В эту минуту пламеневшее лицо его было прекрасно, как буря», — говорит Лермонтов, описывая столкновение чиновника Красинского с Печориным; это звучит как отголосок из «Вадима».

Эволюция сказывается, конечно, не только в стиле, но и в жанре и тематике романа. Если «Вадим» в своей жанровой основе был не столько романом, сколько поэмой в прозе, то «Княгиня Лиговская» свидетельствует о принципиальном отходе от этого гибридного жанра. Никакой ориентации на поэму и

лирику здесь нет. Жанр нового романа явно ассоциируется с прозой 30-х годов, и прежде всего со «светской повестью» — не только русской (В. Одоевский), но и французской. Влияние Бальзака сказывается как в «физиологических» подробностях при описании города и нравов, так и в специальном внимании к теме денег и связанной с ней теме социального неравенства. В этом смысле фигура чиновника Красинского очень характерна и знаменательна: «О, я буду богат непременно <мечтает Красинский, подобно героям Бальзака>, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость». Дома у него лежит книга под заглавием: «Легчайший способ быть всегда богатым и счастливым».

Но «Княгиня Лиговская» отражает влияние не только «светской повести» и французской прозы; в ней видны следы чтения Гоголя и знакомства с первыми опытами «натуральной школы». Начало романа в этом отношении особенно показательно — оно кажется написанным после «Шинели» Гоголя, хотя на самом деле эта повесть появилась только в 1842 г. Идущий по Вознесенской улице бедный чиновник мечтает о награде и вкусном обеде: «... На нем был картуз неопределенной формы и синяя ваточная шинель с старым бобровым воротником; <...> казалось, он не торопился домой, а наслаждался <...> соблазнительным блистающим магазином и кондитерских; порою подняв глаза вверх с истинно поэтическим умилением, сталкивался он с какой-нибудь розовой шляпкой и смутившись извинялся; коварная розовая шляпка сердилась, — потом заглядывала ему под картуз и, пройдя несколько шагов, оборачивалась, как будто ожидая вторичного извинения; — напрасно! молодой чиновник был совершенно недогадлив!.. но еще чаще он останавливался, чтоб поглазеть сквозь цельные окна магазина или кондитерской, блистающей чудными огнями и великолепной позолотою. Долго, пристально, с завистью разглядывал различные предметы, — и, опомнившись, с глубоким вздохом и стоической твердостью продолжал свой путь». Это еще не Акакий Акакиевич из гоголевской «Шинели», но это уже несомненные следы чтения «Невского проспекта», как о чтении того же «Невского проспекта» свидетельствует другое место романа, описывающее бал: «Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов! ... сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки... волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки» и т. д. Описание портрета, висевшего в кабинете Печорина («глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски»), сделано,

конечно, под впечатлением «Портрета» Гоголя. Несомненно, что сборник Гоголя «Арабески» (1835), включавший «Невский проспект» и «Портрет», был прочитан Лермонтовым перед тем, как он начал «Княгиню Лиговскую». Дело было, вероятно, не в одном сборнике Гоголя и вообще не только в книгах, но и в беседах, встречах с петербургскими литераторами, журналистами и пр. Если юношеские произведения Лермонтова рождались в атмосфере московских литературных и философских направлений, то «Маскарад» и особенно «Княгиня Лиговская» отражают воздействие петербургской литературы, собравшейся вокруг «Современника» Пушкина и «Библиотеки для чтения» Сенковского. Можно быть уверенным (пользуясь хотя бы скудными указаниями Раевского), что Лермонтов, через Краевского и Сенковского, вступил в это время в личные отношения с петербургским литературным кругом. Это обнаруживается не только в «Княгине Лиговской», но и в других произведениях 1836—1837 гг.

Объективная манера повествования, появившаяся в «Княгине Лиговской» и принципиально отличающая этот роман от «Вадима», сказывается и в стихотворениях этого периода. Написанные в 1836—1837 гг. стихотворения отделены от лирики и поэм 1830—1832 гг. резкой чертой. Если Лермонтов возвращается в этот период к своим старым темам, то именно потому, что он меняет свое художественное направление, и именно для того, чтобы изменить их жанр и стиль. Об этом свидетельствует и «Боярин Орша», и «Бородино». Юношеская поэма «Исповедь», полная таинственных намеков и романтического пафоса, превращается в историческое сказание, отнесенное к эпохе Иоанна Грозного. В этом смысле достаточно характерны начало новой поэмы («Во время оно жил да был в Москве боярин Михаил») и сказка Сокола. Не менее сильно и знаменательно превращение старого стихотворения «Поле Бородина» в новое — «Бородино». Рассказ о Бородинском сражении вложен в уста старого солдата; весь романтический пафос снят и заменен разговорным народным языком, развернута широкая историческая панорама. Белинский писал об этом стихотворении: «В каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии. Ровность и выдержанность тона делают осязаемо ощутительную основную мысль поэта».³⁷ Эту основную мысль Белинский видит во второй строфе («Да, были люди в наше время»): «Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездей-

³⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 503—504.

ствии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел». ³⁸ В «Поле Бородина» этой мысли не было; ее появление связано с общим поворотом Лермонтова от трагических и скептических настроений юности (от «байронизма») к героике, к истории, к широкой действительности и активному вмешательству в нее. Надо думать, что толчком к этому повороту было сближение Лермонтова с литературным и журнальным миром и, в частности, с писательским кругом, близким к «Современнику» Пушкина (где и было напечатано «Бородино») и к самому Пушкину. Об этом сближении ясно говорит стихотворение «Смерть поэта».

Стихотворение это свидетельствует не только о преклонении Лермонтова перед Пушкиным, не только о скорби и негодовании по поводу его гибели, но также и о глубоком понимании всего того, что произошло. В этом отношении стихотворение Лермонтова остается до сих пор своего рода историческим документом, бросающим свет на действительные причины и обстоятельства гибели Пушкина. Это не могло бы случиться, если бы Лермонтов до этой гибели стоял в стороне от друзей Пушкина и питался только слухами. Достаточно внимательно прочитать это стихотворение, чтобы понять, что оно могло быть написано только человеком, хорошо и заранее осведомленным о последних годах жизни Пушкина и о его трагедии. У нас очень мало фактических данных о литературных знакомствах Лермонтова в этот период (и понятно, почему), но достаточно некоторого исторического воображения и опыта, чтобы на основании одного текста «Смерти поэта» заключить о несомненной близости его автора с пушкинским кругом. Такие вещи не пишутся внезапно, отвлеченно, «по вдохновению» или по чужим рассказам. Некоторым фактическим подтверждением этого вывода служит и то, что Лермонтов был уже в это время хорошо знаком с А. И. Тургеневым, а через него, вероятно, и с другими друзьями Пушкина.

Отход от абстрактно-философской и субъективно-лирической тематики юношеского периода, сказавшийся в произведениях Лермонтова 1836—1837 гг., приводит его к новым темам и жанрам, к новому языку, к новой системе художественных средств и приемов. Появляется тот «лермонтовский элемент», о котором писал Белинский, появляются те «злые мысли», о которых говорил Герцен, утверждая, что Лермонтов не мог «спастись в лиризме». Стихотворение «Смерть поэта» было совершенно новым явлением в русской поэзии, и не только потому, что оно было открытым политическим выступлением, но и потому, что

³⁸ Там же, стр. 503.

в нем традиционный жанр элегии («Зачем от мирных нег и дружбы простодушной»), окрашивающий собой первую половину, вступил в своеобразное сочетание с жанром политической сатиры, не останавливающейся перед самым сильным выражением гражданского негодования («Известной подлостью прославленных отцов» и пр.). Стихотворения 1838—1840 гг. представляют собой дальнейшее развитие и укрепление этого нового жанра гражданской лирики, опирающейся уже не на тему личной судьбы, а на чувство реальной исторической действительности и на ее моральную оценку. На этом пути Лермонтову пригодились и такие поэты «юнои Франции», как Гюго и Барбье. В 1832 г. Баратынский с горечью признавался И. Киреевскому: «Что ты мне говоришь о Hugo и Barbier, заставляет меня, ежели можно, еще нетерпеливее желать моего возвращения в Москву. Для создания новой поэзии именно недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв. Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. Поэзия индивидуальная одна для нас естественна. Эгоизм — наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе. Вот покаместь наше назначение».³⁹ Преодолевая это положение, Лермонтов вступил на путь «новых сердечных убеждений». «Смерть поэта» — один из первых опытов преодоления «индивидуальной поэзии». В связи с этим совершается замечательная перемена и в личной лирике, возобновляющейся в 1837 г. Центральная для юношеской лирики тема авторского «я», связанная с философской идеей «самопознания», явно ослаблена и не образует ничего похожего на прежний дневник. Это сказывается даже на ритме: прежнее увлечение пятистопным ямбом с мужскими рифмами и сложным соотношением метра и синтаксиса (по образцу Байрона), придающим стиху особую напряженность выражения, проходит, как проходит и обратное увлечение напевными трехдольными метрами; начинает господствовать обычный для русской поэзии четырехстопный ямб со свойственным ему точным синтаксисом. Начинается то приближение Лермонтова к Пушкину, о котором говорил Блок («отлетевший дух Пушкина как бы снизошел на

³⁹ «Татевский сборник» С. А. Рачинского. СПб., 1899, стр. 47—48.

Лермонтова») и которое издавна заставляло называть Лермонтова «наследником Пушкина». Это, конечно, нисколько не снимает вопроса о своеобразии его художественного метода.

Написанная в 1837 г. «Ветка Палестины» (напоминающая «Цветок» Пушкина) вызывала (и вызывает до сих пор) у исследователей некоторое недоумение, как и стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива»; эти вещи кажутся неожиданными и неорганическими для Лермонтова по своей тематике, по заключительным «мирным» аккордам. Белинский видел в «Ветке Палестины», как и в позднейших «Тучах», «переход от субъективных стихотворений <...> к чисто художественным. В обеих пьесах видна еще личность поэта, но в то же время виден уже и выход его из внутреннего мира своей души в созерцание „полного славы творенья“. Первая из них дышит благодатным спокойствием сердца, теплотою молитвы, веянием святости».⁴⁰ Это впечатление сложилось у Белинского, очевидно, в связи с тем, что стихотворение имеет полубалладную ориентальную окраску (воды Иордана, Ливан, «Солима бедные сыны») и нечто вроде воображаемого сюжета. Действительно, вопросы о судьбе пальмы и о том, кто занес ветку от нее в этот край, переводят это стихотворение из области чистой, «субъективной» лирики в область иных жанров. К этому надо, однако, прибавить, что для понимания «Ветки Палестины» очень важен ее лирический подтекст — элемент, для юношеской лирики Лермонтова не характерный, но приобретающий большое значение для его стихотворений второго периода. Если в юношеской лирике Лермонтов стремился к созданию открытых формул, выговаривающих тему или мысль, то теперь этого нет или встречается редко. Характерно, что в «Умирающем гладиаторе» вычеркнута вся вторая половина («Не так ли ты, о европейский мир»), раскрывающая иносказательный смысл первой и придающая всему стихотворению определенный публицистический характер. Оставшаяся первая половина представляет собой нечто вроде баллады. «Ветка Палестины» написана, конечно, на основе диссонанса, контраста, а не гармонии; именно потому она и написана в полубалладной форме, как иносказание. Ее заключительные строки («Все полно мира и отрады вокруг тебя и над тобой») звучат как первая половина незаконченной фразы: интонация этих строк требует продолжения, раскрывающего контраст между картиной «мира и отрады» и душевным смятением автора, тревожно задававшего вопросы. Этот контраст оставлен в подтексте и дан только в виде намека в вопросах: «Грустил он часто над тобою? Хранишь ты след

⁴⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 534.

горючих слез?». Здесь — лирический центр стихотворения, сохраняющий свое действие до конца. Никакого внутреннего, тематического противоречия между этим стихотворением и лирикой Лермонтова нет, — изменилась не тема, а художественный метод.

Что касается стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива», то в нем речь идет не о «примирении» вообще, а только о том, что «тревога души» иногда смирняется под влиянием мирных картин природы. Странно было бы, если бы природа никак не действовала на такого поэта, как Лермонтов, и если бы он не считал нужным говорить об этом. «Тревога души» не снимается этим стихотворением, а наоборот, она-то и составляет суть темы, характерной для Лермонтова. Человек оказывается лишенным того мира, той цельности и полноты, которая есть в природе; он может «постигнуть» это только иногда, когда окружающая природа включает его в свой круг («мне ландыш серебристый приветливо кивает головой», «студеный ключ <...> лепечет мне таинственную сагу»). Очень важны слова: «погружая мысль в какой-то смутный сон»; стихотворение рисует состояние самозабвения, слияния с природой. Лирический центр стихотворения, его настоящая тема — не «примирение» или «смирнение», а именно постоянная и неизбежная для человека «тревога души», образующая резкий контраст между ним и природой. Развитие этой темы дано в позднейшем стихотворении («Выхожу один я на дорогу»), где возникает мучительный вопрос, порожденный тем, что «тревога души» не смирняется:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?

Белинский верно отметил колебания Лермонтова между «субъективной» и «чисто художественной» манерой. Рядом со стихотворениями нового типа («Умирающий гладиатор», «Бородино», «Ветка Палестины») появляются и такие, как «Никто моим словам не внемлет», «Гляжу на будущность с боязнью», «Я не хочу, чтоб свет узнал», — стихотворения, продолжающие линию юношеской лирики и в жанровом, и в стилистическом отношении. «Его чело меж облаков, он двух стихий жилец угрюмый» — это язык стихотворений 1831—1832 гг. Стихотворение «Узник», восходящее к юношескому «Желанию» («Отворите мне темницу»), представляет собой своего рода синтез двух манер: романтика тюремной баллады или песни (с фольклорной окраской) сливается с конкретной автобиографической ситуацией, с жанром «субъективной» лирики. Сюжетный и в этом смысле «объективный» характер приобретают и другие стихо-

творения 1837 г.: «Как небеса твой взор блистает» и «Кинжал». Первое из них — переработка наброска, написанного в чисто лирическом жанре («Слышу ли голос твой звонкий и ласковый»); появление темы «грузинского булата» придает всему стихотворению ориентальную, «балладную» окраску. Эта окраска усилена в стихотворении «Кинжал»: прямой лирический монолог заменен здесь лирическим повествованием с развитым сюжетом, выдержанным до конца; заключительные строки («Да, я не изменюсь и буду тверд душой, как ты, как ты, мой друг железный») скрещивают повествовательную тему с лирической и мотивируют все детали. Вполне вероятно, что эта сюжетная символика в лирике 1837 г. появилась у Лермонтова не без связи с грузинской поэзией и кавказским фольклором. В письме к С. А. Раевскому он восторженно описывает свое путешествие по Кавказу («изъездил линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани, переехал горы, был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии»), говорит о жизни в Тифлисе («особенно в Тифлисе есть люди очень порядочные») и сообщает, что начал учиться по-татарски — «язык, который здесь, и вообще в Азии, необходим, как французский в Европе». Запись сказки об Ашик-Керибе и превращение юношеской поэмы «Демон» в «восточную повесть», действие которой происходит в Грузии, достаточно убедительно доказывают, что Лермонтов близко познакомился и заинтересовался местной поэзией и народными сказаниями. В новых работах, посвященных вопросу о пребывании Лермонтова на Кавказе, обнаружены связи Лермонтова с домом поэта Александра Чавчавадзе, ставшим в 20—40-х годах «центром культурного и политического объединения грузинского и русского общества, в который попадают и Грибоедов, и Кюхельбекер, и Пушкин, и Полонский, и художник Григорий Гагарин <...> В доме Чавчавадзе Лермонтов мог встречаться с другими замечательными поэтами Грузии: Григорием Орбелиани и Николозом Бараташвили».⁴¹ Высказывается также вполне основательное предположение, что Лермонтов познакомился на Кавказе и с известным азербайджанским поэтом Мирза-Фатали Ахундовым, жившим в Тифлисе, — замечательным знатоком восточных языков и литератур, хорошо знавшим и русскую литературу и написавшим поэму на смерть Пушкина.⁴²

Знакомство Лермонтова с восточной поэзией и фольклором сказалось в стихотворении, написанном перед обратным отъез-

⁴¹ И. Андроников. Лермонтов в Грузии. «Красная новь», 1939, № 10—11, стр. 250, 252.

⁴² Там же, стр. 254—255. — Ср. статью: М. Рафили. Пушкин и Мирза Фатали Ахундов. «Пушкин. Временник Пушкинской Комиссии», сб. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 240—254.

дом с Кавказа в Россию или в пути («Спеша на север из далека»). Первые пять строф этого стихотворения написаны в пышном стиле мусульманских молитв, обращенных «к престолу вечному Аллы»; затем интонация резко меняется: следуют интимно-лирические строфы об оставшихся на родине друзьях. Стихотворение замыкается строфой, возвращающей нас к местным преданиям о Казбеке:

О если так! своей метелью,
Казбек, засыпь меня скорей
И прах бездомный по ущелью
Без сожаления развей.

Рисовавшийся воображению прежних исследователей условный образ Лермонтова-одиночки, индивидуалиста, презиравшего людей и сторонившегося от них, лишний раз опровергается этим стихотворением, выражающим тревогу не только за свою судьбу, но и за судьбу своих друзей:

Найду ль там прежние объятья?
Старинный встречу ли привет?
Узнают ли друзья и братья
Страдальца, после многих лет?

Или среди могил холодных
Я наступлю на прах родной
Тех добрых, пылких, благородных,
Деливших молодость со мной?

Это, конечно, реальные «друзья и братья» — и, очевидно, не только по полку, по службе; многозначительна их характеристика: добрые, пылкие, благородные. Уместно вспомнить здесь, что С. А. Раевский писал А. П. Шан-Гирею по поводу стихотворения «Смерть поэта»: «Стихи его были отражением мнений не одного лица, но весьма многих»; в черновике своего показания он даже намеревался сослаться на «партию Лермонтова», чтобы подкрепить этим свое утверждение, что стихи на смерть Пушкина выражают мнение не одного Лермонтова.

Выше говорилось об идейной близости Лермонтова к декабристам и о родстве его юношеских произведений с декабристской литературой; там же отмечалось, что его нельзя, конечно, считать простым последователем декабризма, тем более что самый декабризм после 1825 г. видоизменялся и перерождался. Характерна в этом смысле встреча Лермонтова со ссыльными декабристами в Ставрополе. Это были второстепенные, а некоторые из них — даже прямо случайные декабристы: большинство из них давно уже раскаялось в своих вольнолюбивых мечтаниях. Из слов М. А. Назимова, сказанных им П. А. Висковатову в 1880 г., видно, что Лермонтов не сблизился с ними:

«Лермонтов сначала часто заходил к нам, — рассказывал Назимов, — и охотно и много говорил с нами о разных вопросах личного, социального и политического мировоззрения. Со знаюсь, мы плохо друг друга понимали. Передать теперь через сорок лет разговоры, которые вели мы, невозможно. Но нас поражала какая-то словно сбивчивость, неясность его воззрений. Он являлся подчас каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко на могучих своих крылах. Над некоторыми распоряжениями правительства, коим мы от души сочувствовали и о коих мы мечтали в нашей несчастной молодости, он глумился. Статьи журналов, <...> которые являлись будто наследием лучших умов Европы и живо задевали нас и вызывали восторги, что в России можно так писать, не возбуждали в нем удивления. Он или молчал на прямой запрос, или отделялся шуткой и сарказмом. Чем чаще мы виделись, тем менее клеилась серьезная беседа».⁴³

Кавказские декабристы, очевидно, раздражали Лермонтова своим примиренчеством, своими наивными и жалкими восторгами по поводу «некоторых распоряжений правительства» и статей в журналах. Назимов удивляется, что этот «реявший на крылах» поэт оказывался «каким-то реалистом», когда речь заходила о социальных и политических вопросах; это удивление порождено воззрением на поэта как на мечтателя, живущего в мире романтических фантазий и призраков. Лермонтов таким поэтом не был, и самое это ходячее представление о поэте должно было возмущать его; он напускал иногда на себя позу светского человека, гусара, циника или скептика (в кругу людей, которых хотел подразнить), но никогда не позировал в качестве поэта.

Итак, от юношеского романтизма, основанного на напряженном самопознании и доводившего каждую эмоцию авторского «я» до ее философского предела, Лермонтов переходит к иной системе, имеющей уже очень мало общего и с Байроном, и с Шиллером, и с французской «неистой словесностью», и с немецкой философией. Эта новая система строится на расширенном душевном и умственном опыте: на реально-исторических вопросах и связанных с ними реальных вопросах гражданского поведения, на глубоком интересе к психологии человека, взятого во всей полноте его жизни — и интимной и общественной, на проблеме соотношения человека и природы. В предисловии к «Журналу Печорина» Лермонтов сам выдвигает проблему изображения реальной человеческой психологии как очередную и самую важную: «История души человеческой, хотя бы самой

⁴³ П. А. Висковатов. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. Изд. В. Ф. Рихтера, М., 1891, стр. 303.

мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». Это направлено против исторического романа, созданного романтиками, — против В. Скотта и его многочисленных последователей. Интересно, что та же мысль высказана Бальзаком; противопоставляя свои «Сцены» историческому жанру, он говорит: «Я придаю несомненным ежедневным, тайным или явным событиям личной жизни, их причинам и законам, такое же значение, которое историки до сих пор придавали событиям социальной жизни народов».⁴⁴

Когда этот процесс эволюции совершенно определился в сознании Лермонтова, он сам сформулировал его с предельной теоретической точностью в «Сказке для детей» и в стихотворении, написанном в альбом С. Н. Карамзиной (Белинский видел в нем чисто пушкинские черты):

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Еще до этого отказ от прежних традиций подчеркнут в «Сашке»: «Впадал я прежде в эту слабость сам, но нынче я не тот уж, как бывало». Лермонтов иногда прямо пародирует здесь собственный юношеский стиль («оглушающий язык»). О герое поэмы («добром малом») он говорит: «О, если б мог он, в молнию одет, одним ударом весь разрушить свет!», — и прибавляет в скобках: «Но к счастью для вас, читатель милый, он не был одарен подобной силой». Это явная перелицовка того, что говорилось в «Вадиме» о герое: «Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу, и потом сокрушить ее, — если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца» (IV, 37). О переменах, происшедших в его мировоззрении, Лермонтов говорит в «Сашке» неоднократно, превращая эту поэму в своего рода «исповедь» или декларацию, но совсем иного стиля по сравнению с прежними поэмами. Особенно резко подчеркнут отказ от философии и мечтательства:

Я не философ — боже сохрани! —
И не мечтатель. За полетом пташки
Я не гонюсь, хотя в былые дни
Не вовсе чужд был глупой сей замашки.

Любопытно еще следующее характерное и важное признание:

⁴⁴ Б. Р е и з о в. Творчество Бальзака. ГИХЛ, Л., 1939, стр. 154.

«К тому же я совсем не моралист, — ни блага в зле, ни зла в добре не вижу». Эта формула отказа обнаруживает вместе с тем философский источник пережитых увлечений и подтверждает знакомство Лермонтова с учением Шеллинга, установившим диалектическое единство добра и зла. Лермонтов ставит крест на этих умозрительных увлечениях юности; это не значит, конечно, что он отказывается от философских проблем вообще; это значит только, что он отказывается от следования философским системам, от решения жизненных вопросов возведением их в отвлеченные формулы. Он не хочет подчинять конкретное и сложное многообразие жизни, раскрывшейся перед ним, той или иной философской системе. Что касается «морализма», столь напряженного в произведениях юношеского периода, то высказанный в «Сашке» отказ от него представляет собой на самом деле, конечно, его новое утверждение в более высоком направлении, подготавливающим тему будущего «Пророка». Отойдя от темы сильного человека и индивидуальной героики, от юношеского наивного «прекраснодушия», Лермонтов отказывается и от философских систем и от дидактизма, от морализации — в пользу художественной правды и свободы, в пользу «едких истин», не ослабленных никакими отвлеченными выводами и нравоучительными указаниями.

5

Годы 1838—1839 были решающими в литературной деятельности Лермонтова: они отмечены созданием таких вещей, как «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Три пальмы», «Дары Терека», поэма Тамбовская казначейша, новая редакция «Демона», «Мцыри»; в эти же годы идет работа над «Героем нашего времени». Осенью 1839 г. Белинский торопится сообщить Станкевичу за границу: «На Руси явилось новое могучее дарование — Лермонтов»;⁴⁵ в феврале 1840 г. он пишет В. Боткину: «Итак, о Лермонтове. Каков его „Терек“? Чорт знает — страшно сказать, а мне кажется, что в этом юноше готовится третий русский поэт и что Пушкин умер не без наследника».⁴⁶

Никакого материала, освещающего историю замысла и создания этих вещей, не сохранилось, и поэтому многое в них остается до сих пор темным. Некоторые свидетельства, относящиеся к истории создания и появления в печати «Песни про купца Калашникова», противоречивы и скорее затемняют, чем освещают этот интересный и важный вопрос. Я не буду говорить о версии П. К. Мартыанова, рассказавшего, со слов

⁴⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 378.

⁴⁶ Там же, стр. 441.

И. И. Парамонова, историю похищения неким гусаром купеческой жены, — эта легенда не имеет никакого значения.⁴⁷ П. А. Висковатов связывает замысел «Песни...» с «Боярином Оршей» и сообщает: «Хотя знаменитая „Песня...“ и была окончательно отделана позднее и в первом своем виде появилась в начале 1838 года, но уже в 1836 году Лермонтов ее задумал и готовился написать, а может быть частью и написал уже, дав затем произведению этому вылежаться, что было в его привычках творчества».⁴⁸ А. А. Краевский, в газете которого появилась эта «Песня...», утверждал, что он получил ее рукопись с Кавказа и что в ответ на его письмо о блестящем успехе «Песни...» Лермонтов будто бы отвечал, что он набросал ее от скуки, чтобы развлечься во время болезни. Со слов того же Краевского Висковатов рассказывает: «Когда стихотворение обыкновенным порядком отправлено было в цензуру, то цензор издания нашел совершенно невозможным делом напечатать стихотворение человека, только что сосланного на Кавказ (подчеркнуто мною, — Б. Э.) за свой либерализм. Г. Краевский обратился к Жуковскому, который был в великом восторге от стихотворения и, находя, что его непременно надо напечатать, дал г. Краевскому письмо к министру народного просвещения, в ведении коего находилась тогда цензура. Гр. Уваров, гонитель Пушкина, оказался на этот раз добрее к преемнику его таланта и славы. Найдя, что цензор был прав в своих опасениях, он все-таки разрешил печатание. Имени поэта он однако выставить не позволил, и „Песня“ вышла с подписью: — *въ*».⁴⁹

Все это не совсем вяжется между собой и с некоторыми другими фактами. Приведенные Краевским слова цензора о «только что сосланном на Кавказ» авторе вызывают сомнение: 11 октября 1837 г. Лермонтов был «прощен» (в Тифлисе) и переведен в Гродненский гусарский полк, стоявший в Новгородской губернии, а 9 апреля 1838 г. он был возвращен в лейб-гусарский полк. «Песня...» появилась в № 18 «Литературных прибавлений» — от 30 апреля, т. е. когда Лермонтов был вовсе не «только что сослан на Кавказ»: он уже давно (в начале января 1838 г.) вернулся оттуда, а ко времени появления «Песни...» в печати — даже в свой прежний полк. Слова цензора могли бы быть сказаны скорее по поводу «Бородина», напечатанного в «Современнике» (с полной фамилией) вскоре после того, как Лермонтов был сослан на Кавказ (приказ о переводе — 27 февраля, цензурная дата «Современника» — 2 мая 1837 г.).

⁴⁷ «Исторический вестник», СПб., 1884, сентябрь, стр. 593—595.

⁴⁸ П. А. Висковатов. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, стр. 225.

⁴⁹ Там же, стр. 259—260.

Интерес к фольклору возникает у Лермонтова еще в юношеские годы. В 1829 г. он пишет «Грузинскую песню», воспроизводя слышанное им «что-то подобное на Кавказе»; в 1831 г. он пишет песню о Степане Разине («Атаман»), стараясь сохранить особенности народного ритма. Далее следует «Воля» («Моя мать — злая кручина»), использованная потом в «Вадиме» и свидетельствующая уже о хорошем знании особенностей языка и ритма народных песен. Другая «Песня» того же времени («Желтый лист о стебель бьется») передает не только словарь и ритм народной песни, но и ее основной художественный прием — параллелизм образов, взятых из природы и из душевной жизни человека. К этому же времени относится «Русская песня» («Клоками белый снег валится»), развивающая сюжет, близкий к балладе Бюргера «Ленора»; здесь отражается, как и в балладе «Гость», написанной тогда же, пережитая Лермонтовым измена любимой девушки. Тем самым обнаруживается, что юношеские фольклорные опыты Лермонтова представляют собой попытку использования народного стиля для выражения собственных чувств и мыслей, для обработки собственных лирических тем (темы вольности, любви, измены, ревности). Это подтверждается и позднейшими стихотворениями Лермонтова, построенными на фольклорной основе, как «Узник», «Соседка» и пр.

В литературе о «Песне...», начиная с Белинского, неоднократно указывалось на ее зависимость от сборника Кириши Данилова и, в частности, на ее сходство с былинной о Майстрюке Темрюковиче; несомненно, однако, что источником для фольклорных опытов Лермонтова служили не только книги. Текст «Вадима» обнаруживает прекрасное знание живой народной речи, приобретенное Лермонтовым, очевидно, еще в Тарханах. Запись сказки об Ашик-Керибе, сделанная на Кавказе в 1837 г., позволяет думать, что Лермонтов собирал образцы народного творчества и раньше; подтверждением этому служат запись песни «Что в поле за пыль пылит» (1831) и дневниковая запись 1830 г., в которой говорится: «...если захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях. — Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — я не слышал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности».⁵⁰ Из этих слов следует, что с народными песнями Лермонтов был уже знаком и, конечно, не только из книг.

⁵⁰ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. 6, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 387.

Эпоха Ивана Грозного и самая его личность были тогда предметом особенного интереса и внимания как в исторической науке, так и в литературе. Вступление к «Боярину Орше» написано, очевидно, под этим влиянием, и оно же сказалось на «Песне...». Недаром Белинский, говоря о «Песне...», специально остановился на вопросе о личности Грозного как на вопросе актуальном и волнующем многих: «На первом плане видим мы Иоанна Грозного, которого память так кровава и страшна, которого колоссальный облик жив еще в предании и в фантазии народа... <...>. Может быть, это был своего рода великий человек, но только не во-время, слишком рано явившийся в России, — пришедший в мир с призванием на великое дело и увидевший, что ему нет дела в мире; может быть, в нем бессознательно кипели все силы для изменения ужасной действительности, среди которой он так безвременно явился, которая не победила, но разбила его и которой он так страшно мстил всю жизнь свою, разрушая и ее и себя самого в болезненной и бессознательной ярости». Что касается самой «Песни...» Лермонтова, то Белинский связывает ее со стихотворением «Бородино» и с общим направлением лермонтовской поэзии — с его «тоской по жизни», внушившей ему «не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования» (явный намек на «Думу»). В «Бородине» Белинский видит «жалобу на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»; в «Песне...» он видит ту же основу — ту же тоску по героике: «Самый выбор этого предмета свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современною действительностию и перенесшегося от нее в далекое прошедшее, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем».⁵¹

Говоря об Иване Грозном, Белинский повторяет свою старую мысль и даже свои старые слова. В рецензии на «Русскую историю для первоначального чтения» Н. Полевого (1836) он писал: «Иоанн поучителен в своем безумии, это не тиран классической трагедии, это не тиран римской империи, где тираны были выражением своего народа и духа времени: это был *падший ангел*, который и в падении своем обнаруживает по временам и силу характера железного и силу ума высокого».⁵² В статье о стихотворениях Лермонтова он говорит по поводу «Песни...»: «Тирания Иоанна Грозного имеет глубокое значение, и потому она возбуждает к нему скорее сожаление, как

⁵¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 504—505, 503, 517.

⁵² Там же, т. II, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 110. (Подчеркнуто мной, — Б. Э.).

к падшему духу неба, чем ненависть и отвращение, как к мучителю». Заканчивая вышеприведенную общую характеристику Грозного, Белинский пишет: «Вот почему из всех жертв его свирепства он сам наиболее заслуживает соболезнования; вот почему его колоссальная фигура, с бледным лицом и впадающими, сверкающими очами, с головы до ног облита таким страшным величием, нестерпимым блеском такой ужасающей поэзии... И таким точно является он в поэме Лермонтова: взгляд очей его — молния, звук речей его — гром небесный, порыв гнева его — смерть и пытка: но сквозь всего этого, как молния сквозь тучи, проблескивает величие падшего, униженного, искаженного, но сильного и благородного по своей природе духа».⁵³ Это истолкование Грозного прямо ведет к «Демону» Лермонтова. Когда Белинский писал статью о стихотворениях Лермонтова, он уже знал «Демона»; это видно по цитате, вставленной в статью. Если бы в статье 1836 г. он не говорил уже о Грозном как о «падшем ангеле», мы могли бы думать, что истолкование этого образа в статье 1840 г. подсказано именно «Демоном» и является прямым намеком на эту поэму. Вполне возможно, что знакомство с «Демоном» усилило интерпретацию Грозного как «падшего духа неба» и вызвало слова как о «соболезновании» (этого не было в старой статье), так и о «нестерпимом блеске ужасающей поэзии». Во всяком случае «Песня...» Лермонтова стоит для Белинского в одном логическом и художественном ряду не только с «Бородинным», не только с будущей «Думой», но и с «Демоном». И эта связь несомненна: Лермонтову было важно и интересно найти опору для волнующей его темы в народном творчестве, в народном представлении об Иване Грозном. Этим, вероятно, объясняется тот факт, что он сохранил и жанр и стих былины, — факт, не совсем одобренный Белинским («в этой „Песне“ он подделывается под лад старинный»)⁵⁴ и вызвавший в позднейшей его статье (в ответ на мнение Шевырева, считавшего «Песню...» лучшим произведением Лермонтова) следующее решительное заявление: «Мы осмеливаемся думать, что пьеса эта есть юношеское произведение Лермонтова и что никогда бы он не обратился более к пьесам такого содержания».⁵⁵ В другой статье (о Пушкине, 1844 г.) Белинский говорит, что «Песня...» была «не более, как опыт таланта, проба пера» и что «Лермонтов никогда ничего больше не написал бы в этом роде. В этой песне Лермонтов взял все,

⁵³ Там же, т. IV, стр. 505. (Подчеркнуто мной, — Б. Э.).

⁵⁴ Там же, т. IV, стр. 517.

⁵⁵ Там же, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 624.

что только мог ему представить сборник Кирши Данилова, — и новая попытка в этом роде была бы по необходимости повторением одного и того же — старые погудки на новый лад.⁵⁶

Восторженное отношение Белинского к «Песне...», высказанное им в статье 1840 г., порождено не тем, что она написана в народном стиле, а тем, что она «представляет собою факт в кровном родстве духа поэта с народным духом».⁵⁷ В «Песне...» со всей определенностью обнаруживается процесс художественной эволюции Лермонтова: от лирической напряженности стиля, сосредоточенного вокруг авторского «я», от прямых и открытых лирических формул, от жанра исповеди — к пластике, к созданию психологических образов и сюжетов, к иносказаниям. Этот путь шел у Лермонтова через фольклор: через старого солдата, рассказывавшего о Бородинском сражении, и через гусяров, поющих «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

Ко всему этому надо прибавить еще одно. Открытие, сделанное Н. Л. Бродским (статья С. А. Раевского о фольклоре),⁵⁸ дает основание думать, что «Песня...» была написана не без участия и влияния Раевского. Надо думать поэтому, что «Песня...» была написана до ареста 1837 г. Источником «Песни...» был, очевидно, вовсе не сборник Кирши Данилова, а тот большой фольклорный материал, которым владел Раевский. Если верно то, что Лермонтов в письме о «Песне...» упоминает о болезни, во время которой она была написана, то не перепутал ли Краевский или Висковатов, передающий слова Краевского? Не о той ли «болезни» писал Лермонтов, которая заставила его сидеть дома после гибели Пушкина? В таком случае не правы ли те, кто считает, что толчком к созданию «Песни...», понимаемой как недовольство современностью, могла быть именно гибель Пушкина, защищавшего свою честь?

Во всяком случае характерно, что с 1837 г. фольклор прочно входит в поэтическую работу Лермонтова — не в качестве особой языковой стилизации, а в качестве тематических и сюжетных способов выражения мысли. К 1837 г. относится запись сказки об Ашик-Керибе, явно ассоциирующаяся с сюжетом «Леноры» и любовной изменой, а в 1838 г. Лермонтов возвращается к законченному им в 1833 г. «Демону» с тем, чтобы превратить свою юношескую философскую и субъективно-лирическую поэму в «восточную повесть», построенную на кавказских легендах и сказаниях. Этим новым «Демоном» Лермонтов про-

⁵⁶ Там же, стр. 434.

⁵⁷ Там же, т. IV, стр. 517.

⁵⁸ См. его статью «Святослав Раевский, друг Лермонтова» («Литературное наследство», т. 45—46, Изд. АН СССР, М., 1948, стр. 301—322).

щался со своим юношеским романтизмом, завершая и вместе с тем преодолевая свой «безумный, страстный, детский бред»:

... и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет...
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделился — стихами.

(«Сказка для детей», 1839).

«Прочие мечты» — это прежде всего мечты о сильном человеке, ломающем преграды между добром и злом, мечты о личной свободе и личном героизме, хотя бы и грозящем гибелью («Я рожден, чтоб целый мир был зритель торжества иль гибели моей!»). Этой мечтой вдохновлены и многие лирические стихотворения первого периода, и поэмы, и драмы, и проза. Рядом с образом Демона в эти годы Лермонтова «преследовал» другой образ — юноши, рвущегося на волю из монастыря или из тюрьмы: «Написать записки молодого монаха 17-и л. — С детства он в монастыре... Страстная душа томится. — Идеалы...», — записывает он в 1831 г. Поэма «Исповедь» связана с этой мечтой, хотя и построена на любовной теме; дело здесь не в сюжете, намеренно загадочном и условном, а в патетической исповеди, содержащей бурный протест против людских законов и предрассудков, против всяческой тирании. В романе «Вадим» есть отклик записи о молодом монахе; герой рассказывает о себе: «... в стенах обители я провел мои лучшие годы; в душных стенах, оглушаемый звоном колоколов, пеньем людей, одетых в черное платье и потому думающих быть ближе к небесам... душа ссыхалась; ей нужна была свобода, степь, открытое небо». Любовный мотив тут уже отсутствует — вместо него введен мотив воли и природы.

В 1835—1836 гг. Лермонтов вернулся к сюжету «Исповеди» и перенес действие поэмы из испанского средневековья в Россию XVI в. Этот перенос сам по себе свидетельствует о том, что центр замысла был слабо связан с конкретной обстановкой и даже сюжетом; однако в «Боярине Орше» связь темы с сюжетом и обстановкой укреплена несравненно сильнее, чем в «Исповеди»: введены исторические и бытовые подробности, раскрыта, хотя и неполно, биография героя, дана новая трагическая развязка. Введен мотив монастыря; из слов Арсения мы узнаем, что он был взят Оршей еще ребенком и отдан «под строгий иноков надзор»:

И вырос в тесных я стенах
Душой дитя — судьбой монах!

Рядом с любовным мотивом появляется мотив воли — сначала в рассказе о побеге из монастыря (зародыш будущей поэмы «Мцыри»), потом в рассказе о разбойничьих делах:

И скоро я в лесах чужих
Нашел товарищей лихих,
Бесстрашных, твердых как булат.
Людской закон для них не свят,
Война их рай, а мир их ад.

«Боярин Орша» содержит в себе явное колебание между прежним жанром отвлеченно-лирической, иносказательной «Исповеди» и новым жанром сказания или повести: заглавие (в сущности, не оправдываемое содержанием, но указывающее на намерение написать историческую поэму) и начало (вместе со сказкой Сокола) свидетельствуют о том переходе от «субъективного» метода к «чисто художественному», который был отмечен Белинским в «Ветке Палестины» и который так явственно сказался в «Песне про царя Ивана Васильевича». Однако фактически центр тяжести остался в исповеди Арсения; все остальное, несмотря на приложенные усилия, сохранило декоративный характер. Чувствуя это, Лермонтов решил еще раз вернуться к этому «страстному, детскому бреду» и «отделаться от него стихами», как он «отделался» от «Демона». Тут опять помог Кавказ.

Известен рассказ о том, как Лермонтов, странствуя в 1837 г. по Военно-Грузинской дороге, «наткнулся в Мцхете <...> на одинокого монаха, старого монастырского служку», который рассказал, что «родом он горец, плененный ребенком генералом Ермоловым». «Генерал его вез с собой и оставил заболевшего мальчика монастырской братии. Тут он и вырос; долго не мог свыкнуться с монастырем, тосковал и делал попытки к бегству в горы. Последствием одной такой попытки была долгая болезнь, приведшая его на край могилы» (II, 690—691). Понятно, что этот рассказ должен был напомнить Лермонтову его юношеский замысел — «написать записки молодого монаха». Рассказ старика-монаха мог навести на мысль о том, что прежняя, несколько искусственная любовная мотивировка, введенная в «Исповедь» и повторенная в «Боярине Орше», может быть совсем отброшена и что всю поэму можно построить на контрасте монастыря и «страстной души», которая томится тоской по воле и родине. Лермонтов переносит действие поэмы на Кавказ (в Грузию) и придает новой поэме («Мцыри») местный, национальный колорит, пользуясь народным эпосом: сцена с барсом подсказана популярной в Грузии хевсурской песней о тигре и юноше и соответствующим эпизодом из поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (Таризл, убивающий льва и

тигрицу). Таким образом, поэма приобрела лирико-эпический характер (как это произошло и с «Демоном»), особенно подчеркнутый вступлением («Немного лет тому назад» и т. д.). Мотив свободы связан здесь уже не с любовью, а с тоской по родине, по героике («В тот чудный мир тревог и битв»), по природе («Давным-давно задумал я взглянуть на дальние поля»). Юноша, бежавший из монастыря, переживает восторженное чувство слияния с природой («О, я как брат обняться с бурей был бы рад»); он угадывает думы темных скал («Мне было свыше то дано!»), он понимает шумный спор горного потока с «упрямой грудой камней», он прислушивается ко всем голосам природы; он, наконец, чувствует себя зверем, когда вступает в бой с барсом:

Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков,
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей
Забыл я — и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык...

Но тут начинается трагедия: «Но тщетно спорил я с судьбой: она смеялась надо мной!». Вместо того, чтобы проложить себе путь на родину, юноша, уже обессиленный, оказывается снова вблизи монастыря, из которого бежал: «И смутно понял я тогда, что мне на родину следа не проложить уж никогда». Он сравнивает себя с темничным цветком, перенесенным в сад: «Едва взошла заря, палящий луч ее обжег в тюрьме воспитанный цветок». Смысл этой трагедии, конечно, шире сюжета. «Исповедь» кончалась гибелью героя (казнью, как в «Испанцах»), но торжеством его духа, его гордости, его личного сознания; в «Боярине Орше» герой выходит победителем из борьбы с Оршей, но свобода, которой он добился, не дает ему личного счастья — зло торжествует; герой «Мццери» оказывается бесильным в борьбе с судьбой: «На мне печать свою тюрьма оставила», — говорит он. Это уже трагедия не личная, а общественная, — трагедия человека, понявшего власть законов «судьбы», истории, индивидуальная борьба с которыми невозможна. Замечательно, однако, что этот итог не приводит ни к простой безнадежности, ни к простому примирению. Финал поэмы трагичен, но совсем не нравоучителен и не снимает героических черт с образа юноши, бежавшего из монастыря и познавшего «блаженство вольности». В этом смысле характерны и многозначительны как его слова о том, что «без этих трех бла-

женных дней» жизнь была бы «печальней и мрачней бессильной старости твоей», так и финальное завещание — с просьбой похоронить его в таком месте, откуда виден Кавказ: «Быть может, он с своих высот привет прощальный мне пришлет». Последние слова юноши — «И никого не прокляну» — выражают вовсе не идею «примирения», а служат выражением возвышенного, хотя и трагического состояния сознания: он никого не проклинает, потому что никто индивидуально не виновен в трагическом исходе его борьбы с «судьбой». Это тот своеобразный лермонтовский «фатализм», которым окрашены его произведения последних лет: мировоззрение, не снимающее вопроса о свободе воли и моральной ответственности. В этом смысле поэма «Мцыри» стоит в одном ряду с «Думой», со стихотворением «Памяти Одоевского» и с повестью «Фаталист». Говоря об Одоевском, Лермонтов восторгается тем, что, несмотря на все («И свет не пощадил — и бог не спас!»), он сохранил «веру гордую в людей и жизнь иную» (т. е. в лучшую жизнь); финал стихотворения, описывающий могилу Одоевского («Немая степь синее, и венцом серебряным Кавказ ее объемлет»), прямо перекликается с заключительной главой поэмы «Мцыри». Содержащееся в «Фаталисте» рассуждение о предопределении противопоставляет наивную веру предков, «думавших, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права», безверию «жалких потомков», которые скитаются по земле «без убеждений и гордости, без наслаждения и страха» и потому «неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья». Совершенно ясно (и это подтверждается «Думой», с которой текстуально связано это рассуждение), что Лермонтов не принадлежит ни к тем, ни к другим: он требует жертв для блага человечества, он знает «наслаждение, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми, или с судьбою», он призывает к гордости, а не к отчаянию или равнодушию. Тем самым «фатализм», в котором можно заподозрить Лермонтова, оказывается на самом деле не имеющим ничего общего ни с примирением, ни с отчаянием. В конце «Фаталиста» автор, несмотря на гибель Вулича, отвергает фатализм и говорит: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает».

Поэма «Мцыри» снимает юношескую мечту о сильном человеке, но не снимает идеи героики, хотя бы и в трагическом ее осмыслении. Тем самым поэма «Мцыри» продолжает линию, начатую такими вещами, как «Бородино», «Смерть поэта»,

«Песня про царя Ивана Васильевича». Проблема соотношения добра и зла здесь оставлена в стороне, но зато выдвинута другая, очень важная для последних лет жизни и творчества Лермонтова, проблема борьбы за моральные ценности — проблема человеческого поведения, проблема гордости и убеждений, проблема «веры гордой в людей и жизнь иную». Эта проблема порождает и «Героя нашего времени» и целую программную сюиту из стихотворений, последовательно развивающих тему гражданского негодования и гражданской скорби: «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен», «И скушно и грустно», «Журналист, читатель и писатель».

В статье о стихотворениях Лермонтова Белинский объединяет первые три («Дума», «Поэт» и «Не верь себе»), называя их «триумvirатом», а относительно «Думы» говорит: «Если под „сатиру“ должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а грома негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, — то „Дума“ Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии». Но здесь же Белинский отмечает и те особенности «Думы», которые роднят ее с элегией: «И кто же из людей нового поколения не найдет в нем разгадки естественного уныния, душевной апатии, пустоты внутренней и не откликнется на него своим воплем, своим стоном?».⁵⁹ И так, если это и сатира, то сложная: «грома негодования» направлены в ней не на посторонних врагов, а на свое же «поколение» — чуть ли не на самого себя. Недаром Белинский то и дело цитирует «Думу» в своих письмах к В. Боткину — не просто как сатиру на современность, а как комментарий к своему умственному и душевному состоянию, как «славную песенку» о «нашей общей участи». «Дума», «Поэт» и «Не верь себе» являются не простыми сатирами, а своего рода декларациями, которыми Лермонтов отвечал на определившиеся к тому времени общественно-философские умонастроения и направления. Конец 30-х годов был моментом формирования новой русской интеллигенции, нового «поколения» — уже вне декабристских традиций и часто даже с враждебным к ним отношением. В эти годы завязывается тот сложный идеологический узел, который будет постепенно развязываться на протяжении следующих десятилетий: западники и славянофилы, революционные демократы и либералы, теоретики «чистого искусства» и их противники — вся эта будущая «история русской интеллигенции» ведет свое начало от 30-х годов, от первых выступлений Белинского, Бакунина, Герцена, Хомякова, К. Аксакова и др., от споров о Гегеле и об отношении к действительности,

⁵⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 522.

от новых журналов, подготовивших будущее разделение интеллигенции на партии и группы. Годы 1838—1839 являются годами рождения всей этой будущей борьбы. Муки этого рождения особенно сильно сказываются на поведении Белинского, на его «крайностях» и противоречиях. Как вспоминает И. Панаев, Белинский, увлекшись в это время бакунинскими толкованиями гегелевской философии, старался сделаться консерватором: «Всякий общественный протест против старого порядка казался ему преступлением», он «смирненно преклонился перед всяким произволом, исходившим свыше», и с презрением отзывался о писателях, «заявлявших необходимость общественных реформ и стремившихся к новой жизни, к общественному обновлению».⁶⁰

Появление в этот момент «Думы» свидетельствует о том, что Лермонтов вошел в круг этих новых умонастроений молодой интеллигенции. Совершенно не склонный к «примирению» и к отказу от своих взглядов, он решил выступить со своей оценкой происшедших в обществе перемен. Давно указывалось на связь «Думы» с «Философическим письмом» Чаадаева;⁶¹ при всех различиях в позиции и мировоззрении Лермонтова и Чаадаева, связь эта действительно существует. Она коренится в исторических традициях «гражданственности», критики общественного, культурного и политического строя России. «Дума» написана человеком, сохранившим эти героические традиции и противопоставляющим их попыткам нового поколения выйти из борьбы — осудить ее как наивное и вредное «прекраснодушие» и найти какой-то новый путь при помощи философии «примирения с действительностью». Именно таков, по-видимому, смысл иронических и горьких слов Лермонтова: «Богаты мы, едва из колыбели, ошибками отцов и поздним их умом». Ошибки отцов — это намек на отношение нового поколения («едва из колыбели») к декабристам; о том же говорят дальнейшие слова: «И к гробу мы спешим без счастья и без славы, глядя на смешливо назад». Что касается слов о «позднем уме» отцов, то в них надо видеть намек на покаянные настроения сыльных декабристов.

Совсем недавно, прощаясь с Кавказом, Лермонтов с тревогой думал о своих друзьях — «добрых, пылких, благородных»: «Узнают ли друзья и братья страдальца, после многих лет?». При первых встречах он не узнал их: ничего не осталось от пре-

⁶⁰ И. Панаев. Литературные воспоминания. Л., 1950, стр. 184—185.

⁶¹ См. статью: Н. Бродский. Поэтическая исповедь русского интеллигента 30—40-х годов. Сб. «Венок М. Ю. Лермонтову», М.—Пгр., 1914, стр. 96.

жней пылкости чувств, от этого благородства. «Дума» написана под этим свежим и страшным впечатлением:

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.

Это — моральное осуждение, как и вся «Дума» в целом, но высказанное не сатирическим и не проповедническим, а трагическим тоном; Лермонтов исходит из принципов высокой морали и героики, но не противопоставляет себя своему «поколению», как бы признавая и над собой власть истории или «судьбы» (как в «Мцыри»). «Дума», по словам Белинского, изумила всех «громовою силою бурного одушевления, исполнинскою энергиею благородного негодования и глубокой грусти».⁶² Примечательно именно это сочетание негодования с грустью — сатиры с элегией; это разговор не с врагами, а с друзьями и даже с самим собой — совершенно откровенный разговор о современности и о будущем. Отсюда — это «мы», это «нам», «наше», подхваченные Белинским: славная песенка о нашей общей участи.

Белинский удивлялся, что Лермонтов говорит о «бремени познания» и о том, что мы «иссушили ум наукою бесплодной» (намек на увлечение философией). «В этом нельзя согласиться с поэтом, — писал Белинский: — сомнение — так; но излишества познания и науки, хотя бы и „бесплодной“, мы не видим: напротив, недостаток познания и науки принадлежит к болезням нашего поколения».⁶³ Однако дальнейшие слова Белинского оказываются не столько возражением Лермонтову, сколько развитием его же мысли, и даже иногда в сходных терминах: «Хорошо бы еще, если б, взамен утраченной жизни, мы насладились хоть знанием: был бы хоть какой-нибудь выигрыш! Но сильное движение общественности сделало нас обладателями знания без труда и учения — и этот плод без корня, надо признаться, пришелся нам горек: он только пресытил нас, а не напитал, притупил наш вкус, но не усладил его. Это обыкновенное и необходимое явление во всех обществах, вдруг вступающих из естественной непосредственности в сознательную жизнь, не в недрах их возросшую и созревшую, а пересаженную от развившихся народов».⁶⁴ Это не возражение, а дружеский ответ на скорбную речь Лермонтова — попытка оправдать указанный Лермонтовым факт ссылкой на его «историческую необходимость». Говоря о внезапном переходе к сознательной

⁶² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 521.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же, стр. 521—522. (Подчеркнуто мной, — Б. Э.).

жизни, «пересаженной от развившихся народов», Белинский прямо намекает на русское гегельянство и отвечает на намек Лермонтова.

«Думой» Лермонтов окончательно вступил на новый путь творчества, связанный с отказом не от героики вообще, а от юношеского «прекраснодушия» — от веры в сильного человека, от противопоставления своего «я» всему миру, от гордой позы обвинителя, судьи и проповедника, которой он вдохновлялся раньше. Это не скептицизм, потому что его ирония трагична, но это и не «примирение» и даже не объективизм, потому что негодование сохранилось, хотя и приняло иные формы. Все его творчество 1838—1840 гг. необычайно сложно и своеобразно именно потому, что оно определяется позицией человека, ищущего выхода из противоречий окружающей действительности и своих собственных, порожденных этой же действительностью. В основе этой позиции — сознание власти действительности (прежде его-то именно и не было) и вместе с тем несогласие с ней, отрицание ее. Естественно, что при такой позиции проблема художественного творчества, проблема искусства стала особенно острой и сложной. На первый план выступил вопрос о функции искусства, о его «назначении» не вообще, а в условиях той самой действительности, которая изображена в «Думе». При том моральном упадке, в котором Лермонтов застал новое поколение, искусство кажется ненужным:

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства —
Зарытый скупостью и бесполезный клад.

Отсюда стихотворение «Поэт», в котором декабристские традиции сказываются еще определеннее и ярче, чем в «Думе», — не только в вопросе о назначении поэта («Бывало, мерный звук твоих могучих слов воспламенял бойца для битвы»), — но и в самом стиле: в сравнении стиха с колоколом «на башне вечевой», возвращающем нас к характерной для декабристской поэзии (и для юного Лермонтова) теме новгородской вольницы. Стихотворение направлено против современной поэзии, превратившейся из боевого кинжала в «игрушку золотую»; современность Лермонтов определяет как «век изнеженный» (в черновике — «усталый век»), который («как ветхая краса») «привык морщины прятать под румяны». За этой характеристикой новой поэзии скрываются, вероятно, разные явления, но надо думать, что главная сила удара направлена здесь против стихотворений Бенедиктова, пользовавшихся в эти годы большим успехом. О Бенедиктове пишут хвалебные статьи и

ставят его выше Пушкина. Один Белинский восстал против этого увлечения, а позднее, в статье 1842 г., когда это увлечение уже прошло, объяснял его «крайностью внешнего блеска и кажущейся силы искусства», свойственной стихам Бенедиктова. Он отметил в них те самые «блестки и обманы», о которых говорит Лермонтов. «Отсюда проистекают, — писал Белинский, — эти блестящие, пестрые, узорочные миражи образов, столь обольстительные для неопытных глаз, поражающихся одною внешностью». Лермонтов требует другого искусства, другой поэзии — и вместе с тем сознает ее несвоевременность, ее неосуществимость:

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда.

Эта мысль, высказанная в «Думе» и подтвержденная в стихотворении «Поэт» («Нас тешат блестки и обманы» и т. д.), развернута в стихотворении «Не верь себе». Белинский был прав, назвав эти три стихотворения «триумвиратом» и увидев в них «грозу духа, оскорбленного позором общества». Слова о ветхом мире, прячущем морщины под румяна, легли в основу стихотворения «Не верь себе»; здесь дана целая картина:

Взгляни: перед тобой и г р а ю ч и идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах п р а з д н и ч н ы х чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.
А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой неизмятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..

Картина страшная — уже не былым презрением поэта к «толпе», а психологическим анализом, подготавливающим будущие психологические разоблачения, «диалектику души» Толстого. Здесь (как в «Думе» и в «Поэте») высказаны уже те самые «едкие истины», о которых Лермонтов заявит впоследствии в предисловии к «Герою нашего времени», открывая тем самым новую эпоху в истории русской литературы.

Необходимо учитывать, что стихотворения 1838—1839 г. писались одновременно с работой над романом. В предисловии к «Журналу Печорина» высказана мысль, прямо связанная с приведенной цитатой о толпе: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...». Замечательно продолжение этих слов: «...особенно когда она — следствие наблюдений ума зре-

лого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям». Записки Печорина подаются читателю не как литература, а как человеческий документ, ценный именно своей правдивостью: «Перечитывая эти записки <сообщает в том же предисловии издатель>, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки». Итак, записки Печорина — результат зрелого самонаблюдения и беспощадной самокритики, не рассчитанной на чье-либо участие или удивление. Именно поэтому в роман введен издатель — посторонний Печорину человек, решившийся «предать публике сердечные тайны человека», которого он не знал и который умер.

Все это имеет непосредственное отношение к стихотворению «Не верь себе». Его основной лирический тезис или лозунг — трезвое отношение к действительности и строгое отношение к искусству. Лермонтов выступает против «мечтательства», против надежд на «вдохновение» как на «признак небес», против манеры «гноить душевных ран надменно выставлять на диво черни простодушной» (ср. в предисловии о «тщеславном желании возбудить участие или удивление»). Слово «надменно» здесь очень важно и характерно. Когда-то пушкинский поэт отвечал недовольной черни: «Подите прочь — какое дело поэту мирному до вас!»; теперь толпа насмешливо говорит поэту:

Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волненья,
Надежды глупые первоначальных лет,
Рассудка злые сожаленья?

Решительно изменилось самое представление о толпе и о соотношении поэта с ней. На стороне толпы, т. е. обыкновенных людей, своя, хотя и трагическая, правда: ей смешны поэтические плачи и укоры «с своим напевом заученным», потому что она измята тяжелой пыткой жизни; эта поэзия для нее — все равно что «разрумяненный трагический актер, махающий мечом картонным».

Герцен был прав: Лермонтов не мог уже, как Пушкин, «спастись в лиризме». Он берет под подозрение самую основу прежней лирики — «вдохновение» («Как язвы боясь вдохновенья»), он сомневается в самой возможности передать значение «простых и сладких звуков» (ср. у Пушкина: «Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв»), рождающихся иногда в душе, «стихом размеренным и словом ледяным». Это не отрицание поэзии вообще, а недоверие к традиционной лирике, подсказанное требованием правды, требованием не показ-

ного, не кокетливого, а строгого искусства, учитывающего действительность. Характерны в этом отношении признания Печорина в «Фаталисте»: «В первой молодости моей я был мечтателем <ср. «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой»>: я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мне беспокойное и жадное воображение. Но что от этого мне осталось? — одна усталость, как после ночной битвы с привидением, и смутное воспоминание, исполненное сожалений. В этой напрасной борьбе я истощил и жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» (IV, 468—469). В этих словах, напоминающих лирические признания самого Лермонтова (ср. в «Благодарности»: «За жар души, растроченный в пустыне»), использован собственный опыт преодоления «мечтательства», как использован он и в стихотворении «Не верь себе». Это стихотворение написано против поэтического самолюбования, против торговли «то гневом, то тоской послушной». Толпа утешается «блестками и обманами» — это ее право: настоящий поэт (не «мечтатель молодой», ласкающий попеременно то мрачные, то радужные образы) должен найти к ней путь, о котором Лермонтов скажет в предисловии к «Герою нашего времени»: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины».⁶⁵ Стихотворение «Не верь себе» преподносит одну из таких истин, обращенную, конечно, не только к поэту-мечтателю, но и к толпе. Поэту показана действительность, а толпе — ее соответственный облик без праздничной маски.

Эти три стихотворения («Дума», «Поэт» и «Не верь себе») — гражданская и поэтическая декларация Лермонтова, оскорбленного «позором общества» и жалким, унижительным состоянием искусства. Лермонтов занял этой декларацией ответственную и сложную позицию «отрицания», противостоявшую примирительным тенденциям, распространявшимся в среде интеллигенции 30-х годов. Следует отметить, что именно в это время в Петербурге образовался так называемый «кружок шестнадцати». Определить точно идейное направление и общественно-политическую физиономию этого кружка трудно за отсутствием материалов, да вряд ли у него и было единое направление; но несомненно, что кружок этот был оппозиционный, настроенный против николаевского режима. Кроме того, в этом

⁶⁵ Подчеркнуто мной, — Б. Э.

кружке, по-видимому, горячо обсуждались философские и религиозные вопросы — не без влияния идей Чаадаева.⁶⁶

Лермонтов, конечно, не был связан исключительно с этим кружком; связи его в это время были, видимо, очень широкими и многообразными, и позиция его в «кружке шестнадцати» была, вероятно, чрезвычайно самостоятельной. Но кружок этот важно учесть как среду, имевшую свои взгляды и традиции, сложившиеся независимо от настроений новой интеллигенции. Отношения Лермонтова со многими из членов этого кружка вели свое происхождение от первых лет военной службы, когда он еще не вошел в литературный круг. Наличие этих связей и отношений, сохранившихся до конца его жизни, важно учитывать: как ни близок был поэт к интеллигенции 30-х годов, он никогда не сливался с нею, занимая и в литературе и в общественной борьбе того времени особое место — человека иных навыков и традиций. Это отразилось и в его творчестве последних лет (особенно в «Герое нашего времени», в «Последнем новоселье» и в «Родине») и в его личных отношениях, особенно с Белинским, который, при всем своем преклонении перед его творчеством, называл его в письме к В. Боткину (1840) «салонным человеком», отмечая этими словами отличие Лермонтова от людей писательского круга, от интеллигенции.

6

Работу над «Героем нашего времени», начатую, по-видимому, в 1838 г., сопровождали новые опыты в области поэмы. Интимная лирика осуждена и отодвинута в сторону; эпоха «исповедей» и дневниковых жанров окончательно отошла в прошлое как «мечтательство». Лермонтов обращается к другим жанрам, пристально вглядываясь в «действительную жизнь», в «историю души человеческой», в окружающую его «толпу». Он хочет разгадать читателя и говорить с ним (а не только с самим собой), хотя бы преподнося ему при этом «едкие истины». Период напряженного «самопознания» и самонаблюдения кончился, начинается другой период, озаменованный поисками нового стиля и созданием объективных образов.

В 1838 г. была напечатана «Тамбовская казначейша» — бытовая, нравоописательная «повесть в стихах». В первой строке «посвящения» Лермонтов, как бы отвечая на ожидаемые упреки, объявляет себя «старовером» и поясняет: «Пишу Онегина размером; пою, друзья, на старый лад». Дело, конечно, не только

⁶⁶ См. статью: Э. Герштейн. Лермонтов и «кружок шестнадцати», «Литературный критик», 1940, № 9—10, стр. 222—249.

в «размере» (повесть написана онегинской 14-строчной строфой), — дело в том, что Лермонтов не желает следовать примеру новейшей поэзии и превращать ее в «блестки и обманы». Если он не может «спастись в лиризме», как Пушкин, потому что этот лиризм отжил свой век, то есть еще другой путь, пред-указанный «Евгением Онегиным» Пушкина и его прозой. Это для многих читателей и критиков — «старый лад», не достойный внимания; но Лермонтов смотрит иначе: «устарело все, что ново», — заявляет он в «Сказке для детей». Завершив весь круг своих юношеских опытов, развивавшихся вне прямого воздействия Пушкина или даже в борьбе с ним, Лермонтов вступает в борьбу с эпигонами романтизма, отвергавшими или обходившими творчество Пушкина 30-х годов как нечто «устарелое». Он не отказывается от основных принципов своей художественной системы и даже продолжает своего рода историческую полемику с Пушкиным, но исходными точками его дальнейшего пути становятся намеченные Пушкиным темы, образы и жанры. «Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Повести Белкина», «Путешествие в Арзрум» — такова литературная основа его новой работы.

«Тамбовская казначейша» — это уже не жанр романтической «исповеди», сливающей автора с героем, а жанр бытовой новеллы или «повести в стихах», подготовляющий обращение к прозе. Автор здесь оказывается в роли самостоятельного персонажа — рассказчика, обсуждающего поступки своих действующих лиц и попутно сообщаящего читателю свои мысли и наблюдения то в шутку, то всерьез. Если Пушкин кончал «Домик в Коломне» насмешкой над дидактизмом («— „Как! разве все тут? шутите!“ — „Ей богу“»), то Лермонтов кончает свою новую поэму насмешкой над модным романтизмом — над «литературой кинжалов и крови» (по выражению Бальзака):

Вы ждали действия? страстей?
Повсюду нынче ищут драмы,
Все просят крови — даже дамы.

В особом лирическом отступлении Лермонтов говорит о своем прошлом, подготовляя приведенное выше размышление Печорина («В первой молодости моей я был мечтателем» и т. д.):

Я жить спешил в былые годы,
Искал волнений и тревог,
Законы мудрые природы
Я безрассудно пренебрег.
Что ж вышло? Право смех и жалость!
Сковала душу мне усталость,
А сожаленье день и ночь
Твердит о прошлом. Чем помочь!

Так готовятся и новый авторский тон и метод психологической разработки — путь к «истории души человеческой», к изображению характера и поведения, к проблеме художественной биографии, к роману.

На этих новых принципах, восходящих к «Евгению Онегину», строится поэма «Сашка». Начальная строфа поэмы прямо подхватывает финальные строки «Тамбовской казначейши»:

Наш век смешон и жалок, — всё пиши
Ему про казни, цепи да изгнания,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страдания.

Следует указать, кстати, на постоянство мыслей Лермонтова о «нашем веке» или «поколении», свидетельствующее об остроте и напряженности его общественного сознания («Век нынешний — блестящий, но ничтожный», «Печально я гляжу на наше поколенье», «В наш век изнеженный», «В наш век все чувства лишь на срок», «В нашем веке зрелом» и пр.). Этими формулировками подготовлены и заглавие романа «Герой нашего времени» и слова в предисловии о том, что Печорин — «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения». Датировка «Сашки» не установлена, но надо думать, что Лермонтов писал ее в 1839 г., потому что (помимо всего другого, что говорит в пользу этого) в строфах СХХХVII—СХХХVIII говорится, по-видимому, о смерти А. И. Одоевского. Это уже не повесть в стихах, а роман; его стиховая форма оправдывается, в сущности, только тем, что действие все время прерывается лирическими отступлениями автора, разрастающимися к концу первой главы в обширный монолог. Самое построение поэмы характерно для романа: после вступительного эпизода (Сашка у Тирзы) автор рассказывает о прошлом своего героя, начиная с детства. Этот переход подготовлен и мотивирован специальной строфой:

Роман, вперед!.. Не идет? — Ну, так он
Пойдет назад. Герой наш спит покуда,
Хочу я рассказать, кто он, откуда,
Кто мать его была и кто отец,
Как он на свет родился, наконец,
Как он попал в позорную обитель,
Кто был его лакей и кто учитель.

Изложив все это, автор возвращается к прерванному эпизоду и рассказывает о дальнейших событиях.

Хотя сюжетная завязка «Сашки» (Сашка и Тирза) не развязана в дошедшем до нас тексте, но возможно, что поэма была задумана как фрагмент. Последняя строфа так называемой

«первой главы» наводит на мысль, что Лермонтов не собирался продолжать поэму:

Я кончил... Так! дописана страница.
Лампада гаснет... Есть всему граница —
Наполеонам, бурям и войнам,
Тем более терпению и... стихам,
Которые давно уж не звучали,
И вдруг с пера бог знает как упали!..

Здесь нет ни одного слова, указывающего на будущее продолжение. Так называемая «глава вторая» — плод очевидного недоразумения, созданного первыми редакторами сочинений Лермонтова. Эта глава связана с «Сашкой» только 11-строчной строфой (как и в «Сказке для детей»), в остальном она не имеет с «Сашкой» ничего общего и является несомненно началом другой поэмы. Это видно уже из начальной строфы, представляющей собой явное вступление к новой поэме, а не продолжение прежней:

Я не хочу, как многие из нас,
Испытывать читателей терпенье
И потому примусь за свой рассказ
Без предисловий. — Сладкое смятенье
В душе моей, как будто в первый раз
Ловлю прыгунью рифму и, потя,
В досаде призываю Асмодея.

После этого краткого вступления начинается рассказ нового сюжета, не имеющего ничего общего с «Сашкой»: «Давно когда-то, за Москвой-рекой, на Пятницкой, у самого канала» и т. д. Самая интонация этих строк — явная интонация начала, а не продолжения. Закончена ли поэма «Сашка» приведенной выше строфой (по типу таких ничем не кончающихся поэм Мюссе, как «Намуна») или нет — это, во всяком случае, не ее продолжение, а скорее первоначальный вариант «Сказки для детей». В пользу этой гипотезы говорит как близость описаний того же времени, так и повторение одной строки: «Эпиграфы неведомых творений». Первые редакторы сочинений Лермонтова — П. А. Висковатов прежде всего — позволяли себе много произвольных операций над его текстами. Рукописи «Сашки» до нас не дошли, за исключением одного чернового отрывка, а у Висковатова и Ефремова они были; Висковатов, не разобравшись в материале, прицепил строфы другой поэмы к «Сашке» в качестве будто бы «главы второй».

Что касается «Сказки для детей», то она тоже считается незаконченным отрывком. Висковатов и Ефремов знали только черновую рукопись поэмы, на основании которой Висковатов решительно утверждал: «Заглавие принадлежит не Лермонтову,

а издателю. Оно неподходящее, и не знаю, чем руководился последний, поставив его». Под «издателем» подразумевается А. А. Краевский, напечатавший эту поэму в «Отечественных записках» (1842, № 1). Однако «неподходящее» заглавие принадлежит не «издателю», а самому Лермонтову: имеется авторизованная беловая копия поэмы, в которой заглавие написано рукой Лермонтова, а под текстом — фамилия автора. Ф. Боденштедт сочинил заключительную строфу, в которой Лермонтов будто бы заявлял, что он оставляет эту поэму отрывком из-за цензуры, которая вычеркнула все заключение: «С неохотой отказываюсь я от заключения, которое вычеркнуто все, без разбора, а вместе с тем вычеркнута и мораль».⁶⁷ Авторизованная копия, прямо сделанная с чернового автографа, доказывает, что все это — сплошная фантазия. И встает тот же вопрос: не представляет ли собой «Сказка для детей» фрагмента, который и не должен иметь конца? Наличие беловой копии с авторским заглавием, как будто приготовленной для печати, наводит на эту мысль. В противоположность началу варианта, о котором говорилось выше («примусь за свой рассказ без предисловий»), «Сказка для детей» начинается большим предисловием об упадке эпических поэм и «повестей в стихах». Затем указано, что «волшебной-темная завязка» новой поэмы или «сказки» не будет подробно объяснена, но «конец не будет без морали, чтобы ее хоть дети прочитали». Интересно сопоставить с этим слова в прозаическом отрывке «Я хочу рассказать вам историю женщины»: «Подробности моего рассказа покажутся не очень нравственными, но ручаюсь вам, что в нем будет заключаться глубокий, нравственный смысл». В «Сказке для детей» тоже начата история женщины, прерывающаяся ее первым появлением на светском балу. Итак, перед нами снова фрагмент стихового романа.

Все эти фрагменты указывают на систематическое стремление Лермонтова к созданию психологического романа. Такова задача времени: вопрос о сущности романа деятельно обсуждается в журнальных статьях и рецензиях. В обзоре русской литературы за 1842 г. Белинский объявил о смерти «нашего доброго и невинного романтизма» и о решительном переходе к прозе: «Да, проза, проза и проза. Общество, которое только и читает, что стихи, для которого каждое стихотворение есть важный факт, великое событие, — такое общество еще молодо до ребячества; оно еще только забавляется, а не мыслит. Переход к прозе для него — большой шаг вперед. Мы под „сти-

⁶⁷ М. Ю. Лермонтов, Сочинения, т. II, под ред. П. Висковатова, 1891, стр. 347.

хами⁶⁸ разумеет здесь не одни размеренные и заостренные рифмою строчки: стихи бывают и в прозе, так же как и проза бывает в стихах. <...> Стихотворения г. Бенедиктова были важным фактом в истории русской литературы: они повершили вопрос о стихах, и с того времени стихи (в том смысле, в каком мы принимаем это слово) совершенно окончили на Руси свое земное поприще <...> По смерти Пушкина начали печататься в „Современнике“ оставшиеся после него в рукописи последние произведения его; но то была уже чистая проза в стихах и ужасный удар стихам. Явился Лермонтов с стихами и с прозою — и в его стихах и прозе была чистая проза! Прощайте, стихи! Будет ребячиться нашей литературе, довольно пошала — пора и делом заняться. . .».⁶⁸ Все это — развитие и почти повторение лермонтовского вступления к «Сказке для детей»:

Кто виноват, кто прав — уж я не знаю,
А сам стихов давно я не читаю;
Не потому, чтоб не любил стихов,
А так: смешно ж терять для звучных строк
Златое время... в нашем веке зрелом,
Известно вам, все заняты мы делом.

Эти мысли были высказаны Лермонтовым, в сущности, еще в стихотворении «Не верь себе», и поэмы 1838—1839 гг. были действительно своего рода «чистой прозой», поскольку в них был решительно подчеркнут отказ от всякого «мечтательства».

Перед самым выходом в свет «Героя нашего времени» (апрель 1840 г.) Лермонтов напечатал три стихотворения, продолжающие сюиту 1838—1839 гг.: «Как часто, пестрою толпою окружен», «И скушно и грустно» и «Журналист, читатель и писатель». В первом из них смело предается позору бездушные светского общества — «приличьем стянутые маски». Старинной мечте, «святым звукам» погибших лет здесь противопоставлена действительность с ее фальшивым блеском и суетой. Это как бы окончательное прощание с «мечтательством» как с обманом («Когда ж, опомнившись, обман я узнаю»); финальные строки являются своего рода новым поэтическим лозунгом — воззванием к сатире, к «железному стиху, облитому горечью и злостью». Своеобразна формула этого лозунга: «О, как мне хочется смутить веселость их». Если сопоставить его с финалом «Поэта» («Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк» и т. д.), то надо признать, что, взывая к сатире, Лермонтов вместе с тем считает ее в данный момент невозможной. «Дума» в этом отношении очень показательна: проведенное в ней сочетание сатиры

⁶⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 523, 525, 526.

с элегией основано на сознании исторической обреченности всего «поколения». Отсюда — «И скушно и грустно», в котором Белинский услышал «глухой, могильный голос подземного страдания»; он отвел этому стихотворению «почетное место между величайшими созданиями поэзии, которые когда-либо, подобно светочам Эвменид, освещали бездонные пропасти человеческого духа». ⁶⁹ В письме к В. Боткину Белинский называл это стихотворение «молитвой» (противопоставляя его настоящей «Молитве» — «В минуту жизни трудную»), а по поводу «Героя нашего времени» писал ему: «Да, наше поколение — израильтяне, блуждающие по степи, и которым никогда не суждено узреть обетованной земли. И все наши вожди — Моисеи, а не Навины. Скоро ли явится сей вождь?». ⁷⁰ За всем этим стоит то же чувство исторической обреченности, которое звучит в лермонтовских стихах; именно оно заставило Белинского понять «И скушно и грустно» не как интимную «миленькую пьеску грустного содержания» (так ее поняли Никитенко и Шевырев), а как гражданское стихотворение — как трагический голос целого поколения. В этом стихотворении нет уже ни доли прежнего «мечтательства»: это первый и очень решительный шаг по новому пути. Сила этого стихотворения — уже не только в словах, но и в совершенно прозаических, как будто освобожденных от стиховой мелодии интонациях: «Любить — но кого же? — на время не стоит труда, а вечно любить невозможно...». Ритмическая основа стиховой речи сделана здесь почти незаметной. Это опыт, противостоящий лирике «вдохновенья» и в этом смысле согласованный с тезисом, объявленным в «Не верь себе» («Как язвы бойся вдохновенья»).

Стихотворение «Журналист, читатель и писатель», появившееся в печати одновременно с «Героем нашего времени», никогда не подвергалось конкретному анализу и изъяснению. Белинский только упомянул о нем, указав на его сходство с «Разговором» Пушкина, на изумительную «оригинальность и поразительную верность взглядов и замечаний», а также на то, что личность поэта, исповедью которого оканчивается пьеса, «является <...> в высшей степени благородною». ⁷¹ Белинский, видимо, не считал нужным и возможным задерживаться в общей статье на чисто литературных вопросах, поставленных этим стихотворением; между тем оно заслуживает особого и самого пристального внимания. Прежде всего — иронический эпиграф: «Поэты похожи на медведей, которые кормятся тем, что сосут свою лапу». Это, в сущности, скрывает в себе намек на то, что

⁶⁹ Там же, т. XI, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 442—528.

⁷⁰ Там же, стр. 528.

⁷¹ Там же, т. IV, стр. 530.

поэты высасывают поэзию из «пальца», а не из жизни. Чье это суждение — Лермонтова, который, значит, и подтверждает его своим стихотворением, направленным, следовательно, против современных поэтов? Или это, наоборот, чужое представление о поэтах, которое Лермонтов опровергает, выступая на их защиту? Журналист, в лице которого выведен Н. Полевой,⁷² изображен как низкий представитель литературной профессии, не говорящий ничего, кроме пошлостей; зато совершенно необычен и неожидан читатель, говорящий властным тоном человека, негодующего на жалкое состояние русской словесности и требующего перемен. Как бы соглашаясь с эпиграфом, читатель упрекает писателей в том, что их сочинения не имеют ничего общего с жизнью:

С кого они портреты пишут?
Где разговоры эти слышат?
А если и случилось им,
Так мы их слышать не хотим!

Его заключительные слова звучат необычайно серьезно и сильно — как центральная тема стихотворения, сказанная голосом Лермонтова:

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?

Читатель оказывается совсем не представителем той «толпы», о которой тут же говорит писатель: «Толпу ругали все поэты». Если его слова поддерживают эпиграф (а это именно так), то на заданный вопрос приходится ответить, что стихотворение направлено не в защиту современной литературы, а против нее. Но как же тогда понять речь писателя, о котором читатель говорит, что он одарен «и чувств и мыслей полнотой»? Здесь приходится учесть один факт, бросающий неожиданный (хотя и неполный) свет на все это стихотворение. Оно написано в драматической форме и начинается ремаркой, дающей точную мизансцену: «Комната писателя, опущенные шторы. Он сидит в больших креслах перед камином; читатель с сигарой стоит спиной к камину. Журналист входит». В альбоме Лермонтова 1840—1841 гг. имеется рисунок карандашом, который представляет собой точное воспроизведение этой ремарки, только без журналиста — вплоть до сигары в руке военного, стоящего спи-

⁷² Это убедительно доказывает Н. Мордовченко; см. его статью «Лермонтов и русская критика 40-х годов» («Литературное наследство», т. 43—44, Изд. АН СССР, М., 1941, стр. 745—796).

ной к камину. В больших креслах у камина сидит А. С. Хомяков (в халате); спиной к камину стоит Лермонтов. Внизу — подпись рукой Лермонтова: «Diplomatie civile et militaire» (Дипломатия гражданская и военная).⁷³ Смысл этой подписи, по-видимому, такой: «Мы — дипломаты двух разных, но близких областей; у нас много общих интересов и задач, но отношения между нами — дипломатические». Эта подпись, надо полагать, имеет прямую связь с вопросом об отношениях Лермонтова к зарождавшемуся тогда славянофильству, еще совершенно не исследованным. Сопоставление рисунка со стихотворением «Журналист, читатель и писатель» заставляет думать, что в лице читателя Лермонтов изобразил себя и свою позицию, а в лице писателя — Хомякова как представителя нового литературного движения. В таком случае речь писателя нельзя понимать как «исповедь» Лермонтова. И в самом деле: трижды повторенный меланхолический вопрос писателя «О чем писать?» трудно приписать Лермонтову, выпускающему в это время в свет свой роман и печатающему много стихотворений. Тем более трудно приписать Лермонтову финальный отказ писателя от литературной деятельности, мотивированный притом очень парадоксальными доводами: «К чему толпы неблагодарной мне злости и ненависть навлечь» и т. д. Этому резко противоречат слова о горьких лекарствах и едких истинах в предисловии к «Герою нашего времени». С другой стороны, по письмам Хомякова 1839—1840 гг. видно, что у него литературная работа, особенно стихи, не ладится: «А стихи? спросишь, — пишет он А. В. Веневитинову. — Спят, кроме маленькой пьесы, написанной на днях. Rien d'occasion <Ничего подходящего>».⁷⁴ Н. М. Языкову он сообщает: «Стихов хороших никто не пишет». И еще: «От всего отбило, и от муз и от поэзии, т. е. я уж не вижу поэзии в охоте и не имею охоты к поэзии». И еще: «Хочется писать стихи, да что-то не ладится, а прозу, право, писать скучно».⁷⁵

О литературных отношениях Лермонтова и Хомякова придется сказать еще ниже; здесь укажу только на то, что Хомяков очень интересовался Лермонтовым и неоднократно говорил о нем в своих письмах, относящихся к 1839—1841 гг.

⁷³ Сомнительно, чтобы рисунок этот был сделан Лермонтовым; это — зарисовка беседы Лермонтова с Хомяковым, сделанная, по-видимому, с натуры третьим лицом. В таком случае надпись Лермонтова приобретает сугубо важный смысл.

⁷⁴ А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. 8, Письма, М., 1900, стр. 41.

⁷⁵ Там же, стр. 94, 100, 101.

Все эти соображения и факты заставляют прийти к выводу, что «Журналист, читатель и писатель» — ироническое стихотворение и что эпиграф надо понимать как суждение самого Лермонтова, обращенное против современной профессиональной (интеллигентской) литературы. Он выступает под псевдонимом «читателя» именно потому, что не считает и не хочет считать себя профессиональным литератором. Ирония здесь, как всегда у Лермонтова, имеет не просто сатирический, а трагический характер. «Журналист, читатель и писатель» заканчивает тот ход мыслей о современности, который был начат «Думой». К этому стихотворению можно приложить то, о чем Лермонтов говорит в предисловии к «Герою нашего времени»: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронию». Кстати: здесь же Лермонтов сравнивает публику с провинциалом, который, «подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной, нежнейшей дружбы». Это сравнение заставляет вспомнить надпись о штатской и военной дипломатии на рисунке с Хомяковым.

«Герой нашего времени» был понят тоже как авторская исповедь, и Лермонтову пришлось выступить с решительным возражением против этого понимания и против «несчастной доверчивости некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов». Это очевидный намек на то, что образ Печорина и самое заглавие романа были поняты вне всякой иронии, несмотря на то, что в романе последовательно и настойчиво проведена граница между автором и героем. Они знакомятся на глазах у читателя («Максим Максимыч») — и то только для того, чтобы расстаться навсегда, не сказав друг другу и двух слов. Вся цепь повестей построена так, что автор сам постепенно узнает о своем герое и, публикуя его «Журнал», специально объясняет причины, побудившие «предать публике <...> тайны человека», которого он «никогда не знал» и «видел его только раз <...> на большой дороге». Это совершенно новое и, конечно, принципиально обдуманное соотношение автора и героя, подсказанное решением отказаться не только от авторских лирических «исповедей», но и от такого положения, какое было установлено, например, в «Сашке» («Он был мой друг») по образцу «Евгения Онегина». Именно поэтому вводится специальный рассказчик, Максим Максимыч, приятель героя, но человек, плохо разбирающийся в психологических «тонкостях». Рассказ о Бэле подан читателю как «путевые записки», где фигура Максима Максимыча не менее важна

и интересна, чем Печорин; автор кончает обещанием рассказать о новой встрече с Максимом Максимычем, как будто именно он, а не Печорин, является настоящим героем романа. Вместо ожидаемых размышлений по поводу рассказа о Печорине и Бэле автор обращается к читателю с неожиданным вопросом: «Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек достойный уважения?». Читатель, заинтересованный Печориным, менее всего подготовлен к этому вопросу; он даже имел полное право забыть о Максиме Максимыче как о совершенно условном рассказчике. Тем более неожиданной кажется следующая за этим вопросом фраза, превращающая Максима Максимыча в героя всей повести: «Если вы сознаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ». В действительности дело, конечно, все-таки в Печорине, но это обнаруживается только в предисловии к его «Журналу».

Это предисловие заканчивается тоже вопросом, которого читатель мог ожидать еще в конце «Бэлы», но который был заменен там вопросом о Максиме Максимыче: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина?». Однако ответ оказывается загадочным: «Мой ответ — заглавие этой книги. — „Да это злая ирония!“ — скажут они. — Не знаю». Заглавие, действительно, звучит иронично, и иначе его нельзя понять: «Вот каковы герои нашего времени!». Это заглавие заставляет вспомнить строки «Бородина», на которые обратил внимание Белинский: «Да, были люди в наше время, не то, что нынешнее племя: богатыри — не вы!». Однако ирония этого заглавия обращена, конечно, не против самой личности героя, а против «нашего времени»; это ирония «Думы» и «Поэта». Именно так следует понимать уклончивый ответ автора предисловия: «Не знаю». Это значит: «Да, злая ирония, но направленная не на Печорина самого по себе, а и на вас, читатель, и на всю современность». Это понимание поддерживается одной фразой в этом же предисловии, которая обнаруживает неожиданную заинтересованность автора в том, как читатель отнесется к герою: «Хотя я переменил все собственные имена, но те, о которых в нем <в «Журнале»> говорится, вероятно себя узнают, и может быть они найдут оправдания поступкам, в которых до сей поры обвиняли человека, уже не имеющего отныне ничего общего с здешним миром: мы почти всегда извиняем то, что понимаем». Итак, записки Печорина публикуются автором «Бэлы» отчасти с целью апологии героя или, по крайней мере, с тем, чтобы найти объяснение и, следовательно, оправдание его поступкам. Все это намеки, требующие раскрытия, «чтения между строками».

В предисловии ко всему роману, написанном через год после его выхода (ко второму изданию) и представляющем собою ответ на критические отзывы, Лермонтов не говорит ни слова об «оправдании», но решительно заявляет, что Печорин — не автопортрет и не портрет одного человека, а «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Тем самым Лермонтов отсылает читателя к своей «Думе», делая ее комментарием к роману: ведь именно там перечислены и раскрыты все основные пороки нового поколения. И в самом деле, эти пороки имеют прямое отношение к Печорину: «под бременем познания и сомненья, в бездействии состарится оно»; «и жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели, как пир на празднике чужом»; «и царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови»; «и к гробу мы спешим без счастья и без славы», — все это имеет конкретные отзвуки в биографии Печорина и в его размышлениях о самом себе. Но «Дума», как я говорил выше, не простая сатира, и ирония, заключенная в ней, имеет трагический смысл, раскрытый Белинским, — песенка «о нашей общей участи». Таков же смысл «Героя нашего времени» и образа Печорина: это в той же мере иронический образ, в какой «Дума» — сатира. Это не просто «злая ирония», а ирония трагическая — сочетание сатиры с элегией. Отсюда и тема «оправдания», внезапно появившаяся в предисловии к «Журналу». Если Печорин — портрет целого поколения, к которому принадлежит и сам автор романа, то дело, конечно, не в пороках этого поколения самих по себе, а в породившей их эпохе. Именно поэтому Лермонтов отказывается от позиции моралиста, исправителя людских пороков: «Боже его избави от такого невежества!». В «Герое нашего времени» и в образе Печорина поставлена не личная и в этом смысле не индивидуально-психологическая, а социально-психологическая и общественно-историческая проблема — проблема «нашего поколения», «нашего времени», проблема подлинной героики. Белинский понял этот намек, сделанный «между строками»; именно эту проблему он и назвал «самым животрепещущим вопросом современности», поставленным Лермонтовым, и о ней спорил с ним в Ордонанс-гаузе в 1840 г.

Понятно, почему Лермонтов в предисловии к «Журналу» заговорил об «оправдании» поступков Печорина. Это произошло потому же, почему он не хотел «наказывать» Демона и Арбенина; но если там постановка проблемы была в основе своей отвлеченно-философской («благо в зле»), то здесь она приобретала уже конкретно-исторический и даже политический характер, особенно подчеркнутый в предисловии к роману, по-

сколько критические отзывы о нем (начиная с отзыва самого Николая I)⁷⁶ получили определенную политическую окраску.

Несмотря на все принятые меры, при помощи которых автор отделял себя от героя, «Журнал Печорина» был воспринят как авторская исповедь, а образ Печорина — как лирический автопортрет. Даже Белинский утверждал, что Печорин — это сам Лермонтов «как он есть» (в письме к В. Боткину),⁷⁷ а в статье писал: «Хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним, и в их взгляде на вещи — удивительное сходство».⁷⁸ Здесь же он явно намекает Лермонтову (в этом можно видеть последствия их «спора» в Ордонанс-гаузе), что он должен перейти от стадии рефлексии к стадии «разумного сознания» и преодолеть свои старые опыты, заставляющие его видеть в жизни «то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней». Основанием для такого отождествления Лермонтова с Печориным могли быть, помимо всего другого, и «оправдательный» тон предисловия к «Журналу», и то, что ирония, заключенная в заглавии, парализуется отсутствием иронии в самом тексте романа; эта ирония сконцентрирована в описании Грушницкого, на фоне которого Печорин только выигрывает — если не как подлинный герой, то, по крайней мере, как герой романа. Что касается Максима Максимыча, то он тоже не в силах противостоять Печорину в качестве разоблачающего персонажа, даже в эпизоде прощания и обиды. Характерно, что во второй своей статье о «Герое нашего времени» (уже после гибели Лермонтова) Белинский утверждал, что для удовлетворительного решения «самого животрепещущего вопроса современности», который поставлен Лермонтовым в романе, «нужен был великий перелом в жизни автора».⁷⁹ В этом впечатлении от романа Белинский сходиллся с Герценом и со славянофилами, считавшими (как, например, Ю. Самарин), что роман Лермонтова «указывал на переходную эпоху в его творчестве» и что Лермонтов умер «в ту минуту, как друзья нетерпеливо от него ожидали нового произведения, которым он расстался бы с Россиею <...> На нем лежит великий долг — его роман „Герой нашего времени“. Его надлежало выкупить, и Лермонтов, ступивши вперед, оторвавшись от эгоистической рефлексии, оправдал бы его и успокоил многих».⁸⁰ Эти слова тем более интересны, что вес-

⁷⁶ См.: «Литературный критик», 1940, № 2, стр. 33.

⁷⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 509.

⁷⁸ Там же, т. IV, стр. 262.

⁷⁹ Там же, т. V, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 453.

⁸⁰ См. в статье: Э. Герштейн. Отклики современников на смерть Лермонтова. «Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей. М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы», 1939, стр. 68.

ной 1841 г., перед своим последним отъездом на Кавказ, Лермонтов часто виделся и беседовал с Самариним; запись о смерти Лермонтова содержит, очевидно, следы этих бесед и повторяет те мысли, которые Самарин высказывал ему лично. Герцен в статье 1868 г. («Еще раз Базаров»), говоря об изменении общественных настроений около 40-х годов, вспомнил о романе Лермонтова: «В жизни все состоит из переливов, колебаний, переkreциваний, захватываний и перехватываний, а не из отломленных кусков. Где окончились люди без знания с волей и начались люди с знанием без воли? Природа решительно ускользает от взводного ранжира, даже от ранжира по возрастам. Лермонтов летами был товарищ Белинского, он был вместе с нами в университете, а умер в безвыходной безнадежности печоринского направления, против которого восставали уже и славянофилы, и мы».⁸¹

Такое понимание лермонтовского романа было, очевидно, исторически законно и неизбежно, но оно, конечно, совершенно не совпадает с авторским замыслом и с его значением в перспективе внутреннего развития самого Лермонтова. На оценках и истолковании романа сказались острота позиции, которую занимал Лермонтов в отношении как к реакционным, так и к передовым кругам русской интеллигенции, и острота поднятых проблем, заставившая многих усмотреть в романе квету на русскую действительность. Роман был прочитан с пристрастием, и многое осталось незамеченным. Не замечено было и то, что в стихотворениях 1840—1841 гг., написанных после «Героя нашего времени», Лермонтов вполне «расплатился с Россией» и со своими врагами, показав им всю глубину своей любви к России и своего понимания ее судеб. Это понял Белинский, писавший после смерти Лермонтова: «Уже кипучая натура его начала уставаться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся „Последним из могикан“, продолжающейся „Путеводителем в пустыне“ и „Пионерами“ и оканчивающейся „Степями“».⁸² Я думаю, что Белинский привел это заглавие куперовских ро-

⁸¹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XXI, под ред. М. К. Лемке, Госиздат, М.—Пгр., 1923, стр. 235.

⁸² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 455.

манов не только для того, чтобы напомнить их читателям, но и для того, чтобы дать им понять характер лермонтовского замысла: «Последние из могикиан» — это дворянство екатерининской эпохи; «Путеводитель в пустыне» и «Пионеры» — это роман о декабристах, в котором должны были появиться Ермолов и Грибоедов; «Степи» — это николаевская эпоха: «век нынешний, блестящий, но ничтожный», единственное спасенье от которого — в любви к настоящей России («Ее степей холодное молчанье» и пр.).

7

Можно было бы думать, что после «Героя нашего времени», «Сашки» и «Сказки для детей» Лермонтов совсем откажется от стихов; на самом деле получилось иначе. В 1840 г., еще до ссылки, написаны (кроме «Как часто, пестрою толпою окружен» и «И скушно и грустно») такие вещи, как «Казачья колыбельная песня», «На светские цепи» (М. А. Щербатовой), «Есть речи — значенье», «Соседка», «Пленный рыцарь», «Воздушный корабль», «Благодарность», «Горные вершины», «Робенку», «К портрету», «Тучи»; в 1841 г. Лермонтов сам признается в письме к С. Н. Карамзиной, что им «овладел демон поэзии, т. е. стихов».

Годы 1838—1839 характерны отсутствием личной лирики — ей вынесен приговор в стихотворении «Не верь себе». Лермонтов пишет «чисто художественные» (по выражению Белинского) вещи, в которых «личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни»: «Три пальмы» и «Дары Терека». Первое из этих стихотворений названо «восточным сказанием»; оно ассоциируется с «Подражаниями корану» Пушкина, представляя собой своего рода парафразу на последнее из них («И путник усталый на бога роптал»). Сохранена строфа, сюжет которой построен на сходных мотивах, но у Лермонтова ропщут на бога пальмы, а не путник, и стихотворение кончается не восстановленной гармонией («Минувшее в новой красе оживилось»), а полным диссонансом: пальмы наказаны жестоким богом. Коран отвергнут — и стихотворение кажется возражением Пушкину. Белинский писал о «Трех пальмах»: «Мысль поэта ярко выдается, — и он поступил с нею как истинный поэт, не заключив своей пьесы нравственной сентенциею. Самая эта мысль могла быть опоэтизирована только своим восточным колоритом и оправдана названием „Восточное сказание“; иначе она была бы детской мыслию».⁸³ Действительно, резкость

⁸³ Там же, т. IV, стр. 534.

мысли, вложенной в это стихотворение, отличает его от пушкинского, и мысль эта теснейшим образом связана с «восточным колоритом»: человек оказывается неблагодарным и неблагородным разрушителем природы. В «Дарах Терека» тоже нет никакой нравственной сентенции: Терек, обращаясь к Каспию, говорит о своей вечной борьбе с «чуждой властью человека», и восторг, с которым Каспий принимает в свои объятия труп убитой казачки, кажется проявлением той же борьбы.

В этих стихотворениях Лермонтов как будто вырывается из узкой сферы психологических тем и стремится расширить рамки поэзии. Этот путь намечен еще в стихотворении «Спеша на север издалека», с его восточным колоритом и словами о «гордом ропоте человека», повторенными в заключительных строках «Демона» редакции 1838 г. Лермонтов явно ищет новых средств выражения, нового лирического языка, пользуясь то «восточными сказаниями», то символикой народных легенд и песен, то балладными мотивами. Он возвращается к темам и образам своей юношеской лирики, чтобы придать им новый, более глубокий и обобщенный смысл. Большинство его лирических стихотворений 1840—1841 гг. развивает душевную эмоцию в форме конкретного или иносказательного сюжета. Тюремная тема приобретает характер народной баллады («Соседка») или средневековой баллады («Пленный рыцарь»); тема изгнания развивается в виде романса, построенного на аналогии с тучами, которая здесь же превращается в контраст: «Чужды нам страсти и чужды страдания». Этот последний тип лирики подготовлен такими юношескими стихотворениями, как «Волны и люди», «Парус», «Для чего я не родился этой синею волной». Нечто подобное есть даже в «Герое нашего времени» («Бэла»): «... метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. „И ты, изгнанница, — думал я, — плачешь о своих широких, раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки“». Это не простое «олицетворение природы»: это поэтическое аналогии, подсказанные трагическим сознанием, которое ищет соответствий и подтверждений в природе. Традиционные для лирики Лермонтова образы одинокого утеса и листка, оторвавшегося от ветки, заново оживают в его стихотворениях 1841 г. («Утес» и «Дубовый листок оторвался от ветки родимой»), развиваясь в целые лирические сюжеты. Лермонтов переводит родственные по методу стихотворения Гете («Горные вершины») и Гейне («На севере диком стоит одиноко»), включая их в сюиту своих иносказательных пейзажей.

Тема любви и смерти (или трагической гибели), многократно повторенная в юношеской лирике, дается теперь в сложных формах загробного заклинания («Любовь мертвеца») или сюжетного романа, построенного по принципу психологической полифонии или контрапункта: сон умирающего и сон далекой от него женщины соприкасаются и сходятся, как две темы музыкальной фуги («Сон»). К этим стихотворениям примыкает перевод из Гейне «Они любили друг друга так долго и нежно»; его заключительные строки («Но в мире новом друг друга они не узнали») очень далеки от подлинника и придают стихотворению совсем особый, трагический смысл.

Новый метод лирического повествования (в отличие от прежнего дневникового, «исповедального» изложения темы), имеющего всегда сложный «подтекст», сказался на ритме и звучании: эти элементы приобретают в стихотворениях Лермонтова 1840—1841 гг. особую значительность и выразительность. В этом отношении замечательна уже «Русалка» 1836 г.; в «Тамаре» и «Свиданье» («Уж за горой дремучею») смысловое значение ритма, интонации и речевых звуков становится необычайно ощутительным. Для поэзии того времени были новы и смелы такие речевые ходы, как «Старинная башня стояла, чернея на черной скале» или «Волна на волну набегала, волна погоняла волну». Характерно, что в эти годы Лермонтов возвращается к оставленному им прежде трехдольным размером, обладающим особой напевностью, или, как в «Свиданье», вводит дактилические рифмы.

Указанными жанрами и типами лирика Лермонтова последних лет, однако, не исчерпывается. Если в формах иносказательной, балладной и сюжетной лирики он находит выход для новой поэтизации прежних тем, освобожденных от авторского «я», то для личной лирики он находит тоже новые пути — в нарочитой простоте языка, в спокойной прозаической интонации, в полном отсутствии поэтических образов и сравнений.

Характерный опыт, оправдывающий утверждение Белинского, что в стихах Лермонтова явилась «чистая проза», — послание, описывающее сражение при Валерике («Я к вам пишу»). В этом «безыскусственном рассказе», по выражению самого Лермонтова, стих использован как особый вид речевой интонации, отличающейся от обыкновенной прозаической только большей задушевностью и теплотой. В применении к военному сюжету, описывающему страшные сцены резни, эта интонация звучит трагическим контрастом.

К этому посланию примыкает «Завещание» — как своего рода эскиз к картине валерикского сражения. Простота стиховой речи достигает здесь предела: «...голос не глухой и не гром-

кий, а холодно-спокойный; выражение не горит и не сверкает образами, но небрежно и прозаично»,⁸⁴— писал об этом стихотворении Белинский. Особый интонационный эффект достигается здесь ритмом и системой рифм: в первых четырех строках каждой строфы четырехстопный ямб чередуется с трехстопным, что создает естественную ритмическую паузу, передышку; вторые половины строф имеют иное строение, причем их заключительные строки, в противоположность другим, связываются женскими рифмами, придающими этим строкам особый интонационный и смысловой вес:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!
Поедешь скоро ты домой:
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

Стиховая речь мотивирована здесь исключительно интонационными оттенками, невозможными в прозе. Когда-то Лермонтов писал М. А. Лопухиной: «Право, следовало бы в письмах ставить ноты над словами, а теперь читать письмо то же, что глядеть на портрет: нет ни жизни, ни движения» (IV, 573). В послании о Валерике и в «Завещании» стих играет роль именно такого нотирования, благодаря которому простая речь приобретает и жизнь и движение.

То же можно сказать и о стихотворении «Договор»; это новая редакция стихотворения 1832 г. «Прелестнице» — факт очень характерный: многое в художественном методе Лермонтова изменилось, но не настолько, чтобы между юношескими стихами и стихами 1840—1841 гг. оказалась бездна. Если в указанных выше вещах он пользуется прежними образами и темами, то в «Договоре» использован даже текст. Первые три строфы повторены с небольшими изменениями, последние две написаны заново. Лермонтов отказывается от таких «субъективных» строк, как:

Живу без цели, беззаботно,
Для счастья глух, для горя нем
И людям руку жму охотно,
Хоть презираю их меж тем!

Вместо них появляются другие, более простые, лишенные парадоксальной и психологической напряженности:

Земного счастья мы не ценим,
Людей привыкли мы ценить;

⁸⁴ Там же, стр. 533.

Себе мы оба не изменим,
А нам не могут изменить.

В первой редакции стихотворение заканчивалось некоторым вызовом: «Мы будем счастливы, как можем, они пусть будут как хотят!»; во второй появляется та самая «холодно-спокойная» интонация, которой написано «Завещание»: «Была без радости любовь, разлука будет без печали». О стихотворении «Благодарность» Белинский писал: «Это утомление чувством; сердце просит покоя и отдыха, хотя и не может жить без волнения и движения».⁸⁵ Таков, действительно, «подтекст» интимной лирики Лермонтова 1840—1841 гг., ведущей свое начало от «Ветки Палестины» и стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива». Итог этой лирики — «Выхожу один я на дорогу»; почти повторяя слова Белинского, Лермонтов говорит о покое («Я ищу свободы и покоя») и сне, но таком, «чтоб в груди дремали жизни силы».

Возвращение Лермонтова к темам и образам юношеских стихов сказывается не только в интимной, но и в гражданской лирике 1840—1841 гг. Возобновляется наполеоновская тема: в 1840 г. Лермонтов переводит балладу Цедлица «Воздушный корабль», в 1841 г. пишет стихотворение «Последнее новоселье». Эти вещи показывают, что он не отказался от героических традиций и идеалов юности; несмотря на все происшедшие перемены в мировоззрении и творчестве, образ Наполеона сохранил для него свое историческое величие. «Последнее новоселье» подготовлено не только юношескими стихами о Наполеоне («Наполеон», «Св. Елена» и др.), но и второй половиной «Умирающего гладиатора»; высказанное здесь отрицательное отношение к Европе, особенно к Франции, опирается на наступившую после 1830 г. реакцию. В стихотворении «Св. Елена» (1831) есть слова, прямо подготовляющие тему «Последнего новоселья»: «Порочная страна не заслужила, чтобы великий жизнь окончил в ней». Прошло десять лет — и Лермонтов возвращается к этой теме в связи с перенесением праха Наполеона с острова св. Елены в Париж (декабрь 1840 г.).

«Последнее новоселье» может быть темой отдельного исследования: это стихотворение должно быть изучено на фоне злободневных политических проблем, связанных с бонапартистскими настроениями во Франции и международной политикой русского правительства. Перенесение праха Наполеона было крупным политическим событием не только для Франции, — именно поэтому оно отозвалось во всей европейской прессе. В России оно имело особое значение в силу целого ряда исторических причин. Тема

⁸⁵ Там же, стр. 532.

Наполеона и Франции привлекает внимание не только журналистов, но и поэтов: Подолинский пишет стихотворения «Звезда» (1840) и «Остров св. Елены» (1841), Ростопчина — «Поклонникам Наполеона», Хомяков — «На перенесение Наполеонова праха». В письме к Н. М. Языкову (от 20 сентября 1840 г.) Хомяков, жалуясь на отсутствие охоты к поэзии, спрашивает: «Что ты не напишешь на перенесение тела наполеоновского?». Подолинский и Ростопчина протестуют против перенесения праха с острова св. Елены: «Не троньте пустынной могилы», — говорит Подолинский; «Не трогайте костей его!» — восклицает Ростопчина. Подолинский утверждает, что прах Наполеона должен остаться на острове, «чтоб замыслам дерзким далеко со скал его призрак грозил» и чтобы не явился «другой честолюбец», который «не вспомнит о казни — и кровью полмира опять обольет». Эти намеки связаны, очевидно, с бонапартистским заговором 1840 г. и притязаниями Луи-Наполеона на трон. У Ростопчиной иная мотивировка: она говорит о «крамольном духе» Франции и старается доказать, что новая революционная Франция не имеет никаких прав на Наполеона. Стихотворение Хомякова лишено этих политических тенденций и намеков; он приветствует перенесение праха («Вырывайте ж бренно тело»), но с тем, чтобы возвеличить роль России и Москвы:

Пусть, когда в земное лоно
Пронесен чрез бездну вод,
Бедный прах Наполеона,
Тленью отданный, заснет, —
Перед сном его могилы
Скажет мир, склонясь главой:
Нет могущества, ни силы,
Нет величья под луной.

«Последнее новоселье» Лермонтова кое в чем соприкасается со стихотворениями Подолинского и Ростопчиной (хотя бы в решительном протесте против перенесения); со стихотворением Хомякова оно находится в совершенном противоречии, несмотря на отрицательное отношение обоих к современной Франции. Вспоминается надпись на рисунке: «Дипломатия гражданская и военная». Лермонтов выступает как реальный политик, понимающий всю политическую остроту и сложность событий, как человек, исторически мыслящий и оценивающий происходящее с точки зрения конкретного опыта революций и войн. В противоположность ему Хомяков пишет глубоко «штатское», интеллигентское стихотворение, ничего, кроме отвлеченно-философских и славянофильских тенденций, в себе не содержащее. Прибытие фрегата с прахом Наполеона Хомяков описывает в тонах исторической идиллии:

Он придет, он в пристань станет.
 Он своей храним судьбой;
 Слыша весть о вас, воспрянет
 Встретить пепел дорогой,
 С шумом буйных ликований,
 Поздней ревности полна,
 В дни несчастья, в дни страданий
 Изменившая страна!

Стихотворение Лермонтова проникнуто пафосом негодования и разоблачения, которого нет у Хомякова. Прочитав «Последнее новоселье», Хомяков написал Н. М. Языкову: «Между нами буди сказано, Лермонтов сделал неловкость: он написал на смерть Наполеона <очевидная описка — вместо «на перенесение праха»> стихи, и стихи слабые; а еще хуже то, что он в них слабее моего сказал то, что было сказано мною. Это неловкость, за которую сердятся на него лермонтисты <...> Лермонтов так вообще хорош, что на него досадно, когда он остается ниже себя».⁸⁶ Из этого письма следует, во-первых, что «Последнее новоселье» было написано после появления в печати стихотворения Хомякова (в «Москвитянине» 1841 г., часть I); во-вторых, очень важно и интересно упоминание о «лермонтистах». Самое употребление этого слова — признак очень характерный, указывающий на то, что Лермонтов считался представителем какого-то направления, с которым Хомяков был несогласен, хотя и ценил талант Лермонтова («Лермонтов так вообще хорош»).

Стихотворение Лермонтова было, конечно, не «неловкостью» по отношению к Хомякову, а ответом или, вернее, полемикой с ним. Только в пылу полемики, идеологические основы которой еще не вполне определились, можно было не заметить принципиального отличия «Последнего новоселья» от стихотворения Хомякова и написать (как это сделал Белинский в письме к П. Н. Кудрявцеву): «Жаль думать, что это Лермонтов, а не Хомяков».⁸⁷ Это впечатление явилось у Белинского, конечно, в связи с тем, что Лермонтов говорит о Франции очень резко («И вздорная толпа, довольная собою», «Ты жалкий и пустой народ» и пр.). Это же заставило впоследствии Чернышевского увидеть в этом стихотворении прямое отражение «французоства», систематически развивавшегося на страницах «Московского наблюдателя»; он цитирует предисловие М. Бакунина к «Гимназическим речам» Гегеля, напечатанным в этом журнале («Французы никогда не выходили из области произвольных рассуждений, и все святое, великое и благородное в жизни упало под ударами слепого мертвого рассудка» и пр.), и заключает:

⁸⁶ А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 104.

⁸⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 57.

«В „Последнем новоселье“ Лермонтов буквально переложил эти слова в стихи». ⁸⁸ Однако Лермонтов не мог бы никак согласиться с этим предисловием, содержащим защиту религии и «законного порядка» от революции. Ошибка Белинского и Чернышевского в отношении к «Последнему новоселью» произошла отчасти потому, что его легко было смешать с окружающим фоном патриотической лирики, а отчасти (и, пожалуй, главным образом) потому, что в то время многие стихотворения Лермонтова еще не были опубликованы и идеологические корни некоторых его взглядов и настроений были неясны.

Нападение Лермонтова на Францию не имело ничего общего с «французоедством» правых гегельянцев, проповедовавших «примирение с действительностью». В словах Лермонтова осталась незамеченной одна очень важная деталь: «Мне хочется сказать великому народу: ты жалкий и пустой народ!». Французский народ велик для Лермонтова своим прошлым, и именно этим обосновано «негодование», которым проникнуто все стихотворение. Надо принять во внимание, что оно написано в стиле страстной политической речи, а не спокойного рассуждения, в стиле импровизации, обращенной к толпе. Это речь разгневанного агитатора, который развивает картину предательства и морального падения. Здесь все краски сгущены, о чем сказано в самом начале: «Негодованию и чувству дав свободу». По силе ораторской речи «Последнее новоселье» напоминает стихотворение на смерть Пушкина: такой громкости, такого темперамента, такого голоса русская стиховая речь до Лермонтова, пожалуй, не знала. Некоторые строки и выражения «Последнего новоселья» напоминают ораторские стихи В. Гюго (в частности стихотворение «Он», посвященное Наполеону); это не случайно, — надо полагать, что Лермонтов изучал сборники Гюго («Odes et ballades», «Les Orientales») и прошел через влияние его красноречия.

Негодование Лермонтова ведет свое происхождение не от «французоедства», а от декабристских традиций, с замечательной яркостью сформулированных в «Андрее Шенье» Пушкина (1825). Это стихотворение имеет несомненные отклики в юношеской лирике Лермонтова. Отсюда, вероятно, идет тема ранней неизбежной гибели (у Пушкина: «Увы, моя глава безвременно падет»), поддержанная, конечно, самой «атмосферой» николаевской эпохи, отсюда же идет связанный с этой темой мотив, проходящий через всю его лирику:

Он был рожден для мирных вдохновений,
Для славы, для надежд; — но меж людей

⁸⁸ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, ГИХЛ, М., 1947, стр. 211—212.

Он не годился — и враждебный гений
Его душе не наложил цепей.

Зерно этого мотива — в том же «Андрее Шенье» Пушкина:

Куда, куда завлек меня враждебный гений?...
Рожденный для любви, для мирных искушений...

В поэме «Сашка» несколько строф посвящено французской революции 1789 г.; сначала события рассказываются со слов французского учителя, отец которого, богатый маркиз, «жертвой стал народного волнения», а он сам «молча проклял вольность и народ» и «пришел в Россию поощрять науки». Ироническая характеристика учителя накладывает отпечаток на самый рассказ о революции, но только до того места, где заходит речь о казни А. Шенье; здесь вступает лирический тон автора («И ты, поэт, высокого чела не уберечь!»), возвращающий нас к стихотворению Пушкина и заставляющий вспомнить о романе А. де Виньи «Стелло» (Шенье в тюрьме и пр.). Следует строфа, представляющая собой зародыш будущего «Последнего новоселья»:

И Франция упала за тобой
К ногам убийц бездушных и ничтожных.
Никто не смел возвысить голос свой;
Из мрака мыслей гибельных и ложных
Никто не вышел с твердою душой, —
Меж тем как втайне взор Наполеона
Уж зрел ступени будущего трона...

Начало «Последнего новоселья» даже синтаксически идет от этих строк: «Меж тем как Франция» и т. д.

Нельзя отождествлять Лермонтова с французом-учителем: он, конечно, не проклял ни вольность, ни народ, хотя революция пошла потом таким путем, с которым он не мог согласиться. С точки зрения Лермонтова, террор привел Францию к пропасти, от гибели в которой ее спас Наполеон. Эта характерная для декабризма (и Пушкина) историческая концепция и лежит в основе «Последнего новоселья». Она, конечно, не имеет ничего общего ни с «французодством», ни со взглядом Хомякова, выраженным в его стихотворении «На перенесение Наполеонова праха». Когда Лермонтов говорит, что французский народ сделал «из вольности орудье палача», которым рубил с плеча «все заветные, отцовские поверья», то он этими словами не отвергает вольность, а утверждает ее в своем (декабристском по происхождению) понимании. Именно в этом смысле он считает французский народ в прошлом «великим народом». Что касается «негодования» по адресу современной Франции, встречающей прах Наполеона «среди рукоплесканий и кликов радостных», то здесь скрывается несомненный намек на бонапартистское движение — на притязания Луи-Наполеона. Именно этим

предательством и легкомыслием «великого народа» возмущен Лермонтов. Отсюда — такие слова, как «Поняв тщеславие сих праздничных забот», и такие выражения, как «жалкий и пустой народ», «ветреное племя» и пр. Лермонтов напоминает французскому народу его измену великому Наполеону именно потому, что перенесение его праха в Париж было тоже своего рода изменой или политической спекуляцией. «Последнее новоселье» вдохновлено большой политической темой, захватывающей и вопрос о международной роли России. Хомяков не понимал этой стороны вопроса и, судя по его отзыву, не заметил ее в стихотворении Лермонтова.

Полемика с Хомяковым не ограничивается «Последним новосельем»; «Родина», написанная в том же году, является ответом на стихотворение Хомякова «Отчизна», начинающееся словами: «„Гордись!“ — тебе льстецы сказали». Хомяков отвечает на этот призыв льстецов: «Не верь, не слушай, не гордись!». Далее идут указания на Рим, на монголов: «бесплоден всякий дух гордыни»; затем Хомяков переходит к вопросу об истинном призвании и величии России:

И вот за то, что ты смиренна,
 Что в чувстве детской простоты,
 В молчанье сердца сокровенна,
 Глагол творца прияла ты, —
 Тебе он дал свое признание,
 Тебе он светлый дал удел. . .

Дело, конечно, не в этом стихотворении самом по себе: эта тема была несомненно предметом постоянного обсуждения при встречах Лермонтова с Хомяковым. Своей «Родиной» Лермонтов отвечал не только на это стихотворение, а на все политическое мировоззрение Хомякова. Он любит Россию тоже не за «славу, купленную кровью», но и не за «темной старины заветные преданья» — вообще не за что-нибудь («Но я люблю — за что, не знаю сам»), как Хомяков («за то, что ты смиренна» и пр.), а органически, непосредственно: деревенская картина, заканчивающаяся пляской «с топаньем и свистом под говор пьяных мужичков», противостоит сугубо книжному и в этом смысле тенденциозному, выдуманному изображению России в стихотворении Хомякова.

Встречи и беседы Лермонтова с будущими славянофилами определяют и раскрывают многое в его творчестве 1840—1841 гг. В последний свой проезд через Москву (весной 1841 г.) он часто встречался с Ю. Ф. Самариним и накануне отъезда на Кавказ вручил ему стихотворение «Спор» для передачи редактору «Москвитянина» М. П. Погодину. Самарин послал рукопись в редакцию со следующим сопроводительным письмом:

«Посылаю вам приношение Лермонтова в ваш журнал. Он просит напечатать его просто, без всяких примечаний от издателя, с подписью его имени. Радуюсь душевно и за него и за вас, и за всех читателей *Москвитянина*».⁸⁹ И так, Лермонтов примкнул к «Москвитянину»? Дело было, оказывается, гораздо сложнее. Хомяков пишет Н. М. Языкову: «В Москвитянин был разбор Лермонтова Шевыревым, и разбор не совсем приятный, по моему несколько несправедливый; Лермонтов отсталил очень благодарно: дал в Москвитянин славную пьесу, спор Шата с Казбеком, стихи прекрасные».⁹⁰ Речь идет о той самой статье Шевырева, в которой он жалеет, что Лермонтов потропился с изданием своих стихотворений, и находит их подражательными: «Мы слышим отзывы уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия». Здесь же, говоря о стихотворении «И скушно и грустно» как особенно вредном и язвительно намекая на соответствующие строки «Журналиста, читателя и писателя», Шевырев писал: «Поэт!... Если вас в самом деле посещают такие темные думы, лучше бы таить их про себя и не поверять взыскательному свету (...). Нет, нет! не предавайте огню этих вдохновенных мечтаний о будущем, мечтаний о мире очищенном и обмытом вашей поэтической думою в лучшие минуты ее полной жизни! Уж если жечь, то жгите лучше то, в чем выражаются припадки какого-то странного недуга, омрачающего свет вашей ясной мысли». Надо еще прибавить, что до этой статьи в том же «Москвитянин» появилась статья Шевырева о «Герое нашего времени», где Печорин был объявлен «призраком, отброшенным на нас Западом, тенью его недуга, мелькающей в фантазии наших поэтов».⁹¹ Появление в том же журнале стихотворения «Спор» (и притом без всякого примечания от редакции) должно было выглядеть как своего рода ответ Шевыреву и редакции журнала. Лермонтова волнует та же проблема отношений между Западом и Востоком, о которой так много толковали славянофилы. Известны слова, сказанные Лермонтовым А. А. Краевскому: «Мы должны жить своей самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но поверь мне, там на Востоке

⁸⁹ Н. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. VI, СПб., 1892, стр. 236.

⁹⁰ А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. 8, стр. 104.

⁹¹ «Москвитянин», 1841, ч. II, № 4, стр. 535 и 538—539; ч. I, № 2, стр. 536.

тайник богатых откровений».⁹² В записной книжке, где находится автограф «Спора», на чистом обороте предшествующего листа написано (как название задуманного отдела): «Восток».

Стихотворение «Спор» сталкивает две культуры — европейскую с «азиатской». Россия движется на Кавказ как представительница европейской культуры и промышленного века. Таков неизбежный и естественный ход истории, и такова роль России. В заключительных строках есть намек на сочувствие угрюмому Казбеку, но это сочувствие подсказано не вопросом о Западе и Востоке, а постоянным у Лермонтова вопросом о человеке и природе (ср. «Три пальмы»). Это тема, которую затрагивает М. П. Погодин в своих «Исторических афоризмах» (1836), вероятно известных Лермонтову: «Человек и природа сначала бывают связаны узами неразрывными и имеют одну общую историю; человек долго остается рабом земли, им обитаемой, и зависит от нее, как бы ее произведение, цветок или дерево. Образ его жизни, образ его мыслей почти определяется ею <...> Чем более человек образовывается, тем более выходит он из-под власти природы вещественной и из раба ее делается властелином». Кстати, в этой же книге Погодина есть и такая мысль: «Восточная или, лучше сказать, азиатская история (инстинктуальность, созерцательность, сосредоточенность), перешед с одной стороны, так сказать озападясь, с другой продолжается в прежнем виде, утверждается и развивается на Востоке».

«Спор» Лермонтова противостоит славянофильским тенденциям как постановка проблемы Запада и Востока во всей ее исторической сложности. Можно думать, что самое заглавие этого стихотворения скрывает в себе намек на «споры» Лермонтова с Хомяковым и Самариним о судьбах России; в таком случае оно было передано в «Москвитянин» именно как полемический ответ. Надпись на рисунке («Diplomatie civile et militaire») относится к нему в такой же степени, как к «Последнему новоселью». При учете всего этого материала образ Лермонтова последних лет приобретает очень крупные черты как образ политического мыслителя и общественного деятеля, занятого самыми злободневными международными и историческими проблемами. Именно на этой почве понятен его обостренный интерес к нарождавшемуся славянофильству и больше всего к Хомякову, погруженному в размышления о всемирной истории и о месте, занимаемом в ней Россией.

На этом фоне более понятным становится и стихотворение «Пророк», написанное в предчувствии своей трагической судьбы.

⁹² П. Висковатов. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, стр. 368.

«Герой нашего времени» был истолкован как клевета на русскую жизнь. Николай I, мнение которого повлияло, конечно, на критику, объявил этот роман «жалкой книгой, показывающей большую испорченность автора» (IV, 651). Сборник стихотворений 1840 г. был встречен ядовитыми намеками и советами сжигать такие вещи, как «И скушно и грустно». Никакие хлопоты об отставке и возвращении в Россию не действовали. После непродолжительного отпуска (в начале 1841 г.), на который Лермонтов возлагал большие надежды, ему пришлось тащиться обратно на Кавказ. В письме, написанном за две недели до гибели (28 июня 1841 г.), он сетует на бабушку: «То, что вы мне пишете о словах г. Клейнмихеля, я полагаю, еще не значит, что мне откажут отставку, если я подам; он только просто не советует; а чего мне здесь еще ждать? Вы бы хорошенько спросили только, выпустят ли, если я подам». Его не выпустили, и он сам понимал, что оказался в плену. Образ «пророка», которому нет места на земле, подсказан этим трагическим положением.

В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов, отвечая критикам, отказывался от роли «исправителя людских пороков» и насмешливо восклицал: «Боже его избави от такого невежества!». Однако этот путь «невежества» был исторически неизбежен для русской литературы, и он предначертан в стихотворении «Пророк». Лермонтов подошел вплотную к этому вопросу, как он подошел вплотную к вопросу об отношении к интеллигенции и к народу («Родина»). В «Герое нашего времени» и в стихотворениях последних лет он является уже предшественником русской литературы второй половины века. Дальнейшее изучение творчества Лермонтова, окруженное всей проблематикой 30—40-х годов, должно раскрыть еще многое, пока нам не совсем ясное, и подтвердить слова Огарева, назвавшего Лермонтова «самым сильным человеком в русской поэзии, даже не исключая Пушкина».⁹³



⁹³ Из неоконченной статьи «С утра до ночи» (см.: Н. П. Огарев, Избранные произведения в 2 томах, т. 2, ГИХЛ, М., 1956, стр. 506).



ДРАМЫ ЛЕРМОНТОВА

Г л а в а I

1

В конце 20-х годов театр стал приобретать гораздо большее значение в русской общественной жизни, чем это было раньше. Особенно ясно это сказалось в Москве («Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы», — писал Пушкин) — и яснее всего в студенческой среде. Белинский, Герцен, Огарев и их университетские товарищи — постоянные и страстные посетители театра. Белинский едва успел приехать в Москву (осенью 1829 г.), как уже сообщил родителям, что четыре раза был в Большом театре и видел в «Отелло» и в «Разбойниках» артиста Мочалова — «первого, лучшего трагического московского актера, единственного соперника Каратыгина».¹ Весной того же 1829 г. юный Лермонтов писал своей родственнице, большой любительнице театра, Марье Акимовне Шан-Гирей: «Помните ли, милая тетенька, вы говорили, что наши актеры (московские) хуже петербургских. Как жалко, что вы не видали здесь *Игрока*, трагедию *Разбойники*. Вы бы иначе думали. Многие из петербургских господ соглашаются, что эти пьесы лучше идут, нежели там, и что Мочалов в многих местах превосходит Каратыгина» (IV, 547).²

В иронической ссылке на петербургских «господ» есть несомненный политический оттенок. Петербургские «господа» — это та самая часть партера, которая, по словам Пушкина, «слишком занята судьбою Европы и отечества» и «слишком

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 19.

² Здесь и далее ссылки даны в тексте по изданию: М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4 томах, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958—1959 (том обозначен римской цифрой, страница — арабской). Цитирование по другим изданиям указывается в сносках.

осторожна в изъявлении душевных движений, дабы принимать какое-нибудь участие в достоинстве драматического искусства (к тому же русского)» (7, 8—9).³ Посещение театра было для этих «великих людей нашего времени» (как шутил Пушкин) всего лишь «условным этикетом», и их вполне устраивал Каратыгин — актер, исполнявший все роли в одном и том же величаво-придворном стиле и во всех ролях казавшийся, по выражению С. Т. Аксакова, «царем на сцене». Посмотрев Каратыгина, Аксаков писал в своем «Письме из Петербурга» (1828 г.): «Живо чувствую теперь, как должен был не понравиться петербургской публике наш москвич Мочалов, <...> человек среднего роста, без искусства держать себя хорошо на сцене, с дурными привычками, с небольшим голосом и *говорящий, как и все люди?*.. Но как неизмеримо расстояние между трудностями сих метод! Как легко с хорошими средствами (т. е. с «величественной, стройной фигурой» и с «громозвучным органом», — Б. Э.) декламировать и как трудны, опасны и высоки красоты игры простой, истинной».⁴ Основой мочаловской «методы» было «смелое введение простого разговора на сцене и упорное его продолжение. <...> Какие трудности, неприятности, препятствия надо было преодолеть сначала! — говорит дальше Аксаков. — Теперь уже и многие переменили свое мнение, а со временем и все в этом согласится; но в труднейшем изящном искусстве предупредить свой век и смело побороть его предрасудки — есть подвиг великий».⁵

Вполне возможно, что «Разбойников» (с Мочаловым в роли Карла Моора) Лермонтов смотрел в Петровском театре в один день с Аксаковым — 6 февраля 1829 г., в оценке игры Мочалова они вполне сошлись, но в суждениях о самой трагедии сказалась разница поколений. Аксаков видит в этой пьесе «плод разгоряченного воображения юного Шиллера, еще не знавшего ни драматического искусства, ни света, ни людей»: «Не о чем жалеть, — говорит он, — если б эту пьесу вовсе не давали. <...> Трагедия „Разбойники“, по преданию, пользуется громкою славою на сцене нашей. Было время, когда публика страстно и добродушно любила театр, восхищалась всеми пьесами, плакала от всех трагических актеров... золотое время невинности! <...>

³ Здесь и далее ссылки даны в тексте по изданию: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 10 томах, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949 (том обозначен курсивной арабской цифрой, страница — прямой).

⁴ С. Т. Аксаков, Собрание сочинений, т. III, ГИХЛ, М., 1956, стр. 449. — В стихотворении на смерть В. А. Каратыгина (1853) В. Бедиктов сказал:

Цари, что из гробов им к жизни вызывались,
Вторичной смерти вы ныне в нем скончались.

⁵ Там же, стр. 450.

В это-то время составила слава „Разбойников“. Нынешнее поколение слышало о ней — и Большой Петровский театр в другой раз был полон».⁶ Тут Аксаков, конечно, неправ: он вспоминает свою юность — время после Отечественной войны — и театр тех лет; на самом деле «Разбойники» Шиллера появились в репертуаре русского театра 20-х годов не «по преданию», а заново — как трагедия, отвечавшая на запросы и настроения молодежи. Аксаков возмущается, что в новой постановке трагедия эта оказалась «обезображенной, безжалостно обрубленной на ложе прокрустовом», и, объясняя эту операцию «бенефисной спекуляцией», задает наивный вопрос: «Сколько мы могли заметить, перевод оказался нам старый и всем известный. Неужели почтенный переводчик (т. е. Н. Н. Сандунов, — Б. Э.) сам позволил сократить пьесу?».⁷ Разумеется, не сам, — и, разумеется, значительная часть купюр и искажений была сделана по цензурным причинам. Недаром студенты в драме Лермонтова «Станный человек» говорят, что они видели в театре «общипанных разбойников Шиллера» (III, 280). Не было бы ничего удивительного, если бы после декабрьского восстания эта трагедия, с ее эпиграфом — «Против тиранов!», — была бы в России вовсе запрещена.⁸

В 20-х годах, в итоге бурных политических событий, театр вступил на путь решительных исканий и перемен. Это было общеевропейским явлением. Дальнейшие судьбы театра и драматургии сложились в разных странах по-разному, поскольку различны были национально-исторические судьбы народов, переживших эпоху революций и войн. Во Франции классическая трагедия, дойдя под пером Вольтера до чисто ораторского тенденциозного жанра, уступила свое место «драме страстей» (по выражению В. Гюго): «После стольких подвигов, совершенных нашими отцами на наших глазах, — писал Гюго в предисловии к драме «Эрнани» (1830 г.), — мы освободились от старой социальной формы; как же нам не освободиться и от старой поэтической формы? Новому народу нужно новое искусство».⁹ Положение русского театра было гораздо сложнее или противоречивее.

В годы 1824—1825 Пушкин работал над «Борисом Годуновым» — в твердой уверенности, что «устарелые формы нашего

⁶ Там же, стр. 464, 465.

⁷ Там же, стр. 464.

⁸ Интересное исследование Г. Я. Чечельницкой об этом эпиграфе — «Эпиграф „Против тиранов!“ в „Разбойниках“ Шиллера» — напечатано в «Известиях Академии наук СССР, Отделение литературы и языка» (1958, т. XVII, вып. 1).

⁹ В. Гюго, Собрание сочинений в 15 томах, т. 3, ГИХЛ, М., 1953, стр. 170.

театра требуют преобразования» (7, 72); он считал, что у нас — в противоположность Западу, где трагедия родилась на площади, — надо было бы придворную сумароковскую трагедию «низвести на площадь» (7, 216). Эту важную историческую задачу Пушкин и ставил перед собой в период создания «Бориса Годунова». П. А. Вяземский сообщил в «Московском телеграфе» 1825 г. (№ 22, от 15 ноября — за месяц до восстания!), что «юный атлет наш <...> подарит нас образцовым опытом *первой трагедии народной* и вырвет ее из колеи, проведенной у нас Сумароковым не с легкой, а разве с тяжелой руки». Декабрьская катастрофа сорвала все эти смелые замыслы и планы. Трагедия Пушкина не была допущена не только к постановке, но и к изданию: «Видок преграждал путь Корнелию», — как выразился Гюго о действиях французской театральной цензуры в последние годы Реставрации.¹⁰ Идея «народной трагедии» была в своей основе декабристской (ср. «Аргивян» Кюхельбекера); она погибла вместе с другими литературными планами и замыслами декабристов.

Пушкин и в 1830 г. продолжал утверждать, что «дух века требует важных перемен и на сцене драматической» и что «нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедии Расина» (7, 165); однако он прекрасно понимал, что в обстановке 30-х годов эти требования не могут быть осуществлены. В незаконченной статье о драме Погодина «Марфа Посадница» он прямо заявил, что для создания народной трагедии (с «грубой откровенностью народных страстей» и с «вольностью суждений площади») у нас есть «непреодолимые преграды», — «для того, чтоб она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий...» (7, 216—217). Это все равно, что сказать: для того, чтобы могла явиться народная трагедия, надо совершить социальную революцию. Почти так сказал Гюго в предисловии к драме «Марьон Делорм», запрещенной в 1829 г., но разрешенной в 1831 г.: «Должна была <...> совершиться социальная революция, чтобы могла произойти революция искусства».¹¹ Но Гюго писал эти слова после победы июльской революции, когда заживо погребенные Реставрацией пьесы «с большим шумом рассыпались по театрам Парижа», а слова Пушкина были написаны после того, как надежды на революцию рухнули.

Положение русского театра после 1825 г. было очень верно обрисовано в талантливой книге И. Н. Игнатова «Театр и зри-

¹⁰ Там же, стр. 10.

¹¹ Там же.

тели»: «Кажется, что естественный переход от Шаховских, Загоскиных, Федоровых и других к Грибоедову завершится образованием прочного русского реалистического театра. Кажется, что вот-вот еще немного, и появится целая плеяда драматургов, привлеченных из других областей литературы к театру, к созданию на сцене чего-то своего, действительно национального, не заимствованного... Но кончается 1825-й год, начинается новая эра; съезживается запуганный зритель и опять начинает дремать; требовательность исчезает; русский театр не рождается. Драматические спектакли пустеют».¹² В 1830 г. С. Т. Аксаков писал С. П. Шевыреву: «Театр русский оставлен публикою совершенно; никто не ездит, никакие пьесы, никакая игра и никакие приманки не действуют. <...> По-моему, надобно создать новый театр, народный! <...> Теперь надобно явиться русскому Шекспиру, путь готов, указан неудачами других».¹³

«Естественный» исторический процесс развития русского театра был задержан; с тем большей силой (как это постоянно бывает в истории) он потребовал своего восстановления в конце 40-х годов, когда явились пьесы Тургенева и Островского. Однако в 30-х годах положение не было (и не могло быть) столь безнадежным, как изобразил его в минуту отчаяния Аксаков: «неодолимые преграды» помешали появлению на сцене и развитию новой русской драматургии, но нашлись обходные пути, которые, в конце концов, и привели к созданию «действительно национального» репертуара. Одним из таких обходных путей оказалось появление переводных трагедий и особенно мелодрам — «пьес, написанных аффектированной прозой, трактующих нечто удивительное, авантюрное».¹⁴

Полупрезрительное отношение к мелодраме вообще (как к «низкому» жанру), независимо от исторических условий и положения искусства, несправедливо и неправильно. Известно, например, что французская «романтическая драма» (Гюго, Дюма, Виньи и др.), явившаяся на смену классической трагедии, выросла из так называемой «бульварной» мелодрамы.¹⁵ Новая театральная публика хотела видеть на сцене не победу долга над страстью, рекомендуемую встревоженной аристократией, а самую

¹² И. Н. Игнатов. Театр и зрители. Часть I. Первая половина XIX ст. «Задруга», М., 1916, стр. 181.

¹³ Цитирую по вступительной статье С. Машинского (С. Т. Аксаков, Собрание сочинений, т. I, ГИХЛ, М., 1955, стр. 23).

¹⁴ A. W. von Schlegel. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 24 Vorlesung. В кн.: A. W. von Schlegel. Sämtliche Werke, D. VI. Weidmann'sche Buchhandlung, Leipzig, 1846, S. 192.

¹⁵ О связи французской романтической трагедии с мелодрамой см. в статье Б. Томашевского «Французская мелодрама начала XIX века» (Поэтика. Сборник статей, II, Л., 1927).

страсть, хотя бы и губительную. В мелодрамах этой поры на сцену выходили не одни «злодеи», но и люди обездоленные, без вины виноватые, доведенные до нищеты и порока «роковыми» обстоятельствами, — люди, страдающие не только от собственных страстей, но и из-за социальной несправедливости, падающие жертвами насилия, коварства и проч. Границы между мелодрамой и романтической трагедией иной раз почти исчезали: так, «Разбойники» Шиллера шли в Париже наравне с мелодрамой В. Дюканжа «Тридцать лет или жизнь игрока» (1827). Жюль Жанен утверждал, что у Дюканжа чувствуется дух баррикад и видна скрытая борьба бедного с богатым. Шарль Жидель называет Дюканжа одним из предшественников романтической драмы: «До Виктора Гюго, до Александра Дюма Виктор Дюканж имел смелость соединить драму с романом».¹⁶

У нас на смену старой «сумароковской» трагедии явились были трагедии В. А. Озерова («Эдип в Афинах», «Фингал», «Димитрий Донской», «Поликсена»), но в них, кроме красноречия, ничего нового и существенного для театра не оказалось. П. А. Вяземский пробовал истолковать эти трагедии как «геркулесовский подвиг», аналогичный литературному подвигу Карамзина, но Пушкин решительно запротестовал против таких похвал: «Озеров сделал шаг вперед в слоге, но искусство чуть ли не отступило», — написал он на полях статьи Вяземского и одобрил только те места, где говорилось о низком состоянии нашей драматургии («Драматическое искусство у нас еще в колыбели»; «Кажется решительно можно сказать, что у нас не было трагедий», «тайна трагедии не была еще постигнута» и проч., — 7, 547, 552). Русский репертуар заполнялся всякого рода «романтическими представлениями», среди которых не малое место занимали «перековерканные» трагедии Шекспира («Ромео и Юлия», «Отелло», «Гамлет»), шедшие в одном ряду с переводными мелодрамами.¹⁷ Цензурный террор 1826—1830 гг., помешавший тем преобразованиям и «важным переменам на сцене драматической», о которых мечтали Грибоедов, Кюхельбекер, Пушкин, усилил тягу к мелодраме. Публика, по словам Пушкина, нуждалась в «изображении страстей и излиятий души человеческой», а у нас не было ни своих трагедий, ни своих «романтических драм». Естественно, что и зрители и актеры устремились к иностранному материалу. А. М. Каратыгина вспоминает,

¹⁶ Charles Gidel. Histoire de la littérature française, I. Paris, 1888, стр. 379.

¹⁷ См.: П. Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 277 и сл. Ср. рецензию С. Т. Аксакова на постановку «Отелло» в 1828 г. (Собрание сочинений, т. III, М., 1956, стр. 420).

с каким успехом шли у нас пьесы А. Дюма — «Генрих III и его двор», «Антоний» и др.: «Эти пьесы произвели совершенный переворот на нашей сцене, на которой до тех пор господствовал классицизм, а с тех пор вытеснен был романтизмом».¹⁸

В 1828 г. на нашей сцене появилась упомянутая выше мелодрама Дюканжа «Тридцать лет или жизнь игрока» — «трилогия, разделенная на трое суток, между коих два раза проходит по 15 лет» (как было сказано в театральном объявлении). Это та самая пьеса, о которой (под названием «Игрок») Лермонтов говорит в письме к М. А. Шан-Гирей; она шла в переводе Ф. Ф. Кокошкина, с музыкой А. Н. Верстовского, в Петербурге — с Каратыгиным в главной роли, в Москве — с Мочаловым. «Игра Мочалова держала всех и каждого в постоянно напряженном состоянии духа, — вспоминал впоследствии А. Д. Галахов. — <...> Особенно замечателен третий акт. Здесь игрок, окончательно разорившись, живет среди гор, в каких-то развалинах. Нищета сделала его преступником: он убил путника, ограбил его и воротился домой к жене и малолетней дочери. Он попросил пить. Дочь, подавая стакан воды, заметила, что у него рукава в крови. Надобно было видеть лицо Мочалова, чтобы судить о его душевном состоянии при этих словах. <...> Бормоча: „кровь! крови!“, — он судорожно обтирал рукава, а сам, бледный, с искаженным лицом, улыбался какой-то страшною улыбкой».¹⁹ П. А. Каратыгин (брат петербургского трагика) говорит о «сценическом расколе», который произошел после появления «Жизни игрока». Приверженцы классицизма (Катенин, Лобанов, Гнедич) «соболезновали о жалком упадке современного вкуса».²⁰ Пресса возмущалась успехом «нового чудовища под именем Мелодрамы»: «Самая омерзительная часть человечества, разбойники и злодеи, сделались героями сих мелодрам и завязку пьес основали на пороке. Яд, ножи, кинжалы, убийство, измены, разврат, вероломство явились на сцене в разных видах — пугать зрителей и извлекать слезы зрелищем стра-

¹⁸ П. А. Каратыгин. Записки, т. II. «Academia», Л., 1930, стр. 170. — Ср. там же перечень французских мелодрам, переведенных В. А. Каратыгиным (стр. 411—416).

¹⁹ «Русская старина», 1886, № 4, стр. 194—195. — С. Т. Аксаков писал в 1831 г.: «Тот Мочалов, от которого в „Жизни игрока“ волосы становятся дыбом и сердце обливается кровью» (Собрание сочинений, т. III, стр. 531).

²⁰ П. А. Каратыгин. Записки, т. I. «Academia», Л., 1929, стр. 296. — О широкой и длительной популярности «Жизни игрока» в России можно судить по роману Тургенева «Рудин» (см. в главе XII) и по драме Островского «Пучина» (1865 г.). В «Энциклопедическом лексиконе» А. Плюшара (т. XVII, 1841, стр. 391) сказано, что мелодрама Дюканжа «доселе удержалась на сцене благодаря игре гениального актера и высокому нравственному уроку пьесы».

дания и унижения невинности. Люди стали сбегаться в театр, как на лобное место, смотреть наказания порока, полюбовавшись прежде несколькими злодеяниями, совершенными на сцене. Общий вкус увлек многих писателей, и театральные репертуары наполнились ужасными произведениями, почерпнутыми из архивов уголовных судилищ».²¹

В критической и педагогической литературе был поднят вопрос о вредном влиянии нового репертуара на юных зрителей. В журнале «Атеней» (тесно связанном с Московским университетом) появилась статья-фельетон «Модное воспитание». Некая г-жа Благоприменительная приглашает к себе в дом русского учителя, г. Твердова, окончившего курс в университете. Учитель решительно восстает против новой моды — возить детей в театр: «Для пользы детей ваших, — говорит Твердов, — прошу оставить дух времени. Он так же переменяется, как роли актеров на сцене, где вместо примеров нравственности и добродетели господствует соблазн и ...». Мать перебивает сурового воспитателя: «Вы, кажется, в заговоре против театра. Неужели должно отказывать детям в столь благородном удовольствии?». Учитель раздраженно отвечает: «Я ни в каком заговоре и никогда не участвовал, ибо всегда действую открыто; но если б от меня зависело, то я совершенно закрыл бы для детей публичные театры». В ответ на попытку матери защитить театр ссылкой на то, что дети могут там научиться языку и свободному выражению, Твердов заявляет, что «язык театральный не есть естественный или разговорный для хороших обществ» и что «чтение книг, изучение лучших писателей несравненно лучше руководствуют детей выражаться и мыслить без всякой сценической напыщенности». Г-жа Благоприменительная настаивает: «Авторы многих пьес, вам также известных, имеют целью представить мужество, великодушие, верность; осмеять скупость, неправосудие, наказанное вероломство». Учитель отвергает и это: «Виноват; эту благородную цель имеют некоторые театральные пьесы, весьма немногие — вышедшие из употребления. Большая часть нынешних пьес есть школа разврата. В наше время на сцене действуют другие страсти: безумная любовь, пагубная игра, убийство и обольщение».²²

Автором этого педагогического диалога (как и ряда других статей по вопросам воспитания в «Атенее» 1828—1829 гг.) был А. З. Зиновьев — популярный в Москве учитель, который в 1827 г. был приглашен бабушкой Лермонтова для его подготовки в Благородный пансион. Во всю свою бытность в пан-

²¹ «Северная пчела», 1828, № 6. Цитировано в книге И. Н. Игнатова «Театр и зрители...», стр. 253—254.

²² «Атеней», 1830, февраль, ч. I, № 3, отдел «Смесь», стр. 282—295.

сионе Лермонтов был, по тогдашнему выражению, «клиентом» Зиновьева, т. е. состоял под его постоянным надзором и руководством. В лермонтовской литературе принято очень высоко оценивать его влияние на гениального юношу;²³ вряд ли это соответствует действительности. Как видно, Зиновьев был решительным противником нового репертуара и старался направить внимание своего питомца в сторону «вышедших из употребления» пьес. Эти старания не только не привели к желаемому результату, но имели обратное действие: первые драматические планы и наброски Лермонтова обнаруживают его страстный интерес к мелодраматическим сюжетам, к «духу времени». Надо думать, что педантическая опека чрезвычайно благонамеренного и старательного воспитателя, хотя бы и следовавшего педагогическим принципам швейцарского философа Бонстеттена, была несносна бурному и своевольному юноше, уже занятому вопросами о переустройстве общества. Юрий Волин (в трагедии «Люди и страсти»), вспоминая пансионскую жизнь, говорит своему другу: «Несправедливость, злоба — все посыпалось на голову мою. <...> Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством» и т. д. Вряд ли были бы сказаны эти мрачные слова, если бы пансионский куратор Лермонтова относился к нему иначе.

Из цитированного выше письма Лермонтова к «тетеньке» видно, что «благоприменительная» бабушка не запрещала ему смотреть такие пьесы, как «Разбойники» Шиллера и «Жизнь игрока» Дюканжа. И немудрено: ведь театр был у Столыпиных своего рода наследственной страстью. Алексей Емельянович Столыпин (прадед Лермонтова) содержал большую труппу крепостных актеров, которая была в конце концов «приобретена в казну» и вошла в состав учрежденного в 1806 г. Московского казенного театра.

В доме Елизаветы Алексеевны Столыпиной добродетельные проповеди Зиновьева не могли иметь успеха: театр был здесь не менее привычен, чем музыка или живопись. В первом письме к М. А. Шан-Гирей (1827 г.) Лермонтов с гордостью сообщал: «Я еще ни в каких садах не был, но я был в театре, где я видел оперу „Невидимку“, ту самую, что я видел в Москве 8 лет назад». И дальше: «Мы сами делаем театр, который довольно хорошо выходит, и будут восковые фигуры играть (сделайте милость, пришлите мои воски)» (IV, 533—534). «Мы сами» — это, кроме Лермонтова, Аким Шан-Гирей (сын «тетеньки»), мальчики Мещериновы и Моисей Меликов (будущий художник).

²³ Подробнее об А. Зиновьеве см. в книге: Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I. Гослитиздат, М., 1945, стр. 48—54.

Пьесы для этого театра марионеток сочинял Лермонтов, «заимствуя сюжеты или из слышанного, или прочитанного» (III, 722).

Детские игры в театр с «восками» были тогда очень распространены по всей Европе; это было, конечно, отражением той популярности, которую приобрел театр в широкой публике. Яркой иллюстрацией этого могут служить те страницы гетевского романа «Ученические годы Вильгельма Мейстера», где Вильгельм вспоминает о своих детских увлечениях домашним кукольным театром; этот рассказ может послужить своего рода комментарием к письму Лермонтова о «восках». Историческая закономерность сказывается ведь не только в общественной жизни, но и в обыкновенном домашнем быту, и даже в детских играх. Это дает право в нужных случаях прибегать к аналогиям. По словам Вильгельма Мейстера, дело началось с того, что приятель отца устроил на рождестве детям вполне оборудованный маленький театр и показал им спектакль с двигающимися куклами. Была представлена пьеса с библейским сюжетом — нечто вроде кукольной «мистерии» с Давидом и Голиафом. Маленький Вильгельм был потрясен этим зрелищем: «Как это все делается? — вот что меня занимало. Что куклы не говорят сами, это было мне ясно. <...> Я догадывался также, что они не двигаются сами. Но почему все выходит так красиво и имеет такой вид, словно они сами говорят и двигаются?». ²⁴ По окончании спектакля Вильгельм успел заметить, как всех актеров, «и друзей и врагов, и Саула и Голиафа, всех без разбору, засунули в ящик» и унесли. Надо было добиться толку.

«В благоустроенных, с заведенным порядком домах, — продолжает Вильгельм, — дети чувствуют себя так, как должны себя чувствовать крысы и мыши: они зорко подмечают всякую щель и дырочку, через которую могут добраться до запретных лакомств». Вильгельм забрался в кладовую и обнаружил там ящик с куклами: «Я хотел вынуть и рассмотреть верхние фигурки и вытащить нижние, но тонкие проволоки перепутались, и мною овладели тревога и страх... Я втиснул фигурки в ящик, кое-как задвинул его, захватив только лежавшую сверху переплетенную тетрадку, в которой была написана комедия Давида и Голиафа, и с этой добычей бесшумно спасся по лестнице на чердак». Вильгельм выучил всю пьесу наизусть и бормотал ее про себя, а потом, вылепив из воска актеров, продекламировал ее в присутствии матери. С этого времени Вильгельм «вступил на подмостки» и стал участником спектаклей: «Я несколько раз

²⁴ В. Гете, Собрание сочинений в 13 томах, т. VII, ГИХЛ, М., 1935, стр. 31.

сыграл первую пьесу, для которой был создан и театр и артисты, и она уже перестала меня радовать. Зато среди книг дедушки я наткнулся на немецкий театр и разные итальянско-немецкие оперы, в которые ушел с головой... Царю Саулу в его черном бархатном одеянии пришлось разыгрывать и Хаумигрема, и Катона, и Дария; считаю нужным заметить, что пьесы никогда не ставились целиком, а большою частью только первые акты их, где дело доходило до смертоубийства».²⁵

Вскоре от кукольного театра Вильгельм со своими сверстниками перешел к живой игре. Началась лихорадочная работа над созданием пьес и инсценировок: «Страсть превращать каждый прочитанный роман, каждую историю, которую мне приходилось заучивать, в драму не останавливалась и перед самым неподатливым материалом. Я был убежден, что все, понравившееся человеку в рассказе, на сцене должно производить гораздо больше впечатления. <...> Когда в школе нам читали отрывки из всемирной истории, я отчетливо рисовал себе, как того или иного из героев каким-нибудь особым образом закалывали или отравляли; моя фантазия, минуя экспозицию и развитие действия, спешила к интересному пятому акту. Я и в самом деле начал писать некоторые пьесы с конца, причем ни в одной не дошел до начала. В то же время <...> я перечитал массу театральных пьес, которые случай привел в мои руки. <...> Душа моя так и рвалась к театру, я не знал большего счастья, как читать пьесы, писать их и разыгрывать».²⁶

Этим мемуаром можно воспользоваться в качестве исторического комментария к ранним театральным увлечениям и замыслам Лермонтова. Как видно, эти увлечения были рождены эпохой, и основой для них служил тот самый «дух времени», который так смутил лермонтовского воспитателя. Вполне вероятно, что «г-жа Благоприменительная» (т. е. бабушка Лермонтова) тоже была смущена, когда увидела, куда завели ее внука эти невинные «воски», и вполне возможно, что она повторяла те самые слова, которые говорила Вильгельму Мейстеру его мать: «Сколько раз укоряла я себя за этот проклятый кукольный театр, подаренный вам мною на рождество двенадцать лет тому назад и впервые внушивший вам любовь к сцене!».²⁷ Вряд ли могла бабушка Лермонтова разделять его восторги в отношении таких пьес, как «Разбойники» Шиллера или «Жизнь игрока» Дюканжа; а если верить преданию о смерти М. А. Арсеньева (после исполнения им роли могильщика в «Гамлете»), то и имя

²⁵ Там же, стр. 31—34.

²⁶ Там же, стр. 41—43.

²⁷ Там же, стр. 24.

Шекспира должно было вызывать у нее нечто вроде ужаса. Между тем для юного Лермонтова это имя было почти священным — и больше всего как имя автора, создавшего трагедию «Гамлет». Одно из первых его писем начинается словами: «Вступаюсь за честь Шекспира»; оно целиком посвящено защите «Гамлета» от критических нападок «тетеньки», М. А. Шан-Гирей. Это письмо требует особого и детального анализа.

2

Первую книгу «Ученических годов» Гете писал одновременно с работой Шиллера над «Разбойниками». Немецкий театр в эту пору взял на себя важные общественные функции, возглавляя борьбу за личную и социальную свободу. Главным учителем в области драматургии становится Шекспир. Нечто подобное происходило в русском театре 20-х годов — вплоть до середины 30-х годов, когда все усилия передовой драматургии выйти на сцену были парализованы укрепившимся деспотическим режимом. Театральные увлечения юного Лермонтова были подсказаны тем «духом времени», который породил «Горе от ума» и «Бориса Годунова». Пушкин следует Шекспиру — его хроникам. Лермонтов «вступает за честь Шекспира», защищая «Гамлета», и в доказательство «гения» английского драматурга ссылается на «Гамлета», из которого приводит несколько сцен, частично излагая их своими словами, а частично цитируя (неточно) на память (IV, 537—539).

Анализ указанного письма Лермонтова к М. А. Шан-Гирей позволяет высказать ряд предположений, идущих вразрез с теми оценками этого письма, которые содержатся в литературе о Лермонтове.

Прежде всего — несколько слов о датировке письма.

На письме даты нет, но в самом его содержании есть признаки, помогающие установить ее с значительной долей вероятности. Лермонтов пишет: «Мне здесь (т. е. в Москве, — Б. Э.) довольно весело: почти каждый вечер на бале. — Но великим постом я уже совсем засяду. В университете все идет хорошо» (IV, 539). Итак, письмо написано на масленице, но которого года? Обычно его относят к 1831 или даже к 1832 г., поскольку Лермонтов поступил в университет осенью 1830 г. Однако в феврале 1831 г. Москва еще не вполне оправилась от страшной холерной эпидемии, и Лермонтов никак не мог бы веселиться и каждый вечер танцевать на балах. Занятия в Московском университете, прекратившиеся из-за холеры 27 сентября 1830 г., фактически возобновились только в марте 1831 г., так что слова: «В университете все идет хорошо» — тоже никак не могут отно-

ситься к февралю этого года. Если передвинуть датировку письма на год вперед, то (не говоря о том, что тон и стиль письма мешают этому) являются новые трудности. В 1832 г. университетские дела Лермонтова шли совсем худо: на лекции он почти не ходил, на репетициях произошли столкновения с профессорами, на весенние экзамены он не явился и затем бросил университет. Значит, датировку надо передвинуть назад? Но ведь в годы 1828—1830 Лермонтов учился не в университете, а в университетском Благородном пансионе; надо, значит, допустить, что под словом «университет» Лермонтов в данном случае подразумевал этот пансион как часть Московского университета. В письме к «тетеньке» это было, конечно, вполне допустимо и даже естественно.

Имеются и другие, дополнительные соображения против датировки письма 1831—1832 гг.; эти соображения заставляют датировать его и не 1830, а 1829 г. Из содержания письма видно, что ни о каком русском тексте «Гамлета», кроме «перевода перековерканной пьесы Дюсиса», Лермонтов в это время еще не знал; будь иначе, он написал бы тетеньке о существовании другого, лучшего перевода, сделанного М. П. Вронченко с английского подлинника. О скором появлении этого перевода было заранее сообщено в «Московском телеграфе» 1828 г.: «Шекспирова трагедия *Гамлет* переведена г-м Вронченко, который с таким искусством передал русской литературе Байронова Манфреда. Новый труд его скоро будет издан в С.-Петербурге».²⁸ О появлении этого перевода сообщил тот же «Московский телеграф» в последней книжке за 1828 г. (цензурная дата — 5 января 1829 г.): «С радостью приветствовали мы первое творение Шекспира, явившееся в достойном русском переводе: мы говорим о *Гамлете*, переведенном г-м Вронченко. Труд огромный и заслуживающий величайшую благодарность соотечественников».²⁹ Перевод Вронченко вышел, очевидно, в самом конце 1828 г. А. В. Никитенко читал его 18 февраля 1829 г.,³⁰ а В. Ушаков указал на него как на новинку в сентябрьской книжке «Московского телеграфа» 1829 г.:³¹ «Если бы вместо этого изувеченного *Гамлета* был представлен у нас вновь напечатанный, превосходный перевод сего великого произведения, перевод, совершенно согласный с подлинником, являющий нам несчастного принца в том занимательном виде, который дал ему бессмертный Шекспир, тогда можно было бы смело ручаться, что никто из современных сооте-

²⁸ «Московский телеграф», 1828, ч. 22, № 15, август, стр. 457.

²⁹ Там же, ч. 24, № 24, стр. 496—497.

³⁰ А. В. Никитенко. Дневник, т. I. Гослитиздат, М., 1955, стр. 87.

³¹ «Московский телеграф», 1829, ч. 29, № 18, сентябрь, стр. 274—

чественников не сумел бы лучше г. Мочалова представить сего идеала британского трагика».³²

Если в 1829 г. Лермонтов мог еще не знать о появлении перевода Вронченко, то в 1830—1831 г., а тем более в 1832 г. существование этого нового перевода не могло остаться ему неизвестным. Мы увидим далее, что в одном из стихотворений Лермонтова 1831 г. отразились следы внимательного чтения этого перевода. Таким образом, датировка письма 1829 г. — единственная, представляющаяся вероятной и убедительной.

Не входя здесь в обсуждение всех вопросов, связанных с содержанием юношеского письма Лермонтова, остановлюсь на одной детали, привлекая к себе сугубое внимание некоторых лермонтоведов.

В письме Лермонтова Гамлет, в ответ на отказ 1-го придворного сыграть на флейте, говорит: «Как хотите из меня, существа, одаренного сильной волею, исторгнуть тайные мысли?». У Шекспира — иначе: «Вы хотели бы исторгнуть сердце моей тайны <...> Черт возьми, или по-вашему на мне легче играть, чем на дудке?». Здесь Лермонтов, как и в других случаях, «цитирует» очень неточно — не цитирует, а пересказывает. Подчеркнутых нами слов у Шекспира нет. Можно было бы не придавать этому факту никакого особого значения: ведь речь идет просто о разнице между вещью (дудкой) и человеком, т. е. существом, одаренным не только разумом, но и волей. Некоторые лермонтоведы увидели в этих словах нечто гораздо большее. «Утверждение, что Гамлет — человек сильной воли, идет в разрез с традициями современной Лермонтову критики, которая во многом следовала в понимании этой пьесы за Гете, — говорит Б. В. Нейман. — Статья великого немецкого поэта могла быть известна Лермонтову, так как была помещена в переводе на русский язык в журнале „Московский вестник“ за 1827 год. В этой статье воздвигается определение, ставшее традиционным, — слабость воли при сознании долга».³³

³² Гамлет. Трагедия в пяти действиях. Сочинение В. Шекспира. Перевел с английского М. В. Санктпетербург, 1828. Цензурная дата — «Дерпт, 10 февраля 1828». В Дерпте и был переведен «Гамлет» при содействии и помощи Н. М. Языкова. А. Н. Татаринов вспоминает: «Он <Вронченко> часто навещал Языкова и читал ему свои переводы из Шекспира и Мицкевича. Языков, кажется, иногда поправлял их, так как Вронченко было трудно владеть стихом» (Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни. СПб., 1913, стр. 400). 19 декабря 1827 г. Н. М. Языков писал брату: «Гамлет кончен и будет здесь цензурован», — а 18 января 1828 г. ему же: «Вронченко перевел Дядов Мицкевича, Гамлета также, переводит Макбета. Слава богу, что и мы, грешные, познакомимся на своем языке с огромным Шекспиром» (там же, стр. 346 и 349).

³³ Б. В. Нейман. Драматургия Лермонтова. В книге: М. Ю. Лермонтов. Драм. М.—Л., 1940, стр. 21. — К мнению Б. В. Неймана при-

Однако никакой статьи о Гамлете у Гете нет, а есть размышления Вильгельма Мейстера о роли Гамлета в романе Гете «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (кн. IV, главы 3 и 13). Из этих размышлений редакция «Московского вестника» составила нечто вроде статьи, озаглавив ее «Характер Гамлета».³⁴ Ни в этой «статье», ни в самом романе Гете нет того «традиционного» определения, на которое указывает Б. В. Нейман; оно есть в статье Белинского, о ш и б о ч н о приписавшего его Гете: «Итак, „слабость воли при сознании долга“ — вот идея этого гигантского создания Шекспира, — говорит Белинский, — идея, впервые высказанная Гете в его „Вильгельме Мейстере“ и теперь сделавшаяся каким-то общим местом, которое всякий повторяет по-своему».³⁵ На протяжении всего романа Гете нигде не говорит о «слабоволии» Гамлета: он и не мог бы сказать это, поскольку все размышления и рассуждения Вильгельма Мейстера о роли Гамлета построены не на психологической основе, а на философско-исторической. Речь идет не о прирожденном «характере» Гамлета, а о том положении, в каком оказался этот «нежный и благородный отпрыск королевского дома» после смерти отца — после той страшной ночи, когда тень отца потребовала у сына мести. Пока Вильгельм бился над изучением его «характера», рассматривая роль Гамлета отдельно, ничего не получалось, потому что одни черты или поступки вступали в противоречие с другими. С одной стороны — «душевная крепость, величие духа» (*Kraft der Seele, Erhebung des Geistes*), с другой — «бремя глубокой тоски», «необычайный лабиринт разных причуд и странностей»: «Так я твердил свою роль, — признается Вильгельм Мейстер, — упражнялся и полагал, что мало-помалу перевоплощаюсь в своего героя. Но чем дальше я подвигался, тем затруднительнее мне становилось представить себе все целое. <...> То характеры, то выражения казались мне противоречивыми, и я почти отчаялся найти тон, в котором мог бы провести всю эту роль со всеми ее уклонами и оттенками».³⁶ Положение

соединились Н. Л. Бродский (М. Ю. Лермонтов. Биография. М., 1945, стр. 288) и В. А. Мануйлов (М. Ю. Лермонтов. Изд. «Искусство», М.—Л., 1950, стр. 101—102).

³⁴ «Московский вестник», 1827, ч. 1, № 3, стр. 217—226. — Под переводом стоит буква Ш. (Шевырев). К заглавию сделано примечание: «Не стыд ли литературе русской, что у нас до сих пор нет ни одной его (Шекспира, — Б. Э.) трагедии, переведенной с подлинника? П.» (т. е. М. П. Погодин).

³⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 257. — Настоящий источник этого определения в комментарии не указан. Интересно, что в первоначальном печатном тексте статьи эти слова («Сознание долга при слабости воли») сказаны без всякой ссылки на Гете (т. II, стр. 726).

³⁶ В. Гете, Собрание сочинений в 13 томах, т. VII, стр. 220.

изменилось только после того, как Вильгельм решил продумать пьесу в целом — проникнуть в намерение автора, в его «дух» и «замысел». Тем самым психологическая точка зрения, при которой роли рассматривались отдельно, уступила место точке зрения философско-исторической. «Ключ» ко всему поведению Гамлета Вильгельм увидел в его многозначительных словах (в конце I акта): «Век расшатался, и скверней всего, что я рожден восстановить его!» (У Вронченко: «Наш век расстроено; о несчастный жребий! Почто же я рожден его исправить?»). Вильгельм приходит к выводу, что Шекспир хотел изобразить «великий подвиг, возложенный на душу, еще для него не созревшую»: ³⁷ «В этом смысле, по-моему, — продолжает Вильгельм, — пьеса и разработана на всем протяжении своем. Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому годится принять в свое лоно лишь нежные цветы, корни распирают сосуд, и он гибнет. Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное существо, лишенное той нервной силы, которая необходима для героя, гибнет под бременем, которого нельзя ни снести, ни сбросить; всякий долг для него священен, но этот непомерно тяжел». ³⁸ От этого взгляда до трактовки Гамлета «слабовольным» очень далеко. О слабоволии Гамлета заговорил Август Шлегель, возражая против суждений Гете: «Что касается характера Гамлета, — писал Шлегель, — то, следуя замыслу автора, как я его понимаю, я не могу судить о нем так положительно (günstig), как Гете. <...> При его так часто возникающих и никогда не приводимых в действие замыслах слабость его воли очевидна» и т. д. ³⁹

Итак, точка зрения Гете, в сущности, нисколько не исключает тех слов, какие Лермонтов вложил в уста Гамлету, возмущенному поведением подосланных к нему придворных; никакого «разреза» с традицией здесь нет — особенно если принять во внимание, что письмо Лермонтова написано до статьи Белинского о «Гамлете» и до русского «гамлетизма», до «сопоставления Гамлета с Подколесным» (как пошутил Ап. Григорьев в статье «Великий трагик»). ⁴⁰ Лермонтов не мог предвидеть этой будущей трактовки Гамлета как «лишнего человека» и, конечно, не думал в своем письме спорить с этой «традицией» или преодолевать ее. Это тем более несомненно, что современная Лер-

³⁷ Так переведено в «Московском вестнике».

³⁸ В. Гете, Собрание сочинений в 13 томах, т. VII, стр. 248. — Здесь слова Гете «sinnliche Kraft» переведены «лишенные силы чувства». Это не соответствует значению слова «sinnliche» и мысли Гете. Ч. Ветринский перевел вернее: «лишенное крепости чувств».

³⁹ A. W. von Schlegel. Vorlesungen..., стр. 249.

⁴⁰ А. Григорьев. Воспоминания. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 250.

монтову литература о «Гамлете» вовсе не исчерпывалась традициями, идущими от «Вильгельма Мейстера» Гете. В 1821 г. произведения Шекспира вышли во французском переводе под редакцией Ф. Гизо; в первом томе этого 13-томного издания напечатана большая статья «Vie de Shakespeare» («Жизнь Шекспира»), принадлежащая тому же Гизо.⁴¹ Эта статья оказала сильнейшее влияние на французскую критику и даже драматургию: «Предисловие Гизо к изданию Шекспира было настоящим литературным манифестом», — говорит Б. Г. Реизов. И дальше: «Изданием Шекспира под редакцией Гизо пользовались все романтики, даже знавшие английский язык, и все они были знакомы с его предисловием».⁴² В этом предисловии Гизо выступил с пропагандой драматургии, рисующей «сильные характеры», — против размягчающего влияния взглядов Руссо с его идиллическими представлениями о человеческой природе. Этим взглядам и теориям Гизо противопоставляет трагедии Шекспира, основная тема которых — сила человека в борьбе с силой судьбы: «Могущество человека в борьбе с могуществом рока — вот зрелище, овладевшее драматическим гением Шекспира». Намеченная в «Ромео и Джульетте», тема эта развернута и углублена в «Гамлете».

Отрывок из предисловия Гизо был напечатан в журнале «Атеней» (1828, № 1)⁴³ — как будто специально для того, чтобы противопоставить толкованию «Гамлета» по «Вильгельму Мейстеру» Гете или по лекциям А.-В. Шлегеля новое толкование, предложенное в статье Гизо: «Долг внушил Гамлету намерение ужасное, — говорит Гизо; — ничто, по его мнению, не позволит ему отступить, и с первой минуты он принес ему на жертву все: любовь, самолюбие, наслаждения, даже ученые занятия молодости. У него в мире нет цели, кроме подтверждения и наказания преступления, погубившего его отца. Для исполнения этого намерения он растерзывает сердце любезной; среди происшествий, им порожденных, для достижения цели ошибкой убивает безвредного Полония; сам становится предметом насмешек и презрения: до этого ему нет дела; все это — необходимое следствие его намерения, а в этом намерении заключается его бытие. Но он хочет исполнения безошибочного; желает увериться, что удар будет правдивый и поразит непременно. С сей поры пред ним размно-

⁴¹ В 1852 г. эта статья вышла отдельным изданием под заглавием «Shakespeare et son temps».

⁴² «Театр», 1939, № 10, стр. 64, 68.

⁴³ О поэзии драматической и Шекспире. (Извлечено из Жизни Шекспира, соч. Гизо, напечатанной при новом издании творений Шекспира на французском языке). — Под переводом — буква П. Цитирую по этому переводу.

жаются сомнения, затруднения, препятствия, которые ход судьбы всегда противопоставляет человеку, желающему поработить судьбу. Если б Гамлет не столь философически глядел на них, то легче бы преодолел; но нерешимость, боязнь, ими внушенные, составляют часть их могущества — и Гамлет должен вполне его испытать! Однако ж ничто его не колеблет, не отвращает; он идет, хотя медленно, не сводя глаз с цели; сам ли порождает случай, схватывает ли его, каждый раз — успех; кажется, он близок к исполнению своего намерения. Но время совершило круг свой; происшествия, подготовленные Гамлетом, теснятся без его участия; они совершаются сами и против него, и он падает жертвою приговоров, коим упрочил исполнение, в доказательство, как человек мало значит даже в том, чего желал!».

Нет сомнения, что эта статья Гизо была известна Лермонтову: журнал «Атеней» был университетским органом, в котором сотрудничали и профессора и студенты. Вопрос о Шекспире был одним из самых популярных, а проблема истолкования Гамлета — одной из очередных и злободневных, прямо связанных с русской общественной и политической жизнью конца 20-х годов. Слова, вложенные Лермонтовым в уста Гамлету («из меня, существа, одаренного сильной волею»), если даже не считать их общей характеристикой человека в противоположность вещи, находятся в полном согласии с тем толкованием, которое развернуто в статье Гизо. Прибавим, что теория гамлетовского «слабоволия», выдвинутая, как мы видели, А.-В. Шлегелем против Гете, нашла своих сторонников и во Франции и даже отразилась в том самом французском издании Шекспира, редактором которого был Гизо. Здесь, кроме общей вступительной статьи, помещались перед отдельными пьесами особые «Notices», авторами которых были тот же Гизо и Амедей Пишо. Что касается «Гамлета», то его переводчиком и автором предшествующей тексту трагедии «Notice sur „Hamlet“» был Проспер де Барант, известный историк, впоследствии французский посланник при русском дворе.⁴⁴ Его «Notice» содержит явную полемику с Гизо. Ученик м-м де Сталь, поклонник и знаток немецкой драматургии (он

⁴⁴ По поводу «Notice» (вступительной заметки) Баранта к его переводу «Гамлета» не только в русской, но и в зарубежной литературе о Шекспире распространен ряд ошибочных суждений. Часть исследователей заметку Баранта ошибочно приписывает Гизо. Другая же часть исследователей, знакомая с заметкой Баранта по ее последующим перепечаткам, датирует ее более поздним временем, полагая, что она была впервые напечатана Барантом (так же, как и его перевод «Гамлета») не в издании «Сочинений» Шекспира 1821 г., а в 1823—1824 г., в собрании переводов «Шедевров иностранного театра» («Chefs d'oeuvre des Theatres étrangers, Ladvocet, Paris, 1823—1824»). Начало этой путанице положил сам Барант, ошибочно датировавший заметку о Гамлете 1824 г. при перепечатке ее

перевел «Натана» Лессинга и «Разбойников» Шиллера), Барант смотрел на «Гамлета» глазами Шлегелей и не мог согласиться не только с Гизо, но и с Гете. Он утверждает, что напряженная умственная работа Гамлета не приводит ни к какому результату, ни к какому действию: «Вместо того, чтобы показать силу принятого решения, она обнаруживает лишь слабость и малость желания. <...> Это вовсе не недостаток пьесы, — прибавляет Барант, — это, наоборот, ее основная мысль».⁴⁵

Письмо Лермонтова к М. А. Шан-Гирей было написано в пору его первых театральные впечатлений. О Шекспире он уже много читал и слышал (в 1829 г. он перевел отрывок из шиллеровской переделки «Макбета» — «Три ведьмы»), но самих его трагедий еще не читал. Судя по словам о «приторном вкусе французов» и о «глупых их правилах», он еще не видел и французского издания Шекспира под редакцией Гизо. В следующие годы Лермонтов пристально читал Шекспира — следы этого чтения есть не только в юношеских драмах, но даже в лирике. Так, первая строфа стихотворения «Зови надежду сновиденьем» (1831):

Зови надежду сновиденьем,
Неправду — истиной зови,
Не верь хвалам и увереньям,
Но верь, о, верь моей любви!..

— представляет переложение того четверостишья, которое Гамлет написал Офелии. В переводе Вронченко это четверостишье гласит:

Не верь, что огонь горит в звездах,
Что солнце ходит в небесах,
Неправдой истину зови,
Но верь, о верь моей любви.⁴⁶

В «Испанцах» Фернандо говорит Эмилии словами Гамлета: «Ах! Эмилия! Ступай ты лучше в монастырь, ступай в оби-

в сборнике статей (Mélanges historiques et littéraires, t. III. Bruxelles, 1835, pp. 217—234). Между тем тождественность текста «заметки» к «Гамлету» в издании Гизо 1821 г., где она подписана инициалами Баранта («Р. В.»), и текста ее перепечаток в сборниках статей Баранта 1835 и 1858 гг. (Etudes littéraires et historiques par M. le baron Barante, v. II. Paris, 1858, pp. 179—192) делает неоспоримым, что заметка к «Гамлету» в издании Гизо написана Барантом и что датировать ее следует не 1824, а 1821 г.

⁴⁵ В примечаниях к статье Белинского о «Гамлете» в академическом издании сочинений критика В. С. Нечаева вслед за Белинским приписывается эти слова Баранта Гизо, но заметив того, что они противоречат суждениям Гизо о Гамлете, изложенным в его предисловии к сочинениям Шекспира (см.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 726—727).

⁴⁶ Гамлет. Перев. М. В. Вронченко. СПб., 1828, стр. 55.

тель, — скрой себя от света» (III, 41). Что касается «Странного человека», то в этой драме знакомство с «Гамлетом» сказывается в самом сюжете.

3

В лермонтовской литературе уже указывалось на то, что большую роль в юношеском творчестве поэта играют «разбойничьи» темы. Сюда относятся стихотворения «Атаман», «Воля», поэма «Преступление» и записанный в тетради 1830 г. сюжет разбойничьей мелодрамы. Фольклорное происхождение этих мотивов раскрыто самим Лермонтовым в наброске повести, начатом словами: «Я хочу рассказать вам». Здесь описывается детство Саши Арбенина: «Зимой горничные девушки приходили шить и вязать в детскую, <...> Саше было с ними очень весело. Они его ласкали и целовали наперерыв, рассказывали ему сказки про волжских разбойников, и его воображение наполнялось чудесами дикой храбрости и картинами мрачными и понятиями противоположительными. <...> Он воображал себя волжским разбойником среди синих и студёных волн, в тени дремучих лесов, в шуме битв, в ночных наездах, при звуке песен, под свистом волжской бури».⁴⁷ В этом замечательном мемуаре особенно важно и многозначительно указание на то, что сказки про разбойников развивали в мальчике «противообщественные» понятия: это слово употреблено здесь, конечно, как синоним «вольнолюбивых» понятий и настроений. М. К. Азадовский пишет: «Почему из груды детских воспоминаний устойчивыми и доминирующими оказались те, что были связаны с „разбойничьими“ играми и песнями? <...> Появление в творчестве Лермонтова „разбойничьей“ темы нельзя рассматривать вне общелитературной традиции 20—30-х годов. Интерес к этой теме характерен для всей европейской литературы». В пределах русской литературы эта тема, по словам Азадовского, непосредственно связана с традицией и поэтикой декабризма: «„Разбойничья“ тема у декабристов — одна из вариаций темы вольности и свободы, она перекликается в их лирике с темой „былой свободы“, с темой Новгорода и Пскова, веча, с темами борьбы за независимость, борьбы с татарами. <...> С этой же темой мы встречаемся и у молодого Лермонтова».⁴⁸

⁴⁷ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 192—193.

⁴⁸ М. Азадовский. Фольклоризм Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, М., 1941, стр. 228—229. Ср. в книге М. Азадовского «Литература и фольклор» (Л., 1938, стр. 17—18).

Указанная Азадовским связь несомненна, но она была реальной именно для 20-х годов; в 30-х годах «разбойничьи» темы и сюжеты получили более общий социальный и психологический смысл — как материал для трагедий и мелодрам. Будь иначе — «Разбойники» Шиллера, даже в «общипанном» варианте, не могли бы появиться на русской сцене после 1825 г.; между тем театральным репертуар 1830—1831 гг. изобилует пьесами с разбойничьими сюжетами. И. Н. Игнатов констатирует: «Страсть к „разбойничеству“ появляется и в заголовках пьес, — „Абелино старший, атаман разбойников“, „Сальватор или Атаман братьев-невидимок“ — и чаще в названиях действий или картин: „Мститель“, „Убийца“, „Кровавая рука“». ⁴⁹ Дело не ограничилось переводами: в 1834 г. большой успех имела «Двумужница» Шаховского, где были разбойники, похищения и ограбления. «Егорка Башлык, крещеный татарин и замотавшийся купеческий приказчик, увез дочь богатого кинешемского купца, женился на ней, бросил, пристал к шайке разбойников и сделался их атаманом». ⁵⁰ Игнатов не без основания утверждает, что «весь этот „романтический“ и мелодраматический сумбур наносил несомненный удар представлению зрителя об однообразии душевного мира. Он наносил несомненный удар и его ходячей морали». ⁵¹

Одним из самых типичных для театра этого времени был спектакль, поставленный 19 февраля 1831 г. — в бенефис Мочалова. Сначала шла «романтическая трагедия в пяти действиях, в стихах» — «Прародительница» Франца Грильпарцера, жуткая «трагедия рока» с страшным разбойником в центре; после этого была дана «романтическая комедия-водевиль в двух действиях, взятая с французского» — «Бандит, или Разбойник на бале». Полный сбор был тем самым обеспечен, но, как говорит в своей рецензии Аксаков, «некоторые старички еще до начала водевиля роптали вслух и повторяли с неудовольствием: „C'est drôle: deux bandits à la fois“ <Это смешно: два разбойника сразу>. Но они брюзжали напрасно: пьеса только по имени была разбойническая». ⁵² Зато трагедия Грильпарцера была вполне и всерьез «разбойничьей»: «Как драматический поэт, — сказано в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара, — Грильпарцер сделался известным публике своей трагедией „Die Ahnfrau“ (1817), в которой, следуя Мюльнерову фаталистическому направлению, он обнаружил талант необыкновенный». ⁵³

⁴⁹ И. Н. Игнатов. Театр и зрители. Часть I, стр. 256.

⁵⁰ Там же, стр. 256—257.

⁵¹ Там же, стр. 261.

⁵² С. Т. Аксаков, Собрание сочинений, т. III, стр. 535.

⁵³ Энциклопедический лексикон, т. XV, СПб., 1838, стр. 154.

Материалом для этой трагедии, как указал сам Грильпарцер, послужили две книжки лубочного типа: «страшный» роман с французским разбойнике Луи Мандрене (Амстердам, 1755) и не менее страшный роман Франца Гааса «Кровавый призрак с кинжалом и с лампой или Заговор в замке Штерн близ Праги». Немецкий издатель трагедии, Макс Гессе, сообщает в своей вступительной статье, что Мандрен был известный разбойник, кончивший свою бурную жизнь на эшафоте в 1755 г.; он был так знаменит своей храбростью, что еще долго после смерти жил в народной фантазии. Второй роман построен на обманчивом сходстве прекрасной Берты с «кровавым призраком» Беатрисы фон Линденберг, уже триста лет блуждающим по Богемии. Грильпарцер вспоминает, что впечатления от этих двух книжек существовали сначала в его воображении отдельно, «оставаясь непригодными в своей обособленности»: «При развитии первой темы, — говорит он, — мне бы никогда не пришло в голову сделать героем драмы обыкновенного разбойника или вора; во второй была только напряженная призрачность и не хватало человеческого содержания. Однажды <...> обе мысли встретились и взаимно друг друга дополнили. Разбойник был облагорожен судьбой посредством прародительницы, к роду которой должен был принадлежать также и он; история с привидениями получила содержание».⁵⁴ В своей автобиографии Грильпарцер рассказывает, что он с детства привык к историям о разбойниках и привидениях: «Они были во вкусе того романтического времени, — пишет Гессе, — их рассказывали няньки, они же разыгрывались в народных театрах».⁵⁵ Как видно, распространенность «разбойничьих» сюжетов в конце XVIII и начале XIX в. имела в Германии те же исторические, жизненные источники, как и в России, — с той разницей, что в немецкой литературе они подверглись мистической обработке, а в русской сохранили социально-психологический смысл. Гессе правильно говорит: «Вкус к сказочным драмам с привидениями царил на венской народной сцене до самого начала тридцатых годов. Сцены благородных театров тоже отдали дань этой страсти к чудесному: явилась мода на трагедии рока. <...> Под гнетом грандиозных событий, развернувшихся на трагической арене наполеоновских войн, в Германии распространился дух фатализма».⁵⁶ Впрочем, тот же Гессе находит, что от немецких «трагедий рока», вошедших в моду после пьесы Захариаса Вернера «24-е февраля» (1809), трагедия Грильпарцера отличается «богатым поэтическим содер-

⁵⁴ Ф. Грильпарцер. Праматерь. Книгоизд. «Пантеон», СПб., 1908, стр. 20.

⁵⁵ Там же, стр. 23.

⁵⁶ Там же.

жанием», «полнотой глубоко прочувствованного субъективного настроения». Людвиг Бёрне назвал эту трагедию «драматической поэмой» и противопоставил ее «жалким семейным историям», которые доводят до отчаяния.⁵⁷

Сюжет «Прародительницы» рассказан в рецензии Аксакова, содержащей и общую ее характеристику: «Пиеса сия производит много шуму в Германии: она растрогивает все струны фантастической немецкой чувствительности и собирает с ней богатую жатву слез и рукоплесканий, — не без иронии говорит Аксаков. — Название *романтической трагедии* принадлежит ей по всем правам. Ее тему составляет любимое народное поверье немцев о семейном проклятии, коего непреодолимым тяготением целое потомство, за грехи предков, влечется к злодеяниям неотвратимым и становится жертвою гибели неотразимой. <...> Граф Бароним, последний остаток древней польской фамилии, — рассказывает далее содержание этой трагедии Аксаков, — доживает свою обильную славными делами, но скудную счастьем жизнь в прародительском замке, с единственною дочерью, молодою и прекрасною Бертою». Прародительница Баронимов «погибла жертвой справедливой мести оскорбленного ею супруга и с тех пор блуждала зловещею тенью своим потомством, на плодом ее преступления. В одну ночь <...> молодой человек, на лице коего изображалось разъярение бурных страстей, вбегает в замок и требует себе ночлега. Берта узнает в нем избавителя, который спас ее некогда от разбойников и которому она тайно отдала уже свое сердце. Старый граф благословляет их любовь. Но в ту минуту, как он соединяет руки их, раздается стук у ворот замка, и капитан королевских сыщиков, преследующий разбойников, кои гнездились издавна в окрестностях, является. Молодой человек, известный только под именем Яромира, приходит в смущение. <...> Все бросаются в лес, кроме Яромира, который оставлен в замке по болезни. Берта в беспокойстве. Пистолетные выстрелы умножают сие беспокойство; она спешит в комнату, отведенную Яромиру: его нет. Ужас. Яромир возвращается раненый; Берта верит, что он получил рану, сражаясь с разбойниками, и перевязывает ее; но прибытие воина, который приносит кусок шарфа, сорванного с жесточайшего из разбойников (а этот шарф она сама дала Яромиру), открывает ей всю тайну. Отчаяние. Яромир снова является. Страшное объяснение. Но любовь превозмогает над всеми борениями Берты: она обещает в следующую полночь бежать со своим любовником чрез подземелье, в коем находилось семейное кладбище Баронимов».⁵⁸

⁵⁷ L. B ö r n e, Gesammelte Schriften, т. II, Leipzig, [6. г.], стр. 241.

⁵⁸ С. Т. А к с а к о в, Собрание сочинений, т. III, стр. 532—533.

Здесь кончается собственно «разбойничья» тема трагедии и вступает в действие тема «рока»: «Яромир кажется глубоко тронутым и раскаивающимся, — продолжает рассказывать Аксаков. — Но вид рокового кинжала, бывшего некогда орудием смерти несчастной прародительницы и сохранявшегося с тех пор с благоговейным ужасом в фамилии, возбуждает снова его ярость. Он хватает его и бежит снова в лес. Баронима приносят раненого, по одержании победы над разбойниками. Один из злодеев, взятых в плен, хочет купить себе жизнь обещанием открыть ему важную тайну, и Бароним на смертном одре узнает, что Яромир — атаман разбойников, которого рука вонзила в него убийственное железо, немедленно им узнанное, был сын его, брат Берты, пропавший в младенчестве!.. Слабые нити, привязывавшие старика к жизни, обрываются; Берта не переживает его. Между тем Яромир узнает от того же злодея, коего считал дотоле отцом своим, ту ж самую тайну. Несчастный отцеубийца, преследуемый воинами, поклявшимися отомстить ему, скрывается в подземелье, где назначено было свидание с Бертою. Тень прародительницы является <...> и в то время, как толпа разъяренных преследователей вторгается в сие убежище смерти, он повергается в хладные объятия неземной гостьи и погибает в них с диким стоном».⁵⁹

Сложное содержание «Прародительницы» рассказано с большим мастерством, но и с явной иронией или даже с некоторым недоумением. И действительно: какое, казалось бы, дело русскому актеру и русскому зрителю до всей этой типично немецкой романтической фантазмагии? Надо, однако, вспомнить, что спектакль, о котором идет речь, был показан 19 февраля 1831 г., т. е. сразу после того, как «чума (или «cholera-morbus», — Б. Э.) явилась в наш предел», — в тот «страшный год, когда всех занимала смерть одна»:

Толпами гиб отчаянный народ,
Вкруг них валялись трупы — и страна
Веселья — стала гроб.

(I. 162).

Само собою разумеется, что цензура не разрешила бы никакой пьесы хотя бы с малейшим намеком на это страшное бедствие, тем более что оно сопровождалось бунтами, принимавшими иной раз политическую окраску. Для русского зрителя дело было не в «эдиповом комплексе», присутствующем в трагедии Грильпарцера, а в ее общем мрачном колорите, доводящем душу, по выражению Аксакова, до «оцепенения»: «Оцепенение сие, конечно, проходит скоро, и душа догадывается немедленно, что она

⁵⁹ Там же.

больше напугана, чем тронута; но его первоначальное действие тем не менее могущественно и непреодолимо». Трагедия эта воспринималась русским зрителем иносказательно (примерно так же, как картина Брюллова «Последний день Помпеи») и служила некоторым разрядом для мрачных впечатлений и дум.⁶⁰

Что касается «разбойничьей» темы, то для Грильпарцера она была, в сущности, только традиционным мотивом — отправным пунктом для развития сюжета, между тем как для русского актера и зрителя она сохраняла свой реальный смысл — как явление действительности, угрожающее ее будто бы спокойному состоянию. С. Т. Аксаков восторгается тем, с какой «ужасающей истиной и естественностью» (!) передавал Мочалов (игравший роль разбойника Яромира) «дикие порывы разъяренных страстей, клубившихся вихрями в огненной душе его». Для Грильпарцера эта социально-психологическая сторона роли имела, конечно, второстепенное значение.

После всего сказанного можно сделать анализ записанного Лермонтовым разбойничьего сюжета. В этой записи видны несомненные следы знакомства не только с разбойничьим фольклором, но и с разбойничьей драматургией — в частности, по-видимому, и с «Прародительницей», но без всякого «рока», без всякой мистики рода, наследственности, без всяких намеков на «Эдипов комплекс» и проч. Приехавший в отпуск к отцу в деревню солдат останавливается сначала в трактире, где находит свою «любезную» с ее матерью: «Они просят, чтоб он ночевал, ибо боятся разбойников. Он соглашается. Вдруг разбойники ночью приезжают. Он защищается и отрубает руку у одного. Его запирают в его комнате. Когда все утихло, он вырывается, видит труп своей «любезной» и уносит его в дом отца, чтобы найти там помощь. Далее — ночь у отца с сестрой, которая до

⁶⁰ В 1908 г. вышел новый перевод трагедии, сделанный А. Блоком (Франц Грильпарцер. Праматерь. Книгоизд. «Пантеон», СПб.), В предисловии Блок говорит: «Если бы мы жили еще год или два года назад (т. е. в 1906 г.), мы, пожалуй, не поняли бы, о чем плачет душа 27-летнего австрийского поэта; его трагедия понятна до конца только в черные дни, когда старое все еще не может умереть, все бродит, все жалуется на усталость и тревожит живых, (...) а новое все не может окрепнуть (...) и погибает зря (как десятки русских самоубивающихся юношей без «цели в жизни»)». И дальше — необыкновенно характерные слова: «Чем дальше Грильпарцер „опускает концы в воду“ своей мрачной мистики, тем больше просыпается во мне публицистическое желание перевести пьесу на гибель русского дворянства». Блок цитирует такие строки: «Видишь, сын мой, как живут здесь отмеченные роком!» и «О, мой сын, ты не погасишь, только с нами ты сгоришь!». И говорит: «„Праматерь“ — не простая „трагедия рока“. (...) Это трагедия не „реакционная“, но и не вечная, быть может потому, что она создана в эпоху реакции, когда все живое обессиливается мертвым. Это интимная, предостерегающая трагедия, — произведение не великой, но задумчивой и измученной души».

его прихода «примеривает платья убитых несколько дней тому назад; люди прибирают мертвые тела». Прибегает сын, его выпускают, он рассказывает сестре свое несчастье — «вдруг отец — он без руки». Сын в отчаянии убегает, объявляет полиции об отце, возвращается с полицией; отца схватывают, сын застреливается.⁶¹ По такой короткой записи трудно судить об идейной стороне этого замысла; возможно, что это след прочитанной или виденной в театре мелодрамы, — на это особенно указывает совершенно традиционное «узнавание» разбойника-отца по отрубленной накануне руке. Существенно то, что этот сюжет дан не только без всякого «рока» или другого рода «мистики», но и без присутствия каких-либо «противуобщественных понятий» (как в разбойничьих сказках «Я хочу вам рассказать»). Наоборот, разбойники здесь — простые убийцы: «Отец разбойничает в своей деревне, и дочь — самая злая убийца»,⁶² — сказано в начале записи. Сын сам отдает отца в руки полиции. Все это наводит на мысль, что запись была сделана не только под впечатлением какой-то мелодрамы, лишенной всяких «противуобщественных» идей и понятий, но и с расчетом на театральное исполнение — на возможность сценического воспроизведения. По ряду признаков видно, что первые драматургические замыслы и опыты Лермонтова (в том числе и «Испанцы») были задуманы как спектакли; вполне возможно поэтому, что он учитывал цензурные условия. Написанная еще до «Испанцев» поэма «Преступник» тоже лишена социальной окраски, но рассказ атамана заканчивается неожиданным словоупотреблением:

Но жар подавленный очнется,
 Когда за волюшку мою
 В кругу удалых приведется,
 Что чашу полную налью,
 Поминки юности забвенной
 Прославлю я и шум крамол.

(II, 60).

4

Высказанная нами мысль относительно причин отсутствия гражданской («противуобщественной») окраски в записанном Лермонтовым «разбойничьем» сюжете находит себе подтверждение в том факте, что на следующем листе той же «середниковской» тетради (1830 г.) записана тема другой трагедии — определенно политическая: «В Америке (дикие, угнетенные испанцами. Из романа французского Аттала)». Лермонтов должен

⁶¹ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. VI, стр. 374.

⁶² Там же.

был прийти к выводу, что в таком «общипанном» (хотя бы и руками самого автора) виде «разбойничий» сюжет терял всякий смысл: вместо трагедии получалась мелодрама самого низкого сорта. Он решил заменить разбойничью («противуобщественную») тему темой угнетения или деспотизма и зашифровать ее обычным для того времени способом: перенести действие в другую страну (ср. его же «Жалобы турка»). Если первый сюжет ассоциировался с «разбойничьими» песнями и с поэмой «Преступник», то тема новой трагедии естественно ассоциируется с юношескими стихами и поэмами, посвященными Кавказу («Кавказу», «Черкесы» и др.). В стихотворении «Кавказу» (1830) Лермонтов скорбит о судьбе этого «жилища вольности»:

И ты несчастьями полна
И окровавлена войной!..
Ужель пещеры и скалы
Под дикой пеленою мглы
Услышат также крик страстей,
Звон славы, злата и цепей?..

(I, 109).

Что касается «диких в Америке», то для русской литературы эта тема не новая: ею издавна пользовались как «эзоповым языком», когда речь заходила о положении крепостного крестьянства. В «Путешествии» Радищева (глава «Хотиллов») было сказано прямо, что крепостные лишены всех прав — так же, как негры в Америке;⁶³ поселившиеся там европейцы, «заклав индейцев», занялись «хладнокровным убийством порабощения». Отзвуки этой главы в дальнейшей литературе очень обильны, вплоть до широко известного стихотворения Н. И. Гнедича «Перуанец к испанцу» (1805), написанного в связи с восстаниями южноамериканских колоний против испанского владычества.⁶⁴ Вспыхнувшая в 20-х годах война этих колоний с Испанией вызвала в России чрезвычайный интерес; у всех на устах было имя Боливара, возглавившего эту героическую борьбу.⁶⁵ Испания и Соединенные Штаты Америки стали фигурировать

⁶³ В серединковой тетради Лермонтова есть краткая запись, сделанная вслед за формулировкой указанной темы: «Прежде от матерей и отцов продавали дочерей казакам на ярмарках, как негров; это в трагедии поместить» (М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. VI, стр. 375). Судя по этой записи, у Лермонтова рядом с сюжетом о «диких» в Америке существовал замысел трагедии из русской жизни — зародыш антикрепостнической сцены в трагедии «Menschen und Leidenschaften»

⁶⁴ См. в книге: Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов. Изд. 2-е, ГИХЛ, М., 1953, стр. 297—299 и 529—530. — Эта «иноскаательная» тема дошла до Маяковского.

⁶⁵ Стоит отметить, что Симон Боливар умер в 1830 г. и что в связи с этим в прессе много говорилось о нем и о борьбе южноамериканских республик за независимость.

в литературе как рабовладельческие страны. В 1828 г. ученики Сен-Симона организовали в Париже цикл лекций, показывавших необходимость социальных преобразований; в первой из них приводились примеры жестокого эгоизма, который «одинаково царит среди наций, как и среди индивидов»: «Некоторые части Южной Америки хотели сбросить с себя испанское иго, еще тяготеющее над ними. Что же, Соединенные Штаты, преисполненные горьких воспоминаний о своей метрополии, — Соединенные Штаты, где звучит еще ляг недавно разбитых цепей, способствовали ли они в чем-либо освобождению своих соотечественников? Нет. <...> Этот свободный народ, будто бы стряхнувший с себя все предрассудки старой Европы, этот народ, идущий впереди всех народов по пути цивилизации, заявил протест против существования народа, отпущенного на волю, против нации негров». В примечании сказано: «Седьмая часть американского населения возделывает в качестве рабов эту страну свободы».⁶⁶

Запись Лермонтова содержит ссылку на «французский роман Аттала»; под этим, очевидно, подразумевается знаменитая повесть Шатобриана «Atala», в которой рассказана история любви и бедствий индейца Шактас и индианки Атала. Лермонтов, видимо, предполагал (по примеру Вильгельма Мейстера) взять отсюда материал для пьесы о «диких, угнетенных испанцами». Однако эта повесть, первоначально включенная Шатобрианом в его книгу «Гений христианства», не имеет ничего общего с замыслом Лермонтова — начиная с того, что ее действие происходит не в южной Америке, а в Северной, и кончая тем, что в ней нет никаких испанцев, кроме одного «благодетеля», который вырастил и воспитал индейца Шактас. Повесть Шатобриана представляет собой художественную пропаганду христианских идей; она построена на той мысли, что человек должен подавлять свои желания и страсти, что настоящее утешение и блаженство он может найти только в религии — в христианской церкви. Лермонтов был не только далек от этого круга идей, но и резко враждебен ему; об этом с полной ясностью свидетельствует написанная в том же 1830 году антиклерикальная поэма «Исповедь». Испанский монах, приговоренный инквизицией к смертной казни за любовь к девушке, говорит здесь богохульные слова:

Пусть монастырский ваш закон
 Рукою неба утвержден;
 Но в этом сердце есть другой,
 Ему не менее святой.

(II, 153).

⁶⁶ Изложение учения Сен-Симона. Изд. АН СССР, М.—Л., 1947, стр. 134.

Это звучит как прямая полемика с Шатобрианом — в духе той «реабилитации плоти», которую Герцен с Огаревым открыли в сен-симонизме: «Религия жизни шла на смену религии смерти, религия красоты — на смену религии бичевания и худобы от поста и молитвы». ⁶⁷ Остается думать, что в момент записи новой темы для трагедии Лермонтов еще не прочитал повести Шатобриана, что ссылка на нее (без указания автора и с несколько искаженным заглавием — «Аттала» вместо «Атала») была сделана для памяти, по чьему-нибудь совету или взята из какой-нибудь книги. Вполне вероятно, что, прочитав ее, Лермонтов не только отказался от своего замысла, но и написал поэму «Исповедь» против Шатобриана.

Настольной книгой у русской передовой молодежи 30-х годов было сочинение Анри Сен-Симона «Новое христианство», резко противостоявшее «Гению христианства». ⁶⁸ Здесь прямо сказано, что католическая религия есть не что иное, как «христианское лжеучение», «некоторая часть выродившегося христианства», что главная задача духовенства заключается в том, чтобы «устранить из кругозора христиан великую земную цель, которую они должны себе ставить, <...> т. е. возможно более быстрое улучшение морального и физического благосостояния бедного класса». Автор заявляет: «Я обвиняю всех пап и всех кардиналов начиная с XV столетия в ереси. <...> Я обвиняю их прежде всего в том, что они дали согласие на образование двух институтов, диаметрально противоположных духу христианства, а именно: *инквизиции* и *ордена иезуитов*. <...> Приговоры, вынесенные инквизицией, всегда мотивировались только мнимыми прегрешениями против догмы или против культа. <...> Эти приговоры всегда имели целью сделать католическое духовенство всемогущим путем принесения бедного класса в жертву богатым и облеченным властью светским людям». ⁶⁹

Влияние этой книги, доказывавшей необходимость решительной борьбы с пережитками средневековья и потребности в новом социальном учении, вышло далеко за пределы Франции; русская молодежь, подавленная декабрьской катастрофой и наступившей после нее реакцией, встретила эту книгу и последовавшие за ней проповеди «предтеч социализма» (слова Герцена) с особенным восторгом. «Новый мир толкался в дверь, — вспо-

⁶⁷ А. И. Герцен. Былое и думы, ч. I, гл. VII. Собрание сочинений в 30 томах, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 162.

⁶⁸ Слово «гений» («Le génie du christianisme») употреблено в русском переводе в том его значении, в каком оно имеется, например, у Пушкина: «Как гений чистой красоты», — т. е. как синоним слова «дух».

⁶⁹ Сен-Симон, Избранные сочинения, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1948, стр. 383—384.

минал потом Герцен; — наши души, наши сердца растворялись ему. Сен-симонизм лег в основу наших убеждений и неизменно остался в существенном».⁷⁰ Лермонтов внимательно следил за всем, что было живого и нового не только в русской литературе, но и на Западе. Надо при этом иметь в виду, что настоящим идейным руководителем Лермонтова в эти годы был его друг и советчик С. А. Раевский — «экономо-политический мечтатель», как его впоследствии назвал Лермонтов (в письме 1838 г.). Н. Бродский справедливо говорит, что это название доказывает особый интерес Раевского к социально-экономическим проблемам: «Раевский разделял идеи утопического социализма, был одним из ранних поклонников в русском обществе идей Фурье».⁷¹ Поколение, к которому принадлежал Лермонтов, отличалось широтой интересов и чрезвычайной начитанностью; это была черта времени, порожденная острым сознанием исторической ответственности, «верой в призвание». У Лермонтова она доходила до веры в избранничество, побуждавшей его к напряженной деятельности, к страстным поискам истины.

Книга Сен-Симона могла натолкнуть Лермонтова на мысль написать трагедию не о «диких, угнетенных испанцами», а о самой Испании — с тем, конечно, чтобы Испания служила политическим шифром. Это было тем более естественно, что в 20-х годах именно Испания стала воплощением деспотизма: борьба Фердинанда VII за власть, казнь Риго, восстановление инквизиции в качестве орудия борьбы с революционным движением⁷² — все это было широко известно. «Испанские дела» стали так популярны, что Гоголь счел возможным ввести их в «Записки сумасшедшего» без всяких пояснений. К этому надо прибавить богатую литературную традицию, связанную с историей Испании: «Дон Карлос» Шиллера, «Эгмонт» Гете, «Монах» Льюиса, «Мельмот-Скиталец» Матюрена (с главами об испанской инквизиции), комедии Мериме и проч. В феврале 1830 г. в Париже была с большим шумом поставлена драма Гюго «Эрнани»: «Этот шум откликнулся и в Петербурге, — вспоминал впоследствии П. А. Вяземский. — <...> Стихи из нового произведения поэта переходили из уст в уста».⁷³ Весной 1830 г. Лермонтов записал в тетради (вслед за двумя стихотворениями о Напо-

⁷⁰ А. И. Герцен. Былое и думы, ч. I, глава VII, стр. 162. — Говоря о «новом мире», Герцен имел в виду не только наступление новой эпохи, но и знаменитую книгу Ш. Фурье «Новый хозяйственный и социальный мир». К вопросу о сен-симонизме у Лермонтова см. в книге: Н. Л. Бродский и М. Ю. Лермонтов. Биография, стр. 261 и сл.

⁷¹ «Литературное наследство», т. 45—46, М., 1948, стр. 310.

⁷² Ср. статью «Инквизиция» в «Большой советской энциклопедии» (т. 18, изд. 2-е, 1953).

⁷³ «Литературное наследство», т. 31—34, М., 1937, стр. 785.

леоне — «Дума» и «Эпитафия»): «Сюжет. В Испании⁷⁴ у матери дочь увез в дурной дом обманщик, хотя служащий при инквизиции, который хочет после обмануть и другую сестру. Любовник первой, за которого не хотели отдать, ибо у него нет многих благородных предков, узнает происшествие, когда сидит с друзьями».⁷⁵ Такова завязка. Далее этот «любовник» находит злодея, но злодей не отдает ему девушки; тогда он убивает ее и уносит. «Злодей идет к матери. Приносит тот свою любезную мертвую. Его схватывают, спрашивают, полиция. Входит злодей. Обвиняемый бросается к нему на шею, целует и кинжалом колет в сердце. Его ведут казнить».⁷⁶

Так намечен сюжет будущих «Испанцев». Из сделанных здесь же набросков видно, что основу задуманной Лермонтовым трагедии составляет проблема социального и имущественного неравенства. Молодой испанец говорит отцу любимой девушки: «Благородные для того не сближаются с простым народом, что боятся, дабы не увидали, что они еще хуже его»; далее он рассуждает: «Что такое золото, которое мое может сделать счастье, ибо без него не могу обладать моей любезной? — металл, как другой».⁷⁷ Интересно, что сразу после слов испанца о «благородных» записан сюжет трагедии из современной русской жизни: «Молодой человек в России, который не дворянского происхождения, отвергаем обществом, любовью, унижаем начальниками (он был из поповичей или из мещан, учился в университете и вояжировал на казенный счет). — Он застреливается».⁷⁸ Эта запись может служить своего рода комментарием к испанскому сюжету: молодой человек недворянского происхождения соответствует молодому испанцу, не имеющему «благородных предков». Лермонтов, видимо, опять попробовал записать сюжет из русской жизни — теперь уже не о крестьянстве, а о разночинной интеллигенции, тоже лишенной тех прав, которыми пользовались дворяне. Но почему этот молодой человек «отвергаем» обществом, почему он «унижаем» начальством? Недворянское происхождение

⁷⁴ Сначала было написано «В Парме» — ясный признак того, что Лермонтов выбирал для трагедии такое государство, которое могло бы служить символом политической тирании и религиозного гнета. Интересно, что Байрон, посылая издателю свою поэму «Лара» (1814), предупреждал его, что местный колорит в ней не соблюден: «... испанским является только имя; действие происходит не в Испании, а на Луне» (The Works of Lord Byron. Letters and Journals, ed. by R. E. Prothero, v. III, London, 1898—1901, p. 110. Цитируется по книге: А. А. Елистратова. Байрон. Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 83).

⁷⁵ М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 605.

⁷⁶ Там же, стр. 605—606.

⁷⁷ Там же, стр. 606.

⁷⁸ Там же, т. VI, стр. 375.

ние само по себе не может быть основанием для такого преследования. Объяснение скрывается в словах «вояжировал на казенный счет»: они означают «был сослан». Речь идет, очевидно, о студенте-разночине, пострадавшем за свои политические убеждения (сказано «учился в университете» — значит, не кончил, был исключен), — тема, подсказанная самой жизнью.⁷⁹

В записи Лермонтова зафиксировано начало процесса, в результате которого идейное руководство русской общественной жизнью перешло к «новым людям» — к разночинцам. Лермонтовский «молодой человек не дворянского происхождения» — чуть ли не первый намек на этот образ, чуть ли не первый литературный силуэт разночинного интеллигента, вступившего в конфликт с дворянским обществом. Напрасно эту запись Лермонтова (и написанную им потом драму «Странный человек») сопоставляют с драмой Белинского «Дмитрий Калинин». Белинский изобразил трагическую судьбу крепостного интеллигента — тема очень важная и злободневная, но не новая: сюжет «Дмитрия Калинина» восходит к рассказу рекрута в «Путешествии» Радищева (в главе «Городня»). Тема и сюжет лермонтовской записи относятся к другому общественному явлению, к другой социальной проблеме, возникшей только после декабрьской катастрофы. Между юношескими драмами Лермонтова («Люди и страсти», «Странный человек») и драмой Белинского есть некоторое стилистическое сходство — естественное следствие одинаковых чтений, вкусов и традиций.

5

Приступив к работе над «Испанцами», Лермонтов был далек от мысли писать историческую трагедию, хотя бы даже такого условного стиля, как «Дон Карлос» Шиллера или «Эрнани» Гюго. Испания понадобилась Лермонтову только как исторический символ и политический шифр, при помощи которого можно было высказать свои мысли о положении на родине. Ему не нужны ни короли, ни герцоги; ему не нужна даже хронология. Действие «Испанцев» происходит в Кастилии (как указано в ремарке), но когда — неизвестно: на это нет никаких прямых указаний — ни в ремарках, ни в тексте. Комментаторы избегают

⁷⁹ Вполне возможно, что на мысль о таком сюжете Лермонтова навели беседы с С. А. Раевским; возможно также, что здесь сказалось влияние бесед с семинаристом Орловым, который жил в качестве учителя у Столыпиных в Средниково (см.: Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, стр. 223 и сл.).

ставить этот вопрос, и не случайно.⁸⁰ Принято считать, что действие этой трагедии происходит в XVI в., но достаточных и ясных оснований для такой датировки в пьесе нет. При попытках использовать косвенные признаки получаются противоречивые выводы. Так, старик Алварец, показывая на стенах портреты предков, говорит: «Вот этот, здесь, мой первый предок, жил при Карле Первом, при дворе, <...> второй при инквизиции священной был не в малых людях; <...> Вот третий здесь в военном одеянье, с пером на шляпе красным и с усами: вторым служил на флоте он — и утонул в сражение против англичан проклятых. Еще ж пятнадцать прадедов моих ты видишь» (III, 18—19).⁸¹ Карл I был испанским королем в XVI в., а знаменитое сражение «Непобедимой армады» с английским флотом произошло в 1588 г.; итак, три первых предка благополучно укладываются в пределах XVI в., но как же быть с остальными пятнадцатью «прадедами»? Даже если речь идет не об одной линии, а о родословном древе, — все равно надо отсчитать от первого предка хоть триста лет, чтобы иметь право назвать свой род (как это делает Альварец) «семейством очень древним» (III, 18). Значит, действие «Испанцев» происходит чуть ли не в XIX в.? Однако в конце трагедии доминиканец говорит приговоренному к смерти Фернандо: «Ты обвинен, что веришь Лютеру и всем еретикам» (III, 150), а это ведет обратно к XVI в. Мало того: в «Испанцах» открыто действует еврейская семья, а между тем известно, что евреи были изгнаны из Испании в конце XV в. Трудно допустить, чтобы Лермонтов, достаточно знакомый с историей Испании, не знал этого события, тем более что в журнале «Атеней» была напечатана статья «О состоянии еврейского народа с XV века до наших дней», переведенная близким другом Лермонтова, Н. Шеншиным (ему посвящена поэма «Последний сын вольности»).

⁸⁰ И. Андроников говорит осторожно: «Неограниченное господство инквизиции и могущество ордена иезуитов падает на конец XVI—первую половину XVII столетия. Что касается преследования евреев, то оно относится к концу XV века» (М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений, т. III, изд. «Огонек», М., 1953, стр. 142). В. А. Мануйлов в книге «М. Ю. Лермонтов» решительно утверждает: «Действие трагедии происходит в Кастилии в XVI веке» (стр. 42). Вопрос поставлен заново в комментарии к «Испанцам» в шеститомном издании АН СССР, (т. V, стр. 723). Автор (А. П. Могиланский) пришел к выводу, что «Лермонтов в своей трагедии дает обобщенную романтическую картину Испании эпохи инквизиции, допуская ряд хронологических отступлений». Должен сказать, что такой же вывод (и на основании тех же соображений, но изложенных более подробно и точно) был сделан мною в работе о драмах Лермонтова, написанной в 1954 г. для издательства «Искусство»; поэтому сохраняю текст этих страниц таким, каков он был в моей старой работе.

⁸¹ Подчеркнуто мной. — Б. Э.

В статье говорится: «Фердинанд и Изабелла, покорив Гренаду, в марте 1492 повелели всем евреям оставить Испанию и Сицилию».⁸² Итак, действие «Испанцев» происходит то в XIX в., то в XVI, а то и в XV в.?

Естественный вывод из этих противоречий — тот, что историческая хронология не входила в замысел автора. «Испанцы» — не драма-хроника, а нечто вроде драматизированной романтической поэмы, в которой века и события сгущены. Это тот морально-политический историзм, который так типичен для декабристов («Аргивяне» Кюхельбекера, «Думы» и поэмы Рылеева) и при котором анахронизмы не только допустимы, но принципиально необходимы. О связи «Испанцев» с декабристской поэзией свидетельствует и стих этой трагедии. В одном из набросков предисловия к «Борису Годунову» Пушкин говорит: «Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находимы, кажется, в *Аргивянах*; А. Жандр в отрывке своей прекрасной трагедии («Венцеслав», — Б. Э.), писанной стихами вольными, преимущественно употребляет его». Далее Пушкин жалеет, что сохранил цезуру на второй стопе «и, кажется в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия» (7, 165—166). Трагедия Лермонтова написана совершенно свободным пятистопным ямбом, часто без цезур, иногда с дактилическими окончаниями строк («Я, слыша речь ее, расплакался»), а иногда с переходом в четырехстопный ямб.

«Испанцы» стоят в ряду агитационных пьес, создававшихся в мрачной обстановке последекабристского политического гнета, когда общество переходило от надежды к отчаянию. Эта тема звучит в стихотворении Лермонтова «Новгород» (1830):

Сыны снегов, сыны славян,
Зачем вы мужеством упали?
Зачем?.. Погибнет ваш тиран,
Как все тираны погибали!..

(I, 175).

О том же говорится в поэме «Последний сын вольности»: «дерзостный варяг богов славянских победил», но

Отчизны верные сыны
Еще надеждою полны.

(II, 91).

В «Испанцах» эта тема вложена в уста Ноэми: «Гонимый всеми, всеми презираем, наш род скитается по свету. <...> Но час

⁸² «Атеней», 1830, часть I, март, № 5, стр. 407.

придет, когда и мы восстанем!.. Так говорит писанье, так я верю» (III, 62).

Еврейская тема в «Испанцах» — такое же романтическое («внеисторическое») обобщение, как Испания, и оно так же подготовлено литературной традицией. С конца XVIII в. Библия, наряду с Кораном, получила значение героического эпоса, хранящего высокие гражданские идеалы: таков был исторический смысл переложения псалмов и обработки библейских сюжетов. «Восточный стиль» вообще был в истории русского гражданского романтизма символом освободительной героики, а стиль библейской поэзии в особенности: ветхозаветный Израиль стал трагическим символом национальной героики.⁸³ Вот почему библейские мотивы получили такое распространение и развитие в декабристской поэзии (Грибоедов, Кюхельбекер, Ф. Глинка) — вплоть до Пушкина («Пророк», отрывок о Юдифи): «Библейская тема, как и историческая, приобретала в творчестве декабристских поэтов современное звучание, — говорит В. Н. Орлов. — <...> Язык Библии, язык ветхозаветных пророков был широко использован декабристами в агитационных целях и при этом вводил в заблуждение цензуру и власти».⁸⁴ Таков, например, «Плач пленных иудеев» Ф. Глинки: это стихотворение «воспринималось современниками как гневное выступление против самовластия и народного бесправия».⁸⁵ Такова же идейная сущность и историческая природа еврейской темы в «Испанцах» Лермонтова. Органическая связь еврейских персонажей «Испанцев» с библейской темой и с декабристской поэзией ясно видна во второй сцене III акта, где служанки и слуги Моисея поют «еврейскую мелодию»: «Плачь, Израиль! о плачь! — твой Солим опустел» и т. д. Это типичное подражание псалмам — и в то же время эти слова звучат как обращение к сосланным декабристам: «Какой печальный голос! — говорит Фернандо. — Эти люди поют об родине далеко от нее» (III, 89, 90).

Замысел «Испанцев» подсказан той «гражданской экзальтацией», о которой писал Герцен. В посвящении Лермонтов говорит, что он здесь выразил небрежно

⁸³ См. об этом в статье: Г. А. Гуковский. Пушкин и поэтика русского романтизма. «Известия Отделения литературы и языка АН СССР», 1940, № 2. — Это же относится и к знаменитому циклу «Еврейских мелодий» Байрона (см. в указанной выше книге А. А. Елистратовой «Байрон», стр. 89—91).

⁸⁴ Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. Составил Вл. Орлов. ГИХЛ, М.—Л., 1951, стр. XIV.

⁸⁵ Там же, стр. 619.

Души непобедимый жар
И дикой страсти пыл мятежный.

(III, 10).

Речь идет, конечно, не о любовной страсти, а о «любви к свободе человечества», о мятежных идеалах «вольности», «земного братства» и проч. В одном из монологов Фернандо говорит о тех «злодействах», которые царят в человеческом обществе:

У них и рай и ад, все на весах,
И деньги сей земли владеют счастьем неба,
И люди заставляют демонов краснеть
Коварством и любовью к злу! . .
У них отец торгует дочерьми,
Жена торгует мужем и собою,
Король народом, а народ свободой.

(III, 72).

Это говорит не испанец Фернандо, а русский ученик Сен-Симона и Фурье — один из тех юношей, о которых потом вспомнит Огарев: «Мы — дети декабристов и мира нового ученики, ученики Фурье и Сен-Симона» («Исповедь лишнего человека»).⁸⁶ Это отражено в словах не только благородного Фернандо, но и «злодея» Соррини, который, ища оправдания для своих поступков, излагает нечто вроде теории страстей Фурье:

Ужель закон в сей толстой книге
Сильней закона вечного природы?
Безумец тот, кто думал удержать
Ничтожным правилом, постановленьем
Движение природы человека;
Он этим увеличил грех — и только,
Дал лишний совести укор и между тем
Желание усилил запрещеньем.

(III, 106—107).

«Испанцы» — трагедия политическая, и было бы неуместно рассматривать действующих в ней лиц с психологической точки зрения — как «характеры». Трагедия построена не на столкновении характеров, порожденных общественным и государственным строем, влиянием светской и церковной тирании. «Местный колорит» привлечен только в той мере, в какой он необходим для иносказательных целей. Поэтому, при всей условности положений и поведения персонажей, в «Испанцах» нет никакой трафаретности или фальши: каждый конфликт доводится до философско-исторического, политического или морального обобщения, относящегося к любой стране, к любому обществу.

⁸⁶ Н. П. Огарев, Избранные произведения в 2 томах, т. 2, ГИХЛ, М., 1956, стр. 252.

Текст насыщен афоризмами, при помощи которых персонажи пьесы объясняют свое поведение или бросают свет на общее положение вещей. Тем самым все происходящее оказывается своего рода иллюстрацией к сложным проблемам социальных, национальных и политических отношений. Это отличает «Испанцев» от традиционных трагедий, построенных на конфликтах благородства и злодейства или добра и зла: в трагедии Лермонтова, несмотря на всевозможные преступления, обычного «злодея» нет. Даже разбойник-испанец, собираясь осуществить обещанное Соррини злодейство, находит себе и своим товарищам оправдание в общих условиях: «Нам бог простит!.. ведь надо людям жить!» (III, 57).

Особенно интересно сказывается этот принцип на главном «злодее» — на патере Соррини, из-за которого гибнут «благородные» герои трагедии, Фернандо и Эмилия: он сделан философом-циником, оправдывающим свое поведение отсутствием в обществе моральных устоев и мстящим за то, что его в юности насильно постригли в монахи: «Пускай, пускай они за все ответят, что сделал я, — восклицает он; — пускай в аду горят они», — и тут же прибавляет: «Но что такое ад и рай, когда металл, в земле отрытый, может спасти от первого, купить другой?» (III, 107). Весь монолог Соррини, которым открывается четвертое действие, написан для того, чтобы превратить роль злодея в роль философа-циника. Соррини рассуждает:

Я сотворен, чтоб жить и наслаждаться
И всеми средствами я должен достигать
Предположенной цели. Я достиг —
И умный человек. Не удалось — глупец!
Так судят люди большей частью.

(III. 106).

Это не прирожденное «злодейство», а порочность, созданная духом века; это не зло, противостоящее добру, а искажение добра. Соррини говорит словами Лермонтова из стихотворения «К***» («Не говори: одним высоким»):

Поверь: великое земное
Различно с мыслями людей.
Сверши с успехом дело злое —
Велик; не удалось — злодей.

(I, 76).

Рассуждая дальше, Соррини доходит до богохульства и даже до отрицания «другой жизни»:

Часы бегут — и с ними время; вечность,
Коль есть она, все ближе к нам, и жизнь
Как дерево от путника ухсдит.

Я жил! — Зачем я жил? — ужели нужен
Я богу, чтоб пренебрегать его закон?
Ужели без меня другой бы не нашелся? ..
Я жил, чтоб наслаждаться, наслаждался,
Чтоб умереть... умру... а после смерти? —
Исчезну! — как же? .. да, совсем исчезну...
Но если есть другая жизнь? .. — нет! нет! —
О наслажденье! я твой раб, твой господин!

(III, 108).

Что касается Фернандо, то в его словах звучит характерная для Лермонгова тема богоборчества; заколов Эмилию, он восклицает:

Зачем же небо довело меня
До этого? Бог знал заранее все:
Зачем же он не удержал судьбы? ..
Он не хотел!

(III, 145).

Это почти цитата из юношеской поэмы «Азраил»:

И начал громко я роптать,
Мое рожденье проклинать
И говорил: всесильный бог,
Ты знать про будущее мог,
Зачем же сотворил меня?

(II, 129).

Политическая трагедия перерастает в философскую — характерная черта последекабристской литературы. Центральной проблемой становится проблема общественной морали, проблема добра и зла.

Итак, Соррини — порождение общества, в котором нет ничего великого, ничего святого; он по-своему прав, предъявляя этому лицемерному обществу и им же выдуманному богу счет за свои грехи и преступления. Из вспомогательного персонажа он превращается в главный, оттесняя благородного Фернандо на второй план.

Г л а в а II

1

Замысел трагедии о молодом человеке «недворянского происхождения» свидетельствует о высоком социальном чутье юного Лермонтова; однако для драматургии 30-х годов такая тема была неосуществима — как по цензурным, так и по более глубоким причинам. На очереди стояла другая тема, подготовленная предшествующей литературой и кровно близкая Лермонтову: трагическое положение дворянской передовой моло-

дежи в последекабристской России. Вопрос шел не только о политической стороне (об этом Лермонтов говорил в стихотворениях и в поэме «Последний сын вольности»), но и о моральной. Герцен потом вспоминал: «Первые годы, следовавшие за 1825, были ужасающие. Только лет через десять общество могло очнуться в атмосфере порабощения и преследований. Им овладела глубокая безнадежность, упадок сил. Высшее же общество с подлым и низким рвением поспешило отречься от всех гуманных чувств, от всех цивилизованных мыслей». ⁸⁷ Такова была обстановка, в которой росли и начинали свою деятельность «дети декабристов и мира нового ученики».

Моральный упадок сказывался и в общественном поведении, и в семейном быту. Это было характерно не только для русского общества. Сен-симонисты говорили в своих лекциях о прискорбном положении всего европейского общества, считая это признаком «критической эпохи». Всюду царит эгоизм — «глубочайшая язва современных обществ»: «Все узы привязанности порваны, повсюду жалобы или опасения, радостей и надежд не видно нигде». Но если общественных привязанностей не существует, то, быть может, развиты привязанности личные? «Можно было бы думать, — рассуждает автор первой лекции («О необходимости нового социального учения»), — что отцовские и сыновние привязанности, рождающиеся, так сказать, вместе с нашим появлением на свет, не таковы, чтобы подвергнуться столь сильному искажению. На самом деле, однако, все симпатии связаны общей цепью: причина, ослабляющая одни, действуют также на другие». ⁸⁸ Тот же вопрос встал перед Лермонтовым — и он ответил на него трагедией, которую озаглавил по-немецки или, вернее, по-шиллеровски: «Menschen und Leidenschaften (ein Trauerspiel)». ⁸⁹ Издавна указывалось на автобиографичность этой трагедии; действительно, многое из юности Лермонтова отразилось здесь с такой точностью, что иной раз этой пьесой можно воспользоваться как биографическим материалом. Однако написана она все-таки не для этого, и ее автобиографизм (как и автобиографизм лермонтовской лирики) имеет другой смысл. Лермонтов подверг художественной обработке собственные «страдания многих, многих лет» (как сказано

⁸⁷ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. VI, под ред. М. К. Лемке, Пгр., 1917, стр. 364.

⁸⁸ Изложение учения Сен-Симона, стр. 131.

⁸⁹ На обложке рукописи видно написанное первоначально (вместо «Menschen») «Люди»; очевидно, трагедию предполагалось озаглавить «Люди и страсти» (ср. в стихотворении 1830 г. «Н. Ф. И...вой»: «Меня бы примирила ты с людьми и с буйными страстями»). В дальнейшем тексте статьи мы будем называть ее этим первоначальным заглавием.

в посвящении), потому что увидел в них отражение времени — последствия царящего в обществе и в семье эгоизма.

По словам Пушкина, дорога к драме открылась ему после «Цыган»: ⁹⁰ он шел к драматургии от поэм. У Лермонтова было иначе: зерном, из которого выросла его драматургия, была лирика. Юношеские драмы Лермонтова представляют собой сюжетное развитие тех патетических монологов, которые пронесит его лирический герой. Основные проблемы и конфликты драм заложены в этих монологах, обычно прямо обращенных к другим лицам — к друзьям и врагам. Достаточно было вывести их на сцену и дать им слово, чтобы получалась драма или трагедия — если не о «судьбе народной» (тема, погибшая вместе с декабристскими замыслами), то о «судьбе человеческой». ⁹¹ Юношеские драмы Лермонтова (в особенности «Странный человек») можно читать как своего рода комментариев к его собственной лирике — как раскрытие намеков, жалоб и сентенций, сжато высказанных там. Недаром после «Испанцев» он стал писать драмы в прозе: вместе с переходом к другим лицам, к действию, к бытовым и психологическим мотивировкам естественно возникла проблема разных речевых стилей и свободного, не стесненного стиховыми рамками диалога. Так, например, было у Шиллера: «Дон Карлос» написан в стихах («драматическая поэма», как указано в подзаголовке), но «Коварство и любовь» — в прозе.

Написанная вслед за трагедией «Люди и страсти» драма «Странный человек» представляет собою прямой итог ранней лирики — попытку «изложить» ее драматически на основе идеи «самопознания». Эта идея, получившая в последекабристские годы особое значение (как принцип мышления и общественного поведения), была выдвинута Д. В. Веневитиновым в его замечательной декларации «Несколько мыслей в план журнала». Декларация начинается словами: «Всякому человеку, одаренному энтузиазмом, знакомому с наслаждениями высокими, представлялся естественный вопрос: для чего поселена в нем страсть к познанию и к чему влечет его непреодолимое желание действовать? К самопознанию, отвечает нам книга природы. — Самопознание — вот идея, одна только могущая одушевить вселенную; вот цель и венец человека». ⁹² Исходя

⁹⁰ А. Л. Слонимский. «Борис Годунов» и драматургия 20-х годов. В книге: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Сборник статей под общей редакцией К. Н. Державина, изд. Гос. академического театра драмы, Л., 1936, стр. 59.

⁹¹ Выражения Пушкина: «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная» (7, 632).

⁹² Д. В. Веневитинов. Стихотворения, Библиотека поэта, Большая серия, «Советский писатель», Л., 1940, стр. 138. — Ср. слова Герцена

из этого общего положения, Веневитинов выступил против традиционного представления о поэзии как о непосредственном отражении чувств: «Первое чувство никогда не творит, и не может творить, — решительно заявил он, — потому что оно всегда представляет согласие». Художественное творчество, с его точки зрения, есть процесс диалектический, в котором рядом с чувством действует мысль:⁹³ «Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе и тогда, уже снова обратившись в чувство, является в произведении. И потому истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения. У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается орудием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка. Скажу более: у нас чувство некоторым образом освобождает от обязанности мыслить и, прельщая легкостью безотчетного наслаждения, отвлекает от высокой цели усовершенствования».⁹⁴

Юношеская лирика Лермонтова осуществляла эти новые эстетические требования эпохи: она шла по пути создания «поэзии мысли». С особенной ясностью это видно на стихотворении «1831-го июня 11 дня»: тесно связанное со «Странным человеком» (как лирический комментарий или подтекст к роли Владимира Арбенина), оно написано как бы прямо под впечатлением статьи Веневитинова.⁹⁵ Такие выражения, как «боренье дум», «ноша бытия», «гармония вселенной», «сумерки души», взяты не из поэтического, а из философского языка — из «определятельного языка рассудка». Стихотворение написано именно с тем, чтобы «дать себе отчет в своих чувствах» («и себе отчет мы можем дать в своей судьбе», — сказано у Лермонтова), и так, чтобы говорило не «первое чувство», а то, в которое обращается развившаяся в борьбе мысль. Отсюда — афоризмы и сентенции, разрушающие привычный «механизм» стихотворной речи и придающие стихотворению в юношеской статье «О месте человека в природе»: «Чем же человек отличается от животных? Самопознанием, мышлением» (Собрание сочинений в 30 томах, т. I, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 17). Владимир Арбенин в «Странном человеке» говорит о «тяжелой ноше самопознания», которая с младенчества была его уделом. (Подчеркнуто мной, — Б. Э.).

⁹³ Ср. в диалоге Веневитинова «Анаксагор»: «Чтоб познать свою силу, человек принужден испытать ее в противоречиях — оттуда раскол между мыслию и чувством» (Полное собрание сочинений, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 135—136).

⁹⁴ Д. В. Веневитинов, Полное собрание сочинений, стр. 218, 219.

⁹⁵ Проза Веневитинова (в том числе и статья «Несколько мыслей в план журнала», написанная в 1826 г.) появилась во второй части его «Сочинений», вышедшей в начале 1831 г.

характер философского трактата: «Холодной буквой трудно объяснить боренье дум», «Я не могу любовь определить, но это страсть сильнейшая», «Находишь корень мук в себе самом» и т. д. Другой яркий пример стихотворного опыта, написанного «определятельным языком рассудка», представляет собою стихотворение «Когда б в покорности незнания» (1831): оно построено совершенно как рассуждение — как сжатый философский трактат, состоящий из двух частей. Тема стихотворения совершенно ясная — она подсказана чтением Фурье, одно из основных утверждений которого заключалось в том, что бог, вложивший людям всевозможные «страсти», т. е. порывы и стремления, не мог не обеспечить их удовлетворения — счастья на земле. «Фурье делал несколько предположений, почему бог мог бы лишить людей этой возможности осуществлять стремления, которые сам вложил в них: „Он несправедлив, создав в нас тяготение к этим благам без возможности его удовлетворить <...> Он преднамеренный мучитель <...> Он мог, и не хотел“. Или: „Он хотел, и не мог“. Отвергнув эти предположения, Фурье утверждал, что „он мог и хотел“, то есть что порывы и стремления людей могут быть удовлетворены».⁹⁶ Лермонтов прямо цитирует Фурье: «Неисполнимые желанья он в нашу душу б не вложил, он не позволил бы стремиться к тому, что не должно свершиться» (I, 231) и т. д.

Веневитинов считал, что надобно бы совершенно остановить ход русской словесности — «заставить ее более думать, нежели производить». Россия, по его словам, «нуждается в твердом основании изящных наук и найдет сие основание, сей залог своей самобытности и, следственно, своей нравственной свободы в литературе, в одной философии, которая заставит ее развить свои силы и образовать систему мышления».⁹⁷ Чернышевский процитировал эти слова в рецензии на издание стихотворений Веневитинова (1856) и прибавил: «Надобно перенестись к 1825—1827 годам, чтобы понять всю глубокую справедливость этих слов, понять, какую силу ума должно было иметь, чтобы так смотреть на литературу, ее состояние в России, средства двинуть ее вперед и вместе с нею двинуть общество...».⁹⁸

Вопрос о создании философии в России стал очередной жизненной задачей молодого поколения. «Нам необходима филосо-

⁹⁶ Т. Иванова. Юность Лермонтова. «Советский писатель», М., 1957, стр. 127.

⁹⁷ Веневитинов, Полное собрание сочинений, стр. 219, 220.

⁹⁸ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, ГИХЛ, М., 1949, стр. 927. — Здесь же Чернышевский называет Веневитинова «великим поэтом, который дал бы новое и самое благотворное направление нашей поэзии» (стр. 926).

фия, — писал И. В. Киреевский, вспоминая о Веневитинове в «Обзрении русской словесности за 1829 год»: — все развитие нашего ума требует ее. Ею одною живет и дышит наша поэзия; она одна может дать душу и целость нашим младенствующим наукам, и самая жизнь наша, может быть, займет от нее изящество стройности. Но откуда придет она? Где искать ее?». ⁹⁹ Характерен разговор о философии в трагедии Лермонтова «Люди и страсти». Обсуждается вопрос о поездке Юрия Волина за границу. Отец настаивает, чтобы он ехал не во Францию (как хочет бабушка), ¹⁰⁰ а в Германию: «Немцы хотя в просвещении общественном и отстали от французов, — утверждает он, — <...> но зато глубокомысленнее французов, и многие науки у них более усовершенствованы. <...> «У них философия преподается лучше, нежели где-нибудь» (III, 193). Этот разговор не имеет сюжетного значения; надо полагать, что он принадлежит к числу автобиографических (мемуарных) кусков. В 1830 г. (после закрытия Благородного пансиона) в семье Лермонтова, по-видимому, возникал вопрос о его поездке за границу; ¹⁰¹ возможно, что этому помешали политические события. Интерес Лермонтова к философии определился уже в пансионские годы: он слушал лекции профессора М. Г. Павлова (по «натурфилософии») и, как говорит Н. Л. Бродский, раньше многих своих университетских товарищей «вошел в круг шеллингизма», — «философские идеи насыщали поэтическое творчество молодого Лермонтова». ¹⁰² Сделанное в трагедии «Люди и страсти» сопоставление французского «общественного просвещения» с немецкой философией и предпочтение, отданное ей, — характерная черта времени. Сама французская молодежь (в том числе и сен-симонисты) увлекалась немецкой идеалистической философией. ¹⁰³

Аналогичный процесс шел и у нас, но с ясным сознанием того, что все силы должны быть направлены на создание соб-

⁹⁹ И. В. Киреевский, Полное собрание сочинений в 2 томах, т. II, «Путь», М., 1911, стр. 27.

¹⁰⁰ Это может служить дополнительным основанием для датировки: работа над этой трагедией шла, очевидно, до июльской революции в Париже, иначе не могло бы быть речи о поездке во Францию.

¹⁰¹ Ср. слова Юрия в 5-м явлении I действия: «Я еду в чужие края — оставляю всех — родину» и ниже: «Я еду — я должен ехать — я хочу ехать» (III, 179 и 180). Эта же тема есть в стихотворениях 1830 г. («Стансы», «Прости, мой друг!»).

¹⁰² Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография. М., 1945, стр. 93.

¹⁰³ См. в статье В. П. Волгина «Социальное учение раннего сен-симонизма» (Изложение учения Сен-Симона, стр. 11). О значении немецкой философии для новых социальных учений и идей много говорится в журнале Пьера Леру «Энциклопедическое обозрение» («Revue encyclopédique») 1832 г.

ственной философии. Необыкновенно характерны в этом смысле письма Герцена к Огареву 1833 г.: «Ты прав, — пишет Герцен 19 июля. — Saint Simonisme имеет право нас занять. Мы чувствуем (я тебе писал это года два тому назад и писал оригинально), что мир ждет обновления, что революция 89 года ломала — и только, но надобно <...> другие основания положить обществу Европы; более права, более нравственности, более просвещения. Вот опыт — это S<aint-> Sim<onisme>». Далее Герцен рекомендует Огареву прочитать в журнале «Revue encyclopédique» статью о системе Фурье, а вслед за этим говорит: «Огарев, ты открыл новый мир в Шеллинге».¹⁰⁴ В следующем письме Герцен пишет: «Ты сделался шеллингистом. <...> Шеллинг — поэт высокий, он понял требование века и создал не бездушный эклектизм, но живую философию, основанную на одном начале, из коего она стройно разворачивается. <...> Но нашему брату надлежит идти дале, модифицировать его учение, отбрасывать ipse dixit и принимать не более его методы. Причина: Шеллинг дошел до мистического католицизма, Гегель — до деспотизма!».¹⁰⁵

«Метода» Шеллинга — это диалектика, учение о единстве противоположностей: оно оказалось жизненно необходимым «детям декабристов» в их борьбе с реакцией. Уже Веневитинов, как мы видели, строил новую эстетику при помощи этой «методы». Герцен писал в своей юношеской натур-философской статье («О месте человека в природе»): «Соединение противоположностей кажется натяжкой, а между тем это один из главнейших законов природы».¹⁰⁶ Интересно, что статья эта открывается эпиграфом из сен-симонистской книги, а заканчивается похвалой «высоким мыслям Шеллинга; Герцен имел при этом в виду, конечно, молодого Шеллинга — автора «Философских исследований о сущности человеческой свободы» (1809). Здесь было изложено учение о противоположностях и их диалектическом единстве. Совсем по-лермонтовски звучат такие афоризмы Шеллинга, как: «Добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон»; «Тот, в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилен и для добра»; «Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей ей добродетелью»; «Душа всякой ненависти — любовь» и проч. В. Кюхельбекер,

¹⁰⁴ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. I, под ред. М. К. Лемке, стр. 117—118.

¹⁰⁵ Там же, стр. 120. — В февральской книжке «Revue encyclopédique» (1832, т. 53) была напечатана статья Абея Трансон «Учение об ассоциации Шарля Фурье» (окончание — в т. 54).

¹⁰⁶ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. I, стр. 17.

прочитав в ссылке это сочинение, записал в дневнике: «Начало этого творения удивительно: какая глубина и вместе какая ясность! — Преклоняю колено пред великим мыслителем и прошу у него прощения, что было понял его криво!». ¹⁰⁷ Русская передовая молодежь 30-х годов увидела в этом «соединении противоположностей» один из главнейших законов не только природы, но и истории. Этим учением можно было пользоваться как орудием в борьбе с общественно-политическим укладом, опирающимся на будто бы незыблемые понятия «законности» и «порядка», и со всей реакционной, «ложновеличавой» (как выразился впоследствии Тургенев) литературой, воспевавшей этот уклад. Диалектика превращалась из отвлеченного философского метода в мировоззрение, в «жизненное действие»: «<...> мы нисколько не были философами и не обладали способностью мыслить отвлеченно, чисто, на немецкий манер, — вспоминал Тургенев о своей юности. — Впрочем, мы тогда в философии искали всего на свете, кроме чистого мышления». ¹⁰⁸ Так получилось, что еще до создания собственной философии в России явилась собственная философская поэзия, развернувшая целую систему художественных образов, тем, сюжетов. ¹⁰⁹

2

Трагедию «Люди и страсти» нельзя рассматривать не только как автобиографический «мемуар», но и как бытовую пьесу, ограниченную семейным конфликтом. Лермонтов недаром назвал ее «трагедией», а ее герой, Юрий Волин, недаром переживает семейный конфликт как событие общественного значения — как гибель «прекрасной мечты земного, общего братства» (III, 176). В основе своей эта трагедия — социальная, созданная путем приложения сен-симонистских идей к русской жизни последекабрьской поры. Людей связывает здесь не взаимная любовь и уважение друг к другу, не стремление к общему

¹⁰⁷ Дневник В. К. Кюхельбекера, «Прибой», Л., 1929, стр. 230.

¹⁰⁸ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 12 томах, т. 10, ГИХЛ, М., 1956, стр. 280. — В. Асмус говорит в статье «Круг идей Лермонтова»: «Нелюбовь к отвлеченной мысли, которая остается только отвлеченной, не переходит в жизненное действие, — черта глубоко национальная, характерная для Лермонтова как мыслителя и писателя именно русского» («Литературное наследство», т. 43—44, Изд. АН СССР, М., 1941, стр. 85).

¹⁰⁹ В. Асмус пишет: «Редкая литература в кругу литератур мирового значения представляет пример такой тяги к философскому осознанию жизни, искусства, творческого труда, какой характеризуется именно русская литература. И в то же время редкая литература отмечена в такой мере, как русская, своеобразием, порой причудливостью путей философского развития крупнейших ее талантов» (там же, стр. 83—84).

идеалу, а расчет, хитрость, вражда. Юрий Волин противопоставлен другим персонажам пьесы не как «характер», а как не зараженный еще пороками своей среды и своего времени («критической эпохи», по Сен-Симону) член этого общества. Чувство любви не может существовать и развиваться в атмосфере мелких эгоистических страстей. «У моей бабки, моей воспитательницы, жестокая распря с отцом моим, и это все на меня упадет», — жалуется своему другу Волин. «Я здесь как добыча, раздираемая двумя победителями», — говорит он дядюшке. Общее недоверие, в конце концов, влияет и на него. Еще недавно он «с детским простосердечием и доверчивостью кидался в объятия всякого»; теперь он отвергает любимую девушку, потому что подозревает ее в измене; он не слушает ее объяснений: «За каждую каплю твоей крови я был готов отдать душу, — говорит он ей; — за один твой веселый час я заплатил бы целыми годами блаженства... и ты... мне изменила!...». На эту красноречивую тираду девушка отвечает с упреком: «Неужели ты такой эгоист, что считаешь себя одного с чувством и душою... О Юрий, ты так обманул меня; ты говорил о привязанности своей ко всему миру, ко всем людям, а ныне не имеешь сожаления к бедной девушке». Реплика — «(Юрий в сильном смущении)» — подчеркивает значение этих слов.

Язык Юрия Волина кажется прозаическим переводом со стихотворного подлинника: это соответствует патетической роли, которая предназначена ему в пьесе. Остальные персонажи говорят иначе — соответственно положению или профессии. Приятель Юрия, гусар Заруцкий, говорит «молодецким» стилем: «Черт меня дерь, если я не изрублю этого <...> злодея», «нам жизнь — копейка» и проч. Особенной яркостью отличается язык бабушки Юрия, Марфы Ивановны. Второе действие начинается ее разговором с горничной Дарьей: «Как ты смела, Дашка, выдать на кухню нынешний день 2 курицы — и без моего спросу? — а? — отвечай!». После ответных слов Дарьи она продолжает: «Как, дура, скотина, — две много... да нам есть нечего будет — ты меня эдак, пожалуй, с голоду уморишь — да знаешь ли, что я тебе сейчас вот при себе велю надавать пощечин...». Далее следует сцена, демонстрирующая ханжество «хитрой старухи»: чтение евангелия перебивается руганью по адресу соседки и приказанием отправить поваренка «в плети на конюшню» за то, что он разбил кружку. Рисуя образ Марфы Ивановны, Лермонтов пользовался, очевидно, не только материалом собственных наблюдений, но и традицией русской бытовой комедии (Простакова в «Недоросле» Фонвизина).

Речевой стиль Юрия Волина подготовлен лирикой Лермонтова и насыщен выражениями, взятыми из его стихотворений

1830 г. Юрий говорит: «Помнишь ли, как нетерпеливо старался я узнавать сердце человеческое, как пламенно я любил природу, как творение человечества было прекрасно в ослепленных глазах моих? Сон этот миновался, потому что я слишком хорошо узнал людей...». Та же тема — в стихотворении «Разлука»: «Зачем так рано, так ужасно я должен был узнать людей?» (I, 86). В большом монологе перед самоубийством Юрий говорит: «О! я умру, об смерти моей, верно, больше будут радоваться, нежели о рождении моем»; этими словами кончается стихотворение «Одиночество»:

Никто о том не покрушится,
И будут (я уверен в том)
О смерти больше веселиться.
Чем о рождении моем.

(I, 96).

Если в «Испанцах» Лермонтов ослабил традиционную роль злодея тем, что сделал его философом-циником (нечто подобное есть в Яго у Шекспира), то в новой трагедии он решил обойтись вовсе без такой роли — и именно потому, что дело здесь не в отдельных людях. Никто не хочет причинить зла Юрию по каким-либо корыстным побуждениям, наоборот: когда он кончает самоубийством, Марфа Ивановна сходит с ума, Любовь лежит в обмороке, а все остальные стоят над телом Юрия «в безмолвном поражении». Юрий гибнет жертвой такого общественного устройства, при котором добро неизбежно превращается в зло, любовь — в ненависть. Перед самоубийством Юрий произносит фразу, в которой выражена сущность этой трагедии и которая могла бы быть эпитафией к ней: «Это все должно было так кончиться... Где золото есть главный предмет, дело там не кончится лучше» (III, 247).¹¹⁰ Напомним, что та же мысль проведена в «Испанцах» — лишний признак ее устойчивости и принципиального значения. Недаром имущественные и денежные дела занимают в човой трагедии такое важное место: это характеризует не данных людей, а данную эпоху.

Надо указать еще на то, что сюжет этой трагедии в значительной степени построен на мотиве недоразумений, чего в «Испанцах» не было. Служанка Дарья, по просьбе Марфы Ивановны, плетет сеть интриг, в результате которых отец прокли-

¹¹⁰ «Кончится» — здесь в значении настоящего времени. Ср. у Пушкина: «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончится» и т. д. (7, 53). См. об этом в книге: Л. А. Булаховский. Русский литературный язык первой половины XIX века. Учпедгиз, М., 1954, стр. 120.

нает ни в чем не виноватого Юрия. В это же время Юрий застаёт любимую девушку на свидании со своим другом Заруцким; не слушая объяснений (Заруцкий любит сестру этой девушки), он обвиняет друга в коварстве, а девушку в измене, хотя на самом деле не было ни того, ни другого. Эти трагические недоразумения доводят Юрия до самоубийства. Необходимость в такого рода дополнительных мотивах появилась потому, что без них мотивировка финальной катастрофы была бы неубедительной. Эти случайности и недоразумения придают финалу «роковой» характер; в пьесе появляется мотив «судьбы», который переводит ее из жанра семейной драмы в жанр философской трагедии. Это подчеркнуто предсмертным монологом Юрия, где он, повторяя слова Азраила, рассуждает о самоубийстве: «Как подумать, что <...> белый порошок превратит в пыль мое тело, уничтожит создание бога?.. Но если он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству; зачем не удержал удары людей от моего сердца?.. Зачем хотел он моего рожденья, зная про мою гибель?.. где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?». Этот богоборческий ход мыслей приводит Юрия к выводу, что человек — «несчастное, брошенное создание»: «Нет другого света... есть хаос... он поглощает племена... <...>нет рая — нет ада...».

В предсмертном монологе использована запись (надо думать, литературного происхождения), появившаяся в тетради одновременно с замыслом «Испанцев»: «Природа подобна печи, откуда вылетают искры. Природа производит иных умнее, других глупее; одни известны, другие не известны. Из печи вылетают искры, одни больше, другие темнее, одни долго, другие мгновенно светят; но все-таки они погаснут и исчезнут без следа; подобно им последуют другие также без последствий, пока печь погаснет сама: тогда весь пепел соберут в кучу и выбросят; так и с нами».¹¹¹ Этот мотив проходит и через лирику 1830 г. — в связи с вопросами морали. Так в замечательном стихотворении «Отрывок»:

Теперь я вижу: пышный свет
Не для людей был сотворен.

¹¹¹ Интересно, что это сравнение откликнулось в черновом варианте «Фаталиста»: «...существование каждого из нас, исполненное страдания или радостей, темно и незаметно в этом безбрежном котле, называемом природой, где кипят [умирают], исчезают и возрождаются столько различных жизней» (М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. VI, стр. 614; в дальнейшем все рукописные материалы цитируются по V и VI томам этого издания; ссылки даны в тексте).

Мы сгинем, наш сотрется след,
Таков наш рок, таков закон.¹¹²

(I, 116)

Трагедия «Люди и страсти» была написана летом 1830 г., а осенью следующего года Лермонтов уже закончил новую пьесу — «Странный человек». Эта «романтическая драма» (так назвал ее сам автор) построена тоже на конфликте благородного юноши с низким обществом; в ней есть даже повторные положения и эпизоды (например, сцена XI), наличие которых как будто отменяет предыдущую пьесу. Однако это не совсем так: дело не в отмене, а в дальнейшем движении, в дальнейшей разработке тех же вопросов — характерный для Лермонтова метод. Нечто подобное можно видеть в переходе от поэмы «Исповедь» к «Боярину Орше» и «Мцыри» или от юношеского «Демона» к позднему. По сравнению с трагедией «Люди и страсти» в новой драме сильно расширена картина дворянского общества, усилена и обострена социальная тема, укрупнена личность героя. В целом проблема семейных отношений значительно углублена — результат событий и впечатлений, пережитых Лермонтовым в 1830—1831 гг. Считается, что драма «Странный человек» еще более автобиографична, чем трагедия «Люди и страсти», и что она представляет собой нечто вроде мемуара в драматической форме. Комментаторы ссылаются при этом на добытые биографическими разысканиями факты и на слова автора в предисловии к драме: «Я решился изложить драматически происшествие истинное, которое долго беспокоило меня и всю жизнь, может быть, занимать не перестанет. Лица, изображенные мною, все взяты с природы» (III, 254). Однако в черновом тексте было иначе: сначала — «Половина действующих лиц», потом — «Почти все действующие лица писаны мною с природы» (V, 646). Эти колебания говорят не в пользу автобиографизма.

Первоначальный замысел драмы был, очевидно, тесно связан с совершенно реальными лицами и с теми событиями, которые произошли в семье Лермонтова; в процессе художественной работы (как это бывало и бывает не у одного Лермонтова) замысел стал меняться: потребовались новые лица, факты, эпизоды, мотивировки, а прежние персонажи стали терять свое портретное сходство с прототипами. Наступил момент, когда автор отделился от героя, автобиография переросла в биографию

¹¹² Надо отметить, что мысль о грядущей гибели человечества занимает важное место в учении Фурье: «Подобно тому, как Кант ввел в естествознание идею о будущей гибели земли, Фурье в свое понимание истории включил мысль о будущей гибели человечества» (Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. Госполитиздат, М., 1948, стр. 245).

«молодого человека в России», «драматически изложенный» мемуар — в «романтическую драму». Лермонтов перешел от мемуарного принципа к художественному. Тут-то и понадобилось предисловие, разъясняющее позицию автора, который задался целью показать, до какого морального упадка дошло общество. При такой постановке вопроса было важно подчеркнуть, что в основу пьесы положено «происшествие истинное» и что все действующие лица «взяты» с природы (вместо черногового «писаны»): обычный в литературе прием для защиты произведения от упреков в неправдоподобии или клевете. Естественно, что вопрос о количестве прототипов («половина» или «почти все») при этом отпал: речь шла уже не об автобиографизме, а о художественной правде и убедительности.

Текст предисловия менялся вместе с текстом драмы. В первоначальной редакции предисловия гибель героя мотивирована только его «безумной страстью»: «Читатель верно пожалеет о судьбе молодого человека, который подавал столь блистательные надежды и от одной безумной страсти навсегда потерял для [человечества] общества» (V, 647). Эту редакцию предисловия можно назвать «вертеровской»: «Я бережно собрал все, что мне удалось разузнать об истории бедного Вертера, — говорит Гете в предисловии к своему роману, — и думаю, что вы будете мне за это признательны. Вы не откажете его уму и сердцу в любви и уважении и прольете слезы над его участью».¹¹³ Сходство поддерживается лирикой 1831 г., сквозь которую проходит тема гибели, — и особенно стихотворением «Завещание. (Из Гете)», которое является переложением последней просьбы Вертера. Оно находится в той же тетради (10-й), где «Странный человек», и написано вслед за драмой, как концовка к ней. Далее следует прозаическая заметка, в которой «Новая Элоиза» Руссо сравнивается с тем же романом Гете: «Вертер лучше: там человек — более человек» (VI, 388).

Однако Лермонтов не остановился на первоначальной редакции драмы; он подверг ее обработке — с тем, чтобы усилить и укрепить общественно-политическую и философскую сторону. В черновом тексте дядюшка (по словам Загорскиной) утверждал, что Владимир — «злой человек»; теперь он находит, что Владимир «не заслуживает названия дворянина». Эти слова надо понимать как намек не на характер Владимира, а на его взгляды и убеждения. Отметим, что «гость 1-й» называет Владимира «злым насмешником» и прибавляет, что он «дерзок и все, что вы хотите», а «гость 3-й», заступаясь за Владимира, спрашивает: «А знаете ли вы историю Арбенина?». Под

¹¹³ В. Гете, Избранные произведения, ГИХЛ, М., 1950, стр. 533.

«историей» здесь разумеется, по-видимому, какой-то определенный факт или поступок Владимира; так употреблено это слово в «Княжне Мери»: «Кажется, ваша история там наделала много шума», — говорит доктор Вернер Печорину. В «Странном человеке» слово «история» (в смысле «поступка») обыграно каламбурно; в ответ на вопрос 3-го гостя «одна из дам» говорит: «Я не думаю, чтоб он был такое важное лицо, чтобы можно было заниматься его историей; <...> история счастливых людей не бывает никогда занимательна». В конце той же второй сцены Владимир говорит княжне Софье: «Я не сотворен для людей теперешнего века и нашей страны»; подчеркнутых слов в черновом тексте не было. Сцены IV (в комнате студента Рябинова) сначала вовсе не было; она вставлена, главным образом, для того, чтобы дать больше места стихам Владимира Арбенина — сделать образ молодого поэта более убедительным, а его гибель — более многозначительной. В черновом тексте во всей драме было только одно стихотворение Арбенина — «Когда я унесу в чужбину» (сцена XII), притом в его первоначальной редакции (ср. «Романс к И...»); в беловом тексте драмы оно изменено: в первой строфе тема «чужбины» заменена гибелью («Когда одни воспоминанья <...> твой друг оставит меж людей»), а вторая строфа написана заново. Вместо просьбы «вспомнить нашу младость» («чтоб вовсе радость не умерла в моей груди» — V, 680) здесь другая тема и другая просьба:

Он жил с людьми как бы с чужими,
И справедлива их вражда,
Но хоть виновен перед ними,
Тебе он верен был всегда;
Одной слезой, одним ответом
Ты можешь смыть их приговор;
Верь! не постыден перед светом
Тобой оплаканный позор!
(III, 330).

Стихотворение утратило прежний интимный, альбомный характер: вместо темы любви явилась тема вражды с обществом. В сцене IV сначала читалось стихотворение Арбенина, обращенное к Загорскиной и говорившее только о любви («Не удалось мне сжать руки твоей»);¹¹⁴ в окончательной редакции вместо него взяты три строфы из большого философского монолога — «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет чу-

¹¹⁴ Тема этого стихотворения высказана в словах: «Ты не хотела слушать клятв любви, и я обманутый не стал тебя просить». Прослушав это стихотворение, Снегин говорит: «Ошибается Арбенин! он это писал в минуту, когда недоволен был собою» (М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. V, стр. 658).

десного искала»). Прослушав эти строфы, студент Снегин восторженно восклицает: «Он это писал в гениальную минуту!».

Обработка драмы шла явно в сторону от «вертеровского» направления. В этом смысле очень показательна одна деталь. Наташа Загорскина, изменившая Арбенину, просит забыть ее: «Мало ли есть рассеяний для молодого человека!.. вам понравится другая, вы женитесь... тогда мы снова увидимся, будем друзьями, будем проводить вместе целые дни радости... До тех пор я прошу вас забыть девушку, которая не должна слушать ваших жалоб...». В черновом тексте Владимир отвечает: «В каком романе, у какой героини вы переняли такие мудрые увещания? прекрасно! поучительно! — кто б мог ожидать?» В белом тексте — иначе: «В каком романе, у какой героини вы переняли такие мудрые увещания? Вы желали бы во мне найти Вертера!.. прекрасная мысль... — кто б мог ожидать?». Так, устами самого героя отброшена мысль о его сходстве с Вертером: он возмущен тем, что изменившая ему девушка разыгрывает из себя Шарлотту. Его гибель мотивируется уже не «одной безумной страстью», но и низким нравственным состоянием общества, эгоизмом «людей теперешнего века». Сама измена девушки кажется не трагической случайностью, а закономерным проявлением этого всеобщего эгоизма, этой расчетливости, этого мещанства: «Я ошибался! — говорит Владимир. — <...> Они годятся друг для друга... И что мне за дело? пускай себе живут да детей наживают, пускай закладывают деревни и покупают другие... вот их занятия!». И он грозит ей: «О не думай: совесть вернее памяти; не любовь, раскаяние будет тебе напоминать обо мне».¹¹⁵

После всех этих примеров понятно, что первоначальный текст предисловия должен был тоже измениться — пойти в сторону от прежней «вертеровской» редакции. Слова о судьбе молодого человека, погибшего от безумной страсти, убраны; сказано, что «раскаяние посетит души тех людей», которые узнают себя; и главное — написаны слова, которых в той редакции не было и которые подчеркивают общественный смысл пьесы: «Справедливо ли описано у меня общество? — не знаю.¹¹⁶ По крайней мере оно всегда останется для меня собранием людей

¹¹⁵ Эти слова Владимира появились в последней редакции; в черновом тексте он ведет себя по-вертеровски: «Дайте мне поцеловать руку, на прощанье... один раз! Я полагаю, что мы не увидимся больше...» (там же, стр. 683).

¹¹⁶ Это «не знаю» напоминает аналогичный и многозначительный ответ автора читателям в предисловии к «Журналу Печорина»: «... — Да это злая ирония!» — скажут они. — Не знаю». Там же: «Хотя я переименовал все собственные имена, но те, о которых в нем говорится, вероятно, себя узнают» и т. д. (IV, 340); ср. сходные слова в предисловии к драме.

бесчувственных, самолюбивых в высшей степени и полных зависти к тем, в душе которых сохраняется хотя малейшая искра небесного огня! ..» (III, 254). Предисловие заканчивается грозной и полупрезрительной фразой, в которой уже слышен будущий автор «Маскарада» и таких стихотворений, как «Смерть поэта» или «Как часто, пестрою толпою окружен»: «И этому обществу я отдаю себя на суд».

В драме «Странный человек» Лермонтов отошел от той прямой и узкой автобиографичности, какая была в трагедии «Люди и страсти». В драме картина общества значительно расширена. Действие перенесено из деревни в Москву, введено много эпизодических лиц: гости Загорских, обсуждающие поведение знакомых и сообщающие последние новости; студенты, толкующие о театре, об игре Мочалова и о том, «когда-то русские будут русскими»;¹¹⁷ поверенный, приехавший к отцу Владимира просить об отсрочке долга; доктор, лечащий мать Владимира. В трагедии «Люди и страсти» отношение автора к крепостному состоянию выразилось только в короткой сценке с поваренком, отправленным на конюшню; здесь дана большая сцена с мужиком, присланным от всего села с жалобами на госпожу, подвергающую истязаниям своих крестьян, и с просьбой купить их у нее. «О мое отечество! мое отечество!» — по-радищевски восклицает Владимир после ухода мужика.¹¹⁸ Все живут мелкими, корыстными побуждениями и страстями. Главный интерес жизни — в деньгах. Арбенин-отец заявляет поверенному, который просит отложить уплату долга: «Ни дня ждать не хочу. <...> Пускай твой господин продаст хоть тебя самого, а мне он заплотит в назначенное время. И с процентами — слышишь?». Дальнейшие слова поясняют позицию Арбенина: «Видишь какой ловкий! Всё бы ему ждали! Нет, брат! нынче деньги дороги, хлебы дешевы да еще плохо рождаются! Пускай графские сынки да вельможи проматывают именье; мы, дворяне простые, от этого выигрываем. Пускай они будут при дворе, пускай шаркают в гостиных с камергерскими ключами, а мы будем тише,

¹¹⁷ Интересно, что в черновике этих слов сначала не было, как не было и всей заключительной реплики Зарудкого о 1812 году. Биографы считают, что в лице студента Зарудкого изображен А. Д. Закревский — приятель Лермонтова, бывший в дружеских отношениях с Герценом и Огаревым (см. в книге: И. Андроников. Лермонтов. «Советский писатель», М., 1951, стр. 41—42). Напомним, однако, что в трагедии «Люди и страсти» этой фамилией назван гусар.

¹¹⁸ Сходство между этой сценой и соответствующей сценой в драме Белинского «Дмитрий Калинин» объясняется близостью не только идей, но и первоисточников: и Белинский, и Лермонтов воспроизводили пензенские поместные нравы (см. в книге: В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Начало жизненного пути и литературной деятельности. 1811—1830. Изд. АН СССР, М., 1949, стр. 310 и сл.).

да выше. И, наконец, они оглянутся и увидят, хоть поздно, что мы их обогнали». Этот монолог показывает, что наблюдательность Лермонтова не ограничивалась кругом семейных дел и отношений: за словами и поступками действующих лиц чувствуется «критическая эпоха» — «теперешний век». Все так захвачены эгоизмом, что даже не понимают, как они жестоки, коварны. Муж не прощает жене ее проступка даже в час ее смерти и проклинает сына за его жалость к ней; любимая девушка легко отдает свое сердце другому — просто потому, что, как она сама говорит, «обстоятельства переменились»; этот другой, Белинский, близкий приятель Владимира, рассуждает: «Судьба хочет непременно, чтоб я женился! Что же! Женильба — лекарство очень полезное от многих болезней, и от карманной чахотки особенно. Теперь я занял денег, чтоб купить деревню, но тысячи рублей недостает; а где их взять? Женись! женись! кричит рассудок. Так и быть! но на ком? Вчера я познакомился с Загорскиными. Наташа мила, очень мила; у ней кое-что есть! Но Владимир влюблен в нее. Что ж? чья взяла, тот и прав. Я нахожусь в таких опасных обстоятельствах, что он должен будет мне простить». В конце драмы Белинский говорит потрясенному изменой девушки Владимир: «Ты, братец, эгоист!¹¹⁹ Верь мне: твоя печаль одно оскорбленное самолюбие! <...> Загорскина прежде любила тебя — положим; а теперь моя очередь. Зачем ты тогда на ней не женился?». Это не только психологический, но и социальный портрет: тут сказываются не столько черты характера, сколько признаки времени — те самые «ужасающие» годы, которые следовали за 1825-м. Владимир говорит почти словами Герцена: «Несносное полотерство, стремление к ничтожеству, пошлое самовысказывание завладело половиной русской молодежи». Здесь (как и во всей пьесе) есть несомненный общественно-исторический подтекст: намек на происшедшую после 1825 г. перемену в поведении общества. Семейный конфликт оказывается отражением сложного социального процесса.

3

Драма «Странный человек» кончается, как и предыдущая пьеса, гибелью главного героя; однако гибель Владимира Арбенина не только иначе готовится и мотивируется (нет никаких роковых «недоразумений»), но и совершается иначе: Владимир гибнет не на глазах у зрителей (как Юрий Волин), а за сценой — за пределами действия. Мало того: причина смерти

¹¹⁹ В черновике после этого была интересная реплика Владимира: «О! если б я мог им сделаться!». Она снята как неподходящая для роли Арбенина, но ею подчеркивалась острота вопроса.

Владимира оставлена для зрителей (как и для многих действующих лиц) не вполне ясной, как бы намеренно затемненной. В «официальном» извещении нет ни слова о причине смерти: «Павел Григорьевич Арбенин с душевным прискорбием извещает о кончине сына своего Владимира Павловича Арбенина, последовавшей сего мая 11-го дня пополудни» — и только. Умер ли он от какой-нибудь тяжелой болезни, или смерть была насильственной — неизвестно. Собравшиеся у графа N гости, узнав о смерти Владимира, не обсуждают вопроса об ее причине; вместо того один из них, 5-й гость, о котором выше сказано, что он «молодой человек лет 19» (он просил 3-го гостя достать ему что-нибудь из сочинений Арбенина), говорит одну фразу: «Бедный молодой человек! Он мог бы еще вылечиться!». Значит, все гости уверены, что Владимир умер от болезни? От какой же именно?

В той же сцене XIII, датированной 12 мая, перед появлением слуги с известием о смерти Владимира, 3-й гость сообщает собравшимся гостям: «Да! бедный Арбенин! Вы знаете: он сошел с ума!». На реплику «многих» — «Как сошел с ума? Молодой Арбенин? Мы не слышали» — 3-й гость поясняет: «Как же, от любви к Загорскиной! Мне рассказывали про жалкое состояние Арбенина» и т. д. Кто же рассказывал ему про сумасшествие Владимира? Чтобы ответить на этот вопрос, надо заглянуть в предыдущую сцену (XII), датированную февралем (т. е. тремя месяцами раньше последней); среди гостей в доме Загорскиных имеется «гость 1-й» — молодой человек, которого зовут Сергей Сергеич. Он приехал поздравить Наталью Федоровну Загорскину с помолвкой. По всему его тону и поведению видно, что он — пустой светский сплетник, разносчик последних новостей и дамский угодник. Поздоровавшись с княжной Софьей (кузиной Натальи Федоровны), этот молодой человек затевает с ней разговор: «Гость. Вы, верно, знаете Владимира Арбенина. Кн. Софья. Он к нам ездит. Гость. Вы не заметили: сумасшедший он? Кн. Софья. Я всегда замечала, что он очень умен. Не могу догадаться, к чему такие вопросы?». В ответ на это гость рассказывает: «Несколько дней тому назад я был у его отца; вдруг дверь с шумом отворяется, и вбегает Владимир. Я испугался. Лицо его было бледно, глаза мутны, волосы в беспорядке; я не знаю, на кого он был похож. Отец его остолбенел, но ни слова не мог выговорить. «Убийца! — воскликнул Владимир, — ты мне не верил, поди же, поцелуй ее мертвую руку!» — и с вынужденным хохотом упал без чувств на землю. Слуги вбежали, его подняли. Отец не говорил ни слова, но дрожал, хотя показывал или старался показывать, что не был встревожен. . . я поскорее взял шляпу и ушел; потом я узнал, что Па-

вел Григорич его ужасно бранил и даже проклял, говорят, но я не верю...». На это княжна Софья говорит: «Вы не знаете, что значили слова его? Нет! это не сумасшествие...»¹²⁰ что-нибудь ужасное с ним случилось...». Гость добавляет: «Наконец я узнал, что в этот самый день умерла у Владимира мать, которая с отцом была в разводе, но такое бешенство, такие угрозы показывают совершенное сумасшествие!.. Это в самом деле очень жалко: он имел способности, ум, познания...». Следующая реплика княжны очень многозначительна: «По словам, которые вы мне повторили, отец его был виноват в чем-нибудь... он не заметил вас, и если только в этом состоит сумасшествие...». Гость готов согласиться, что явного сумасшествия, в сущности, не было: «О нет, совсем нет! — говорит он на слова Софьи: — я не хотел этого сказать. Но вы сами судите... мне стало жалко его; вот для чего я спросил».

Оставшись одна после ухода гостя, Софья говорит про него: «Приди нарочно, простоять четверть часа здесь для того только, чтобы сказать зло про одного человека и опечалить другого!». В словах гостя о сумасшествии Владимира Софья видит только злую сплетню; она говорит подошедшей к ней в это время Наташе Загорскиной: «Арбенин потерял мать, и от этого он в отчаянии; его приняли за сумасшедшего... — не знаю, вынесет ли он второй удар», т. е. измену Наташи. В слове «вынесет ли» надо видеть, конечно, намек на возможность самоубийства, а не сумасшествия.

Сцены с отцом (после смерти матери) в пьесе нет, но о ней разговаривают слуги на другой день (сцена X): «Он, чай, был не в своем уме», — говорит первый слуга второму. В черновом тексте — подробнее и яснее: «Да, была гроза! — говорит второй слуга. — Мне стало жалко молодого барина! Ну, как можно так строго взыскивать? Ведь он, брат, только что оставил тело Марьи Дмитриевны... он, чай, был не в своем уме». И дальше — интересная деталь, отсутствующая в беловом тексте: «Ты видел, — говорит тот же слуга, — как этот гость, как бишь его, ну все равно, ты видел, как он ускользнул от нас». На это первый слуга отвечает: «Кабы этого гостя не было, Павел Григорич не проклял бы молодого барина». Речь идет, очевидно, о том самом Сергее Сергеече, который рассказал Софье про сцену с отцом («я поскорее взял шляпу и ушел»): он и был первоисточником сплетни, будто Владимир сошел с ума, от него услышал об этом и 3-й гость («Мне рассказывали про жалкое состояние Арбенина» и т. д.). Возможно, что в распространении

¹²⁰ Здесь и далее подчеркнуто мной. — Б. Э.

этого слуха некоторую роль сыграли и слуги. В ответ на слова Владимира — «Оставь меня: я здоров» — слуга Иван говорит: «Напрасно, сударь, хотите меня уверить в том. Ваш расстроенный вид, бродящие глаза, дрожащий голос показывают совсем противное».

Что же произошло на самом деле? Кто прав в своем «диагнозе»: гость Сергей Сергеич, пустивший слух о сумасшествии Владимира, или княжна Софья, утверждающая, что «это — не сумасшествие»? Самый простой путь для решения этого вопроса — посмотреть, как ведет себя Владимир дальше, т. е. каким изображает его в следующих сценах автор, во власти которого находится судьба героя. Можно было бы думать, что после всего происшедшего и рассказанного Владимир больше уже не появится и пьеса кончится известием о его безнадежном сумасшествии или о смерти от сумасшествия; в действительности ход событий не совсем таков. Владимир появляется в той же сцене (XII), где гость Сергей Сергеич рассказывал Софье о его сумасшествии, — и никаких признаков сумасшествия ни в его поведении, ни в речах нет. Он узнает, что Наташа — невеста Белинского; сначала он решает мстить Белинскому: «Тебе его жаль? ты его любишь? не верю! нет, я не верю! — говорит он Наташе. — Тот, кто обманул друга, недостойн уваженья!.. Презренье и любовь несомвестны! Моя рука тебя избавит от этой ехидны...». Потом решение меняется: «Нет, я не стану мстить Белинскому! я ошибался! Я помню: он мне часто говорил о рассудке; они годятся друг для друга». В ответ на его упреки Наташа говорит: «Вы правы: я смешна, глупа... как хотите, чтоб сумасшедший поступал как рассудительный человек!». Подобно тому гостю («как бишь его»), она готова признать сильное выражение чувства за сумасшествие, тем более что Софья сказала ей: «...его приняли за сумасшедшего». На самом деле в этом разговоре с Наташей и в следующем за ним разговоре с Белинским Владимир ведет себя вовсе не как сумасшедший, а как человек, доведенный до отчаянья, — до мысли о самоубийстве: «Теперь я свободен!.. — говорит он Белинскому. — Никто... никто... ровно, положительно никто не дорожит мною на земле... Слышишь? это ты сделал! Не пугайся, не раскаивайся, что за важность? я лишний!». И Белинский понимает, что значат эти слова: «Так! я не должен тебя оставлять, — говорит он Владимиру; — это моя обязанность, и ты сам будешь после благодарен... преступление было бы не удержать безумца на краю пропасти». Вослед убегающему от него Владимиру Белинский говорит: «Жалко, что столько способностей ума подавлено бессмысленной страстью! И как не уметь себе приказать?».

Надо прибавить, что мысль о самоубийстве впервые пришла Владимиру еще до разговора с Наташей. Сцена XI (разговор со слугой Иваном) заканчивается монологом Владимира, где есть следующие слова: «Теперь испытаю последнее на земле: женскую любовь! Боже, как мало ты мне оставил! Последняя нить, привязывающая меня к жизни, оборвется, и я буду с тобой». Эти слова не оставляют никаких сомнений: если Наташа откажет Владимиру в любви, он покончит с собой. После этого становятся понятны странные слова, сказанные Владимиром в самом начале его разговора с Наташей — после того, как она принимает его поздравление: «Вы не будете счастливы. <...> Я слышал, что свадьбы, которые бывают в один день с похоронами, несчастливы». О чьих похоронах идет речь? Наташа как будто не понимает этого намека на самоубийство: «Ваши пророчества очень печальны, — говорит она; — впрочем всякий день кто-нибудь да умирает в мире; итак...».

Автор сделал все, чтобы предупредить читателя или зрителя, что, как бы ни думали и ни толковали окружающие «гости», герой драмы кончит самоубийством. Заключительная сцена (XIII) открывается словами 1-го гостя: «Слышали ли вы, граф, новость? Завтра <т. е. 13 мая> свадьба в нашем приходе». Сцена заканчивается чтением «билета», которым отец Владимира Арбенина приглашает «пожаловать на вынос тела в собственный дом, мая 13 дня, <...> отпевание в приходской церкви». Между сценами XII и XIII прошло три месяца: значит Владимир, по замыслу автора, откладывал самоубийство — именно с тем расчетом, чтобы похороны совпали с днем свадьбы Наташи. Кстати: для выполнения этого плана, высказанного Владимиром в последнем разговоре с Наташей, необходимо было скрыть факт самоубийства от официальных и посторонних лиц, иначе никаких «похорон» и никакого «отпевания» не могло бы быть. Надо думать, что, кроме отца, о самоубийстве Владимира знали Наташа, Софья и Белинский, — недаром в сцене XII никто из них уже не появляется. Зритель (или читатель) достаточно подготовлен, чтобы понимать истинную причину смерти, но его положение несколько осложняется неожиданным разговором «гостей».

В самом начале сцены XIII, в связи с вопросом о свадьбе Наташи Загорскиной, 2-й гость говорит, что она «не одному Адамову внуку вскружила голову». Гость 3-й, явно расположенный к Владимиру (тот самый, который в сцене II спрашивал «одну из дам», знает ли она «историю» Арбенина), подхватывает эти слова и сообщает: «Да, бедный Арбенин! Вы знаете: он сошел с ума!». На это следует реплика «многих», обнаружив-

вающая совершенную неожиданность для них этого сообщения: «Как сошел с ума? Молодой Арбенин? Мы не слышали!». Гость 1-й удивляется: «Странно! с ума сойти от любви?». В ответ на это гость 3-й дает подробную характеристику Владимира Арбенина, доказывающую близкое знакомство с ним и кончающуюся цитированными выше словами: «Я уверен, что если б страсти не разрушили его так скоро, то он мог бы сделаться одним из лучших наших писателей. В его опытах виден гений!». Мало того, вслед за этой характеристикой, расширяющей самый смысл гибели Владимира и придающей ей общественное содержание (слово «страсти», как мы уже говорили, не имеет узко интимного значения), следует целая тирада о природе «сумасшествия» и об отличии сумасшедших от здоровых людей. Оказывается, что это случается с людьми, которые «слишком близко взглянули на жизнь»: «Чувство настоящего и надежда для них не существуют. Такое состояние люди называют *сумасшествием* — и смеются над его жертвами!».

Возникает естественный и даже неизбежный вопрос: зачем понадобилось автору ввести в эпилог пьесы эту длинную речь 3-го гостя? Она сопровождается ироническими репликами 2-го гостя («А я зеваю!») и 4-го («К чему это ораторство? Познания свои что ли он хочет показать?»). Иной читатель готов, пожалуй, присоединиться к ним: если по всему ходу пьесы ясно, что Владимир кончил жизнь самоубийством, то зачем в финале заводить читателей на ложный путь и сбивать их с толку?

Объективный ответ на этот вопрос возможен только при условии дополнительного анализа некоторых деталей пьесы и ее общего смысла. При этом надо иметь в виду, во-первых, то, что перед нами произведение юного писателя, один из его первых драматургических опытов в прозе, и во-вторых, — что финалы художественных произведений проблемного (философского) типа часто оказываются с сюжетной точки зрения не вполне удовлетворяющими, т. е. либо внезапными, прерывающими движение и потому как бы преждевременными (например, в «Воскресении» Толстого), либо, наоборот, уводящими в сторону от основной фабулы и потому как бы растянутыми, вводящими новые, недостаточно подготовленные мотивы (например, последняя часть «Анны Карениной»). Кроме того, надо учесть, что многие вещи заканчиваются не настоящим «эпилогом», исчерпывающим фабулу, а перспективой в дальнейшее будущее, — как «Война и мир», «Мертвые души», «Евгений Онегин». Можно сказать еще несколько обобщеннее: чем крупнее замысел произведения, тем теснее связано оно с самыми острыми и сложными проблемами действительности, тем труднее поддается благополучному «заканчиванию» его сюжет, тем есте-

ственнее оставить его «открытым». Искусство по самой своей природе склонно к превращению действительности либо в неподвижность (мгновение, схваченное и тем самым превращенное в вечное), как в живописи и скульптуре, либо в бесконечное движение, которое можно остановить только условно — скорее искусственно, чем искусно (как в музыке и литературе). В этом смысле очень характерны и многозначительны такие концы, как в «Ревизоре» Гоголя, когда сюжет возвращается к своему началу, так что движение оказывается бесконечным.

В творчестве Лермонтова проблема финала была очень острой и решалась по-разному. Достаточно напомнить, что поэма «Сашка», со слишком легкой руки П. А. Висковатова, была объявлена незаконченной, и до сих пор есть литературоведы, которые считают нужным присоединиться к нему, несмотря на наличие в строфе 149 слов: «Я кончил... Так! дописана страница». «Сказка для детей» — явно незаконченная вещь, но вопрос, не является ли эта «незаконченность» принципиальной, т. е. не задумана ли она как фрагмент? Известно, что «Маскарад» первоначально кончался смертью Нины, а IV акт, с появлением Неизвестного и с сумасшествием Арбекина, был написан только после запрещения цензурой первой редакции. «Герой нашего времени» написан как «цель повестей», в которой нет последнего звена, — нет повести, рассказывающей о гибели героя, а есть только фактическая «справка», сообщенная издателем «Журнала Печорина», и притом не в конце, а в предисловии к нему. Фактический конец «Героя нашего времени» (т. е. конец рассказа «Фаталист») представляет собою победу героя над угрожавшей ему смертью и в то же время победу автора над литературным шаблоном, принуждающим обычно кончить роман смертью героя — если не от болезни и не на дуэли, то в бою или в самоубийственном отчаянии. Лермонтов кончил свой роман афоризмом оставшегося в живых героя, скрывающим в себе литературную иронию: «Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (IV, 474).

Трагедия «Люди и страсти» кончается самоубийством героя на сцене, причем это самоубийство мотивируется семейными обстоятельствами: «И в этот день он <отец> меня проклял! — восклицает Юрий Волин. — В тот самый день, когда я столько страдал, обманутый любовью, дружбой... Мое терпение кончилось... кончилось... я терпел сколько мог... но теперь... это выше сил человеческих!». Такое самоубийство, как бы ни старался автор придать ему философский (богоборческий) характер, кажется проявлением не силы воли, а ее слабости, — и недаром сам герой, убедившись в несправедливости своих подозрений, кричит в отчаянии: «Злодей! самоубийца!». При таком

положении все высокие слова героя кажутся жалкой риторикой. Надо прибавить, что самоубийство героя на сцене — вообще довольно рискованный прием, грозящий дискредитацией героя. Недаром такого рода концы очень редки в драматургии. Самоубийство Феди Протасова (в «Живом труп» Толстого) не снижает его роли только потому, что оно делается для благополучия других и оказывается проявлением жертвенности, окончательно подтверждающим душевное величие героя. Не то в трагедии Лермонтова — и понятно, что в новой пьесе, представляющей собою развитие предыдущей, он поставил себе две драматургические задачи: 1) укрупнить героя — сделать его личностью творческой, сохранившей (как сказано в предисловии) «искру небесного огня», и 2) придать его гибели смысл общественного протеста и осуждения — «оправдать тень несчастного» (как сказано там же). Первое требование достигнуто тем, что Владимир Арбенин — не просто мечтатель-утопист, как Юрий Волин, а поэт, стихотворения которого введены в пьесу: о них говорят, их читают вслух и хвалят. Сам Владимир в минуту отчаянья восклицает: «Где мои исполинские замыслы? к чему служила эта жажда к великому?». В черновом тексте сказано больше и яснее: «Где мои необъятные планы? Ужели мечты, принимаемые мною за предчувствие, были только приманка злого духа, который поныне преследует меня, показывает обольстительный призрак на другой стороне пропасти, чтоб я скорее в нее повергнулся?»¹²¹ К чему служила эта жажда к великому? Где исполнятся мои замыслы? <...> Творческая сила, оживлявшая эту грудь, истощилась, воображения нет; существенность подавила все». Эти слова обнаруживают в Арбенине гораздо больше сил, стремлений и возможностей, чем было у Юрия Волина. «Тебе трудно понять мои мечты, я это вижу, — говорит Арбенин Белинскому.¹²² — Друг мой! где найду я то, что принужден искать». Наконец, в «Эпilogе» (сцена XIII) 3-й гость говорит, что Арбенин мог бы сделаться одним из лучших писателей («У него нашли множество тетрадей, где отпечаталось все его сердце; там стихи и проза, есть глубокие мысли и огненные чувства!») и что в его опытах «виден ге-

¹²¹ Ср. последнюю строфу стихотворения «Мой демон» (1831 г.; I, 331).

¹²² Эти слова с полной ясностью свидетельствуют о том, что в это время Лермонтов не имел никакого представления о студенте В. Г. Белинском, — иначе зачем было ему называть этой фамилией действующее лицо своей пьесы, не имеющее ничего общего с реальным Белинским? Отметим кстати, что имя Белинского упомянуто Лермонтовым среди светских «кавалеров», бывших на балу у графа N (V, 214).

ний». ¹²³ Осуществить второе требование было гораздо труднее — и финальная сцена была написана именно с этой целью. Если бы 3-й гость не заговорил в эпилоге о сумасшествии, читатель не сомневался бы, что Владимир кончил самоубийством и что это осталось неизвестным только посторонним лицам. Однако в этом случае было бы совершенно непонятно присутствие эпиграфа из «Сна» Байрона. Эпиграф к пьесе — вещь необычная, предполагающая не зрителя, а читателя; тем более важно понять его смысл. В стихотворении Байрона — семь последовательно сменяющих друг друга снов, в целом образующих трагическую повесть о любви. Лермонтов составил эпиграф из двух цитат, обозначив промежуток между ними точками. Первые две строки, взятые из строфы 5-й, говорят о том, что страстно любимая юношей девушка (об этой любви Байрон рассказывает в предыдущих строфах) вышла замуж за другого, который не любил ее так сильно. В драме Лермонтова этому вполне соответствует история отношений Арбенина и Белинского с Наташей Загорскиной. Далее Лермонтов минует весь рассказ о том, как юноша женился на другой, а первая впала в тоску и в безумие, и берет строки из строфы 7-й, где состояние так называемого «безумия» (*frenzy*) сопоставляется с «сумасшествием» мудрецов, которое отличается гораздо большей глубиной («*the wise have a far deeper madness*»); «меланхолический блеск очей — страшный дар; это своего рода телескоп, видящий правду. Он отнимает у фантазий их даль и показывает жизнь вблизи во всей ее наготе, делая холодную реальность еще более реальной». Итак, есть разные виды того, что люди называют «безумием»: безумие девушки, вышедшей замуж не за того, кто любил ее по-настоящему, и потому не нашедшей счастья в браке, — это совсем не то состояние меланхолии, которое бывает у людей, посмотревших на жизнь совсем близко и увидевших истину во всей ее наготе. Так, при помощи этого эпиграфа Лермонтов как будто предсказывает мрачное будущее Наташи ¹²⁴ и подготавливает читателя к тому «сумасшествию» Владимира, которое на самом деле представляет собою вид мудрости.

¹²³ Эти слова принято считать автохарактеристикой Лермонтова и пользоваться ими для доказательства того, что «Арбенин наделен чертами самого Лермонтова» (И. Андроников. Лермонтов, стр. 36). Вряд ли это так. Во-первых, такое толкование предполагает слишком большую нескромность в юном Лермонтове; во-вторых, никакой прозы в его тетрадах 1830—1831 гг. нет. В этой характеристике скорее можно видеть намек на покойного Д. В. Веневитинова, смерть которого в 1827 г. (ему было всего 22 года) произвела огромное впечатление.

¹²⁴ Ср. в черновом автографе «Странного человека» слова Арбенина Наташе: «Вы оба не будете счастливы! (...) Придет время, и твой муж тебе наскучит, потому что он — человек обыкновенный».

Связь «Странного человека» со «Сном» Байрона не ограничивается эпиграфом — стихотворение Байрона отражается и в самом тексте Лермонтовской драмы, в самом развитии сюжета. В сцене IV студент Заруцкий читает большое стихотворение Арбенина («Я видел юношу: он был верхом») — «в некотором смысле подражание The Dream, Байронову», — как сообщает слушателям Заруцкий. Действительно, в стихотворении Лермонтова (оно существует и как отдельное, явно автобиографическое, под заглавием «Видение») рассказаны два сна о любви, соединенные байроновской строкой: «Мой сон переменялся невзначай». В сцене XII, перед последним объяснением Владимира с Наташей, Софья в присутствии Белинского напоминает ей, что она прежде любила Владимира: «Да, это правда, — говорит Наташа: — Арбенин мне сначала нравился и очень занимал воображение, но этот сон, как все печальные сны, прошел». На это Софья замечает: «Я не совсем что-то верю твоему пробуждению», — а Белинский, сам того не подозревая, цитирует Байрона—Арбенина: «Может быть один сон сменился другим». Наконец, 3-й гость, разъясняя сущность того состояния, которое «люди называют сумасшествием», говорит словами Байрона: «так точно люди, которые слишком близко взглянули на жизнь» и т. д.

Итак, в эпиграфе из «Сна» содержится в сжатой форме вся тема «Странного человека» — как трагедии о юноше с «искрой небесного огня», живущего среди «бесчувственных» людей («Он жил с людьми как бы с чужими, и справедлива их вражда»). Среди этого общества только двое относятся к нему иначе: влюбленная в него Софья и 3-й гость, готовый признать его «великим человеком». Однако Лермонтов не делает его вполне рупором авторской мысли: как видно из его тирады о сумасшедших, он считает, что Арбенин действительно впал в безумие: «У них душа не лишается природных способностей, — толкует он, как профессиональный психиатр, ученик Лафатера и Галля, — но органы, которые выражали ощущения души, ослабевают, приходят в расстройство от слишком сильного напряжения. В их голове всегдашний хаос; одна только полусветлая мысль неподвижна, вокруг нее вертятся все другие в совершенном беспорядке. Это происходит от мгновенного потрясения всех нерв, всего физического состава, которое, верно, нелегко для человека. <...> Посмотрите очень близко на картину, и вы ничего не различите, краски сольются перед глазами вашими: так точно люди, которые слишком близко взглянули на жизнь, ничего более не могут в ней разобрать, а если они еще сохраняют в себе что-нибудь от сей жизни, то это одна смутная память о прошедшем. Чувство настоящего и надежда для них не

существуют. Такое состояние люди называют *сумасшествием* — и смеются над его жертвами!». Было бы ошибкой принять эту «лекцию» 3-го гостя всерьез — как речь автора, разъясняющего истинную причину гибели героя драмы: за этой ученой речью скрывается авторская ирония, о наличии которой свидетельствуют не только нарочитое многословие 3-го гостя, но и следующие после его речи реплики 2-го и 4-го гостей, цитированные выше («А я зеваю» и проч.). Авторская ирония подчеркнута еще тем, что после столь длинной речи о сумасшествии следует приглашение на похороны Владимира, вызывающее у того же 3-го гостя реплику, полную недоумения: «Каково! Похороны в один день со свадьбой Загорскиной!». Он не знает, что в предыдущей сцене Владимир, будучи в совершенно здравом уме, сказал Наташе: «Я слышал, что свадьбы, которые бывают в один день с похоронами, несчастливы»; но читатель эти слова помнит — и понимает, что они были сказаны не зря. Со времени этой последней встречи Владимира с Наташей прошло 3 месяца: он ждал дня ее свадьбы, чтобы осуществить свою угрозу. Если исходить из эпиграфа (а не из речи 3-го гостя, как обычно делают читатели и даже литературоведы), то картина становится вполне ясной — даже в отношении будущего Наташи: она впадет в тоску и в безумие (*frenzy*), потому что ее муж окажется «человеком обыкновенным», а Владимиром овладеет та «меланхолия», которая составляет удел мудрых, то «сумасшествие» (*madness*), которое, как телескоп, приближает правду и показывает жизнь во всей ее наготе.

Так «романтическая драма» о любви вышла за тесные пределы семейного сюжета и вступила в область больших социально-психологических проблем.

4

Название драмы — «Странный человек» — нельзя считать прямой авторской характеристикой героя: это своего рода «прозвище», которое дают в «обществе» людям, хранящим в душе «хотя малейшую искру небесного огня». Автор цитирует это прозвище как ходячее выражение, как термин, уже успевший перейти из бытового обихода в литературу. В тексте драмы это выражение употребляет сначала студент Снегин; прослушав стихотворение «Я видел юношу», он говорит: «Странный человек Арбенин!». Слова «Странный человек» подчеркнуты Лермонтовым, как цитата. Цитатный смысл этого выражения обнаруживается еще определеннее в конце драмы, когда 1-й гость, возражая 3-му, говорит: «Я надеюсь, ваш Арбенин не великий человек... Он был *Странный человек!* вот и все!». Здесь это вы-

ражение не только подчеркнуто, но взято с прописной буквы, как цитата уже существовавшего в литературе заглавия. Что же имел в виду Лермонтов? Чье заглавие он цитировал?

Положение Владимира Арбенина среди «бесчувственного» общества очень похоже на положение Чацкого в «Горе от ума». Лермонтов и не скрывал тесной связи своей драмы с комедией Грибоедова: Чацкий назван среди гостей, бывших на балу у графа Н (сцена II). Арбенин тоже был там, и его слова о «несносном полотерстве» сказаны в той же сцене как будто под впечатлением беседы с Чацким, тем более что вслед за этим Арбенин прямо говорит: «Мое безумство доходит до крайней степени, и со мною случится скоро горе, не от ума, но от глупости».¹²⁵ Наташа Загорскина говорит об Арбенине языком и интонациями грибоедовской Софьи: «Правда, он мне сначала нравился. В нем что-то необыкновенное... и зато какой несносный характер, какой злой ум и какое печальное всегда воображение. Боже мой! да такой человек в одну неделю тоску нагонит» (ср.: «Да эдакий ли ум семейство осчастливит?»). Комедия Грибоедова была несомненно одной из главных опор для «романтической драмы» Лермонтова — не для подражания, а для продолжения, для новой постановки тех же вопросов. Время общественных надежд и бурных агитационных монологов прошло: «Где мои исполинские замыслы?» — восклицает Арбенин. Княжна Софья вспоминает, как Арбенин однажды стал фантазировать на фортепьяно, а потом вдруг вскочил и подошел к ней. «Слезы были у него на глазах. „Что с вами?“ — спросила я. „Припадок!“ — отвечал он с горькой улыбкой; „музыка приводит мне на мысли Италию! Во всей ледяной России нет сердца, которое отвечало бы моему!“». У Чацкого таких «припадков» еще не было: он бежал из Москвы, но не терял надежды найти на родине другой уголок своему оскорбленному чувству. «Я бы желал совершенно удалиться от людей» — говорит Арбенин, как бы в ответ на наивные надежды и поиски Чацкого.

Можно было бы думать, что, называя Арбенина «странным человеком», студент Снегин (а значит — и Лермонтов) намекает на слова Чацкого Софье: «Я странен, но не странен кто ж?». На самом деле Снегин имеет в виду, очевидно, другой источник, озаглавленный именно так: «Странный человек». Это очерк

¹²⁵ В черновике фамилии Чацкого не было, а слова «горе не от ума» уже были; значит, Чацкий был написан намеренно — как указание на связь Арбенина и всей пьесы с комедией Грибоедова. Напомним, что как раз в это время «Горе от ума» появилось на сцене. В Москве роль Чацкого играл Мочалов.

В. Ф. Одоевского, напечатанный в «Вестнике Европы» 1822 г. (№№ 13 и 14). Главная тема этого очерка, как и ряда других, образующих нечто вроде цикла (по словам П. Н. Сакулина), — «идейный раскол между отцами и детьми двадцатых годов: любомудры с одной стороны и пошлые представители общества — с другой. В центре стоит автобиографический тип Ариста, „странного человека“, „Демокрита в наших нравах“. В образе Ариста сошел Одоевский с высот любомудрия в толпу невежд и профанов. <...> Арист, без сомнения, предок или, вернее, эмбрион, из которого развился любимый тип Одоевского — тип людей особенных, „странных“, „сумасшедших“ по мнению общества».¹²⁶ Далее П. Н. Сакулин говорит, что в этом очерке Одоевского уже намечен «конфликт со старым поколением, но драма „горя от ума“ еще не развернута во всей ее полноте».¹²⁷ В драме Лермонтова конфликт «странного человека» с «обществом» получает новый смысл.

Лермонтов воспользовался мотивом объявления героя «сумасшедшим», но придал ему более трагическое и философское содержание (с опорой на «Сон» Байрона). Известно, что в истории Чацкого отразилось действительное положение вещей в 20-х годах: «Распускают слухи о сумасшествии неугодного обществу лица с целью его дискредитации. Судя по рассказам Новосильцевой, такой слух был пущен о самом Грибоедове, не поладившем с барской Москвой из-за ее раболепства перед иностранцами. Безумным был объявлен и В. К. Кюхельбекер. <...> Особенно же любопытен случай с декабристом Ф. Глинкой, адъютантом графа Милорадовича, петербургского губернатора. Активный член Союза благоденствия и упорный агитатор, он был объявлен сумасшедшим за свои либеральные идеи. <...> Таким образом, эпоха Грибоедова знала ту форму мести передовому человеку, которая художественно изображена в „Горе от ума“».¹²⁸ Отсюда, конечно, не следует, будто Грибоедову не надо было ничего читать, чтобы ввести в свою комедию мотив объявления героя сумасшедшим, а «надо было просто наблюдать русскую действительность своего времени».¹²⁹ Одно

¹²⁶ П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 1. М., 1913, стр. 194—195. — Очерки Одоевского заинтересовали Грибоедова (см. его письмо 1823 г.) и послужили началом их знакомства. В примечании П. Н. Сакулин говорит: «Лет через десять (в 1831 г.) Лермонтов напишет своего „Странного человека“». Интересное совпадение эпитетов и типов». Это, конечно, не «совпадение».

¹²⁷ Там же, стр. 196.

¹²⁸ М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. ГИХЛ, М., 1947, стр. 340—341.

¹²⁹ Там же, стр. 341.

никак не исключает другого, тем более что объявление передового деятеля сумасшедшим вовсе не было привилегией «русской действительности», а имело очень давнюю мировую традицию — как в жизни, так и в литературе. Вполне возможно, что Грибоедову «не было никакой нужды читать повесть Виланда о мести абдеритов Демокриту» (хотя из его письма к Н. А. Каховскому от 3 мая 1820 г. следует, что он знал этот знаменитый тогда роман),¹³⁰ но совершенно необходимо ему был для создания комедии «Гамлет» Шекспира. Из письма Грибоедова к С. Н. Бегичеву 1824 г. видно, как он знал и любил Шекспира.¹³¹ Для писателя литература (не как собрание книг, а как собрание идей) — тоже действительность, а Шекспир в 20-х годах (вспомним совет Пушкина взглянуть на декабристскую трагедию «взглядом Шекспира») был нужен русским писателям, как воздух.¹³² Трагедии Шекспира (и «Гамлет» больше всего) оказались нужными для борьбы с идейным и нравственным упадком общества, поскольку рухнули все надежды на создание своей народной трагедии. Шекспир становится знаменем русской передовой драматургии и русского театрального искусства, которое не боится сочетаний трагического с комическим, высокого с низким, добра со злом, добродетели с пороком. Все это сказалось и на драмах Лермонтова: на «Странном человеке» и на переходе от этой драмы к «Маскараду».

От «Странного человека» можно было идти дальше и к драме и к роману, тем более что эти виды воспринимались тогда соотносительно. Вальтер Скотт, например, часто придавал своим романам черты драматической композиции. «Романы двадцатых годов усваивают живой, обильный, резко индивидуальный диалог, „сценическую“ композицию, уничтожающую педантическую последовательность повествования и разбивающую роман на ряд „сцен“ или „картин“, крепкую, словно узлом завязанную вокруг главного события интригу. Это сблизило повествовательный и драматический жанры и облегчило обратное влияние — романа на драму».¹³³ В «Странном человеке»

¹³⁰ Из приведенных выше слов Одоевского («Демокрит в наших нравах») видно, что он не обошелся без чтения романа Виланда об абдеритах.

¹³¹ Ср. в названной книге М. В. Нечкиной об «интересе молодого Грибоедова к замыслам шекспировского стиля» (стр. 171). См. также в статье: Ю. Н. Тынянов. Пушкин и Кюхельбекер, «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 350.

¹³² Ср. стихотворение Д. В. Веневитинова «Послание к Рожалину» (1826). В первой части говорится о декабристах («Отдайте мне друзей моих» и т. д.), а вторая целиком посвящена Шекспиру как «верному другу»: «Один он для души унылой друзей здесь заменяет круг».

¹³³ Б. Рейзов. Французская романтическая драма. «Театр», 1939, № 10, стр. 70.

есть признаки такого влияния, заставляющие думать, что Лермонтов смотрел на эту «романтическую драму» не как на театральную пьесу, а как на вещь для чтения. Об этом говорит наличие таких книжных элементов, как предисловие (в котором не случайно выражение «изложить драматически») и эпиграф. Нельзя также считать драматургичным чтение вслух такого длинного стихотворения, как «Я видел юношу» (95 строк). Надо думать, что замена действий сценами (вместо 4 действий — 13 сцен) подсказана тоже не театральными соображениями: будь иначе, эти сцены не были бы датированы. Драма начинается утром 26 августа; затем следуют 28 августа, 15 сентября, 17 октября (студенческая вечеринка); затем 10 января, 4 февраля; последняя сцена (эпilog) датирована 12 мая. Независимо от того, скрываются ли за этими датами какие-нибудь автобиографические факты или нет, их появление в пьесе придает ей повествовательный характер: это скорее «драматически изложенная» повесть, чем пьеса.

«Горе от ума» появилось на сцене (хотя и в искаженном цензурой виде) в январе 1831 г.; тогда же вышел, наконец, в свет «Борис Годунов». Можно себе представить, с каким волнением читал эту трагедию Пушкина Лермонтов: она должна была пробудить в нем прежние мечты о политической трагедии с историческим сюжетом. Он обращается к Карамзину, и в той же 11-й тетради, где сделаны дополнения к «Странному человеку», появляется краткая запись сюжета из эпохи татарского ига — о Мстиславе Черном: «Мстислав три ночи молится на кургане, чтоб не погибло любезное имя Россия», — говорится в этой записи. Характерен самый выбор эпохи: Русь под гнетом татар. Нечто подобное — в поэме «Последний сын вольности»: Русь под властью варягов. набросок развернут потом в целое либретто трагедии о борьбе русских с татарами (в пяти актах); трагедия кончается гибелью Мстислава и победой татар: «Мстислав умирает; и просит, чтоб над ним поставил крест. И чтоб рассказал его дела какому-нибудь певцу; чтобы этой песней возбудить жар любви к родине в душе потомков». Из этого либретто вырисовывается совершенно ясный силуэт агитационной трагедии декабристского стиля, в духе «Армян» Кюхельбекера. Рядом с либретто написан монолог Мстислава из третьего акта («Мстислав на кургане; три ночи он молился»), подтверждающий это наблюдение:

Три ночи я провел без сна — в тоске,
В молитве, на коленях — степь и небо
Мне были храмом, алтарем курган.

Свой замысел пускай я не свершу,

Но он велик — и этого довольно;
Мой час настал — час славы иль стыда;
Бессмертен иль забыт я навсегда.

(I, 256).

Монолог написан пятистопным ямбом, причем первая его часть — без рифм, а вторая — рифмованная:

Я вопрошал природу, и она
Меня в свои объятия приняла;
В лесу холодном в грозный час метели
Я сладость пил с ее волшебных уст,
Но для моих желаний мир был пуст,
Они себе предмета в нем не зрели;
На звезды устремляя я часто взор
И на луну, небес ночных убор,
Но чувствовал, что не для них родился.¹³⁴

(I, 257).

Это воспроизводит систему, принятую Кюхельбекером в «Аргивянах».

Должна была получиться гражданская (в декабристском смысле) трагедия, направленная против современного «холопства», против «стремления к ничтожеству». Однако она осталась ненаписанной; не был осуществлен и замысел трагедии из римской истории — о консуле Марии (по Плутарху), записанный в той же тетради 1831 г. Декабристская традиция видела в образе этого полководца-плебея нечто общее с Наполеоном: «Марий и Наполеон в глазах молодого поколения были символами разложения старого мира, борьбы человеческого „я“ с традициями, трагической гибели в поединке гения и рока».¹³⁵ Понятно, что внимание Лермонтова остановилось на судьбе этого вождя и полководца; однако никаких реальных перспектив для развития передовой («народной», по выражению Пушкина) политической трагедии в России 30-х годов не было и быть не могло. Пушкин, оставив прежние драматургические замыслы и планы, взялся за работу над новым жанром «драматических очерков», не предназначенных для сцены. В драматургической работе Лермонтова наступила длительная пауза.

5

Философская основа, о которой говорилось в начале этой главы, еще мало видна в юношеских драмах Лермонтова, поскольку в них благородный герой гибнет жертвой низкого обще-

¹³⁴ Ср. аналогичную тему в монологе Владимира Арбенина: «Как эта луна, эти звезды стараются меня уверить, что жизнь ничего не значит! Где мои исполинские замыслы?» (III, 322).

¹³⁵ Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, стр. 301.

ства: здесь добро противопоставлено злу — и только. Однако в роли Владимира Арбенина есть неожиданные и несколько загадочные, но знаменательные слова, как будто ворвавшиеся в текст драмы из «Демона» (работа над поэмой шла в это же время): «Природа вооружается против меня; я ношу в себе семя зла; я создан, чтоб разрушать естественный порядок». Это уже зародыш будущих героев, которые не будут гибнуть и не станут отдавать себя на суд общества, а будут судить это общество и мстить ему. Вместо темы гибели является тема мести; вместо благородного, «прекраснодушного» героя — герой мстительный, злобный и даже порочный, но не потому, что он таким рожден, а потому, что он таким стал, пройдя (как Демон) весь путь от любви и страстных порывов к добру до ненависти и презрения. Об этом совершенно ясно сказано в стихотворении «1831-го июня 11 дня»:

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует; мщением дыша
Против непобедимой, много зла
Она свершить готова,¹³⁶ хоть могла
Составить счастье тысячи людей:
С такой душой ты бог или злодей.

(I. 187—188).

Идея самопознания и органически связанная с ней проблема добра приводит Лермонтова к вопросу о высоком зле — о «гордой душе», которая должна мстить за гибель добра. Понятно, что Лермонтов читал «Гамлета» не как трагедию «слабой воли», а как трагедию высокой мести — перерождения «прекраснодушного» героя в героя мстительного. На долю Гамлета выпала тяжелая историческая задача: «вправить вывихнутый век»; для ее осуществления надо было прежде всего отомстить за убийство отца — и сделать это так, чтобы месть была проявлением не простого зла, а «взбунтовавшегося» добра. В воображении Лермонтова возникают образы сильных людей, призванных «разрушить естественный порядок» — если не силой любви (которая в этих условиях оказывается бессильной), то силой ненависти и мести. Эта тема была поставлена самой жизнью как очередная задача передовой литературы — и именно поэтому Лермонтов с таким волнением вычитывал ее везде, где мог.

Вопрос об изображении в литературе «добродетели» и «порока» приобрел в 30-х годах особую общественно-политическую остроту. Об этом ясно говорит один замечательный документ:

¹³⁶ Подчеркнуто в обоих случаях мной, — Б. Э.

предисловие Баратынского к поэме «Наложница» (1831). Оно начинается словами: «Сочинение, представляемое теперь публике, одно из тех, которые журналисты наши обыкновенно называют безнравственными». Баратынский протестует против «положительных требований», выставленных реакционными журналистами (во главе с Булгариным), — «воспевать добродетели», «изображать лица, достойные подражания», и проч. «Изобразить какую-либо добродетель, — говорит Баратынский, — значит заставить ее действовать, следовательно подвергнуть испытаниям, искушениям, т. е. окружить ее пороками. Где нет борьбы, там нет и заслуги». Дальше Баратынский решительно возражает людям, «называющим нравственными сочинениями только те, в которых наказывается порок и награждается добродетель»: «Ежели бы добродетель всегда торжествовала, в чем было бы ее достоинство?». Затем следуют очень важные психологические соображения: «По большей части наши добрые и злые начала так смежны, что нельзя провести разделяющей линии между ними. <...> Нет человека совершенно добродетельного, т. е. чуждого всякой слабости, ни совершенно порочного, т. е. чуждого всякого доброго побуждения. Жалеть об этом нечего: один был бы добродетелен по необходимости, другой порочен по той же причине; в одном не было бы заслуги, в другом вины; следовательно ни в том, ни в другом ничего нравственного. Характеры смешанные, именно те, которые так не любы г-дам журналистам, одни естественны и одни нравственны: их двойственность и составляет их нравственность. Одно и то же лицо является нам попеременно добродетельным и порочным, попеременно ужасает нас и привлекает».

Все эти мысли и рассуждения Баратынского имели не только литературный, но и политический смысл: они были направлены против реакционной журналистики и царской цензуры. Баратынский и не скрывал этого: он утверждает, что, подходя к литературе с требованиями «господ журналистов», можно неопровержимо доказать вредное влияние всякого сочинения «и, из следствия в следствие, заключить с логическою основательностью, что в благоустроенном государстве должно запретить литературу. В таком случае, — смело заявляет Баратынский, — должно запретить и человека. Но природа одарила его разумом не для невежества, одарила словом не для молчания. <...> Запретить человеку пользоваться своим разумом значит унижить его до животных, его лишенных. Сами г-да журналисты, вероятно, на это не согласятся: их постигла бы общая участь человечества».¹³⁷

¹³⁷ Е. А. Баратынский, Полное собрание стихотворений, т. II, «Советский писатель» (Библиотека поэта), Л., 1936, стр. 172—176.

Предисловие Баратынского возбудило при своем появлении много шума и толков. Его надо считать одним из важнейших документов эпохи — декларацией не меньшего исторического значения, чем статья Веневитинова. Недаром Белинский в 1842 г. вспомнил об этом «весьма умно и дельно написанном» предисловии (хотя оно было напечатано только в отдельном издании поэмы — в 1831 г., а в сборниках 1835 и 1842 г. повторено не было); здесь был намечен и теоретически обоснован тот своеобразный путь, которым пойдет русская проза 40—50-х годов: изображение не отдельных чувств и страстей, а самого психического процесса во всей его противоречивости — «диалектики души», как выразился Чернышевский в статье о Толстом.¹³⁸ Чернышевский здесь же указал, что до Толстого эта сторона психологического анализа была развита у Лермонтова, и процитировал ту, «едва ли не самую замечательную», страницу, где Печорин размышляет о своих отношениях к княжне Мери («Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки» и т. д.). Можно еще напомнить то место в предисловии к «Журналу Печорина», где Лермонтов говорит об «истории души человеческой». Начав с противопоставления добра и зла как отдельных, борющихся между собою сил (юношеская лирика, ранняя редакция «Демона», первые драмы), Лермонтов перешел затем к художественному раскрытию диалектики этих сил, самой своей противоположностью определяющих движение и развитие жизни — как социально-исторической, народной, так и индивидуальной. Первым опытом был роман из эпохи пугачевского восстания («Вадим»), вторым — драма «Маскарад», третьим — «Герой нашего времени». Художественной базой этих образов и сюжетов, первоисточником их стиля, своего рода философской схемой, на которую, при таком характере творчества, должны опираться конкретные создания поэтической мысли, был «Демон». Недаром только в 1838 г. (т. е., в сущности, уже по окончании «Героя нашего времени») Лермонтов решил локализовать события этой поэмы — прикрепить их к горам Кавказа; до этого времени «Демон» был поэмой совершенно метафизической, философской.

Заметим, что в некоторых местах Баратынский пользуется аргументацией из статей Шиллера («О трагическом искусстве», «О патетическом», «О возвышенном»).

¹³⁸ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 423.

Глава III

1

В годы 1833—1834 Лермонтов работал над историческим романом о пугачевском движении («Вадим»). Было написано уже 24 главы первой части (больше шести печатных листов), когда работа вдруг остановилась, — и роман остался незавершенным. Причины не известны, но надо думать, что остановка произошла в связи с выходом «Истории пугачевского бунта» Пушкина (1834): появление этой книги могло заставить Лермонтова прервать свою работу, тем более что стало известно о предстоящем издании романа Пушкина из той же эпохи («Капитанская дочка»). Надо прибавить, что в том же 1834 г. вышел сборник повестей Пушкина — событие огромной важности в истории русской прозы. После этих повестей, написанных «со всею свободою разговора или письма» (10, 192) нельзя было писать прозу тем стилем патетической поэмы, каким был начат «Вадим». Лермонтов возвращается от прозы к стиху, от романа — к драме.

Так можно понять отказ Лермонтова от намерения писать роман о пугачевцах; но как объяснить странный скачок от этого замысла к драме о петербургских игроках? Роман о крестьянской революции был подсказан Лермонтову восстаниями 30-х годов и подготовлен его юношеской политической лирикой; чем же был подсказан и подготовлен «Маскарад»? Конечно, азартная игра в карты была в тогдашнем светском Петербурге настолько заметным и характерным общественным явлением, что литература не могла пройти мимо него. Она и не прошла: достаточно указать на «Пиковую даму» Пушкина. Сюжет этой повести был так злободневен, что Шаховской поторопился превратить ее в комедию «Хризомания, или страсть к деньгам». Однако мало ли было в тогдашнем Петербурге других характерных явлений, которые могли бы с большим правом привлечь к себе внимание двадцатилетнего Лермонтова, только что вступившего в этот «завистливый и душный» свет? Если же он заинтересовался миром игроков, то появление «Пиковой дамы» (1834), казалось бы, должно было удержать его от намерения писать о них драму. На самом деле получилось иначе: «Пиковая дама» была, по-видимому, одним из толчков к замыслу «Маскарада».¹³⁹

¹³⁹ Мысль о связи «Маскарада» с «Пиковой дамой» была мельком высказана В. Комаровичем («Литературное наследство», т. 43—44, стр. 630). Попытка Д. Благого связать «Маскарад» с «Цыганами» Пушкина на основании сходства «фабульной концепции» и «психологической

Известно, что многие замыслы Лермонтова были ответом или откликом на произведения Пушкина. В юношеских вещах это часто имело вид соревнования или подражания, в позднейших — определилось как несогласие, спор. Вряд ли правомерно все эти случаи называть (как делает Д. Благой) одним термином: «творческий пересказ».¹⁴⁰ В «Тамбовской казначайше» Лермонтов, по словам Д. Благого, «спародировал» финальную сцену «Евгения Онегина» («С таким финалом Лермонтов никак не мог примириться» и т. п.); если это так, то перед нами уже не «пересказ» (хотя бы и «творческий»), а переделка, перелицовка, полемика. «Герой нашего времени» написан, по мнению Д. Благого, в какой-то степени тем же методом «творческого пересказа»; однако здесь же сказано, что в лице Печорина Лермонтов «реабilitирует» современного человека, который у Пушкина терпит моральное поражение и «дегеронизируется». Какой же это «пересказ»? Лермонтов спорит с Пушкиным, как «поэт совсем другой эпохи» (Белинский). Иронии Пушкина Лермонтов противопоставляет свое трагическое понимание «современного человека» и его «безнравственной души». Начало этого спора можно видеть уже в юношеском стихотворении «Мой демон». Белинский говорил, что Демон Лермонтова, в противоположность пушкинскому, «отрицает для утверждения, разрушает для созидания. <...> Этого демона Пушкин не знал».¹⁴¹ В «Маскараде» Лермонтов продолжает спор с Пушкиным о «демонизме», о «современном человеке» — о его «озлобленном уме».

Д. Благой совершенно обошел вопрос об отражении у Лермонтова прозаических вещей Пушкина — так, как будто этого вопроса и не существует, как будто, скажем, «Герой нашего времени» мог быть написан и до появления «Путешествия в Арзрум» или независимо от него. Проза Пушкина могла откликнуться у Лермонтова и в поэме и в драме, тем более если сущность была не в сюжете, а в герое, в вопросе о «современном человеке». Так вышло с «Пиковой дамой»: автор «Демона» не мог пройти мимо фигуры Германа, так же как раньше он не прошел мимо стихотворения Пушкина «Мой демон». В такого рода случаях их пути неизбежно пересекались. Белинский отметил, что в «Пиковой даме» очерчен «сильный, но демонически-эгоистический характер Германа»;¹⁴² чтобы верно понять это

ситуации» (в статье «Лермонтов и Пушкин»: сборник «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова», М., 1941, стр. 362 и 374) не убедительна.

¹⁴⁰ Там же, стр. 406.

¹⁴¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 555.

¹⁴² Там же, стр. 577. (Подчеркнуто мной, — Б. Э.).

выражение (и это «но»), надо учесть, что несколько выше в той же (одиннадцатой) статье о Пушкине сказаны только что приведенные нами слова Белинского о «другом демоне», которого Пушкин не знал. Характер Германна назван «демонически-эгоистическим» потому, что есть другого рода демонизм. Здесь есть открытое противопоставление Пушкину Лермонтова — противопоставление двух эпох.

В отличие от всех прочих повестей Пушкина Белинский назвал «Пиковую даму» мастерски рассказанным «анекдотом», так как «для повести содержание „Пиковой дамы“ слишком исключительно и случайно».¹⁴³ Белинский верно почувствовал, что смысловую основу этой повести составляет не только рассказанный в ней «случай», но и тон рассказа — не сам по себе герой, но и автор, повествующий как лицо со стороны, как рассказчик в точном смысле этого слова. Он не принадлежит ни к приятелям Германна, ни к его врагам и судит о нем иначе, чем персонажи повести. Если Томский аттестует Германна как «лицо и ст и н н о романическое» («у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»), то рассказчик, не без иронии процитировав эти слова, прямо заявляет, что это «уже пошлое» лицо могло, благодаря новейшим романам,¹⁴⁴ пугать и пленять воображение только такой наивной мечтательницы, как Лизавета Ивановна. Только она могла поверить полученному от Германна «признанию в любви», которое, как разъясняет автор, было «слово в слово взято из немецкого романа». Пушкинский Германн — расчетливый немец, меньше всего думающий о Лизавете Ивановне и о любви к ней, а больше всего — о том, как бы «подбить ся в милость» старухи (чего стоит одно это слово, выхваченное рассказчиком из «пошлого» словаря его героя!) или, «пожалуй, сделаться ее любовником». Германн сходит с ума, но никакого сочувствия к этой жалкой судьбе героя рассказчик не ожидает и не требует; он торопится успокоить читателя в отношении Лизаветы Ивановны, обманутой этим «демонически-эгоистическим» и «уже пошлым» лицом. Если впоследствии, в сознании Достоевского, Германн оказался «колоссальным ли-

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Пародийную характеристику этих французских «новейших романов» (произведений «неистойвой словесности») Пушкин вложил в уста старой графини, которая просит Томского дать ей «какой-нибудь новый роман», но не из нын е ш н и х — «такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел». Томский не обещает: «Таких романов нынче нет», — говорит он и предлагает принести русский роман. «А разве есть русские романы?». В этом коротком диалоге заключена целая критическая статья.

цом, необычайным, совершенно петербургским типом»,¹⁴⁵ то это произошло в силу той смысловой емкости и многозначности, которой, по самой их природе, обладают художественные произведения.

«Пиковая дама» — тонкая и острая пародия (в пушкинском, серьезном смысле этого слова)¹⁴⁶ на «демонизм» и «байронизм» 30-х годов, особенно в том виде, какой приняли эти идеи и настроения во французской литературе, а под ее влиянием частично и у нас. Пародия сделана настолько серьезно и глубоко, что читатель мог и не обратить внимания на эту сторону повести, а заметить только ту ее особенность, что страшная «романтическая» история рассказана в ней далеко не романтическим слогом и тоном — совсем не так, как в новейших французских романах и повестях. Однако Пушкин адресовал «Пиковую даму», конечно, не только широкому читателю (в качестве, так сказать, лекарства от увлечения французской «неистовой словесностью»), но и писателю — с тем, чтобы писатель увидел в ней критику демонизма. Лермонтов, больше чем кто-нибудь другой, мог и должен был понять всю глубину и серьезную «двузначность» этой повести, направленной как бы прямо против его замыслов и принижавшей дорожку для него тему мести и зла — тему «гордой души», которую «судьба так скоро не убьет, а лишь взбунтует». Пушкин закончил свою повесть восстановлением порядка, хотя появившаяся в последних строках «бедная родственница» угрожает в будущем возможностью новых бед. Лермонтову нужно было иное решение задачи. Владимир Арбенин (в «Странном человеке») погиб в борьбе с обществом, хотя думал, что создан, чтобы «разрушать естественный порядок»;¹⁴⁷ Евгений Арбенин берет на себя долг мести за гибель «прекраснодушного» брата. «Зло порождает зло»

¹⁴⁵ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. VIII, Госиздат, Л., 1927, стр. 116.

¹⁴⁶ Пушкин употреблял слово «пародия» в несколько ином значении, чем нынешнее, — как синоним не насмешки, а перелицовки с целью возражения, критики; так, «Граф Нулин» был задуман в связи с мыслью «пародировать историю и Шекспира», а в заглавии книги Н. Полевого «История русского народа» Пушкин увидел «пустую пародию заглавия *История государства российского*».

¹⁴⁷ Ср. в «Вадиме»: «Ты мог бы силою души разрушить естественный порядок и восстановить новый, для того-то я тебя не выпущу отсюда» (глава VIII). Выражение «естественный порядок» имеет здесь не тот смысл, в каком оно употребляется теперь, а тот, какой сохранился в выражении «естественная история» или «естественные науки», т. е. науки о «естестве», о природе. «Естественный порядок» — природный, стихийный, первобытный, сложившийся сам по себе, независимо от воли и разума человека. Вадим мог бы разрушить этот обычный, неразумный порядок и установить или устроить новый — вот что значат эти слова.

(IV, 401) — или иначе: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (IV, 7). На жалкий образ демонически-эгоистического неудачника Германна Лермонтов ответил трагической фигурой страдальца Арбенина, на иронический «анекдот» — патетической драмой. В рецензии на стихотворения Аполлона Григорьева (1846) Белинский писал: «Он <Григорьев> певец вечно одного и того же предмета — собственного своего страдания. В наше время страдания ничо чем — мы все страдаем наповал, особенно в стихах. Вина этому Байрон, который своим мужественным влиянием все литературы Европы наладил на тон страдания. У нас это начинало было выходить из моды, но пример Лермонтова вновь вывел на свет несколько страдальцев. Герои Лермонтова — натуры субъективные, которые скорее готовы разрушить и себя и мир, нежели поддельваться под то, что отвергает их гордая и свободная мысль. Люди судьбы, они борются с нею или гордо падают под ее ударами, но говорят просто и не шеголяют страданием».¹⁴⁸ Эта характеристика целиком относится к Арбенину. Лермонтов действительно вывел его в тот самый момент, когда «байронизм» начал выходить у нас из моды и когда Пушкин счел своевременным написать рассказ о демоническом герое в тоне иронии.

2

Почти одновременно с «Пиковой дамой» в печати появилось другое произведение, которое надо поставить в связь с «Маскарадом»: драматическая поэма декабриста В. К. Кюхельбекера «Ижорский».¹⁴⁹ Это вещь агитационная, направленная против байронизма, против позиции разочарования. «Я убежден, — писал Кюхельбекер Н. Глинке 15 ноября 1832 г., — что юноша, который в двадцать лет действительно состарелся, уже никуда не годится, что в тридцать он может сделаться злодеем, а в сорок непременно должен быть и непременно будет негодяем. Вот тебе в двух словах причина, по которой я в 1824 году начал первый вооружаться против этой страсти наших молодых людей, поэтов и не поэтов, прикидываться Чайльд-Гарольдами. <...> Смело могу сказать, что из стихотворцев, сверстников моих, никто более меня не бредил на байроновский лад. <...> Грибоедов и в этом отношении принес мне величайшую пользу: он заставил меня почувствовать, как все это смешно, как недо-

¹⁴⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 593.

¹⁴⁹ Вышла без фамилии автора в 1835 г.

стойно истинного мужа». ¹⁵⁰ Начатая еще в 20-х годах, драма Кюхельбекера (он назвал ее «мистерией») органически связана с «Горем от ума» и с «Евгением Онегиным». Это отражается и в сюжете: как Чацкий, Ижорский возвращается после долгих странствий на родину, но уже разочарованным во всех своих прежних стремлениях и надеждах, и, как Онегин, убивает друга, но не по собственной воле, а по наущению злых духов. Драма эта — произведение скорее теоретическое, философское, чем художественное (что вообще характерно для Кюхельбекера), но именно это ее качество могло пригодиться Лермонтову в его попытках противопоставить сложной иронии Пушкина свою патетику. «Ижорский» проникнут моральным и гражданским пафосом, продолжающим декабристские традиции и заветы. Кюхельбекер назвал свою драму «мистерией» не столько по образцу старинных игрищ, сколько по примеру таких вещей Байрона, как «Небо и земля», «Каин», «Манфред». В «Ижорском» действуют не только люди, но и злые духи (Великий Бука и подчиненные ему — Кикимора, Шишимора и др.) — мифологические существа, овладевшие героем и заставившие его совершать злодейские поступки; они оказываются воплощением реакционных сил, а страшная судьба Ижорского — трагической картиной того морального упадка, до которого дошло русское общество после 1825 года. ¹⁵¹

Лермонтов, конечно, знал эту драму Кюхельбекера; возможно даже, что он читал ее раньше, чем она вышла в печати. «У Лермонтова мы, несомненно, встречаем следы внимательного чтения драмы Кюхельбекера, — говорит Ю. Н. Тынянов. — Не только драматический стих „Ижорского“ оказал влияние на стих „Маскарада“, — близки и характеры главных действующих лиц». ¹⁵² В самом деле, сходство языка и стиха в некоторых случаях так разительно, что не может быть случайным. Иные строки «Маскарада» кажутся почти цитатами из «Ижорского»;

¹⁵⁰ Цитируется по статье Ю. Н. Тынянова «В. К. Кюхельбекер» в книге: В. К. Кю х е л ь б е к е р. Лирика и поэмы, т. I, «Советский писатель» («Библиотека поэта»), Л., 1939, стр. LX.

¹⁵¹ П. А. Катенин не без основания считал, что в виде Великого Буки (огромной обезьяны в порфире, в парике века Людовика XIV и с пучком розог в руке) изображен Николай I. В большом монологе Великий Бука ругает «пострела» Кикимору за то, что он ослушался приказа «не ведаться с чужбиной» и, облетев англичан и немцев, «воротился с целую корзину неслыханных затей»:

И что же? Русскую литературу.
Мою шутиху, смиреннькую дуру.
Ты, ты заставил умничать, злодей!

¹⁵² Ю. Н. Тынянов. Кюхельбекер о Лермонтове. «Литературный современник», 1941, № 7—8, стр. 146.

но такое сходство свидетельствует скорее всего лишь о тематической, а не об идейной близости. Кюхельбекер поставил в своей драме рядом с трагической фигурой подлинного «байрониста» (самого Ижорского) жалкую фигурку «служащего в Петербурге» молодого человека Жеманского, который произносит, например, следующие слова (действие I, явление 3):

И я, признаться, светом утомлен:
Я много жил и чувствовал и видел,
Я много жил — и жизнь возненавидел!

Да в двадцать лет я прожил веки.
Испил и радости и скорби реки,
И для меня обманов сладких нет!

Ижорский насмешливо советует Жеманскому: «Тогда возьмите пистолет и — застрелитесь» (почти как Арбенин проигравшегося Звездичу), а после его ухода говорит:

Вот молод, и румян, и глуп, и тучен:
А и в него вселилась блажь,
И лезет он туда ж
И страстию байронствовать размучен!

Однако дальше Ижорский сам говорит слова, которые звучат как вариант арбенинских признаний:

Как надоел мне этот бал!
Мне душно! шумом оглушенный,
В толпе, но среди толпы уединенный,
Забиться не могу: пойду;
Но скуку ту же я везде найду.

И вслед за этим:

Исполнен дерзости, исполнен сил,
Когда-то призрак счастья я ловил,
Но скрылся средь ненастья призрак дивный.
Все испытал я, все я разлюбил:
И скорбь и радость мне равно противны.
Пусть ищут! счастья искать не мне
В унылой, вялой, мертвой тишине.
Я все вкусил: и блеск золотой лазури,
И брань стихий, и брань сердечной бури,
Восторг и ярость, ревность и любовь;
Вкусил, забыл, — не пожелаю вновь.

Все это очень похоже на речи Арбенина, но никакого вопроса о разных типах байронизма и никаких Жеманских в «Маскараде» нет. Лермонтов занят проблемой не «разочарования», а действия — проблемой разрушения старого «естественного порядка». На этой основе возникла тема зла и мести, тема «порочного» героя, тема Демона. В «Ижорском» эта тема тоже есть, но она дана в моральном плане — как вмешательство злых духов. У Кюхельбекера еще не было того представления о диалек-

тике добра и зла, которое развернулось в 30-х годах, хотя он уже утверждал (опираясь на Шиллера), что не следует изображать «лицо порочное совершенным дьяволом» и что «в душе мстительной есть энергия, совершенно не зависящая от самой мстительности».¹⁵³ Лермонтову было важно то, что «мистерия» Кюхельбекера имела гражданский характер: порочным в ней оказывается тот строй жизни, при котором судьбами людей распоряжаются темные силы.

В предисловии к «Ижооскому», содержащем интереснейшие мысли о драматургии, Кюхельбекер поясняет, почему он назвал свою драму «мистерией»: «В старинных мистериях, равно как и в произведениях живописи XIII и XIV веков, нередко случается, что глазам зрителей на одном и том же плане представляется двоякая или даже троякая сцена, например небо, земля и ад. <...> И мы подобную вольность позволили себе». Далее автор прибавляет, что в драме, действие которой происходит в XIX в., он употребил мифологические существа «не без иронического намерения»: «Какое это намерение, — продолжает Кюхельбекер, — надеемся, легко увидит всякий, наблюдавший с некоторым вниманием век наш». Для Лермонтова дело не в этом «ироническом намерении» самом по себе, а в том, что драма Кюхельбекера открывала новую жанровую перспективу: возможность сочетания сатирической драмы (типа «Горя от ума») с «мистерией» байроновского типа — без «мифологических существ», но с «двойкой или даже троякой сценой», как это было сделано в «Демоне» (небо, земля и ад). Лермонтов, вероятно, обратил внимание на слова в предисловии, которыми Кюхельбекер оправдывал решение «воскресить мистерии»: «Есть истины, или забытые или слишком мало еще оцененные, истины, которые весьма бы желательно представить в разительном виде не только уму, но, так сказать, самым очам людей мыслящих; а сего достигнуть иначе нельзя, как посредством формы драматической». Но, — продолжает Кюхельбекер, — не скажут ли критики школы Шлегеля, что «цель поэзии — сама поэзия» и что делать это высокое искусство средством для доказательства какой-нибудь отдельной, частной истины значит унижать его, «разжаловать Поэзию в служанки Нравоучения?». — «Без всякого сомнения, — отвечает на этот вопрос Кюхельбекер. — Но есть в нравоведении, как во всех других науках, истины поэтические. Почему же не разработать, не развить их поэтически? Почему же не создать из них нового поэтического мира?» В «Демоне» Лермонтов стремился доказать одну из таких «поэтических истин» и воспользовался для этого формами

¹⁵³ См. письмо 1835 г. к Н. Глинке: «Литературное наследство», т. 59 («Декабристы-литераторы»), 1954, стр. 455—456.

байроновских «mysteries»; теперь ему надо было показать этого Демона в быту — воплотить его в человеческий образ, ввести его в современное общество. Попытка сделать это в форме исторического романа не удалась — оказалась неубедительной; как бы следуя совету и примеру Кюхельбекера, Лермонтов стал писать драму в стихах.

3

В центре «Маскарада» поставлена проблема, сформулированная в «Вадиме»: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга». Надо было превратить этот философский парадокс в «поэтическую истину»: заставить зрителя убедиться в жизненной правильности такой диалектической постановки моральных вопросов. Для этого надо было сделать героя драмы «порочным», но так, чтобы он вызывал у зрителя не негодование, а наоборот — сострадание или даже сочувствие, как человек, предварительно прошедший через деятельное стремление к добру. Этот герой не должен быть отделен от окружающего его «бесчувственного» общества, но противопоставлен ему — не потому, что в нем сохранилась «искра небесного огня» (как в «Странном человеке»), а потому, что он обладает «гордой душой», которая не устает и не хладеет под ношей бытия. Зло, причиняемое им обществу, должно иметь характер мести за бессилие добра. Его судьба должна быть трагической, но никакого «возмездия», никакого торжества добродетели над пороком не должно быть, поскольку за основу драмы положено не противопоставление добродетели и порока, а диалектика добра и зла. Иначе говоря, герой драмы должен пройти путь Демона, но в бытовом воплощении. Эпиграфом к этой драме могли бы служить строки из «Демона» 1833 г.:

И, победив свое презренье,
Он замешался меж людей,
Чтоб ядом пагубных речей
Убить в них веру в провиденье.

Такова художественная логика, подготовившая образ Арбенина — мстительного страдальца, который, в отличие от всех прочих персонажей драмы, говорит языком Демона. В монологе, обращенном к Нине и содержащем нечто вроде исповеди («Но я люблю иначе, я все видел» и т. п.), Арбенин говорит слова и фразы, которые нельзя интонировать как обыкновенную «бытовую» речь:

Сначала все хотел, потом все презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал.

На жизни я своей узнал печать проклятья
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастья земли.

Это язык не светского игрока, а замаскированного игроком Демона. Недаром Звездич с ужасом восклицает: «Вы — человек или демон?». ¹⁵⁴ Некоторые сцены написаны в духе байроновских богоборческих «мистерий» — так, как будто действие происходит в тех трех ярусах средневекового театра (небо, земля, ад), о которых говорил Кюхельбекер. Кульминационным пунктом этих «пагубных речей» Арбенина являются слова, обращенные к умирающей Нине и не поддающиеся никакой психологической интерпретации:

Да, ты умрешь — и я останусь тут,
Один, один... года пройдут,
Умру — и буду все один! Ужасно!
Но ты не бойся: мир прекрасный
Тебе откроется, и ангелы возьмут
Тебя в небесный свой приют.

И дальше — в ответ на проклятие Нины:
Проклятие! что пользы проклинать?
Я проклят богом.

Это говорит муж, убивший из ревности жену? Конечно — нет; это говорит Демон:

И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!

«Маскарад» — трагедия не психологическая (хотя бы в том смысле, в каком это можно сказать об «Отелло» Шекспира), а социально-философская: в ней речь идет не о судьбе личности, не о «характере» и не о страстях самих по себе, а о человеческом обществе, устроенном так, что деятельное стремление к добру и счастью неминуемо должно обернуться злом (фурьеризм!). От любви — к ненависти, от ненависти — к презрению: таков неизбежный путь лермонтовского «современного человека» («героя нашего времени»), свидетельствующий о порочности «естественного порядка». Напрасно актеры пытаются придать речам Арбенина психологическую расцветку: Арбенин — художественный образ, но не «характер» и не «тип». Вопрос об интерпретации и интонировании этих речей — важнейшая проблема постановки «Маскарада», но ее психологическое решение искажает самую природу лермонтовской драмы, оставляя зрителя в недоумении: зачем показывать ему картину жестокого злодейства, не оправданного ничем, кроме ошибки? На самом деле вся

¹⁵⁴ Ср. в «Вадиме»: товарищи «уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастье, демона — но не человека».

сила и весь смысл «Маскарада» заключается в том, что проблема «порочного» героя перенесена из сферы индивидуальной психологии и морали в сферу общественной философии — как проблема социального, а не личного совершенствования. В «Ижорском» это сделано при помощи «мифологических существ»: «злодеяства» героя мотивируются их властью над ним. Лермонтов не пошел этим «фаустовским» путем и решил найти мотивировку внутри того «естественного порядка», при котором все человеческие отношения приобрели лживый, лицемерный характер.

Для осуществления этого замысла было необходимо наделять героя чертами «демонизма», чтобы отделить высокое зло (которое «сходится» с добром) от низкого, порожденного укладом жизни. Лермонтов так и поступил, противопоставив Арбенина двум персонажам, не поднимающимся над уровнем обыкновенной порочности: Казарину и Звездичу. Казарин впадает иногда в роль Мефистофеля и даже говорит классическую фразу: «Теперь он мой!». Однако его расчеты не оправдываются: Арбенин идет своей дорогой. Казарин думает, что Арбенин вернулся к карточной игре под его влиянием: «Теснит тебя дамашний круг, дай руку, милый друг, ты на шаг». И Арбенин отвечает в тон ему: «Я ваш! былого нет и тени». На самом деле Казарин обманут: он не знал, что возвращение к картам задумано Арбениным с целью не наживы, а мести. В ответ на речь Казарина, вспоминающего о прежних кутежах и шалостях (действие II, сцена 2-я), Арбенин произносит слова, рисующие его юность совсем в иных тонах: «О! кто мне возвратит... вас, буйные надежды, вас, нестерпимые, но пламенные дни!». Выражение «буйные надежды» никак не может относиться к увлечению азартными играми; это язык не Казарина, а Владимира Арбенина, который восклицал: «Где мои исполинские замыслы? К чему служила эта жажда к великому?». Оправданно тождество фамилий: юность Евгения Арбенина была, очевидно, заполнена не только картами и кутежами («На картах золото насыпано горой, <...> садимся мы... и загорелся бой!», — вспоминает Казарин). Недаром словам Арбенина предшествует ремарка: «Арбенин отворачивается»; Казарин не должен слышать его признаний.

В «Маскараде» есть и другие места, где в обыкновенную светскую или «игрецкую» фразеологию врываются слова иного смысла и масштаба, приоткрывающие смысловую символику драмы. Так называемый «эзопов язык» был изобретением более позднего времени; Лермонтов боролся с цензурой другим методом, о котором сказано в предисловии к «Герою нашего времени»: «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную до-

верчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени». Это можно отнести и к «Маскараду», где длинные смыслы, конечно, замаскированы и зашифрованы; они приоткрываются чтением «между строк» («Читая строки, читаешь и между строками», — писал Белинский о предисловии к «Герою нашего времени») или методом вслушивания в отдельные фразы и слова, служащие смысловыми сигналами. Так, Арбенин, задумав убить Звездича, говорит:

Удобный миг настал!.. теперь иль никогда.
Теперь я все свершу, без страха и труда.
Я докажу, что в нашем поколенье
Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье,
Запав, приносит плод... О! я не их слуга,
Мне поздно перед ними гнуться...

В этих словах скрыт гражданский пафос: они продиктованы не ревностью, а мстью — и притом мстью «поколенья» (ср. слова Арбенина в сцене 2-й I действия: «Вот нынешнее поколенье»). Такое понимание поддерживается дальнейшими размышлениями Арбенина:

Я слишком залетел высоко,
Верней избрать я должен путь...
И замысел иной глубоко
Запал в мою измученную грудь.

Когда оскорбленный Звездич кричит: «Честь, честь моя!», — Арбенин торжествующе объявляет: «Преграда рушена между добром и злом», — тем самым обнажая социально-философское острие драмы.

Азартная карточная игра была в 30-х годах, между прочим, одним из методов конспирации: под видом игры обсуждались злободневные политические вопросы. Обнаружив это, полиция стала преследовать и запрещать азартные игры. Возможно, что П. А. Вяземский имел в виду и эту сторону дела, когда утверждал, что «в русской жизни карты — одна из непреложных и неизбежных стихий» и что «карточная игра в России есть часто оселок и мерило нравственного достоинства человека»; «умнейшие люди увлекались ею».¹⁵⁵ Даже карточная терминология имела хождение за пределами игры: «Каламбурное, двусмысленное применение карточной терминологии — широко распространенный в литературе тридцатых годов прием».¹⁵⁶ Это отра-

¹⁵⁵ П. Вяземский. Старая записная книжка. Изд. писателей в Ленинграде, 1929, стр. 86, 85.

¹⁵⁶ В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». В сб. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 2». Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 96.

илось в начальной сцене «Маскарада», когда один понтер советует другому «гнуть» (т. е. сделать двойную ставку) и прибавляет: «Кто нынче не гнется, ни до чего тот не добьется». В ранней редакции «Маскарада» есть одно место, где политические намеки становятся явными. Казарин (роль которого в этой редакции гораздо серьезнее и содержательнее, чем в последующей) объявляет игрокам, что он уговорил Арбенина вернуться к ним:

Да, я почуял издали,
Что скоро нам он будет нужен —
Союз наш стал не слишком дружен
И годы тяжкие пришли.

Затем зачеркнуты строки, звучавшие слишком недвусмысленно:

За то, что прежде, как нелепость,
Сходило с рук не в счет бедам,
Теперь Сибирь грозится нам
И Петропавловская крепость.

Следующие строки поддерживают политический смысл этой речи:

В такие страшные года,
Когда все общество готово
Вдруг разорваться навсегда,
Нужней нам боле, чем когда,
Товарищ умный, господа,
С огнем в груди и силой слова.

Разве это лексика игрока? И почему компании шулеров нужен человек не только «с огнем в груди», но и с «силой слова»? И почему эта компания названа такими высокими словами, как «союз» и «общество»? Этот монолог — один из таких сигналов, по которым достаточно внимательный и вдумчивый зритель мог бы понять, что в «Маскараде» говорится не только о картах и что Арбенин — не только игрок.

При анализе «Маскарада» надо, конечно, помнить, что перед нами не создание зрелого и вполне самостоятельного драматурга, уже нашедшего свой материал и свою систему выражения, а произведение «бурного гения», ставящего новые вопросы и переосмысляющего старые решения. Поэтому он широко пользуется готовым материалом и не боится «заимствований». Более того: ему иногда необходим именно готовый, традиционный материал, поскольку все его внимание направлено не на создание новых сюжетных положений, мотивировок и проч., а на постановку новых вопросов. Иной раз Лермонтов почти цитирует. Так, сцена смерти Нины (конец третьего акта) сильно напоминает сцену смерти Луизы, отравленной Фердинандом («Ковар-

ство и любовь» Шиллера). Зритель того времени не мог бы не заметить этого сходства (драма Шиллера была очень популярна), но одновременно он должен был бы заметить резкое смысловое отличие этой сцены у Лермонтова. «Маскарад» — не из тех вещей, которые производят впечатление «гармонии» или «единства»: здесь все — в движении, в поисках, в попытках преодолеть традицию. Вся роль Арбенина идет зигзагами, приближая пьесу то к мелодраме, то к высокой трагедии, расшатывающей «преграду» между добром и злом, возведенную «естественным порядком». Лермонтов идет здесь как бы вслед за Баратынским, заявившим, что наши добрые и злые начала «смежны» и что естественны и нравственны только «характеры смешанные»: «их двойственность и составляет их нравственность». «Философской основой для такого рода художественных построений (подсказанных, конечно, самой жизнью — особенностями последекабристской эпохи) служила «метода» не только Шеллинга (диалектика добра и зла), но и Шиллера, и Байрона: «порочный» или преступный герой интересовал их не с психологической, а с социально-философской точки зрения — как разрушитель «естественного порядка», как бунтовщик.

4

Особенно важное значение для европейской драматургии этого времени имели трактаты Шиллера, в которых он решительно восстал против нравоучительных моралистических тенденций французской классической трагедии: «Ледяной тон декламации заглушает всякую естественную правду, — писал Шиллер, — и обожаемая французскими трагиками благопристойность делает совершенно невозможным изображение человеческой природы в ее подлинном виде». Главная задача трагедии — вызвать у зрителя сострадание. Сострадание зрителя достигает наиболее высокой степени и притом получает возвышенный, философский характер в тех случаях, когда предмет сострадания оказывается не только тот, кто испытывает страдания, но и тот, кто причиняет их. Совсем не обязательно при этом, чтобы герой трагедии был «морально большой личностью»: «Возвышенным объектом с эстетической точки зрения является уже человек, состоянием своей души раскрывающий перед нами достоинство человеческого назначения, хотя бы нам и не пришлось найти осуществление этого назначения в его личности». Важно, чтобы чувствовалась «нравственная сила вообще», «возможность абсолютной свободы воли». Героем трагедии может быть и порочный человек; необходимо только, чтобы он при этом сам страдал и рисковал своим благополу-

чием и жизнью. У человека есть два пути для достижения своих целей: один — «когда он противопоставляет силе силу же» (этот путь Шиллер называет «реалистическим»), другой — когда он преодолевает самое понятие насилия добровольным подчинением ему (путь «идеалистический»). Если принять во внимание, что основой для трагедии должна быть (по мысли Шиллера) самая способность воли, то героем трагедии может быть скорее тот, кто идет первым путем. Так и поступил Шиллер, отказавшись от своей прежней декламационной манеры и сделав героем трилогии Валленштейна, о котором он сам писал В. Гумбольдту: «В нем нет ни йоты благородства, он ни в одном жизненном поступке не является великим, у него мало достоинств и подобных этому качеств». Приступив к работе над трилогией, задуманной сначала в прозе, Шиллер долго бился над тем, чтобы сделать Валленштейна «пригодным» для трагического героя; работа пошла только после того, как он решил писать трагедию в стихах: «С тех пор, как я свой прозаический язык заменил поэтическим и ритмическим, — говорит он в письме к Гете, — я стал подлежать совсем иному суду по сравнению с прежним».

Нечто подобное произошло и в работе Лермонтова: на смену прозаическому роману о Вадиме явилась стиховая драма, не требующая психологических и бытовых мотивировок. То, что в прозе звучало абстрактной риторикой и декламацией, стало теперь звучать как необходимая и вполне убедительная лирика. Вадим, несмотря на все усилия автора, не вызывает сочувствия; другое дело — Арбенин: его монологи, насыщенные трагическим пафосом, звучат как варианты «Демона».

Но я люблю иначе, я все видел,
Все перечувствовал, все понял, все узнал,
Любил я часто, чаще ненавидал
И более всего страдал!

Дальше Арбенин прямо повторяет слова Демона: «И я воскрес для жизни и добра». Лермонтов добивается того самого двойного сострадания (не только к жертве, но и к виновнику несчастья), о котором так заботился Шиллер, видя в этом одну из главных задач новой трагедии. Зритель, прислушивающийся к монологам Арбенина (если они не искажаются попытками «психологической» интерпретации), должен неожиданно для себя испытать сложную борьбу сочувствий: естественное (элементарное) сочувствие к Нине осложняется философским сочувствием (или, вернее, — состраданием) к Арбенину — страдальцу, потерявшему единственную надежду на спасение. Тут, в этом двойном сочувствии, выводящем зрителя из состояния моральной уверенности, заключена вся диалектическая глубина

«Маскарада» — вся жизненная правда, сила и острота лермонтовского искусства.

Для подлинного (исторического) понимания «Маскарада» необходимо учитывать тот факт, что первоначальная редакция этой драмы состояла не из четырех актов, а их трех и кончалась не сумасшествием Арбенина, а смертью Нины. В таком виде «Маскарад» был представлен в цензуру и директору императорских театров А. М. Геденову осенью 1835 г. 8 ноября рукопись была возвращена Лермонтову «для нужных перемен». Третье отделение (в лице А. Х. Бенкендорфа) усмотрело в драме «прославление порока» и выразило желание «об изменении пьесы автором таким образом, чтоб она кончалась примирением между господином и госпожой Арбениными».¹⁵⁷ Исполнить это «желание» было невысказано, но можно было пойти на компромисс ради того, чтобы довести пьесу до сцены. Такова была обычная судьба литературных произведений (а тем более театральных) в царской России. В заметке о «Горе от ума» Грибоедов писал: «Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены».¹⁵⁸ То, что Грибоедов назвал «ребяческим удовольствием», было на самом деле совершенно естественным для писателя-гражданина стремлением — передать современникам свои мысли, наблюдения, чувства и предчувствия. Ради этого он пошел на превращение своего первоначального замысла «сценической поэмы» в «комедию». То же произошло с «Маскарадом» Лермонтова — с той разницей, что ему пришлось превратить «мистерию» байроновского типа в мелодраму с нанятым для этой цели Неизвестным. «Милостивый государь, Александр Михайлович, — писал Лермонтов А. М. Геденову, — возвращенную цензурою мою пьесу *Маскарад* я пополнил четвертым актом, с которым, надеюсь, будет одобрена цензором». К сожалению, и это не помогло: «Автор очень хотел прибавить другой конец, но не тот, который был ему назначен, — писал в своем отзыве на новую редакцию «Маскарада» цензор Е. Ольдекоп. — Арбенин отравляет свою жену. Какой-то незнакомец присутствует при этой сцене. Мадам Арбенина умирает. Ее смертью кончалась пьеса в первом издании. Теперь автор прибавил еще один акт. Неизвестный и князь находятся у Арбенина. Неиз-

¹⁵⁷ «Ежегодник имп. театров», вып. V, СПб., 1911, стр. 57.

¹⁵⁸ Ср. в письме Некрасова к Тургеневу (1856 г.): «Я уж хотел посылать на-днях (до конца недалека) мою поэму в Петербург на I книжку. Кончивши, начну ее портить; может, и пройдет, если вставить несколько верноподданнических стихов» (Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений, т. X, ГИХЛ, М., 1952, стр. 304). Речь идет о поэме «Несчастные».

вестный говорит Арбенину, что 7 лет тому назад он обыграл его в карты и что с тех пор он поклялся отомстить. Князь обвиняет Арбенина в отравлении жены и объявляет, что она была невинна. Князь вызывает Арбенина на дуэль, но последний, пораженный новостью, что жена его невинна, сходит с ума». Сделав этот неуклюжий пересказ четвертого акта, Ольдекоп дальше заговорил тоном моралиста и патриота: «Драматические ужасы прекратились во Франции, нужно ли вводить их у нас, нужно ли вводить отраву в семьях? Дамские моды, употребляемые в Париже, переняты у нас; это невинно, но перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж, это более чем ужасно, это не имеет имени». Драму Лермонтова постигла та же участь, которой до того подверглись «Борис Годунов» и «Горе от ума». Русская трагедия преследовалась правительством: оно предпочитало мелодраму и водевиль.

Некоторые лермонтоведы, не желая (или не считая нужным) считаться с фактами, изо всех сил стараются убедить себя и других, что добавлением четвертого действия Лермонтов «доводит драматический конфликт до высшего выражения» и что это действие «усиливало идейный смысл всей пьесы».¹⁵⁹ Главным их доводом служит то, что «Маскарад» в этой редакции был запрещен. Однако это обстоятельство само по себе никак не может служить доказательством того, что четвертый акт был написан не под влиянием цензуры. Третье отделение «желало», чтобы супруги Арбенины помирились, а Лермонтов, понимая невозможность такого финала, решил предложить «возмездие» — как более возможный и более традиционный выход из положения. Именно таков скрытый смысл его слов в письме к Гедеонову. Особенно характерно и многозначительно здесь слово «пополнил» («я пополнил пьесу четвертым актом»): Лермонтов давал понять, что в основном пьеса осталась той же, что четвертый акт просто приделан — в надежде на то, что с ним пьеса будет одобрена цензором. Что же в этом странного и почему надо доказывать, что это «пополнение» было сделано по соображениям идейно-художественного порядка? Картина настолько ясна, что иное ее толкование может быть подсказано только желанием внушить мысль, будто цензурное запрещение первой (трехактной) редакции «Маскарада» сыграло в истории его создания положительную роль. По нашему мнению, это значит не понимать ни эпохи, ни Лермонтова, ни «Маскарада».

В драматургии Лермонтова (как и в его поэмах и прозе) демонстративно отсутствуют (и должны отсутствовать) темы

¹⁵⁹ См., например, автореферат диссертации В. К. Богомолец «„Маскарад“ М. Ю. Лермонтова» (Гос. педагогический институт им. А. И. Герцена, Л., 1954, стр. 13—14).

наказания, возмездия или прямого нравоучения. В «Княжне Мери» есть фраза Печорина, написанная Лермонтовым как будто под живым впечатлением от вынужденной операции над собственной драмой и вскрывающая его антипатию к дидактике: «Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя». Неизвестный в «Маскараде» разыгрывает именно эту «жалкую роль», навязанную цензурой; его восклицанье — «Казнит злодея провиденье!» — звучит для понимающего зрителя как пародийная цитата из мелодрамы (так же, как в последней редакции «Демона» — написанные для цензуры слова: «Но час суда теперь настал, и благо божие решенье»). Недаром это восклицание, противоречащее всему замыслу «Маскарада», сопровождается ремаркой: «Подняв глаза к небу, лицемерно». Последнее слово вписано в копию рукой С. А. Раевского, которому Лермонтов (как сказано в цитированном выше письме к Гедеонову) передал перед отъездом в Тарханы (в конце декабря 1835 г.) четвертый акт для представления в цензуру. Слово «лицемерно» вписано как будто специально для того, чтобы намекнуть актеру на принудительность этого восклицания, взятого напрокат из мелодрамы. Неизвестный, ведущий свое происхождение тоже из французской мелодрамы (типичный «Incogniti» — ср. в «Эрнани» Гюго), как бы пародирует собственную «жалкую роль» палача.

Остановимся еще на одной детали, свидетельствующей о том, что «пополнение» пьесы четвертым актом портило замысел. Роль Казарина внезапно прерывается в самом начале IV акта: он появляется только для того, чтобы сказать: «Прощай же, до другого дня». Вместо него интригу ведет новое лицо — Неизвестный. Таким образом, единая роль антагониста раздваивается — драматургический дефект, которого в прежних редакциях не было. Интересно, что в позднейшей пятиактной редакции (под названием «Арбенин») Лермонтов убрал Неизвестного (хотя цензура не возражала против него) и восстановил единую линию Казарина, передав ему монолог Неизвестного.¹⁶⁰ Это — лишнее доказательство, что Неизвестный — не органический и не необходимый персонаж. Другое дело, что в четвертом акте есть замечательные строки, — Лермонтов не умел писать плохо даже под цензурным нажимом. Речь идет не об этом,

¹⁶⁰ Ср. слово Неизвестного: «Семь лет тому назад ты узнавал меня, Арбенин. Я был молод, неопытен, и пылок, и богат» и т. д. — со словами Казарина в I действии пятиактной редакции: «Я был молод — двенадцать лет тому назад — неопытен и пылок и богат» и т. д. Возможно, что в ранней редакции (сохранившейся в архиве Якушкиных без первых 416 стихов) этот монолог произносил тоже Казарин; в четырехактной редакции его пришлось отдать Неизвестному и перенести в конец пьесы.

а о том, что органической редакцией «Маскарада» надо считать трехактную. Свои достоинства есть и в последней (пятиактной) редакции, содержащей явные признаки отхода от философской постановки вопросов к психологическому анализу — от поэм и «мистерий» к драме и роману. Более того: рассуждая формально, надо было бы признать окончательной авторской редакцией «Маскарада» не четырехактную, а пятиактную, поскольку она была последней. Если мы отвергаем ее на том основании, что она явилась плодом цензурного нажима, то ведь четырехактная редакция страдает тем же недостатком. Отсюда — естественный вывод: при изучении авторского замысла «Маскарада» надо пользоваться первыми тремя актами четырехактной редакции¹⁶¹ и предшествующей ей рукописью (из архива Якушкиных).

После всего сказанного ясно, что идейным стержнем «Маскарада» служит проблема высокого зла, рожденного деятельным стремлением к добру и счастью. Буря, которую производит Арбенин в светском кругу, разоблачая мистификацию добра и благородства, вырастает до размеров бунта против такого общественного устройства («естественного порядка»), при котором главную роль в жизни играет низкое зло, замаскированное «доброе». Самое заглавие пьесы скрывает в себе этот смысл. Сила Арбенина заключается в том, что он не только сам ходит без маски, но и срывает маски с других. Вот почему слова его — «Преграда рушена между добром и злом!» — звучат так торжествующе: это победа теоретической, общественно-философской мысли, определявшей все поведение Арбенина и все отличие его от других персонажей. Здесь — идейный центр пьесы. Четвертый акт восстанавливает эту «преграду» и тем самым затемняет центральную идею драмы; однако он не может изгладить того впечатления, которое производят три первые акта: Арбенин не становится «злодеем», а остается мстителем и страдальцем. Это-то и было для Лермонтова главным, для этого и была написана драма. Тема мести и высокого зла, положенная в ее основу, таила в себе идею революции как «взбунтовавшегося добра».

«Маскарад» был запрещен; цензура не только не пошла на предложенный ей в четырехактной редакции компромисс, но не допустила на сцену даже позднейшую пятиактную редакцию.

¹⁶¹ На основании слов самого Лермонтова («Я пополнил четвертым актом») надо считать, что эти три акта в общем совпадают с не дошедшей до нас трехактной редакцией. Это видно также из слов цензора о четырехактной редакции: «Теперь автор прибавил еще один акт». Однако ее концовка (заключительный монолог Арбенина) остается нам не известной, поскольку в четырехактной редакции ее, естественно, нет.

Здесь — обратный ход, свидетельствующий о том, что «злодейство» (а значит — и «возмездие») не было обязательной чертой Арбенина: Нина сделана виноватой, а отравление заменено мистификацией.

На запрещение «Маскарада» Лермонтов ответил горькой эпиграммой, написанной по поводу постановки казенно-патриотической пьесы Н. Кукольника «Скопин-Шуйский»:

В Большом театре я сидел,
Давали Скопина: я слушал и смотрел.
Когда же занавес при плесках опустился,
Тогда сказал знакомый мне один:
«Что, братец! Жаль! — вот умер и Скопин! .
Ну, право, лучше б не родился».

Эти слова можно было бы отнести почти ко всему русскому репертуару 30-х годов.

5

В декабре 1835 г. Лермонтов закончил переделку «Маскарада» («пополнил четвертым актом») и уехал в Тарханы. По дороге он остановился в Москве и встретился после трехлетней разлуки с В. А. Лопухиной, вышедшей замуж за Н. Ф. Бахметева. Эта встреча послужила толчком к замыслу новой пьесы — «Два брата». 16 января 1836 г. Лермонтов сообщил С. А. Раевскому: «Пишу четвертый акт новой драмы, взятой из происшествия, случившегося со мною в Москве». Это напоминает слова, сказанные в предисловии к «Странному человеку»: «Я решился изложить драматически происшествие истинное (...). Лица, изображенные мною, все взяты с природы». Однако новую драму никак нельзя назвать «автобиографической» — даже в том смысле, в каком это слово приложимо к юношеским пьесам. Сюжетной основой для новой драмы послужил распространный в немецкой драматургии мотив вражды двух братьев-соперников. Классический пример — «Разбойники» Шиллера, где низкий и злой Франц Моор губит и своего благородного брата Карла, и старика-отца. В драме Лермонтова Юрий и Александр Радины борются за обладание любимой женщиной. Следуя традиции, Лермонтов ввел роль отца, страдающего от вражды сыновей и умирающего во время их последнего яростного столкновения. Самое заглавие новой пьесы как бы подчеркивает ее сюжетное родство с немецкой драматургией эпохи «бури и натиска». Намеренной цитатой из «Разбойников» звучат слова Александра в начале третьего акта: «Вы нынче что-то необыкновенно слабы, батюшка». Драма явно построена на готовом и широко известном литературном материале — как это отчасти

было и в «Маскараде» и как это характерно для произведений, сущность которых состоит в переосмыслении и преодолении традиции.

Некоторым лермонтоведам кажется странным, что драма «Два брата» была написана после «Маскарада». ¹⁶² Вернее смотреть не назад, а вперед: многое становится ясным, если учесть, что эта драма была написана перед «Героем нашего времени». Лермонтов шел от прежней, абстрактно-философской постановки общественных и моральных проблем (когда его образы «не походили на существ земных») к их психологической разработке: от философской диалектики — к «диалектике души», от «демонизма» — к психологизму, от «мистерии» («Демон», «Маскарад») — к роману. Драма «Два брата» была необходимым шагом на этом пути: здесь осуществлен решительный переход от темы демона к теме человека — то, к чему Лермонтов стремился и в «Вадиме», и в «Маскараде».

Действие в новой драме ограничено узким семейным кругом, но это вовсе не значит, что она не выходит за пределы семейных проблем. У Лермонтова семейные сцены служат своего рода шифром, скрывающим самые острые вопросы общественной морали. Так было в «Странном человеке» и в «Маскараде», так же обстоит дело и в «Двух братьях». Александр Радин не просто «зол», как, скажем, Франц Моор: он бунтарь, негодующий на установившийся порядок вещей и на собственное бессилие. Он говорит языком Арбенина, обнаруживая тем самым свое родство не только с героем «Маскарада», но и с Демоном. «Я желал хоть один раз попробовать любви искренней, открытой, — говорит Александр Вере. — <...> Бог меня послал к тебе как необходимое в жизни несчастье. Но для меня ты была ангелом спасителем. Когда я увидел возможность обладать твоей любовью, то для меня не стало препятствий; всей силой неутомимой воли, всей силой отчаянья я уцепился за эту райскую мысль. <...> Разве я не говорил: Вера, ты любишь человека ужасного, который не имеет ничего святого, кроме тебя, и то пока он любим» и т. д. Так Арбенин говорит Нине: «Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье... я человек, пока они мои». Речь идет не о семейных делах, а о неблагоприятном устройстве

¹⁶² Ср.: «В героях „Двух братьев“ нет большого художественного обобщения, нет социальной типичности. Эти черты последней драмы Лермонтова очень заметны; странным кажется, что „Два брата“ могли быть написаны после „Маскарада“, остро социальной драмы. Некоторое время исследователи считали даже, что пьеса написана раньше и завершает собою цикл юношеских, автобиографических драм Лермонтова» (В. А. Мануйлов. М. Ю. Лермонтов, стр. 150).

человеческой жизни — о том, что настоящее стремление к добру приводит к злу, любовь превращается в ненависть.

Лев Толстой однажды сказал о своей художественной работе: «Как можно связывать себя узкими рамками плана? Мне приходилось иногда начинать литературную работу и при писании какой-нибудь подробности брать эту подробность, обращая ее в отдельный труд, обратив в подробность первоначальное главное».¹⁶³ Нечто подобное произошло, по-видимому, и в «Двух братьях»: противопоставление «злого» Александра «доброму» Юрию привело к развернутой, выходящей за рамки традиционной драматической формы психологизации «злого» брата. Во втором действии (после того, как на вопрос Александра — «Дитя, разве я похож на убийцу? — Вера отвечает: «Ты хуже!») Александр говорит: «Да! такова была моя участь со дня рождения. Все читали на моем лице какие-то признаки дурных свойств, которых не было... но их предполагали — и они родились. Я был скромн, меня бранили за лукавство — я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло — никто меня не ласкал — все оскорбляли — я стал злопамятен. Я был угрюм — брат весел и открыт — я чувствовал себя выше его — меня ставили ниже — я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир — меня никто не любил — и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с судьбой и светом». Эти слова целиком перенесены в текст «Героя нашего времени» («Княжна Мери»); так психологическая «подробность» обратилась в «отдельный труд» и оказалась зерном целого романа. Здесь к словам Александра сделаны дополнения, укрепляющие психологический метод («диалектику души»): «Я говорил правду — мне не верили, я начал обманывать» и т. д.

Если Александр ведет свое идейное происхождение от Демона и Арбенина, то в лице Юрия Радина Лермонтов подвел итог «прекраснодушному» герою своих юношеских драм и своей юношеской лирики, а тем самым — и своим собственным юношеским надеждам и иллюзиям. В этом смысле (но только в этом) драму «Два брата» можно назвать «автобиографической»: в ней отражен перелом, происшедший в это время в мировоззрении и художественном методе Лермонтова. Рассказывая о любимой девушке, Юрий говорит: «Имя же ее для меня трудно произнести <...> от нее осталось мне только имя, которое в минуты тоски привык я произносить, как молитву; оно моя собственность. Я его храню, как татарин хранит талисман

¹⁶³ «Литературное наследство», т. 37—38, 1939, стр. 426.

с могилы пророка». Это взято из стихотворения «Стансы» (1831):

Я не могу ни произнестъ,
Ни написать твое название:
Для сердца тайное страданье
В его знакомых звуках есть.

.....
Так за ничтожный талисман,
От гроба Магомета взятый,
Факиру дайте жемчуг, золото
И все богатства чуждых стран:
Закоу строгому послушный,
Он их отвергнет равнодушно!

Дальше Юрий говорит: «Случалось мне возле других женщин забыться на мгновенье»; это вариация начальных строк стихотворения «К Л.»: «У ног других не забывал я взор твоих очей».

Драма кончается победой Александра, но его торжество имеет теоретический, философский характер: это победа мировоззрения — победа человека, прошедшего сложный путь от добра к злу, от любви к ненависти. Для него Юрий — «слабая душа», наивно верящая в добродетель. «О, я тебе наскажу таких вещей, — кричит ему Александр, — от которых и у тебя засохнет сердце, и у тебя в душе родится сомнение и ненависть». Это напоминает слова Арбенина: «Преграда рушена между добром и злом». Александр — тот же «странный человек», но уже в новой стадии борьбы с «обществом»: он всецело предан разрушению «естественного порядка». В лице Юрия Лермонтов снимает позицию «прекраснодушия» как позицию «слабой души».

На этот раз Лермонтов освободил себя не только от традиционного «возмездия», но и от обязанности вызывать у зрителя чувство сострадания. Цензор Ольдекоп, конечно, усмотрел бы в этой пьесе еще большие драматические «ужасы» и «уродства», чем в «Маскараде». В предисловии к «Герою нашего времени» сказано: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины». Драма «Два брата» была первым таким опытом. Она писалась, очевидно, без расчета на постановку; отсюда — ее крайний лаконизм: весь ее объем — полтора печатных листа, между тем как в «Странном человеке» — три с половиной листа. Лаконизм выражается и в том, что никаких второстепенных лиц (кроме пяти основных) нет. Диалоги принимают иногда форму быстрых реплик; зато некоторые монологи очень развернуты: признания Александра (в IV акте) занимают две страницы из шести, введенных этому акту. Так намечен переход от драмы к роману.

Уже по окончании «Двух братьев» Лермонтову пришлось вернуться к «Маскараду», потому что четырехактная редакция была тоже запрещена. В октябре 1836 г. он представил новую редакцию пьесы под заглавием «Арбенин». В ней нет не только отравления Нины, но и маскарада, и Неизвестного, и баронессы Штраль; мало того — Нина оказывается здесь виноватой. Получилась, в сущности, не столько новая редакция, сколько новая пьеса — и произошло это не только под влиянием цензуры, но и под влиянием собственной эволюции, сказавшейся уже в «Двух братьях». Весь сюжет значительно психологизирован — от прежней «мистерии» остались только следы.

Одновременно с переработкой «Маскарада» шла (совместно с С. А. Раевским) работа над романом «Княгиня Лиговская», связанным с «Двумя братьями». На драматургической работе Лермонтов развил динамику действия и диалогов; однако его драматургия сохраняет и свое собственное значение — как особая русская ветвь европейской драматургии, по своему решавшей проблемы нового театра.

Драматургическая работа Лермонтова, конечно, не прервалась бы в 1836 г., если бы «Маскарад» был поставлен на сцене. Существовать и развиваться вне театра драматургия не может, а для русской передовой драмы 30-х годов путь на сцену был закрыт. Это особенно сказалось на высокой стиховой трагедии, выросшей на основе боевых (декабристских по своему происхождению) идейных и художественных принципов. Интересно, что для В. Кюхельбекера связь Лермонтова (и, в частности, «Маскарада») с традициями декабризма была ясна. В 1843 г. он пишет Н. Г. Глинке, что считает Лермонтова «самым талантливым писателем из всех, которые принялись за перо после Грибоедова и Пушкина» и что «Маскарад» Лермонтова выше «Марии Тюдор» Гюго.¹⁶⁴

«Борис Годунов», «Горе от ума», «Ижорский» и «Маскарад» — таковы итоги русской декабристской драматургии, свидетельствующие об ее высоких стремлениях и замечательных возможностях.



¹⁶⁴ Цит. по статье: Ю. Н. Тынянов. Кюхельбекер о Лермонтове. «Литературный современник», 1941, № 7—8, стр. 144—145.



«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

1

В русской литературе 30-х годов с полной ясностью определилось движение от больших стиховых жанров к прозе — от поэм разных видов к повести и роману. Последние главы «Евгения Онегина» Пушкин писал уже в предвидении этой новой перспективы. И в самом деле: его «роман в стихах» оказался началом бурного роста прозы. В статье «О движении журнальной литературы» (1836) Гоголь отметил как несомненный факт замену стихов прозаическими сочинениями и упрекал критику, что она не занялась этим вопросом. В «куче» появившихся у нас романов и повестей он разглядел «искры света, показывающие зарождение чего-то оригинального». Дальнейшее развитие русской прозы подтвердило верность этих мыслей и наблюдений: за годы 1836—1842 появились такие произведения, как «Путешествие в Арзрум», «Капитанская дочка» и «Дубровский» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Записки одного молодого человека» Герцена, «Ледяной дом» и «Басурман» Лажечникова, «Княжна Зизи» В. Одоевского, «Тарантас» В. Соллогуба. К этим отдельным вещам надо добавить такие сборники, как «Сто русских литераторов» и «Наши, списанные с натуры русскими».

В статье, посвященной «мнению М. Е. Лобанова» (1836), Пушкин признал, что французская словесность должна была «отозваться» на русской литературе 30-х годов; однако, заявил он тут же, ее влияние (в отличие от прежнего времени) оказалось слабым: «Оно ограничилось только переводами и кой-какими подражаниями, не имевшими большого успеха». Действительно, русская передовая проза 30-х годов (при всем внимании к зарубежным литературам) шла своей дорогой.

Во французской литературе 20-х годов главное место занимали исторические романы вальтер-скоттовского типа; к началу

30-х годов положение резко изменилось: после июльской революции ведущую роль стал играть роман из современной жизни,¹ и притом преимущественно роман психологический, интимный. В программной статье 1830 г. Стендаль, отказываясь от традиций вальтер-скоттовского романа, спрашивал: «Описывать ли одежду персонажей, пейзаж, среди которого они находятся, их лица? Или лучше описывать страсти и разные чувства, которые их волнуют?». Ответ был ясен и категоричен: «Легче описать одежду и медный ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца». Характеризуя позицию Стендаля, Б. Рейзов говорит: «Стендаль резко противопоставляет психологический и исторический элемент в романах Вальтер-Скотта. Он не обращает внимания на то, что психология, в виде „нравов“ и „характеров“, также исторична и что значительные достижения в области такой исторической психологии у Скотта, конечно, есть. Для него важно полное экспрессии и тонких подробностей реалистическое изображение страстей, и в том числе любви, чем Вальтер Скотт не мог похвастаться».²

В русской литературе картина была иной. Никакой смены исторического романа психологическим у нас в 30-х годах не было. Для русской прозы этого времени характерно как раз существование исторических и психологических тем, причем исторический роман имеет скорее бытовой и нравоописательный, чем политический характер, а роман семейный или психологический оказывается на деле выходящим за пределы интимной жизни и соприкасающимся с общественно-политическими проблемами. Пушкин, например, мог одновременно работать над такими разными вещами, как «Рославлев» и «Пиковая дама», «Дубровский» и «Капитанская дочка». Недаром он определил жанр романа в целом как «историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»;³ роман вальтер-скоттовского типа (т. е. «исторический» в узком смысле слова) был для него всего лишь одной из разновидностей, причем в этом типе романа он ценил то, что мы знакомимся с прошедшим временем «современно, домашним образом».⁴ По мысли Пушкина, каким бы ни был роман по своему жанру (т. е. историческим или

¹ Б. Г. Рейзов. Французский исторический роман в эпоху романтизма, Л., 1958, стр. 4.

² Б. Рейзов. Бальзак и французский исторический роман 1820-х годов. «Литературная учеба», 1935, № 7—8, стр. 16—17.

³ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 10 томах, т. VII, М.—Л., 1949, стр. 102. См. в черновом тексте: «Необычайный успех Вальтер-Скотта увлек за собою целую толпу подражателей, все кинулись на исторический роман».

⁴ Там же, стр. 535.

современным, политическим или интимным), он должен развиваться на фоне «исторической эпохи» и в неразрывной связи с нею. Такое понимание романа характерно для поколения, прошедшего через Отечественную войну 1812 года и через катастрофу 1825 года: историзм определил и мировоззрение и художественное творчество русской передовой интеллигенции 30-х годов.

Очень интересна и показательна в этом смысле статья А. Бестужева (Марлинского) о романе Н. А. Полевого «Клятва при гробе господнем» (1833). В этой статье (Белинский признал ее «весьма примечательной») речь идет преимущественно об «историческом романе», но в итоге оказывается, что между ним и романом из современной жизни принципиальной разницы нет, и именно потому, что «мы живем <...> в веке историческом по превосходству»: «История была всегда, свершалась всегда, — говорит Бестужев. — Но она ходила сперва неслышно, будто кошка, подкрадывалась невзначай, как тать. <...> Теперь история не в одном деле, но и в памяти, в уме, на сердце у народов. Мы ее видим, слышим, осязаем ежеминутно; она проникает в нас всеми чувствами. <...> Мы обвенчались с ней волей и неволею, и нет развода. История — половина наша во всей тяжести этого слова. Вот ключ двойственного направления современной словесности: романтически-исторического». Романы Лажечникова Бестужев хвалит не за точность исторических сцен и подробностей, а за то, что он сумел оживить их «горячею игрою характеров»; В. Скотта он называет романтиком — «по стерновскому духу анализа всех движений души, всех поступков воли. <...> Древние не знали романа, — утверждает он, — ибо роман есть разложение души, история сердца, а им некогда было заниматься подобным анализом; они так были заняты физической и политической деятельностью, что нравственные отвлеченности мало имели у них места».⁵

«Двойственное» («романтически-историческое») направление было особенно характерным для русской словесности 30-х годов. Литература «юной Франции» (так называемая «неистовая» словесность) сосредоточилась на анализе страстей; специфической для русской жизни и литературы этих лет была проблема соотношения личной жизни («истории сердца») с жизнью исторической, народной. Декабрьская катастрофа придала этой проблеме трагический характер, обострив вопрос о возможности и целесообразности личной героики. Кто снимет с русского народа цепи крепостничества и деспотизма? Таятся ли эти силы в са-

⁵ А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения в 2 томах, т. 2, ГИХЛ, М., 1958, стр. 563, 564, 572, 594.

мом народе, или нужны новые люди, новые герои? Какова судьба русского дворянства, русской культуры? Таких вопросов французская литература 30-х годов не знала и не ставила, и потому французский психологический («аналитический») роман шел совсем иными путями, чем русский.

В полемике с М. Е. Лобановым Пушкин отметил, что в 30-х годах влияние французской словесности на русскую ограничилось переводами и кой-какими подражаниями. Упомянув о переводах, он несомненно имел в виду прежде и больше всего знаменитый роман Бенжамена Констана «Адольф»: в 1831 г. почти одновременно появились два перевода этого романа — П. А. Вяземского⁶ и Н. А. Полевого.⁷ Известно, что первый из них был сделан при ближайшем участии самого Пушкина. Отдельное издание этого перевода открывается особым письмом Вяземского, обращенным к Пушкину и начинающимся словами: «Прими мой перевод любимого нашего романа. <...> Мы так часто говорили с тобою о превосходстве творения сего, что, принявшись переводить его на досуге в деревне, мысленно относился я к суду твоему».

В большом предисловии («От переводчика») Вяземский восторгается этим романом особенно потому, что, по его словам, автору удалось в таком тесном очерке «выказать сердце человеческое, переверотить его на все стороны, выворотить до дна и обнажить наголо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины». Вяземский говорит дальше: «Все, что в другом романе было бы, так сказать, содержанием, как-то приключения, неожиданные переломы, одним словом вся кукольная комедия романов, здесь оно — ряд указаний, заглавий. Но между тем во всех наблюдениях автора так много истины, пронизательности, сердцеведения глубокого, что, мало заботясь о внешней жизни, углубляешься во внутреннюю жизнь сердца».⁸ Итак, «Адольф» для Вяземского (и для Пушкина)⁹ — образец нового «аналитического» романа, свободного от «драматических пружинок» и «многосложных действий». В то же время Вяземский усиленно подчеркивает, что характер Адольфа, или, вернее, его

⁶ «Адольф. Роман Бенжамен-Констана». СПб., 1831. Цензурная дата — 8 марта 1831 г.

⁷ «Адольф. Повесть, рассказанная Бенжамен-Констаном». «Московский телеграф», 1831, ч. XXXVII, №№ 1, 2, 3 и 4.

⁸ «Адольф» в переводе П. А. Вяземского, стр. XII, XIII.

⁹ А. Ахматова справедливо говорит: «Мы имеем право предположить редактуру, если не сотрудничество Пушкина, а самое предисловие рассматривать как итог бесед Пушкина и Вяземского об „Адольфе“» («Адольф» Б. Констана в творчестве Пушкина. «Пушкин. Временник», I, М.—Л., 1936, стр. 96). В библиотеке Пушкина есть экземпляр французского издания «Адольфа» (1824 г.) с его отметками.

поведение — не частное явление, а «отпечаток времени»: «В этом отношении, — продолжает Вяземский, — творение сие не только роман *сегодняшний* (roman du jour), подобно новейшим светским или гостинным романам, оно еще более роман века сего. <...> Адольф, созданный по образу и духу нашего века, часто преступен, но всегда достоин сострадания: судя его, можно спросить, где найдется праведник, который бросит в него камень? Но Адольф в прошлом столетии был бы просто безумец, которому никто бы не сочувствовал, загадка, которую никакой психолог не дал бы себе труда разгадывать. Нравственный недуг, которым он одержим и погибает, не мог бы укорениться в атмосфере прежнего общества. Тогда могли развиваться острые болезни сердца; ныне — пора хронических: самое выражение *недуг сердца* есть потребность и находка нашего времени». Явно намекая на литературное родство Адольфа с Онегиным, Вяземский пишет: «Б. Констан и авторы еще *двух-трех романов*, „в которых отразился век и современный человек“, — нелюбимые живописцы изучаемой природы». ¹⁰ И далее, как будто опять имея в виду «Евгения Онегина», Вяземский утверждает: «В сем романе должно искать не одной любовной биографии сердца: тут вся история его».

О значении «Адольфа» для русской литературы сказано много. Л. В. Пумпянский, например, видел его отражение не только в «Евгении Онегине», но и в «Герое нашего времени»: «Вся постановка в лермонтовском романе вопроса о Печорине, равно как и самый тип литературного суда над современным героем, над „героем нашего времени“, сложились под самым непосредственным воздействием Констанова романа». ¹¹ Е. Михайлова тоже считает, что из всех образцов французского субъективного романа ближе остальных к лермонтовскому роману стоит «Адольф»: «В образах Адольфа и Печорина немало точек соприкосновения». ¹² Правда, дальше Е. Михайлова показывает разницу между этими романами — «между принципами художественного построения „Адольфа“ и „Героя нашего времени“, посвященного не истории любви, но общественной судьбы незаурядного человека, обреченного судьбой на бездействие и яростно восстающего против предначертанной ему трагической участи. <...> Ни в сюжете романа, ни во взаимоотношениях

¹⁰ Ср. заметку Пушкина о переводе «Адольфа» (Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 96).

¹¹ Л. В. Пумпянский. Романы Тургенева и роман «Накануне». Историко-литературный очерк (И. С. Тургенев, Сочинения, т. VI, Госиздат, М.—Л., 1929, стр. 13).

¹² Е. Михайлова. Проза Лермонтова. «Советский писатель», М., 1957, стр. 375 (без ссылки на статью Л. В. Пумпянского).

персонажей, ни в идейных выводах нельзя найти сходства между „Героем нашего времени“ и „Адольфом“. Единственное, в чем его можно обнаружить, это в характере героя и в методе раскрытия его образа». ¹³ Однако при этом оставлен в стороне важнейший вопрос — об отражении «Адольфа» в «Евгении Онегине», а главное — нет историко-литературной постановки всего вопроса.

Имя Б. Констана как автора «Адольфа» ставится у нас часто рядом с Мюссе («Исповедь сына века»), и тем самым Констан оказывается в одном ряду с французскими «романтиками» 30-х годов. На самом деле «Адольф» был написан в 1807 г., т. е. еще до появления «Чайльд-Гарольда» Байрона (1812), ¹⁴ а «Исповедь сына века» вышла в 1836 г. Это произведения не только разных стилей, но и разных эпох. «Адольф» находится в прямой связи с книгой м-м де Сталь «О Германии» (1810) и с традицией «вертерианства». Недаром герой этого романа — немец (редкий для французской литературы случай), кончивший курс в Геттингенском университете; действие романа происходит частью в Германии, частью в Польше (откуда родом героиня). Во Франции 30-х годов эта книга была явлением прошлого, достаточно забытым. Бальзак упомянул об «Адольфе» в романе «Беатриса» (1839), но именно в связи с литературой начала 20-х годов. В 1824 г. вышло третье издание «Адольфа», и в предисловии автора было сказано, что «публика, вероятно, его забыла, если когда-нибудь знала». ¹⁵

Все это необходимо учитывать при изучении русского романа 30-х годов и «Героя нашего времени» в частности. Появление в 1831 г. двух русских переводов «Адольфа» было подсказано «чисто русскими» (как сказал бы Гоголь) литературными проблемами, а не простым «влиянием» моды. Б. Констан закончил «Адольфа» перепиской между бывшим приятелем героя и «издателем» рукописи. Приятель рекомендовал напечатать эту назидательную историю: «Несчастье Элеоноры доказывает, что самое страстное чувство не может бороться с порядком уста-

¹³ Там же, стр. 377.

¹⁴ По цензурным причинам первое издание «Адольфа» (лондонское) вышло только в 1815 г., а второе (парижское) — в 1816 г. Пушкин в заметке о переводе «Адольфа» отметил, что Б. Констан «первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона». Вяземский тоже указал на то, что Адольф — «прототип Чайльд-Гарольда и многочисленных его потомков». Рецензент «Московского телеграфа» счел это утверждение хронологической ошибкой (1831, ч. 41, № 20, стр. 535), потому что, очевидно, не знал времени написания «Адольфа».

¹⁵ Интересно, что эту фразу Констана Вяземский оставил без перевода, боясь, очевидно, повредить успеху книги.

новленным. Общество самовластно. <...> Итак, горе женщине, опершейся на чувство» и т. д. Что касается Адольфа, то он, по словам приятеля, «оказавшись достойным порицания, оказался также и достойным жалости». Издатель ответил, что он издаст эту рукопись — как «повесть довольно истинную о нищете сердца человеческого», которая доказывает, что «сей ум, которым столь тщеславятся, не помогает ни находить, ни давать счастья»: «Ненавижу сие самохвальство ума, который думает, что все изъяснимое уже извинительно, ненавижу сию суетность, занятую собою, когда она повествует о вреде, ею совершенном, которая хочет заставить сожалеть о себе, когда себя описывает. <...> Ненавижу сию слабость, которая обвиняет других в собственном своем бессилии и не видит, что зло — не в окружающих, а в ней самой. <...> Обстоятельства всегда маловажны: все в характере; напрасно разделяешься с предметами и существами внешними: с собою разделаться невозможно».

Как все это далеко от «романтизма» — от Стендаля или Мюссе! Что касается «Героя нашего времени», то если бы мы не знали, что этот роман написан через 30 лет после «Адольфа», можно было бы подумать, что Б. Констан написал свой роман именно против Лермонтова — против его предисловия к «Журналу Печорина», в котором сказано о возможности «оправдания» поступков героя: «Мы почти всегда извиняем то, что понимаем». В действительности «Адольф» послужил Пушкину одним из литературных источников для создания «Евгения Онегина» — и то с тем, чтобы роману о «нищете сердца человеческого», о судьбе слабого человека противопоставить роман о судьбе целого поколения, связать психологию с историей. В заметке о переводе «Адольфа» Пушкин процитировал собственные стихи — о современном человеке «с его безнравственной душой, себялюбивой и сухой», — как будто совпадающие с образом Адольфа; однако эти слова сказаны не о самом Онегине, а о тех «двух-трех романах», которые он читал: «отождествлять его с героями этих романов (в том числе и с Адольфом) нет никаких оснований. Что же касается «Героя нашего времени», то прав был Б. В. Томашевский, когда писал: «Было бы ошибочным думать, что Печорин — герой того же века, что Адольф и Чайльд-Гарольд. В русской литературе наметилась определенная грань между этими героями и всеми возможными новыми героями века. Такой гранью явился „Евгений Онегин“ Пушкина. <...> После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого „влияния“ предшествующих героев. Конечно, Лермонтов знал их всех и мог непосредственно переносить некоторые черты их на героев своего романа. Но это

перенесение сопровождалось сознанием, что в русской литературе уже был дан наследник этих персонажей <...> Герои Пушкина и Лермонтова — представители уже нового поколения, для которых герои Констана и Шатобриана представлялись в том же хронологическом отдалении, как для Адольфа отдален был Вертер и его современники». ¹⁶

2

Работе Лермонтова над «Героем нашего времени» предшествовали другие опыты в прозе: в годы 1833—1834 он писал роман из эпохи пугачевского движения («Вадим»), в 1836 г. — роман из современной светской жизни («Княгиня Лиговская»). Оба романа остались незаконченными и появились в печати много лет спустя — уже в качестве редакторских публикаций. Можно было бы вовсе пройти мимо этих юношеских опытов, поскольку никакого значения в истории русского романа 30-х годов они не имели, а в литературе о Лермонтове им уделено достаточно места и внимания. ¹⁷ Мы бы так и сделали, если бы в нашем распоряжении были какие-нибудь материалы (письма, дневники, воспоминания), помогающие понять процесс движения Лермонтова от этих незаконченных романов к «Герою нашего времени» — понять логику этого движения, которая, как логика всякого творческого процесса, отражает общую историческую закономерность. «Пора оставить несчастное заблуждение, что искусство зависит от личного вкуса художника или от случая, — писал Герцен в 1838 г. — Религия, наука и искусство всего менее зависят от всего случайного и личного». ¹⁸ Эти слова существенны не только как выражение общей идеи, но и как убеждение современника — молодого человека 30-х годов, с юности привыкшего к сознанию, что «есть высшая историческая необходимость». Это сознание было, без сомнения, присуще и Лермонтову.

При полном отсутствии вспомогательных материалов надо воспользоваться ранними художественными опытами Лермонтова — взглянуть на них как на подготовительные движения,

¹⁶ Б. Томашевский. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. — «Литературное наследство», т. 43—44, М., 1941, стр. 497—498.

¹⁷ См., например, подробный анализ обоих романов в книге Е. Михайловой «Проза Лермонтова». См. также литературу, указанную в комментарии к «Вадиму»: М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. VI, М.—Л., 1957, стр. 636—638 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

¹⁸ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. I, М., 1954, стр. 326.

найти элементы той «необходимости», которая привела автора от этих «неудач» к созданию такого гениального произведения, как «Герой нашего времени».

Для начала 30-х годов было, конечно, совершенно естественно (мы бы даже сказали — «неизбежно») взяться прежде всего за работу над историческим романом — и, конечно, над романом из русской истории: достаточной литературной предпосылкой для этого было наличие «Истории государства российского» Карамзина и появления «Истории русского народа» Н. А. Полевого. Бурная полемика вокруг этих сочинений свидетельствовала о жизненности и злободневности самих проблем. Надо при этом учесть, что историческая наука и историческая беллетристика были тогда в теснейшем союзе — настолько, что, по словам Пушкина, «новая школа французских историков образовалась под влиянием шотландского романиста».¹⁹ Пушкин в своей художественно-исторической работе последовательно шел от «смутного времени» («Борис Годунов») к петровской эпохе («История Петра», «Арап Петра Великого»), а отсюда — ко времени пугачевского движения («История Пугачева», «Капитанская дочка»). Исторические интересы и увлечения юного Лермонтова носили на себе явные следы декабристских тем и традиций: их идейным стержнем была проблема героики в борьбе с самовластьем (поэма «Последний сын вольности» 1830 г.). В последующие годы Лермонтов, как бы повторяя Пушкина, пришел тоже к пугачевскому движению: оба замысла были подсказаны русской действительностью и историей. В начале 30-х годов крестьянские восстания приняли такие размеры, что стали угрожать новой «пугачевщиной». Однако лермонтовский Вадим становится во главе движения не столько под влиянием социальных идей, сколько по мотивам социальной мести (как Дубровский у Пушкина); тем самым общественно-историческая проблема уступает место проблеме моральной.

Лермонтов работал над своим историческим романом в годы учения в юнкерской школе (1833—1834). Близкий его товарищ, А. Меринский (он поступил в юнкерскую школу осенью 1833 г.), впоследствии вспоминал, как он, заходя к Лермонтову, почти всегда находил его за чтением Байрона или В. Скотта (на английском языке): «Раз, в откровенном разговоре со мной, он мне рассказал план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже им написаны. Роман этот был из времен Екатерины II, основанный на истинном происшествии, по рассказам его бабушки. Не помню хорошо всего

¹⁹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 139.

сюжета, помню только, что какой-то нищий играл значительную роль в этом романе».²⁰ Когда Меринский писал это, рукопись «Вадима» не была еще опубликована, и характерно, что у него в памяти остался не сюжет, а только этот «нищий»: начатый Лермонтовым роман был, в сущности, еще очень близок к жанру его же юношеских поэм, в центре которых стоял мстящий за нанесенное ему зло сильный герой. Характерно также отмеченное Меринским сочетание В. Скотта с Байроном: оно сказалось на самой ткани романа — на несколько причудливом и противоречивом соединении повествовательного стиля, избыливающего описательными подробностями (начала некоторых глав, глава XVIII с описанием пути к Чортову логовищу), с лирическим, прерывистым рассказом о людях и событиях, при котором исчезает граница между автором и героем, — и автор цитирует строки из собственных стихотворений и поэм («Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть» и проч). Авторский стиль то и дело «соскальзывает с плоскости повествовательного изложения в сферу внутренних монологов и эмоциональных раздумий персонажей, — говорит о «Вадиме» В. В. Виноградов. — Образы автора и романтического героя становятся двойниками».²¹

Лермонтов «зачитывался» (как говорит А. Меринский) не только В. Скоттом и Байроном, но и произведениями французской «неистойвой» (или «френической») словесности, очень популярной тогда в России. «Кто из нас, детей той эпохи, ушел из-под этого веяния? — вспоминал Ап. Григорьев. — Ведь „Notre-Dame“ Виктора Гюго расшевелила даже старика Гете. <...> Да и не Гюго один; в молодых повестях, безнравственных драмах А. Дюма, разменявшегося впоследствии на „Монте-Кристо“ и „Мушкатеров“, бьет так лихорадочно пульс, клокочет такая лава страсти, хоть бы в маленьком рассказе „Маскерад“ или в драме „Антони“ (а надобно припомнить еще, что в „Антони“ мы видели Мочалова — да и какого Мочалова!), — что потребна и теперь особенная крепость нервов для того, чтобы эти веяния известным образом на нас не действовали».²² Министр С. С. Уваров издал в 1832 г. особый циркуляр, в котором обращалось внимание на вредное влияние этой

²⁰ «Атенеи», 1858, ч. 6, стр. 300.

²¹ В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, М., 1941, стр. 533.

²² Аполлон Григорьев. Лермонтов и его направление. «Время», 1862, № 10, стр. 27. Под «Маскерадом» Дюма подразумевается его рассказ «Un bal masqué», русский перевод которого был напечатан в «Телескопе» (1834, ч. 20). Ср. отзыв Белинского: Полное собрание сочинений, т. I, М., 1953, стр. 170.

«френетической школы», произведения которой содержат в себе изображения «нравственного безобразия, необузданности страстей, сильных пороков и преступлений».²³ В 1834 г. А. В. Никитенко записал в своем дневнике, что Уваров приказал «не пропускать» русский перевод «Церкви божьей матери» В. Гюго: «Министр полагает, что нам еще рано читать такие книги, забывая при этом, что Виктора Гюго и без того читают в подлиннике все те, для кого он считает это чтение опасным. Нет ни одной запрещенной иностранною цензурой книги, которую нельзя было бы купить здесь, даже у букинистств».²⁴ В этом же году был закрыт «Московский телеграф» Н. А. Полевого — журнал, особенно пропагандировавший произведения «юной Франции». Уваров усматривал в этом пропаганду революционных идей: «Известно, что у нас есть партия, жаждущая революции, — говорил он А. В. Никитенке. — Декабристы не истреблены: Полевой хотел быть органом их».

Замысел «Вадима» несомненно возник на основе «не истребленных» декабристских идей и традиций, осложненных общественными и философскими проблемами 30-х годов. В том же дневнике А. В. Никитенки есть запись (от 16 февраля 1834 г.), в которой объединены, казалось бы, ничего общего не имеющие явления: речь Н. И. Надеждина «О современном направлении изящных искусств», вступительная лекция М. П. Погодина «О всеобщей истории» и повести А. А. Бестужева (Марлинского). Оказывается, «все эти господа кидаются на высокие начала»: «Это бы ничего, если б у них был ясный ум и ясный язык. <...> Марлинский, или Бестужев, нося в уме своем много, очень много светлых мыслей, выражает их каким-то варварским наречием и думает, что он удивителен по силе и оригинальности. Это эпоха брожения идей и слов — эпоха нашего младенчества. Что из этого выйдет?».²⁵

В «Вадиме» Лермонтова отражены все эти черты «брожения» — вплоть до философских «высоких начал». Вадим и его сестра Ольга — воплощения зла и добра, демона и ангела, но «разве ангел и демон произошли не от одного начала?». И в роман вводится диалектика Шеллинга: «Что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга». Это сделано не для того, чтобы оправдать всякое зло (как и Шиллер, по словам Пушкина, «сочинил своих „Разбойников“ <...> не с тою целию, чтоб моло-

²³ «Литературный музей», I (без года), стр. 352.

²⁴ А. В. Никитенко. Дневник, т. I. Гослитиздат, Л., 1955, стр. 140—141.

²⁵ Там же, стр. 137.

дых людей вызвать из университетов на большие дороги»),²⁶ а для того, чтобы утвердить принцип личной героики как основную гражданскую и моральную силу — принцип, ведущий свое происхождение от декабризма. Катастрофа 1825 г. не «истребила» этой идеи, но придала ей характер трагической проблемы, которая и стала главной, стержневой темой Лермонтова — в противоположность Пушкину, сосредоточившему свое творчество на вопросах русской общественно-исторической и народной жизни.

В «Вадиме» тема народного восстания оказалась подчиненной теме личной героики и мести. Вадим с восторгом объявляет сестре: «Мы довольно ждали... но зато не напрасно!.. Бог потрясает целый народ для нашего мщения; <...> на Дону родился дерзкий безумец, который выдает себя за государя». Однако дальше герой видит сам весь трагизм своего положения: «Вчера нищий, сегодня раб, а завтра бунтовщик, незаметный в пьяной, окровавленной толпе — не сам ли он создал свое могущество? Какая слава, если б он избрал другое поприще, если б то, что сделал для своей личной мести, если б это терпение, геройское терпение, эту скорость мысли, эту решительность обратил в пользу какого-нибудь народа, угнетенного чуждым завоевателем... <...> Разобрав эти мысли, он так мал сделался в собственных глазах, что готов был бы в один миг уничтожить плоды многих лет; и презрение к самому себе, горькое презрение обвилось, как змея, вокруг его сердца». Герой и масса противопоставлены друг другу — и могучая воля героя оказывается бессильной перед властью стихии. Так, задуманный в духе В. Скотта исторический роман превратился в поэму с байроническим героем. Роман был прерван, и Лермонтов вернулся к стиховой форме: в 1835 г. была написана драма «Маскарад», где тема героики и мести предстала в освобожденном от исторического материала виде.

Новый роман, начатый в 1836 г., был совершенно не похож на предыдущий опыт: Лермонтов отошел здесь и от исторического жанра, и от ранней романтической манеры. Действие «Княгини Лиговской» происходит, как это видно из первой же фразы, в 1833 г., в Петербурге; сюжетной завязкой романа служит столкновение бедного чиновника Красинского с юным гвардейцем Печоринным.²⁷ Эта фамилия возникла, конечно, по связи с Онегиным, что поддерживается и эпиграфом из первой главы Пушкинского романа: «Поди! поди! — раздался крик».

²⁶ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 404.

²⁷ Такого рода конфликты были в это время частым явлением и обращали на себя внимание; см.: А. В. Никитенко, Дневник, т. I, стр. 184—185 (запись от 28 мая 1836 г.).

Есть еще один признак, указывающий на эту связь. В первой главе была сделана характерная описка: вместо «Жорж» (так назывался Григорий Александрович Печорин дома) было написано «Евгений». С другой стороны, некоторые сюжетные и стилистические черты нового романа ведут свое происхождение от Гоголя. Достаточно прочитать первые строки, чтобы это сходство бросилось в глаза: «По Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник; <...> и шел он из департамента, утомленный однообразной работой и мечтая о награде и вкусном обеде — ибо все чиновники мечтают!». Далее говорится и о «какой-нибудь розовой шляпке», с которой чиновник сталкивался и, смутившись, извинялся («молодой чиновник был совершенно недогадлив!»), и о «цельных окнах магазина или кондитерской, блистающей чудными огнями и великолепной позолотою»: «Долго, пристально, с завистью разглядывал <он> различные предметы — и, опомнившись, с глубоким вздохом и стоическою твердостью продолжал свой путь». Если не знать, что «Шинель» появилась только в 1842 г., можно было бы подумать, что начало «Княгини Лиговской» написано под впечатлением этой повести Гоголя. Есть и другие места, где слышна гоголевская интонация, гоголевская повествовательная манера; таково, например, описание дам на балу у баронессы Р*: «Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!... сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки» и т. д. Можно с уверенностью сказать, что писавший эти строки был под сильным впечатлением от «Невского проспекта» Гоголя. К Гоголю же ведет и большой нравоописательный материал, заключенный в этом романе, с сатирическими зарисовками типических фигур светского общества, и некоторые другие страницы (вроде описания дома у Обухова моста, где жил чиновник Красинский).

Чтобы осмыслить эту связь с Гоголем, необходимо принять во внимание, что «Княгиню Лиговскую» Лермонтов задумал и писал в несомненном и тесном сотрудничестве со своим старшим другом (а отчасти и руководителем) С. А. Раевским. Это видно как из самой рукописи романа, написанной почерками Лермонтова и Раевского, так и из слов Лермонтова в письме к Раевскому (от 8 июня 1838 г.): «Роман, который мы с тобой начали, затянулся и вряд ли кончится». Здесь не место выяснять степень участия Раевского и производить соответствующий анализ рукописи, но следует высказать вполне правдоподобное предположение, что тема «бедного чиновника» была введена в роман по инициативе Раевского, хорошо знавшего быт и

нравы чиновников (он сам служил сначала в Департаменте государственных имуществ, потом в Департаменте военных поселений). Мало того: как утверждает Н. Л. Бродский, «Раевский разделял идеи утопического социализма, был одним из ранних поклонников в русском обществе идей Фурье».²⁸ Недаром в указанном выше письме Лермонтов назвал своего друга «экономо-политическим мечтателем»: слово «мечтатель» имело тогда революционный оттенок и соответствовало слову «утопист», а прибавленное к нему уточнение явно указывает на связь Раевского именно с утопическим социализмом.

Итак, социальная сторона задуманного романа оказывается чрезвычайно многозначительной. Е. Михайлова вполне справедливо говорит: «Обвинение определенного социального слоя, „верхов“ общества в том, что богатство и власть дают им возможность угнетать другую часть общества — обездоленных бедняков, — такой трактовки проблемы неравенства не было в ранних лермонтовских произведениях. <...> Раньше Лермонтов декларировал в положительной форме идею равенства. Теперь он показывает поруганность человека в существующем социальном строе, воплощает в конкретном человеческом образе протест против социального неравенства».²⁹ Понятно, что для такого воплощения Лермонтов и Раевский обратились к литературе о «бедном чиновнике» и к гоголевским зарисовкам Петербурга; другое дело — вопрос о соотношении «Княгини Лиговской» с «Евгением Онегиным». Эпиграфом к первой главе взята строка из первой главы «Евгения Онегина»; но если там она играет роль живописной детали, то здесь ею подготовлено событие, которое в дальнейшем получает глубокий сюжетный смысл. Сначала может показаться, что юный Печорин намерен жить и действовать по следам Онегина; на деле оказывается, что ему с Онегиным совсем не по пути. Наружность у него, к несчастью, вовсе не привлекательная: «Он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен; казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению»; жесты его часто «выказывали лень и беззаботное равнодушие, которое теперь в моде и в духе века», но «сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека; видно было, что он следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости. <...> в свете утвер-

²⁸ Н. Б р о д с к и й. Святослав Раевский, друг Лермонтова. «Литературное наследство», т. 45—46, М., 1948, стр. 310. — Отметим кстати, что об учении Фурье говорилось уже в «Библиотеке для чтения» 1834 г. в переводной статье «Школы в нынешней французской словесности» (т. VII, стр. 84—106).

²⁹ Е. М и х а й л о в а. Проза Лермонтова, стр. 147.

ждали, что язык его зол и опасен... <...> Лицо его, смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности...». Последние слова кажутся неожиданным вторжением прежнего, романтического стиля (в духе «Вадима»), но это и характерно для начатого Лермонтовым вместе с Раевским романа — по крайней мере для той его части, в которой действует Печорин: он задуман не в согласии с пушкинским Онегиным, а в полемике с ним. Характер и основа этой полемики еще не совсем ясны (они вполне определятся в «Герое нашего времени»), но одно несомненно: Печорин задуман не как разочарованный скептик, а как глубокая, страстная и сильная натура. Недаром Лермонтов говорит о его «настоящей природе», которая прорывалась сквозь «холодную кору». В отношениях Печорина и Веры Е. Михайлова справедливо видит «протест против насилия и искажения светом природы человека». Дело, конечно, не только в «свете» самом по себе: здесь, как она же говорит дальше, борются «начала, навязанные человеку современным обществом», с «началом „естественным“, вложенным самой природой». Этой социальной идеей окрашен весь текст романа — и Печорин дан не как представитель «света» и даже не как его жертва, а как начало протеста. Онегин только «охлажден», Печорин озлобен. Онега течет ровно, в одном направлении к морю; русло Печоры изменчиво, витиевато, это бурная горная река. Они текут почти параллельно, но разно. Не это ли имел в виду Лермонтов, выбрав для своего героя такую фамилию? Белинский отметил это: «Иногда в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, может быть, и не видимая самим поэтом».³⁰ В данном случае эта «необходимость» была, конечно, не только «видима» поэтом, но и вполне сознательно найдена им, и Белинский тут же прекрасно показал это, сопоставив Онегина, которому «все пригляделось, все приелось, все прилюбилось», с Печориным: «Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду; горько обвиняет он себя в своих заблуждениях. В нем немолчно раздаются внутренние вопросы, тревожат его, мучат, и он в рефлексии ищет их разрешения: подсматривает каждое движение своего сердца, рассматривает каждую мысль свою».³¹ После этих слов кажется не вполне убедительным известное утверждение Белинского: «Несходство их <Онегина и Печо-

³⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 265.

³¹ Там же, стр. 266.

рина» между собою гораздо меньше расстояния между Онегою и Печорою». Дело здесь не в расстоянии, а в характере русла и течения.

События 1837 г. (гибель Пушкина, ссылка Лермонтова за стихотворение на его смерть и проч.) остановили работу над романом; но было достаточно и других причин, замедлявших и в конце концов вовсе прекративших ее. Эти причины кроются, помимо всего прочего, в самых возможностях русского романа 30-х годов. Как мы видели, роман в понимании Пушкина и его современников должен был содержать картину не только частной, интимной жизни, но и «исторической эпохи», хотя бы он и не был «историческим» по жанру и описываемым в нем событиями. Для русской литературы 30-х годов это требование было трудно осуществимым. Недаром Тургенев даже в начале 50-х годов выражал сомнение в возможности у нас большого «сандовского» или «диккенсовского» романа: «Настолько ли высказались уже стихии нашей общественной жизни?» — спрашивал он в статье о романе Е. Тур «Племянница».³² К 30-м годам этот вопрос приложим в еще большей мере; в той же статье Тургенев говорит, что пример Гоголя тут ничего не значит: «В том, что он свои „Мертвые души“ назвал поэмой, а не романом, лежит глубокий смысл. „Мертвые души“ действительно поэма — пожалуй эпическая, а мы говорим о романах».

«Княгиня Лиговская» была задумана как большой (по терминологии Тургенева — скорее всего «сандовский») роман, в котором сложные психологические и нравственные вопросы должны были встретиться с самыми острыми вопросами социальной жизни. Материал, собранный Лермонтовым и Раевским, был взят из разных сфер, трудно соединим и недостаточен. Пришлось рассказчику взять на себя роль комментатора, поясняющего слова и поступки персонажей, смысл которых не становился от этого яснее, а между тем изложение приобретало назойливо-дидактический характер. Нравственно-сатирической дидактикой русская проза 30-х годов была и без того богата. Пора было обратиться к художественному анализу главных «стихий» русской жизни, а для этого надо было найти соответствующие формы и жанры.

3

Русский роман 30-х годов не мог быть и не был простым продолжением старого нравоописательного, дидактического или авантюрного романа. События 1812—1814 и 1825—1826 гг.

³² И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 12 томах, т. 11, М., 1956, стр. 122.

внесли в русскую общественную жизнь настолько резкие изменения и поставили перед литературой столько новых задач и вопросов, что она должна была произвести решительный пересмотр своих целей и возможностей (даже своих личных рядов) и прийти к радикальному обновлению тем, методов, форм и традиций. Это была своего рода культурная революция; тем более серьезными и трудными были стоявшие перед ней задачи.

Нельзя было сразу сесть и написать новый русский роман в четырех частях с эпилогом — надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных. Мало того: надо было, чтобы это сцепление было произведено не механической склейкой эпизодов и сцен, а их обрамлением или их расположением вокруг одного героя при помощи особого рассказчика. Так определились две труднейшие очередные задачи: проблема сюжетного сцепления и проблема повествования. В поэзии это было сделано Пушкиным: «Евгений Онегин» был выходом из малых стиховых форм и жанров путем их циклизации; нечто подобное надо было сделать в прозе.

Разнообразные формы циклизации сцен, рассказов, очерков и повестей — характерная черта русской прозы 30-х годов. В одних случаях это сборники типа «Вечеров на хуторе близ Диканьки», или «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», или «Пестрых сказок» (В. Ф. Одоевского);³³ в других — это повести, структура которых представляет собою цикл разных новелл, обрамленных основной (головной). В этом отношении особенно интересны некоторые повести Бестужева-Марлинского. Такова, например, повесть «Латник» (1832), представляющая собою сложное сцепление ряда рассказов — с несколькими рассказчиками, с хронологическими перебоями и проч.³⁴ В основной рассказ партизанского офицера о погоне за Наполеоном вставлен рассказ старика дворецкого о поместье князей Глинских Треполь; после некоторых рассуждений и воспоминаний следует новый рассказ, как будто совершенно не связанный с предыдущим, — поручика Зарницкого о Шуранском замке (это уже третий рассказчик), которого сменяет партизанский офицер, но с тем, чтобы передать слово «латнику», неожиданно оказавшемуся здесь и доканчивающему историю, рассказанную дворецким. После этого заканчивается рассказ партизанского

³³ О других циклах В. Одоевского см. в книге: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 2. М., 1913.

³⁴ Об этой повести («полемиически направленной против сентиментально-карамзинской литературы») см. отдельный очерк в книге: В. Базанов. Очерки декабристской литературы. М., 1953, стр. 419—435 («Повесть о замке на Каме»).

офицера. В итоге историю жизни и гибели черного «латника», который оказывается главным героем всей повести, читателю приходится как бы складывать из кусков. Это, конечно, не просто «игра» с формой, а лепка сюжета, благодаря которой сохраняется яркость эпизодов, а целое приобретает нужную смысловую нагрузку.

По принципу загадки построена повесть Бестужева «Испытание» (1830), в которой справедливо видят спор с Пушкиным — попытку критически пересмотреть онегинскую фабулу, выдвинуть иное решение проблемы «молодого человека»: «Бестужев не желает, чтобы в тридцатые годы судили о „молодом человеке“ двадцатых годов по Евгению Онегину. Повесть „Испытание“ — это своеобразная попытка Бестужева возвысить декабристского „молодого человека“. <...> Бестужев находится во власти декабристских иллюзий и продолжает критику Онегина с прежних позиций. <...> Интересно, что борьба за личное счастье бестужевских героев и героинь проходит в атмосфере политических разговоров и реальной деятельности на благо народа. И Гремин и Стрелинский, пытающийся согласовать „долг гражданина с семейным счастьем“, не являются декабристами в прямом смысле слова, но они бесспорно принадлежат к эпохе, создавшей декабристов».³⁵

Бестужев строит свои повести не на анализе и сопоставлении «характеров» (они не входят в его художественную систему, целиком направленную на «апологию сильных человеческих страстей»),³⁶ а на конфликте чувств и положений, на контрастах высокого и низкого, слабости и силы, добра и зла; поэтому ему нужна особая сюжетная динамика, которая выражается в чередовании быстрых движений и длительных пауз — с описаниями, рассуждениями и проч. Так, в «Испытании» быстрый ход событий, приводящий обоих героев к поездке в столицу, вдруг прекращается — и происходит типичное «торможение» (глава II — детальнейшее, сходное с гоголевскими картинами описание Сенной площади в сочельник), сюжетное значение которого подчеркнуто финальным разговором автора с читателями: «— Помилуйте, господин сочинитель! — слышу я восклицание многих моих читателей: — вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее может возбудить аппе-

³⁵ Там же, стр. 409—415 («Спор с Пушкиным»). Эта повесть очень понравилась В. Кюхельбекеру: «В ней столько жизни, ума, движения и чувства, что без малейшего сомнения ее должно причислить к лучшим повестям на нашем языке» (Дневник В. К. Кюхельбекера. «Прибой», Л., 1929, стр. 165). Для историко-литературной оценки повестей А. Бестужева-Марлинского необходимо вообще учитывать восторженное отношение к ним Кюхельбекера.

³⁶ В. Б а з а н о в. Очерки декабристской литературы, стр. 383.

тит к еде, чем любопытство к чтению. — В обоих случаях вы не з проигрыше, милостивые государи! — Но скажите, по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский, приехал в столицу? — Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи! — Признаюсь, странный способ заставить читать себя. — У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ». Надо при этом отметить, что в начале повести Бестужев специально отказывается от описания всех подробностей офицерской квартиры и тем самым от подражания «милым писателям русских повестей»: «... я разрешаю моих читателей от волнования табачного дыма, от бряканья стаканов и шпор, от гомеровского описания дверей, истрелянных пушечными пулями, и стен, исчерченных заветными стихами и вензелями, от висящих на стене мундштуков и шашки, от нагорелых свеч и длинной тени усов». Правда, тем самым многие подробности уже названы, но так, чтобы подчеркнуть необходимость быстрого перехода к действию: «Но вспомните, что мы оставили гостей не простясь, — говорит рассказчик, — а это не слишком учтиво».

Большая вещь Бестужева, озаглавленная «Вечер на кавказских водах в 1824 году» (1830), представляет собою нечто вроде сборника новелл, причем сюжет основной, начальной новеллы остается открытым. «Но что случилось с племянником полковника? — любопытно спрашивали многие друг друга. — Что заставило самого полковника, бледнея, покинуть залу? — Я бы дал отрезать себе левое ухо, чтобы услышать первым окончание повести о Венгерце, — сказал сфинкс. — Может быть, господа, — сказал я, — ваш покорный слуга будет вам полезен в этом случае; полковник мне приятель, и если тут нет домашних тайн, он объяснит нам все. Утро вечера мудренее. — Итак, до приятного свидания, милостивый государь! Доброго сна, господа! Покойной ночи, г. читатель!».³⁷ В. Кюхельбекер не без основания увидел в этой вещи подражание «нескольким приемам Вашингтона Ирвинга, а местами и Гофмана», но прибавил: «Впрочем и в подражании этом есть много истинно русского, много такого, что мог написать один только русский романист».³⁸ Вспоминаются слова, сказанные Гоголем в статье «О движении журнальной литературы»: «... и подражание наше носит совершенно своеобразный характер, представляет явление, замечательное даже для европейской литературы».³⁹

³⁷ А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения в 2 томах, т. I, стр. 289—290.

³⁸ Дневник В. К. Кюхельбекера, стр. 167.

³⁹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 175. — В «Современнике» явная опечатка: вместо

В повести Бестужева «Мореход Никитин» (1834), рассказывающей о действительных подвигах архангельских мореходов в 1811 г., В. Базанов увидел «лучшие традиции декабристского романтизма и декабристской народности»: «По своему идейному содержанию бестужевская повесть стоит рядом с рылеевскими „думами“, в ней разрабатывается тот же сюжет, что и в „думах“ о Якове Долгорукове и Иване Сусанине, хотя и из другой эпохи, еще более близкой декабристам». ⁴⁰ При всей серьезности и содержательности этого сюжета Бестужев считал нужным не только ввести полемику с Сенковским и Булгариным, но и прервать рассказ о событиях большой вставкой, первая часть которой представляет собою пародийно-патетическое описание душевного состояния человека, отплывшего от берега, а вторая — разговор с читателем, протестующим против такого рода отступлений. В итоге оказывается, что смысл и назначение этой вставки — борьба против старых канонов повести, при которых личность автора-рассказчика отсутствует. Читатели, привыкшие к этим канонам, «непрерменно хотят, чтоб герой повести беспрестанно и бессменно плясал перед ними на канате. Случись ему хоть на миг вывернуться, они и давай заглядывать за кулисы, забегать через главу: — Да где ж он? Да что с ним случилось? да не убился ли он, не убит ли он, не пропал ли без вести? — Или что от того хуже: — Неужто он до сих пор ничего не сделал? Неужто с ним ничего не случилось?». Читатель жалуется: «Вместо происшествий у вас химическое разложение морской воды; вместо людей — мыльные пузыри и, что всего досаднее, вместо обещанных приключений — ваши собственные мечтания». ⁴¹ После долгой защиты своих прав на собственные мечты и мысли автор заявляет, пользуясь методом Стерна («Тристрам Шенди»): «Я поднимаю спущенную петлю повести». ⁴²

В прозе 30-х годов можно наблюдать самые причудливые и сложные формы повествования, свидетельствующие об особом внимании к структурным и сюжетным возможностям, — к «ме-

«своеобразный» — «северообразный» (1836, т. I, стр. 224). В издании Академии наук эта опечатка сохранена, хотя в черновой редакции статьи есть та же фраза с правильным написанием: «подражание наше носит совершенно своеобразный характер» (стр. 538).

⁴⁰ В. Базанов. Очерки декабристской литературы, стр. 443. — В. Кюхельбекер записал в дневнике: «В этой повести есть несколько картин и мыслей таких, за которые я готов признать Марлинского самым глубоким из наших умствователей, самым вдохновенным из наших писателей» (стр. 219).

⁴¹ А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения в 2 томах, т. 2, стр. 291.

⁴² Там же, стр. 293.

ханизму расположения романа», как выразился В. Ф. Одоевский в повести «Княжна Мими» (1834), в которой Белинский отметил не только «превосходный рассказ» (т. е. повествовательную манеру), но и «простоту и естественность завязки и развязки».⁴³ Кстати: в этой повести предисловие помещено посередине и представляет собой внезапно возникающий разговор с читателем на теоретические темы. «Знаете ли вы, милостивые государи читатели, — спрашивает автор, — что писать книги дело очень трудное? Что из книг труднейшие для сочинителя — это романы и повести? Что из романов труднейшие те, которые должно писать на русском языке? Что из романов на русском языке труднейшие те, в которых описываются нравы нынешнего общества?». И далее: «За сим я прошу извинения у моих читателей, если наскучил им, поверяя их доброму расположению эти маленькие, в полном смысле слова домашние затруднения и показывая подставки, на которых движутся романтические кулисы. Я поступаю в этом случае — как директор одного бедного провинциального театра. Приведенный в отчаяние нетерпением зрителей, скучавших долгим антрактом, он решился поднять занавес и показать им на деле, как трудно превращать облака в море, одеяло в царский намет, ключницу в принцессу и арапа в premier ingénu. Благосклонные зрители нашли этот спектакль любопытнее самой пьесы».⁴⁴

Этот материал убеждает нас в том, что русская проза 30-х годов производила огромную, так сказать, «черновую» работу над самым строительством романа — над «механизмом» повествования, сцепления, циклизации и проч. Если эта работа не привлекала внимания широкого читателя и даже встречала с его стороны жалобы или упреки, то зато она была совершенно необходима для писателей, для движения литературы — иногда как опыт, иногда как находка или достижение.

Своеобразие русской литературы сказалось, между прочим, в том, что к началу XIX в. поэзия далеко опередила прозу и в языковом и в жанровом отношениях; поэтому именно в поэзии удалось сделать первый шаг для создания большой формы путем собирания и циклизации малых жанров вокруг центрального сюжета. «Евгений Онегин» был выходом как из прежних «байронических» поэм, так и из старой камерной лирики типа элегий, посланий и проч. Однако это можно было сделать только при помощи включения в роман самого автора, который занял место рядом с героями и взял на себя всю лирическую линию,

⁴³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 313.

⁴⁴ В. Ф. Одоевский, Повести, кн. I, изд. Суворина, СПб., [без года], стр. 42, 44—45.

иной раз даже оспаривая у них право на главенство. В этом, в сущности, и была та «дьявольская разница» между «романом в стихах» и романом в прозе, о которой говорил Пушкин. В. И. Даль вспоминал, как Пушкин в 1832 г. убеждал его написать роман: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман, но нет, не могу: у меня их начато три, — начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу».⁴⁵ Когда Пушкин говорил «на вашем месте», он разумел, очевидно, литературную опытность Даля как прозаика, как рассказчика.

К середине 30-х годов стало ясным, что главный путь к созданию нового русского романа лежит через циклизацию малых форм и жанров, поскольку в них отразились и высказались основные «стихии» русской жизни. Замысел «Мертвых душ» был одним из возможных решений: это была циклизация нравоописательных и бытовых очерков, сцепленных не только личностью главного героя, но и непрерывным участием автора, занятого пристальным наблюдением над всем происходящим и повествующего о своих размышлениях и чувствах. Вместо Даля мечту Пушкина (при его содействии) осуществил Гоголь, но получившийся в итоге своеобразный жанр не решал проблемы психологического романа, с «разложением души», с «историей сердца» — романа, заданного «Евгением Онегиным» и теоретически обоснованного предисловием Вяземского к переводу «Адольфа». Между тем эта проблема становилась насущной, поскольку все более острым становился вопрос о судьбах дворянской интеллигенции — о будущем трагического поколения, пережившего декабрьскую катастрофу и потерявшего надежду на возможность больших творческих занятий и дел. При таком положении личная тема получала глубоко общественный смысл. В 1834 г. Герцен приветствовал предпринятые юной Францией «анатомические разъятия души человеческой», благодаря которым раскрылись «все смердящие раны тела общественного».⁴⁶ В 1838 г. он сочувственно цитирует слова Гейне о том, что «каждый человек есть вселенная», — и прибавляет от себя: «... история каждого существования имеет свой интерес; <...> интерес этот состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное, общее направление».⁴⁷ Позднее, в 40-х годах, Герцен заявит прямо: «Действительно трудное

⁴⁵ Л. Майков. Пушкин. СПб., 1899, стр. 418. — См. работу: А. В. Чернин. Пушкинские замыслы прозаического романа. «Ученые записки Львовского гос. университета», т. XXIV, вып. 2.

⁴⁶ А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах, т. I, стр. 70.

⁴⁷ Там же, стр. 258.

«...» не за тридцать земель, а возле нас, так близко, что мы и не замечаем его, — частная жизнь наша, наши практические отношения к другим лицам, наши столкновения с ними».⁴⁸ И в один голос с Герценом Бальзак заявил в предисловии к «Человеческой комедии»: «Я придаю фактам постоянным, повседневному, тайным или явным, а также событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов».⁴⁹

Эти сходства и совпадения не были случайны — таков был голос эпохи, к которой принадлежал и Лермонтов. Переход от «Вадима» к «Княгине Лиговской» был уже подсказан новыми психологическими задачами — теми хроническими «недугами сердца», той «диалектикой ума и чувства», о которых писал Вяземский в сотрудничестве с Пушкиным. Теперь, пережив за один 1837 г. такое количество глубоких и важных жизненных впечатлений, какого ему не случалось переживать в прежние годы, Лермонтов задумал писать книгу об этом трагическом поколении, об этом «недуге». В процессе работы замысел получил точное и боевое выражение: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (Предисловие к «Журналу Печорина»).

4

История замысла и писания «Героя нашего времени» совершенно не известна: ни в письмах Лермонтова, ни в воспоминаниях о нем никаких сведений об этом нет. В письме к С. А. Раевскому от 8 июня 1838 г., когда работа над новым романом была, вероятно, уже начата, Лермонтов ограничился сообщением, что начатый прежде роман (т. е. «Княгиня Лиговская») «затянулся и вряд ли кончится». Кроме того, в этом письме есть грустная фраза: «Писать не пишу, печатать хлопотно, да и пробовал, но неудачно». Речь идет, по-видимому, о поэме «Тамбовская казначейша», написанной как будто специально для того, чтобы проститься с этим старым жанром («Пишу, друзья, на старый лад») и обратиться к прозе.

Некоторые наблюдения и предположения относительно замысла и писания «Героя нашего времени» можно сделать путем анализа самих текстов. Еще до выхода романа отдельным изданием три входящие в него повести были напечатаны в «Оте-

⁴⁸ Там же, т. II, стр. 74.

⁴⁹ О. Б а л ь з а к, Собрание сочинений, т. I, М., 1951, стр. 13.

чественных записках»: «Бэла» (1839, № 3), «Фаталист» (1839, № 11) и «Тамань» (1840, № 2). «Бэла» появилась с подзаголовком: «Из записок офицера о Кавказе»; тем самым был сделан намек на продолжение. Такая возможность подтверждалась и концом повести, где автор рассказывает, как он в Коби расстался с Максимом Максимычем: «Мы не надеялись никогда более встретиться, однако встретились, и, если хотите, я когда-нибудь расскажу: это целая история».⁵⁰ Появившийся после большого перерыва «Фаталист» не имел подзаголовка, но редакция сделала к нему следующее примечание: «С особенным удовольствием пользуемся случаем известить, что М. Ю. Лермонтов в непродолжительном времени издаст собрание своих повестей и напечатанных и ненапечатанных. Это будет новый, прекрасный подарок русской литературе». Из этих слов нельзя было заключить, что будущее «собрание повестей» окажется цельным «сочинением» (как сказано на обложке отдельного издания) или даже романом, но тексту «Фаталиста» предшествует предисловие автора «Бэлы», устанавливающее прямую сюжетную или структурную связь этих вещей: «Предлагаемый здесь рассказ находится в записках Печорина, переданных мне Максимом Максимычем. Не смею надеяться, чтоб все читатели помнили оба эти незабвенные для меня имени, и потому считаю нужным напомнить, что Максим Максимыч есть тот добрый штабс-капитан, который рассказал мне историю Бэлы, напечатанную в 3-й книжке „От. записок“, а Печорин — тот самый молодой человек, который похитил Бэлу. — Передаю этот отрывок из записок Печорина в том виде, в каком он мне достался». Прибавим, что внимательный читатель мог и сам заметить, что рассказчик и герой «Фаталиста» — Печорин, поскольку в конце говорится: «Возвратясь в крепость, я рассказал Максиму Максимычу все, что случилось со мною» и т. д. Надо еще отметить, что предисловием к «Фаталисту» Лермонтов отождествил себя с автором «Бэлы» и придал рассказанной там встрече с Максимом Максимычем совершенно документальный, мемуарный характер. Что касается «Тамани», то она появилась в журнале с кратким редакционным примечанием: «Еще отрывок из записок Печорина, главного лица в повести „Бэла“, напечатанной в 3-й книжке „Отеч. записок“ 1839 года».

Из всего этого как будто следует, что порядок появления этих трех вещей в печати и был порядком их написания, т. е. что работа над «Героем нашего времени» началась «Бэлой».

⁵⁰ Так в журнальном тексте; в отдельном издании слово «когда-нибудь» убрано, поскольку вслед за «Бэлой» шел рассказ о новой встрече с Максимом Максимычем.

В пользу этого говорит также признание, сделанное в рассказе «Максим Максимыч»: задержавшись в Екатеринограде, автор «вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей».⁵¹ Однако эти слова можно понять иначе: они могут относиться не к истории писания, а уже к процессу расположения и сцепления повестей. В общей композиции романа «Бэла», действительно, оказалась «первым звеном», но значит ли это, что она была написана раньше других? Есть признаки, свидетельствующие об иной последовательности написания.

В конце «Тамани» есть фраза: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну»; в журнальном тексте (и в рукописи) эта фраза имеет продолжение: «а право я ни в чем не виноват: любопытство — вещь, свойственная всем путешествующим и записывающим людям». Итак, герой «Тамани» оказывается не только «странствующим офицером» с подорожной «по казенной надобности», но и литератором, и тем самым его поведение с «ундиной» находит себе дополнительное оправдание в профессиональном «любопытстве» — в желании собрать интересный материал. Почему же, в таком случае, в отдельном издании «Героя нашего времени» этих слов нет? Дело в том, что автор «Бэлы», описав первую встречу и знакомство с Максимом Максимычем, признается: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям». Такое повторение одних и тех же слов в устах автора и героя, конечно, не входило в намерения Лермонтова — оно явилось результатом простого недосмотра; но который из этих случаев (и, следовательно, который из рассказов) следует признать первоначальным?

Литературная профессия автора «Бэлы» отражена не только в словах о желании «вытянуть историйку» (нарочито профессиональная лексика!), но и в целом ряде других деталей — вроде упоминания о том, что чемодан был «до половины набит записками о Грузии», или противопоставления Максима Максимыча «нам» — «восторженным рассказчикам на словах и на бумаге». Мало того: из примечания к переводу песни Казбича («привычка — вторая натура») следует, что автор «Бэлы» — поэт. Наконец, приведенное выше предисловие к «Фаталисту»,

⁵¹ В рукописи есть интересный вариант: вместо слов «длинной цепи повестей» было написано сначала «длинного рассказа, потом — «длинного ряда про(изведений?)» (VI, 566). Слово «рассказ» надо в данном случае понимать, очевидно, не в жанровом значении, а в смысле самого «рассказывания» — как указание на объем всего будущего произведения.

как мы уже отметили, заставляет видеть в авторе «Бэлы» не обычную литературную мистификацию, а самого Лермонтова. Итак, в «Бэле» слова о «записывающих людях» являются органической частью текста, между тем как в «Тамани» они играют совершенно второстепенную мотивировочную роль — как оправдание «любопытства». Отметим еще одну интересную деталь в самом конце «Тамани». В рукописи финальный текст был следующим: «Что случилось с бедной старухой, со всевидящим слепым — не знаю и не желаю знать. Сбыли они с рук свою контрабанду, или их посадили в острог? какое дело мне до бедствий и радостей человеческих, мне, странствующему офицеру и еще с подорожной по казенной надобности?» (VI, 573). Как бы ни толковать последние слова (т. е. всерьез или с иронией) — они находятся в явном противоречии со словами о профессиональном «любопытстве». Понятно поэтому, что в журнале от приведенного рукописного текста осталось только: «Что случилось с бедной старухой и с мнимым слепым — не знаю». Однако в отдельном издании «Героя нашего времени» вопрос решен иначе: сняты слова о «любопытстве» записывающих людей, а приведенная выше концовка восстановлена в несколько сокращенной редакции: «Что случилось с старухой и с бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности?».

Все это приводит к выводу, что слова о «записывающих людях» появились сначала в «Тамани» (как мотивировочная деталь), а затем, когда уже определилась перспектива «длинной цепи повестей», эта деталь пригодилась для «Бэлы», где и была развернута как элемент стиля и композиции. Что касается «Тамани», то в ее журнальном тексте эти слова остались, очевидно, по недоразумению. Надо, следовательно, думать, что «Тамань» была написана до «Бэлы»; мы бы даже решились утверждать, что «Тамань» написана вне всего цикла и до мысли о нем, т. е. что по своему происхождению этот рассказ не имеет никакого отношения к Печорину, если бы не одно обстоятельство, несколько мешающее такому выводу.

Рассказ «Максим Максимыч», служащий переходом от «Бэлы» к «Журналу Печорина» и содержащий эпизод передачи записок Печорина их будущему издателю, появился впервые только в отдельном издании. Здесь он заканчивается словами: «Я уехал один»; за этим следует предисловие «издателя» к «Журналу Печорина», где решение печатать эти записки мотивировано смертью их автора («Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер» и т. д.). В рукописи было иначе. Никакого предисловия к «Журналу Печорина» первоначаль-

чально не было,⁵² а в рассказе «Максим Максимыч» после слов «Я уехал один» был еще текст, содержащий краткую мотивировку публикации. Здесь нет никаких указаний на смерть Печорина (наоборот — сказано, что за перемену фамилии он, конечно, сердиться не будет), а решение опубликовать его записки мотивировано иначе: «Я пересмотрел записки Печорина и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати, без чего, конечно, я не решился бы употребить во зло доверенность штабс-капитана. — В самом деле Печорин в некоторых местах обращается к читателям» (VI, 570). Однако Печорин нигде не обращается к читателям (такие обращения есть в «Бэле»), если не считать «обращениями» такие случаи в «Тамани», как «признаюсь» или «но что прикажете прочесть на лице, у которого нет глаз». Как бы то ни было, Лермонтов, видимо, собирался одно время сделать Печорина если не литератором, то все же человеком, занимающимся литературой, и мотивировать таким образом высокие литературные качества его записок. Впоследствии это намерение отпало (в «Княжне Мери» есть даже специальная фраза: «Ведь этот журнал я пишу для себя»), в предисловии к «журналу» издатель считает уже нужным объяснить причины, побудившие его «предать публике сердечные тайны человека», которого он никогда не знал, а видел только раз на большой дороге. Главная из этих причин — «искренность» автора, писавшего свои записки «без тщеславного желания возбудить участие или удивление». Возможно, значит, что слова о «записывающих людях» в конце «Тамани» — остаток первоначального намерения; зато первый вывод остается: «Тамань» была написана до «Бэлы», а скорее всего — раньше всех других повестей, составивших роман.

Есть вообще некоторые основания думать, что первоначальный состав «длинного рассказа» ограничивался тремя вещами: «Бэла», «Максим Максимыч» и «Княжна Мери»; остальные две — «Тамань» и «Фаталист», — во-первых, не подходят под понятие «Журнала» (т. е. дневника) и, во-вторых, по духу своему не совсем согласуются с личностью Печорина, как она обрисовывается из «журнала», а иной раз и с его стилем, кругом представлений, знаний и т. д. Например, описание «ундины» в «Тамани» сходно с манерой, в которой сделано описание Печорина автором «Бэлы» (слова о «породе» и проч); упоминание о «юной Франции» и о «Гетевой Миньоне» кажутся тоже более естественными в устах автора «Бэлы», чем ее героя. Недаром в рукописи «Тамани» оказались слова о «записывающих

⁵² Недаром это предисловие написано на отдельном листе, приклеенном к рукописи, в которой содержатся автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста» и «Княжны Мери» (см. Сочинения в 6 томах, т. VI, стр. 649).

людях», а в «Княжне Мери» есть слова, как будто оставшиеся от намерения сделать Печорина литератором: «Уж не назначен ли я ею <судьбой> в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, — или в сотрудники поставщику повестей, например для „Библиотеки для чтения“?». Отметим, наконец, что предисловие издателя к «Журналу Печорина» целиком относится именно к «Княжне Мери», поскольку это произведение представляет собою действительно исповедь души, а не сюжетную новеллу. Можно даже сказать, что заглавие этой исповеди кажется странным, лишним: это дневник, в котором Вера, в сущности, играет более серьезную роль, чем княжна Мери. Для такой вещи самым естественным заглавием было бы — «Журнал Печорина»; включение «Тамани» и «Фаталиста»⁵³ заставило Лермонтова дать особое заглавие дневнику, который на самом деле и превращает это «собрание повестей» в роман: «Кто не читал самой большой повести этого романа — „Княжны Мери“, тот не может судить ни об идее, ни о достоинстве целого создания», — решительно заявил Белинский в своем первом, коротком отзыве о «Герое нашего времени».⁵⁴

Итак, «Герой нашего времени» — это цикл повестей, собранных вокруг одного героя: очень важная особенность, отличающая это «сочинение» от всевозможных сборников и циклов, распространенных в русской литературе 30-х годов. Чтобы осуществить такую психологическую циклизацию и сделать ее художественно убедительной, надо было отказаться от прежних приемов сцепления и найти новый, который придаст бы всей композиции цикла вполне естественный и мотивированный характер. Лермонтов это и сделал, вовсе отделив автора от героя и расположив повести в особой последовательности, которая мотивируется не только сменой рассказчиков (как это было, например, у Бестужева), но и постепенным ознакомлением с жизнью и личностью героя: от первоначальной характеристики, получаемой читателем, так сказать, из вторых рук (автор «Белы» передает рассказ Максима Максимыча), читатель переходит к характеристике прямой, но сделанной автором на основании наблюдений со стороны («на большой дороге», как сказано в предисловии к «Журналу Печорина»); после такой «пластической» подготовки⁵⁵ читателю предоставляется возможность

⁵³ 12 сентября 1839 г. Лермонтов (как отмечено в дневнике А. И. Тургенева) читал у Карамзиных свою «повесть»; какую — не сказано, и нет ни слова об ее связи с «Героем нашего времени»; между тем это был, вероятнее всего, «Фаталист».

⁵⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 146.

⁵⁵ Слово «пластический» употреблено здесь в том смысле, в каком употребил его В. Ф. Одоевский: «Форма <...> изменилась у меня по упреку

судить о герое по его собственным запискам. Белинский отметил, что части этого романа расположены сообразно с внутренней необходимостью⁵⁶ и что «несмотря на его эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать».⁵⁷

Надо прибавить, что жизнь героя дана в романе не только фрагментарно (на что указано в предисловии к «журналу»), но и с полным нарушением хронологической последовательности — или, вернее, путем скрещения двух хронологических движений. Одно из них идет прямо и последовательно: от первой встречи с Максимом Максимычем («Бэла») — ко второй, через день; затем, спустя какое-то время, автор этих двух вещей, узнав о смерти Печорина, публикует его записки. Это хронология самого рассказывания — последовательная история ознакомления автора (а с ним вместе и читателя) со своим героем. Другое дело — хронология событий, т. е. биография героя: от «Тамани» идет прямое движение к «Княжне Мери», поскольку Печорин приезжает на воды, очевидно, после участия в военной экспедиции (в «Тамани» он — офицер, едущий в действующий отряд); но между «Княжной Мери» и «Фаталистом» надо вставить историю с Бэлой, поскольку в крепость к Максиму Максимычу Печорин попадает после дуэли с Грушницким («Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту»). Встреча автора с героем, описанная в рассказе «Максим Максимыч», происходит спустя пять лет после события, рассказанного в «Бэле» («этому скоро пять лет», — говорит штабс-капитан), а читатель узнает о ней до чтения «журнала». Наконец, о смерти героя читатель узнает раньше, чем об истории с «ундиной», с княжной Мери и проч. — из предисловия к «журналу». Мало того, это сообщение сделано с ошеломляющей своей неожиданностью прибавкой: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало».

Перед нами, таким образом, как бы двойная композиция, которая, с одной стороны, создает нужное для романа впечатление длительности и сложности сюжета, а с другой — постепенно вводит читателя в душевный мир героя и открывает воз-

Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластическим — вот и все» (П. Н. Сакунин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 2, стр. 298).

⁵⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 267

⁵⁷ Там же, стр. 146.

возможность для самых естественных мотивировок самых трудных и острых положений — вроде встречи автора со своим собственным героем или преждевременного (с сюжетной точки зрения) сообщения о его смерти. Это было новым по сравнению с русской прозой 30-х годов явлением — и вовсе не узко «формальным», поскольку оно было порождено стремлением рассказать «историю души человеческой», поставить, как говорит Белинский, «важный современный вопрос о внутреннем человеке».⁵⁸ Для этого надо было воспользоваться теми приемами сцепления повестей и построения сюжета, которые были известны раньше, но наделить их новыми функциями и найти для них убедительные внутренние мотивировки. Совершенно прав был Ап. Григорьев, когда заявил, что «те элементы, которые так дико бушуют в „Аммалат-беке“ <Бестужева-Марлинского>, в его бесконечно тянувшемся „Мулла Нуре“, вы ими же, только сплоченными могучею властительною рукою художника, любуетесь в созданиях Лермонтова».⁵⁹ Так, необходимо было (для «пластической» подачи героя) вложить первоначальные сведения о Печорине в уста особого рассказчика — человека, хорошо осведомленного и доброжелательного, но постороннего по духу и воспитанию; это привело к появлению Максима Максимыча. У другого писателя 30-х годов он, вероятно, так и остался бы в роли рассказчика — как «помощный» персонаж; Лермонтов прилагает ряд специальных усилий, чтобы укрепить его положение в романе и сделать его мотивировочную функцию возможно менее заметной. Правдоподобность и убедительность мотивировок — одна из художественных особенностей «Героя нашего времени», благодаря которой знакомые по прежней литературе (русской и западной) «романтические» ситуации и сцены приобретают здесь вполне естественный, «реалистический» характер. На фоне такой необычной, сохраняющей черты «демонизма» личности, как Печорин, простота этих мотивировок действует особенно убедительно. Двойная композиция романа подкрепляется двойным психологическим и стилистическим строем рассказанной в нем русской жизни.

5

«Герой нашего времени» — первый в русской прозе «личный» (по терминологии, принятой во французской литературе) или

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ «Время», 1862, № 10, «Современное обозрение», стр. 26. — Напомним кстати слова Толстого в разговоре с С. Т. Семеновым: «— Вы не читали Марлинского? — Я сказал, что нет. — Очень жаль, там было много интересного» (С. Т. Семенов. Воспоминания о Л. Н. Толстом. СПб., 1912, стр. 80).

«аналитический» роман: его идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно личность человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс. Этот художественный «психологизм», характерный не только для русской, но и для французской литературы 30-х годов, был плодом глубоких общественно-исторических потрясений и разочарований, начало которых восходит к революции 1789 г. «Болезнь нашего века, — говорит Альфред де Мюссе, — происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 годы, носит в сердце две раны. Все то, что было, уже прошло. Все то, что будет, еще не наступило. Не ищите же ни в чем ином разгадки наших страданий».⁶⁰ В сердце русского народа была своя национальная рана — декабрьская катастрофа и последовавшая за ней эпоха деспотизма.

Первоначально Лермонтов озаглавил свой роман «Один из героев начала века». В этом варианте заглавия можно усмотреть и отражение и своего рода полемику с нашумевшим тогда романом Мюссе «Исповедь сына века» (точнее — «одного из детей века»). Предмет художественного изучения Лермонтова — не типичное «дитя века», зараженное его болезнью, а личность, наделенная чертами героинки и вступающая в борьбу со своим веком. Другое дело, что эта борьба носит трагический характер, — важно, что она предпринята. В этой редакции слово «герой» звучит без всякой иронии и, может быть, прямо намекает на декабристов («герои начала века»); в окончательной формулировке («Герой нашего времени») есть иронический оттенок, но падающий, конечно, не на слово «герой», а на слово «нашего», т. е. не на личность, а на эпоху.⁶¹ В этом смысле очень многозначителен уклончивый (но, в сущности, достаточно ясный) ответ автора на вопрос читателей о характере Печорина (в конце предисловия к «журналу»): «— Мой ответ — заглавие этой книги. — Да это злая ирония! — скажут они. — Не знаю».⁶² Значит, это, действительно, отчасти ирония, но адресованная не к «характеру» Печорина, а к тому времени, которое положило на него свою печать.

Наличие скрытой полемики с Мюссе можно, кажется, видеть и в предисловии Лермонтова к роману. Мюссе начинает свой роман с заявления, что «многие страдают тем же недугом», каким страдает он сам, — и роман написан для них: «Впрочем,

⁶⁰ А. де Мюссе, Избранные произведения, т. II, М., 1957, стр. 16 («Исповедь сына века»).

⁶¹ Ср. такие словоупотребления у Лермонтова, как «наш век блестящий, но ничтожный», «наш век смешон и жалок» и др.

⁶² Ср. в предисловии к драме «Странный человек»: «Справедливо ли описано у меня общество? — не знаю!».

если даже никто не задумается над моими словами, я все-таки извлеку из них хотя бы ту пользу, что скорее излечусь сам». Итак, Мюссе не только изучает самую болезнь и ее происхождение, но и надеется помочь ее излечению. Лермонтов употребляет ту же терминологию (болезнь, лекарства), но ставит себе иную задачу и как бы с усмешкой отвечает на слова Мюссе: «Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! <...> Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!». При этом автор, тоже в противоположность Мюссе, решительно отрицает, будто он нарисовал в Печорине свой портрет. Наконец, Мюссе пишет целую историческую главу, чтобы найти корень болезни и сделать «дитя века» не виноватым или, во всяком случае, заслуживающим полного отпущения грехов. Лермонтов, при всем своем сочувствии к герою, не идет на это, считая, что «история души» особенно полезна в том случае, если «она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление». Герой романа Мюссе, отделившись красноречивой исторической главой, погружается в воспоминания о своих любовных делах; Печорин мечется в поисках настоящей жизни, настоящей цели — и то и дело оказывается на краю гибели.

Никаких исторических глав в «Герое нашего времени» нет; есть только намек на то, что «болезнь», сказавшаяся у Печорина в эпизоде с Бэлой, распространена среди молодежи, причем вопрос об этом в самой наивной форме поставлен Максимом Максимычем: «Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста, — продолжал штабс-капитан, обращаясь ко мне, — вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?». В ответе автора, признающего, что «много есть людей, говорящих то же самое» (у Мюссе — «так как многие страдают тем же недугом»), есть замечательные слова, как будто адресованные прямо автору «Исповеди» и его слишком рисуящему своим разочарованием герою: «...нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок». И затем — гениальная по лаконизму историко-литературная справка: «А всё, чай, французы ввели моду скучать?» — спрашивает штабс-капитан. «Нет, англичане», — отвечает автор. В переводе на язык литературы это должно звучать так: «— Эту моду ввел Мюссе? — Нет, Байрон». В помощь недогадливому читателю дан комментарий: «Я невольно вспомнил об одной московской барыне, которая утверждала, что Байрон был больше ничего, как пьяница». Печорин — не из тех, кто «донашивает» свою скуку, как моду, или кокетничает ею; об этом ясно сказано в предисловии к «жур-

налу»: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки».

Полемикой с Мюссе и с «французами» вопрос, конечно, не исчерпывается: имя Байрона ведет не только и даже не столько в Англию, сколько в Россию. Недаром московская барыня позволила себе выражаться о нем так, как будто он — завсегдагдатель московских домов и клубов: она имела на то достаточно оснований, поскольку русский «байронизм» принял в 30-х годах вполне бытовой характер и превратился в моду. Эта русская «хандра» была уже во всей своей неприглядности показана в «Евгении Онегине», и Пушкин недаром старательно отделил себя от своего героя,

Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт.

Декабристы (Рылеев, Бестужев, даже Веневитинов) были недовольны «Евгением Онегиным»: они видели в этом романе отход не только от «байронизма», но и от декабризма — от веры в героика, в силу убеждений, в дворянскую интеллигенцию. Дальнейший путь Пушкина — его уход в мир «маленьких людей» («Повести Белкина»), снижение героической и «демонической» темы до уровня немца Германна в «Пиковой даме» (т. е. почти до ее пародирования) — все это должно было вызвать со стороны декабристских кругов и среди хранившей декабристские традиции молодежи противодействие и полемику. Лермонтовский Арбенин противостоит Онегину и еще в большей степени — Германну; Печорин задуман как прямое возражение против Онегина — как своего рода апология или реабилитация «современного человека»,⁶³ страдающего не от душевной пустоты, не от своего «характера», а от невозможности найти действительное применение своим могучим силам, своим бурным страстям.

Аполлон Григорьев очень удачно назвал Печорина «маскированным гвардейцем» — в том смысле, что в нем еще проглядывает Демон: «Едва только еще отделался поэт от мучившего его призрака, едва свел его из туманно-неопределенных областей, где он являлся ему „царем немым и гордым“, в общежи-

⁶³ Об этом писал Д. Д. Благой в работе «Лермонтов и Пушкин» (Сборник Института мировой литературы АН СССР «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова», М., 1941, стр. 398 и сл.).

тейские сферы». ⁶⁴ Но дальше оказывается, что в лице Печорина, в его «фаталистической игре, которою кончается роман», «замаскирован» не только Демон, но и «люди иной титанической эпохи, готовые играть жизнью при всяком, удобном и неудобном случае». ⁶⁵ Что это за «люди титанической эпохи»? Конечно, декабристы, «герои начала века». Яснее Ап. Григорьев не мог тогда сказать; он только прибавил: «Вот этими-то своими сторонами Печорин не только был героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического». Литературоведы давно высчитали (как по данным «Княгини Лиговской», так и по «Герою нашего времени»), что Печорин родился около 1808 года, ⁶⁶ значит, во время декабрьского восстания ему было полных 17 лет — возраст вполне достаточный для того, чтобы мысленно отозваться на это событие, а впоследствии так или иначе, словом или делом, проявить свое отношение к нему. Как видно по вариантам к «Княжне Мери», Лермонтов искал способа как-нибудь намекнуть читателям на то, что появление Печорина на Кавказе было политической ссылкой. Первая запись «журнала», где описываются старания Грушницкого иметь вид «разжалованного», кончалась иначе, чем в печати; после слов «и как, в самом деле, смеет кавказский армеец наводить стеклышко на московскую княжну!» следовало: «Но я теперь уверен, что при первом случае она спросит, кто я и почему я здесь на Кавказе. Ей, вероятно, расскажут страшную историю дуэли и особенно ее причину, которая здесь некоторым известна, и тогда... вот у меня будет удивительное средство бесить Грушницкого!» (VI, 577). Однако оставить эти слова без разъяснений было невозможно — и Лермонтов вычеркнул весь кусок.

В следующей записи (от 13 мая) доктор Вернер говорит Печорину, что его имя известно княгине: «Кажется, ваша история там <в Петербурге> наделала много шума!». Отметим, что слово «история» служило тогда нередко своего рода шифром: под ним подразумевалось именно политическое обвинение. ⁶⁷ Дальше Вер-

⁶⁴ «Время», 1862, № 10, Современное обозрение, стр. 2.

⁶⁵ Там же, № 11, Современное обозрение, стр. 51. (Подчеркнуто мной, — Б. Э.).

⁶⁶ См., например, в книге: С. Дурыйлин. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. Учпедгиз, М., 1940, стр. 70—71.

⁶⁷ Ср. в «Странном человеке» Лермонтова вопрос 3-го гостя: «А знаете ли вы историю Арбенина?» (V, 215). Политический смысл слова «история» вытекает из сказанных до того слов, что Владимир Арбенин «дерзок и все, что вы хотите», и что по мнению дядюшки он «не заслуживает звания дворянина». Ср. также в рассказе Л. Н. Толстого «Разжалованный» (искаженном цензурой) о «несчастной, глупой истории» (Полное собрание сочинений, т. 3, М.—Л., 1932, стр. 83), которая, как видно из

нер говорит: «Княгиня стала рассказывать о ваших похождениях» и т. д.; вместо слов «о ваших похождениях» в рукописи было сначала «о вашей дуэли» (VI, 578). Любопытная деталь есть в рукописном тексте «Максима Максимыча» — в том вычеркнутом финале, вместо которого появилось предисловие к «журналу»; автор говорит, что он переменял в записках Печорина только одно — «поставил Печорин вместо его настоящей фамилии, которая <...> вероятно известна» (VI, 570). Было, значит, намерение намекнуть читателю на то, что автор записок — лицо достаточно популярное, и популярность эта должна была объясняться, конечно, не каким-нибудь светским скандалом или сплетней, а общественно-политической ролью.⁶⁸ В этой связи особое значение имеет и то, что друг Печорина, доктор Вернер — несомненный портрет пятигорского доктора Н. В. Майера, тесно связанного со ссыльными декабристами, с Н. П. Огаревым, Н. М. Сатиным, с самим Лермонтовым.⁶⁹

По цензурным причинам Лермонтов не мог сказать яснее о прошлом своего героя, о причинах его появления на Кавказе (для 30-х годов этот край получил почти такое же значение ссыльного района, как Сибирь), о его политических взглядах. Понижающим читателям было достаточно, кроме приведенных намеков, того, что сказано в предисловии к «журналу»; «Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь и она явится на суд света; но теперь я не смею взять на себя эту ответственность по многим важным причинам». Первая среди этих «важных причин» — конечно, цензурный запрет. Однако Лермонтов нашел (как нам думается) еще один, очень тонкий способ обойти цензуру. В конце своего «журнала» Печорин вспоминает ночь перед дуэлью с Грушницким: «С час я ходил по комнате; потом сел и открыл роман Валтера Скотта, лежавший у меня на столе: то были „Шотландские пуритане“. Я читал сначала с усилем, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом. Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?».

рукописного варианта (стр. 276), была вовсе не «глупой» и имела политический характер.

⁶⁸ Кстати, указание на замену настоящей фамилии автора записок придуманной фамилией «Печорин» подкрепляет гипотезу о намеренной ее соотносительности с фамилией Онегина.

⁶⁹ Литературу о Н. В. Майере см. в очень интересной работе: Н. И. Бронштейн. Доктор Майер. «Литературное наследство», т. 45—46, М., 1948. — Автор, научный сотрудник музея Института русской литературы АН СССР, погибла в Пятигорске в 1942 г., во время оккупации северного Кавказа немецко-фашистскими войсками.

Последней фразы в прижизненных изданиях романа нет — очевидно, по требованию духовной цензуры (как и страницей выше в печати отсутствовали слова «на небесах не более постоянства, чем на земле»). Но о каких «отрадных минутах» идет речь? Только ли о тех, которые были порождены художественным «вымыслом»?

Надо прежде всего сказать, что Лермонтов думал сначала положить на стол Печорину другой роман В. Скотта — «Приключения Нигеля» (вернее — «Найджеля»), чрезвычайно популярный в России (русский перевод вышел в 1829 г.).⁷⁰ Д. П. Якубович полагал причиной замены то обстоятельство, что в описании Найджеля есть деталь, сходная с описанием Печорина («в его голосе звучала грусть, даже когда он рассказывал что-нибудь веселое, в его меланхолической улыбке был отпечаток несчастья»);⁷¹ мы думаем, что причина лежит гораздо глубже. «Приключения Найджеля» — чисто авантюрный роман, рассказывающий об удачах и неудачах шотландца в Лондоне, между тем как «Шотландские пуритане» — роман политический, повествующий об ожесточенной борьбе пуритан-вигов против короля и его прислужников. Об этом «знаменитейшем» (как говорит Якубович) романе В. Скотта в «Телескопе» 1831 г. (№ 13) было сказано, что он «имеет все величие поэмы», что это — «современная Илиада».⁷² Главный герой романа — Генри Мортон, сын погибшего на эшафоте героя, — спасает вождя вигов, хотя сам к ним не принадлежит; за укрывательство республиканца он арестован, а затем создается положение, вынуждающее его принять участие в гражданской войне на стороне вигов. Это странное и трудное положение составляет предмет размышлений и страданий Мортонна, придавших ему гораздо большее психологическое содержание, чем это свойственно другим героям В. Скотта. Автор сообщает, что обстоятельства сделали его сдержанным и замкнутым, так что никто, кроме самых близких друзей, не подозревал, как велики его способности и как тверд его характер. Он не примыкал ни к одной из партий, разделивших королевство на несколько лагерей, но считать это проявлением ограниченности или безразличия было бы неправильно: «Нейтралитет, которого он так упорно придерживался, коренился в побуждениях совсем иного порядка и, надо сказать,

⁷⁰ См. в статье: Д. П. Якубович. «Капитанская дочка» и романы В. Скотта. «Пушкин. Временник», т. 4—5, М.—Л., 1939, стр. 173—174.

⁷¹ Д. П. Якубович. Лермонтов и В. Скотт. «Известия АН СССР. Отделение общественных наук», 1935, № 3, стр. 269.

⁷² В английском подлиннике этот роман называется «Old Mortality» («Старый смертный»): заглавие первого русского перевода — «Шотландские пуритане» (1824 г.) — ведет к французскому: «Les puritains d'Écosse».

достойных всяческой похвалы. Он завязал знакомство с теми, кто подвергался гонениям за свои взгляды, и его оттолкнули нетерпимость и уозость владевшего ими сектантского духа. <...> Впрочем душу его еще более возмущали тиранический и давящий всякую свободную мысль образ правления, неограниченный произвол, грубость и распущенность солдатни, бесконечные казни на эшафоте, побоища, учиняемые в открытом поле, размещения войск на постой и прочие утеснения, возлагаемые военными уставами и законами, благодаря которым жизнь свободных людей напоминала жизнь раба где-нибудь в Азии. Осуждая и ту и другую стороны за разного рода крайности и вместе с тем тяготясь злом, помочь которому он не мог, и слыша вокруг себя то стоны угнетенных, то крики ликующих победителей, не вызывавшие в нем никакого сочувствия, Мортон давно уже покинул бы родную Шотландию, если бы его не удерживала приязанность к Эдит Белленден».⁷³

В следующей главе Мортон излагает свою политическую позицию: «Я буду сопротивляться любой власти на свете, — говорит он, — которая тиранически попирает мои записанные в хартии права свободного человека; я не позволю, вопреки справедливости, сбросить себя в тюрьму или вздернуть, быть может, на виселицу, если смогу спастись от этих людей хитростью или силой».⁷⁴ Дело доходит до того, что даже лорд Эвендел, не принадлежащий к партии вигов, должен признаться: «С некоторого времени я начинаю думать, что наши политики и прелаты довели страну до крайнего раздражения, что всяческими насилиями они оттолкнули от правительства не только низшие классы, но и тех, кто, принадлежа к высшим слоям, свободен от сословных предрассудков и кого не связывают придворные интересы».⁷⁵

Вот какие страницы вальтер-скоттовского романа могли увлечь Печорина и заставить его даже забыть о дуэли и возможной смерти; вот за что мог он так горячо благодарить автора! Таким способом Лермонтов дал читателю некоторое представление о гражданских взглядах и настроениях Печорина, который сам говорит, что было ему, верно, назначение высокое: «Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений». Накануне дуэли, вызванной «пустыми страстями», Печорин читает политический роман о народном восстании против

⁷³ В. Скотт. Пуритане. Перевод А. С. Бобовича, под ред. Б. Г. Реизова, М.—Л., 1950, стр. 157—158.

⁷⁴ Там же, стр. 176.

⁷⁵ Там же, стр. 278.

деспотической власти и «забывается», воображая себя этим Мортонем. Так Лермонтов подтвердил догадливому читателю (по формуле «sapienti sat»), что у Печорина действительно было «высокое назначение» и что были ему знакомы другие «страсти» — те, о которых сказано в «Думе» («Надежды лучшие и голос благородный неверием осмеянных страстей») и о которых спрашивает Читатель («Когда же <...> мысль обретет язык простой и страсти голос благородный?») в стихотворении «Журналист, читатель и писатель». Кстати, слово «страсти» не сходит со страниц Печоринского «журнала», а значение этого слова было в то время и шире и глубже, чем в наше: под ним подразумевались не только личные, но и гражданские чувства, ведущие к борьбе за идеалы, к подвигам. Н. М. Карамзин утверждал в предисловии к «Истории государства Российского»: «Должно знать, как искони мятежные страсти волновали гражданское общество и какими способами благотворная власть ума обуздывала их бурное стремление» и т. д. Декабрист Никита Муравьев отвечал на это в 1818 г.: «Вообще весьма трудно малому числу людей быть выше страстей народов, к коим принадлежат они сами, быть благоразумнее века и удерживать стремление целых обществ. Слабы соображения наши противу естественного хода вещей. <...> Насильственные средства и незаконны и губительны, ибо высшая политика и высшая нравственность — одно и то же. К тому же существа, подверженные страстям, вправе ли гнать за оные? Страсти суть необходимая принадлежность человеческого рода и орудия промысла, не постижимого для ограниченного ума нашего. Не ими ли влекутся народы к цели всего человечества?»⁷⁶

6

Все это лишний раз подтверждает связь поведения и судьбы Печорина с традициями декабризма — с проблемой личной героики в том трагическом осмыслении, которое было придано ей в 30-х годах. Дело, однако, этим не исчерпывается — и именно потому, что речь идет не о 20-х, а о 30-х годах. Пользуясь выражением Никиты Муравьева, можно сказать, что для истори-

⁷⁶ См. публикацию: И. Н. Медведева. Записка Никиты Муравьева. «Литературное наследство», т. 59. М., 1954, стр. 583—584. В трактате де Сталь «О влиянии страстей на счастье людей и народов» (1796) развивалась мысль, что глубокая страсть непременно связывается с революцией: «Люди, одержимые глубокими страстями, люди пламенного характера являются движущими силами истории, носителями исторического прогресса» (Д. Д. Обломиевский. Французский романтизм. М., 1947, стр. 17). Однако жизненный путь таких людей обычно губелен: «Героика с необходимостью переходит здесь в трагедию».

ческого понимания фигуры Печорина и всего романа надо выйти из круга политики в узком смысле и вступить в сферу «высшей политики» — в сферу нравственных и социальных идей. Ап. Григорьев заметил в Печорине не только его родство с «людьми титанической эпохи», но и еще одну очень важную черту: «Положим или даже не положим, а скажем утвердительно, что нехорошо сочувствовать Печорину, такому, каким он является в романе Лермонтова, но из этого вовсе не следует, чтобы мы должны были „ротиться и кляться“ в том, что мы никогда не сочувствовали натуре Печорина до той минуты, в которую является он в романе, т. е. стихиям натуры до и з в р а щ е н и я и х».⁷⁷ Что значат эти слова — или, вернее, эта терминология? Кто вспомнит, что Ап. Григорьев уже в начале 40-х годов увлекался идеями утопических социалистов и в особенности некоторыми сторонами учения Фурье,⁷⁸ тот сразу увидит источник такой трактовки Печорина.

Выше (в связи с «Княгиней Лиговской») уже говорилось об «экономо-политическом мечтателе» С. А. Раевском и о его влиянии на юного Лермонтова. Н. Л. Бродский пишет: «Заграничные брошюры, книги, газеты, издававшиеся фурьеристами, несмотря на запрет, доходили до Краевского. Журнал „La-Phalange“ находился в руках сотрудников его газеты, где в год смерти Шарля Фурье была немедленно перепечатана речь Консидерана памяти своего учителя, появившаяся в октябре 1837 г. в этом французском журнале. <...> Кто перевел эту речь Консидерана, неизвестно, но что о системах французских утопических социалистов говорилось в кружке Краевского, что смерть Фурье не осталась незамеченной, нашла быстрый отклик и что Раевский „мечтал“ о будущей экономической организации в духе „нового промышленного и общественного мира или изобретения метода привлекательной индустрии, организованной по сериям, построенной на страстях“, — в этом не приходится сомневаться после установления факта появления в „Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду“ восторженной статьи о Фурье, написанной фурьеристом и переведенной одним из сотрудников этой газеты».⁷⁹ Нет также никакого сомнения, что в середине 30-х годов Лермонтов уже знал об учении Фурье — и, в частности, о его «теории страстей», которая получила в России особенное распространение. Е. Михайлова находила, что уже

⁷⁷ «Время», 1862, № 11, Современное обозрение, стр. 73. (Подчеркнуто мной, — Б. Э.).

⁷⁸ См. примечания Б. Костелянца к произведениям Ап. Григорьева 40-х годов («Комета», «Два эгоизма», «Олимпий Радин») в «Избранных сочинениях» Ап. Григорьева (Л., 1959).

⁷⁹ Н. Б р о д с к и й. Святослав Раевский, друг Лермонтова, стр. 310.

в «Княгине Лиговской» наметилось «характерное для Лермонтова различие „подлинной природы“ человека от извращений, вносимых в нее уродством общественного уклада жизни». Что касается «Героя нашего времени», то Михайлова видит в поведении Печорина власть объективных общественных условий жизни: «Эгоистическая жестокость также является извращением, которое внесено обществом в натуру Печорина».⁸⁰

П. В. Анненков вспоминает, что когда он в 1843 г. приехал из Франции в Петербург, то «далеко не покончил все расчеты с Парижем, а, напротив, встретил дома отражение многих сторон тогдашней интеллектуальной его жизни». Он перечисляет книги, которыми зачитывались «целые фаланги русских людей, обрадованных возможностью выйти из абстрактного отвлеченного мышления без реального содержания к такому же абстрактному мышлению, но с кажущимся реальным содержанием». Эти книги служили «предметом изучения, горячих толков, вопросов и чаяний всякого рода» — и среди них Анненков называет «систему Фурье» (очевидно, «Новый мир») как наиболее распространенную и популярную.⁸¹ Начало этому увлечению (как видно и по письмам, и по воспоминаниям, и по журналам — как иностранным, так и русским) восходит к началу 30-х годов, когда особенной популярностью стал пользоваться сен-симонизм. В 1838 г. Герцен писал: «Каждая самобытная эпоха разрабатывает свою субстанцию в художественных произведениях, органически связанных с нею, ею одушевленных, ею признанных», — и прибавил там же: «<...> великий художник не может быть несовременен. Одной посредственности предоставлено право независимости от духа времени».⁸² Было бы, конечно, очень странно и даже нелепо, если бы кто-нибудь стал утверждать, что «Герой нашего времени» написан под впечатлением страстей Фурье и представляет собою нечто вроде художественной иллюстрации к ней; однако было бы не менее странно, если бы противник взялся доказывать, что творчество Лермонтова (и, в частности, «Герой нашего времени») никак не соотносится с социально-утопическими идеями тех лет и что Лермонтов их не знал или не придавал им никакого значения. Ведь сами эти идеи рождены эпохой и составляют часть ее исторической действительности, ее «субстанции» — так естественно, что

⁸⁰ Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 320 и 322. — Почему-то в книге нет ссылок ни на статью Ап. Григорьева, ни на статью Н. Л. Бродского, ни на учение Фурье.

⁸¹ П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Л., 1928, стр. 301—302.

⁸² А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. I, М., 1954, стр. 326—327.

они в том или другом виде должны были отразиться в художественном произведении, ставящем коренные вопросы общественной и личной морали. Россия 30-х годов, с ее закрепощенным народом и загнанной в ссылку интеллигенцией, была не менее, чем Франция, благодарной почвой для развития социально-утопических идей и для их распространения именно в художественной литературе, поскольку другие пути были для них закрыты.⁸³

В 1849 г. арестованный по делу «петрашевцев» Н. Я. Данилевский изложил учение Фурье в виде особой записки. Воспользуемся этим изложением, поскольку в нем мы имеем русский вариант этой системы и поскольку нам в данном случае нужна не столько ее практическая, социально-политическая сторона («фаланстеры»), сколько морально-психологическая.

Человек рожден для счастья — таков исходный пункт суждения; самую важную роль в вопросе человеческого счастья играют междучеловеческие отношения. «Для определения законов междучеловеческих отношений имеем мы два источника наблюдений: самого человека и те формы общежития, в которых находим мы его теперь и в которых показывает нам его история. Формы общежития доселе всегда изменялись и по сущности своей могут изменяться еще; природа же человека всегда оставалась постоянною и в своей сущности никак измениться не может. <...> Следовательно, дабы определить законы гармонического устройства междучеловеческих отношений, должно анализировать природу человека и по требованию ее устроить средину <т. е. среду>, в которой она должна проявляться».⁸⁴ Отсюда — вывод: анализ должен быть направлен прежде и больше всего на «деятельные способности» человека. Под «деятельными способностями» человека (разъясняет далее Н. Я. Данилевский) Фурье понимает «коренные стремления его духа и

⁸³ Специального внимания и изучения заслуживает тот факт, что первый французский перевод «Героя нашего времени», сделанный в Париже А. А. Столыпиным (Монго), был напечатан в фурьеристской газете «*Démocratie pacifique*» (с 29 сентября по 4 ноября 1843 г.), во главе которой стоял В. Консидеран. В интересном сообщении о Столыпине М. Ашуклина-Зенгер говорит: «Истинные умонастроения Монго-Столыпина, быть может, навсегда остались бы от нас скрытыми, если бы он не выдал себя с головой, напечатав во время своей поездки в Париж этот перевод в газете „*Démocratie pacifique*“ на втором месяце ее существования. Выбор Столыпина этого органа, конечно, не был случайным. <...> А. Столыпин приехал в Париж, несомненно, подготовленный к восприятию проповеди „*Démocratie pacifique*“. Известны фурьеристские настроения лермонтовского круга» («Литературное наследство», т. 45—46, М., 1948, стр. 752 и 754). Фото первой страницы французского перевода «Героя нашего времени» помещено в «Литературное наследство»: т. 43—44, М., 1941, стр. 159.

⁸⁴ Дело петрашевцев, т. II, М.—Л., 1941, стр. 293.

тела, приводящие в движение все существо его», т. е. страсти: «Под именем страстей разумеют Фурье и все последователи его причины человеческой деятельности, а вовсе не те воспламенения, те разрушительные порывы чувства, которые, затемняя рассудок, побуждают человека употреблять все средства к их удовлетворению, — на языке Фурье это не страсти, а злоупотребление страстей (*récessences passionnelles*). <...> Эти дурные чувства являются в человеке или от действительного нарушения его интересов, материальных или нравственных, или от чрезмерного развития одной из страстей в ущерб другим».

Данилевский не вполне точно и несколько смягченно излагает ту сторону этой теории страстей, которая имела сугубое значение для литературы 30-х годов: вопрос о «возвращении страстей». Взгляды и проповеди Руссо и его последователей уже не удовлетворяют фурьеристов: дело не в бегстве от цивилизации назад в воображаемый «золотой век», а в борьбе; начинать нужно не с переделки человека, а с переустройства среды. Фурьеристы (Изальгье, Лавердан) считают, что нормальные страсти, составляющие природу человека, не могут быть вовсе задавлены: они возвращаются, но в уродливой, искаженной форме. «Уродливое, дисгармоническое в характере человека, в его поступках, в его поведении, на что обращают такое усиленное внимание романтики типа Гюго, Э. Сю, А. Дюма, и является для фурьеристов результатом этого возвращения, этого возмездия. Оно не коренится в „греховной“ природе человека, не связано с его „слабостями“, с его „убожеством“, и „ничтожностью“, как полагает Шатобриан. Уродливое в человеческом характере является для них внешним проявлением нормальных тяготений и стремлений человека, которые, будучи задержаны, заторможены, подавлены случайным и несправедливым расположением людей в классовом обществе, не могут найти себе нормального выхода. Злодеяния, убийства, преступления, всякие разрушительные акты, производимые героями романтических писателей, представляются фурьеристам особой формой бунта, особого рода реакцией на насилие и гнет, которым подвергается личность со стороны несправедливо устроенного общества. Фурьеристы признают величайшей заслугой таких писателей, как Гюго, Дюма, Бальзак, Сю, глубокое умение вскрыть и обнаружить это „возвращение страстей“, эту месть поруганной природы бесчеловечным формам общества».⁸⁵

⁸⁵ Д. Д. Обломиевский. Французский романтизм, стр. 348 (глава «Романтизм и литературная политика фурьеристов»). Сходные в своей основе взгляды высказывались уже в трактате м-м де Сталь «О влиянии страстей»: «Я исследую сначала те страны, где во все времена власть была деспотической, <...> и я покажу, какое влияние на людей должно иметь

В итоге фурьеристы реабилитируют страсти и принимают их художественные воплощения даже в самых крайних формах. «Современный театр оправдывает страсть, тогда как старый театр ее осуждал, — говорит Изальгье в статье 1836 г. — Некогда публика имела *Bérénice* <Расина>, теперь она имеет *Antony* <Дюма>. Отныне всякое „возвращение“, — печальное или веселое, страшное или шутовское, смешное или кровавое, предстает перед зрителем как могучая манифестация страсти, ставшей святой и законной».⁸⁶

Такова идейная, смысловая основа многих произведений французской литературы 30-х годов, объединенных прозвищами «юной Франции» или «неистойой» словесности. В России несомненным и достаточно выразительным памятником этого движения можно считать, в сущности, только «Маскарад» Лермонтова (конечно, без принудительного 4-го акта). Замечательно, что как раз в 1836 г. Изальгье (один из главных критиков в фурьеристском журнале «*Phalange*») приветствовал романтическую драму за то, что в ней «ни одно действующее лицо не вызывает ни ненависти, ни насмешки» и что рядом с героем нет «„обязательно антагониста прежних времен“. <...> Человек находится во враждебных отношениях только с социальной средой».⁸⁷ Лермонтовский «Маскарад» написан именно с этим намерением — так, что Арбенин, несмотря на совершенное им жестокое преступление, вызывает (или, по замыслу автора, должен вызывать) сострадание, едва ли не более сильное (поскольку оно имеет не просто эмоциональный, но и мировоззрительный характер), чем его жертва. Недаром цензура подняла такой вой — даже после того, как Лермонтов, по ее требованию, «прибавил» 4-й акт (с появлением Неизвестного и сумасшествием Арбенина). «Драматические ужасы, наконец, прекратились во Франции, — писал цензор Ольдекоп, верно указывая адрес первоисточника; — так неужели их хотят ввести к нам?».

В «Герое нашего времени» этих «ужасов» нет, но характерно, что Лермонтов поселил Печорина на Кавказе, окружив особой, могучей природой и сделав его, как он сам говорит, «необходимым лицом пятого акта», когда он нужен для развязки «чужих драм». Он — в непрерывном движении, и в каж-

постоянное подавление их естественных побуждений внешней силой, для которой они не могут найти никакого разумного оправдания» (*M^{me} de Staël*, *Oeuvres complètes*, t. III, Paris, 1830, p. 14).

⁸⁶ См. исследование: Н. J. Hunt. *Le Socialisme et le Romantisme en France. Etude de la presse socialiste de 1830 à 1848*. Oxford, 1935, стр. 141. — В этой книге подробно освещен вопрос об отражении сен-симонизма и фурьеризма во французской литературе.

⁸⁷ Цитируется в указанной книге Д. Обломиевского (стр. 354).

дом новом месте его ждет смертельная опасность. «Я приехал на перекладной тележке поздно ночью», — рассказывает Печорин в «Тамани». Не прошло и суток, как он чуть не погиб от руки «ундины»: «Слава богу, поутру явилась возможность ехать, и я оставил Тамань». Следующая повесть начинается словами: «Вчера я приехал в Пятигорск»; проходит месяц — и Печорин оказывается перед пистолетом Грушницкого. Судьба его сберегает («Пуля оцарапала мне колено»), но письмо Веры заставляет Печорина вскопичить на коня и гнать его во весь дух в Пятигорск. После этого он едет в Кисловодск, расстается с Мери — и через час курьерская тройка мчит его из Кисловодска. Далее Печорин — в крепости у Максима Максимыча («Бэла»), откуда он на две недели приезжает в казачью станцию — и чуть не гибнет от руки пьяного казака. А потом — Петербург, а потом — «Персия и дальше», а потом — смерть по дороге из Персии.⁸⁸ Критика правого лагеря имела кое-какие основания удивиться такому беспокойному образу жизни и причислить Печорина к «миру мечтательному» (т. е. утопическому). За всем этим миром сердечных тревог и приключений чувствовались те «страсти», под которыми люди того времени понимали все «деятельные способности» человека. Недаром сам Печорин пришел к убеждению, что «страсти — не что иное, как идеи при первом своем развитии».

Социально-утопические идеи были общеевропейской идеологической основой развернувшегося в художественной литературе XIX в. «психологизма». Дело тут было не в психологическом анализе самом по себе (это занятие — не для искусства, а для науки), а в той новой жизненной задаче, которая родилась в итоге общественных потрясений и военных катастроф. Человек стремится к счастью, т. е. к удовлетворению своих страстей, к «гармонии»: «Отнимем же все вековые предрассудки, страсти существуют в виде врожденных наклонностей, следовательно, нужно искать средства не подавить их, что невозможно, но употребить их на благо человека; а для этого разберем предварительно эти врожденные наклонности, страсти, определим и

⁸⁸ Надо отметить, что слова Печорина — «Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! — Поеду в Америку, в Аравию, в Индию» — характерны для последекабристских настроений. Д. В. Веневитинов писал в 1827 г.: «Я еду в Персию. Это уже решено. Мне кажется, что там я найду силы для жизни и вдохновения» (Полное собрание сочинений, М.—Л., 1934, стр. 344). В драме В. К. Кюхельбекера «Ижорский» герой говорит:

Игралище страстей, людей и рока,
Я счастья в странах роскошного Востока
Искал, в Аравии, в Иране золотом.
Под небом Индии чудесной.

назовем их, одним словом — *анализируем человека*».⁸⁹ Так оказалось, что «история души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (предисловие к «Журналу Печорина») — боевой лозунг, содержание которого вовсе не ограничивается интимной сферой. Недаром «Герой нашего времени» был сразу воспринят как острый общественно-политический роман.

Особенности русской жизни и истории придали этому художественному направлению сугубо напряженный моральный характер. Со всей силой это сказалось на творчестве Льва Толстого — на той «диалектике души», которую заметил и приветствовал Чернышевский в самых первых его произведениях. Начало этой «диалектики души» (как и считал Чернышевский) было положено «Героем нашего времени».

7

Для осуществления поставленной Лермонтовым художественной задачи необходимо было решить важнейший для всей структуры романа вопрос: как будет показана читателю душевная жизнь («история души») героя — путем самораскрытия («исповедально») или при помощи чужого повествования? Каждая из этих форм (тем более при стремлении Лермонтова к естественным, правдоподобным мотивировкам) имела свои преимущества и свои недостатки. Первая форма, «исповедальная», открывала перед героем широкий простор для самоанализа и самозащиты или самооправдания, для иронии и критики или осуждения других, но замыкала окружающий мир пределами субъективного восприятия и при этом делала неопределенной позицию автора или заставляла смотреть на портрет героя как на его собственный автопортрет. Вторая форма вмещала любой внешний материал, любую «действительность» — кроме «истории души», которая могла бы быть обнаружена (и то очень частично) только при помощи ряда условных и наивных мотивировок (вроде подглядывания, подслушивания и т. д.), ослабляющих убедительность и разрушающих художественную иллюзию. Что касается третьей формы, при которой авторское повествование оказывается вне всяких мотивировок и производится от лица всезнающего, как бы парящего над созданными им самим персонажами, то она пришла в литературу и укрепилась в ней позднее, когда роман вовсе оторвался от повести и сблизился с драмой, так что повествовательная часть превра-

⁸⁹ А. П. Беклемишев. О страстях и возможности сделать труд привлекательным. В книге: Дело петрашевцев, т. II, стр. 352.

тилась в своего рода ремарки. Эта форма была для Лермонтова невозможна, тем более что роман был задуман не в виде сплошного и последовательного повествования, а как цикл повестей. Кто же, в таком случае, будет их рассказчиком или рассказчицами? И как сделать, чтобы читатель получил представление о герое и из его собственных признаний («субъективно»), и со стороны («объективно»)?

Таковыми были или могли быть основные формальные (жанрово-стилистические) проблемы и предпосылки при работе над «Героем нашего времени». Рядом с ними, естественно, возникли проблемы иного рода, уже прямо связанные с сюжетом. Если роман будет составлен из отдельных повестей, значит жизнь героя и история его души будут даны не полно и не последовательно, а фрагментарно; а если так, то нет никакой нужды рассказывать о его прошлом (родители, детство и отрочество, юность и т. д.), как это было сделано, например, в «Княгине Лиговской», и тем более нет никакой необходимости кончать роман смертью героя или трогательным эпилогом, описывающим его благополучную старость в кругу семьи. Необходимо другое: чтобы каждый фрагмент был достаточно содержателен или выразителен, чтобы он открывал в герое те душевные конфликты и противоречия, которые надо показать как «болезнь века», как «возвращения» искаженных средою страстей, как подавленную героиню. Значит, надо показать героя в разных ситуациях — не только положительных, но и отрицательных, не только интимных, но и публичных. Иначе говоря, повести, образующие цикл, должны быть разными и по жанрам, и по составу действующих лиц.

Для такого «личного» романа, каким был задуман «Герой нашего времени», проблема окружения имела особое значение: никто не должен равняться с героем или оспаривать у него первенство, но у него должны быть враги и хотя бы один друг, а кроме того, конечно, в его жизни и поведении со всей силой должен сказаться «недуг сердца» — порывы «пустых страстей», кончающиеся разочарованием или бессмысленной местью. Это было настолько важно и характерно, что чуть ли не каждая повесть цикла должна была содержать какую-нибудь любовную историю.

Однако это еще не все, что могло быть осознано Лермонтовым заранее как необходимое условие художественной полноты и убедительности задуманного романа. Пушкин мог не бояться, что его Онегин вдруг покажется читателю смешным — перешагнет ту воздушную границу, которая отделяет трагическое от комического. И то у Татьяны промелькнула страшная мысль:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон? . .
Уж не пародия ли он?

Лермонтов имел гораздо больше оснований бояться такого приговора над своим героем, поскольку Печорин должен был играть трудную и рискованную роль «героя нашего времени» с невыполненным «высоким назначением». Как избавить его от страшной опасности оказаться вдруг смешным или ничтожным? Это было особенно возможным и вероятным в конце 30-х годов, когда, по словам Ап. Григорьева, «Гоголь пел другую поэму, поэму о несостоятельности показного человека, не указывая, впрочем, для души никакой положительной замены. Он неумолимо говорил современному человеку: — Ты, мой любезный, вовсе не герой, а только корчишь героя. <...> Ты не Гамлет, ты — Подколесин: ни в себе, ни в окружающей тебя жизни, ты не найдешь отзыва на твои представления о героическом, которые иногда в тебе как пена поднимаются».⁹⁰

Итак, опасность угрожала Печорину не только со стороны читателя, но и со стороны самой литературы, уже бегущей и от так называемого «байронизма», и от так называемого «романтизма», и от так называемого «прекраснодушия», и тем более от «героики», да еще подавленной обстоятельствами. Но Лермонтов считал своей исторической обязанностью или миссией показать русского молодого человека не Хлестаковым и не Подколесинным, а существом сильным, наделенным большими страстями и благородными стремлениями — «чудными обещаниями будущности», как было сказано о Печорине в «Княгине Лиговской». Не только Онегин, но и Чацкий являлся Лермонтову во время работы над «Героем нашего времени»: «В первой молодости моей я был мечтателем», — говорит Печорин. Пусть теперь он причисляет себя к «жалким потомкам, скитающим по земле без убеждений и гордости», — само это сознание поднимает его над Онегинскими, в языке которых не было и не могло быть слова «убеждение».

Но все-таки — как же спасти Печорина от насмешек и пародий? Грибоедову было легче: время было другое. Достаточно было рядом с Чацким поставить Молчалина, чтобы весь пыл негодования был оправдан; а ведь Печорин говорит, что он «в напрасной борьбе» уже «истощил и жар души и постоянство воли» и что у него нет «ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во

⁹⁰ «Время», 1862, № 12, «Современное обозрение», стр. 2—3.

всякой борьбе с людьми или с судьбою». Какое же право имеет он презирать других и как может автор рассчитывать на сочувствие к своему герою или даже на его оправдание? Одного монолога в демоническом стиле, произнесенного перед лицом влюбленной девушки («Я был готов любить весь мир — меня никто не понял, и я выучился ненавидеть»), для прозы недостаточно. На помощь пришел Грушницкий: «Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. <...> Под старость они делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами — иногда тем и другим. В их душе много добрых свойств, но ни на грош поэзии». И, наконец, самое решительное и безошибочное: «Его цель — сделаться героем романа». Хотя это говорит сам герой романа, претендующий на звание «героя нашего времени», но читатель уже побежден: заготовленные им шутки и насмешки обрушиваются на голову нового персонажа, который специально для этого и создан. Удары отведены от героя на его «alter ego» — на его отражение в кривом зеркале. Главная задача была решена. Хотя впоследствии Ап. Григорьев скажет, что Печорин и так уже «одной ногой стоит в области комического», но только после того, как в литературе появится Тamarin М. В. Авдеева, — и то он должен будет признать, что «тревожный тип (так называет Ап. Григорьев Печорина, — Б. Э.) остается все-таки при всех правах своих на необходимость существования и выражения. <...> Попробуйте, — говорит он, — сделать смешным Печорина в ту минуту, когда он бог знает из-за чего играет жизнью с контрабандисткой; бросается в окно головою, чтобы схватить пьяного и расвирепевшего казака; с адскою холодностью необузданного самолюбия подвергает себя почти верной смерти в дуэли с Грушницким из-за того только, чтобы иметь право сказать ему подлеца; когда он гонится за Верой и, загнавши коня, рыдает в зверином припадке? Увы! даже и тогда трудно сделать его смешным, когда он холодно встречает Максима Максимыча: смешно это было бы в великосветском хлыще, но не в Печорине, который весь съеден анализом».⁹¹

Если по одну сторону Печорина надо было поставить Грушницкого (как пародию), то по другую необходимо было поставить (все для той же цели) человека с умной иронией, чтобы отнять у читателя или критика право и на эту возможность. Никто не может упрекнуть автора в преклонении перед своим

⁹¹ Там же, стр. 33.

героем после того, как в романе появился доктор Вернер, недаром прозванный среди пятигорской молодежи Мефистофелем. Если рядом с Грушницким Печорин может показаться замаскированным в гвардейца Демоном, то рядом с Вернером он — нечто вроде Фауста, и почти цитатой из Гете звучат его слова после свидания с Верой: «Уж не молодость ли с своими благоприятными бурями хочет вернуться ко мне опять, <...> А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит...».

Этих двух лиц — Грушницкого и Вернера — вполне достаточно для обрисовки Печорина в пределах его «журнала», но ведь он должен быть дан не только субъективно. Одно из основных принципиальных отличий нового романа от прежних должно было заключаться в объективной подаче героя — объективной не только в том смысле, что это не будет сплошной «исповедью» (как у Мюссе) или сплошным мемуаром (как, скажем, «Адольф» Констан), но и в том, что в этом романе не будет того условного автора-рассказчика, который, неизвестно почему, знает каждый шаг и даже каждую мысль своего героя. В новом романе дело должно быть поставлено так, чтобы сам автор узнал о существовании своего героя из чужих уст, — положение, на первый взгляд, очень острое и парадоксальное, но могущее стать вполне правдоподобным для читателя и весьма удобным для писателя при условии удачной мотивировки. Так в роли рассказчика появился Максим Максимыч, а первой повестью, открывающей роман, стала «Бэла», представляющая собою сочетание двух разных, взаимно тормозящих действие жанров, из которых один служит мотивировкой для другого.

Надо было иметь большую смелость, чтобы в 1838 г. написать повесть, действие которой происходит на Кавказе, да еще с подзаголовком: «Из записок офицера о Кавказе». Не один читатель (а тем более критик), увидев это, должен был воскликнуть: «Ох уж эти мне офицеры и этот Кавказ!». Не говоря о потоке кавказских поэм, затопившем литературу, кавказские очерки, «вечера на кавказских водах», кавказские повести и романы стали в 30-х годах общим местом. В первом томе своего «Современника» (1836) Пушкин как бы подвел итог всей литературе о Кавказе, напечатав, с одной стороны, свое «Путешествие в Арзрум», порывающее с традицией живописно-риторических описаний этого края, а с другой — поместив тут же очерк Султана Казы-Гирея («Долина Ажитугай»), написанный достаточно пышным слогом, который, однако, оправдан происхождением и биографией автора. Сам автор говорит: «Думал ли я десять лет тому назад видеть на этом месте русское

укрепление и иметь ночлег у людей, которым я грозил враждою, бывши еще дитятею? Все воинские приемы, к которым я приноравливался во время скачек на этом поле, всегда были примером нападения на русских, а теперь я сам стою на нем русским офицером». Взволнованность и приподнятость стиля вполне мотивировались этим своеобразным положением автора, и Пушкин со всей деликатностью отметил это в специальном примечании, как будто отвечая на недоумение читателей: «Вот явление, неожиданное в нашей литературе! Сын полудикого Кавказа становится в ряды наших писателей; черкес изъясняется на русском языке свободно, сильно и живописно. Мы ни одного слова не хотели переменить в предлагаемом отрывке».

И вот после всего этого появляется повесть «Бэла», да еще с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе». ⁹² Надо, однако, сказать, что «Путешествие в Арзрум» и послужило, по-видимому, для Лермонтова главным толчком к тому, чтобы, во-первых, навсегда проститься с прежним повествовательным стилем, а во-вторых — создать «гибридный жанр путевого очерка с вставной драматической новеллой». ⁹³ Вернее, наоборот: Лермонтов окрестил «драматическую» (авантюрную) новеллу с путевым очерком и таким способом не только раздвинул и затормозил сюжет, создав для этого совершенно «естественную» и остроумную мотивировку («я пишу не повесть, а путевые записки»), но и нашел новое применение для кавказского путевого очерка, казалось бы окончательно «закрытого» Пушкиным (характерный для Лермонтова ход). В «Бэле» путевой очерк потерял свое прежнее самостоятельное значение, но возродился как материал для построения сюжета и освежения жанра — факт большого художественного смысла.

Рассказ начат как будто по старинке: автор едет как бы навстречу Пушкину — не из Ставрополя в Тифлис, а из Тифлиса к Ставрополю. Они могли бы встретиться на Крестовой горе или на станции Коби. «Пост Коби находится у самой подошвы Крестовой горы, чрез которую предстоял нам переход, —

⁹² Есть один признак, указывающий на то, что «Бэла» была написана не раньше начала 1838 г. В «Сыне отечества» (1838, № 1, отдел «Критика», стр. 1—15) напечатан очерк П. Бестужева, где читаем: «Если г. Гамба перекрестил *Крестовую* гору в Mont St. Christophe (в журнале «Cristos» — очевидная ошибка, — Б. Э.), то русскому путешественнику стыдно не знать, что Петр I никогда не проходил через Кавказские горы и потому не мог поставить креста на Крестовой горе, как утверждает г. путешественник» и т. д. (стр. 13). Надо думать, что Лермонтов отметил в «Бэле» оба эти факта уже по следам Бестужева. О принадлежности очерка не А. Бестужеву-Марлинскому (как она подписана в журнале), а его брату Павлу см.: Воспоминания Бестужевых. Редакция, статья и комментарий. М. К. Азадовского, М.—Л., 1951, стр. 700.

⁹³ В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 573.

рассказывает Пушкин. — Мы тут остановились ночевать и стали думать, каким бы образом совершить сей ужасный подвиг: сесть ли, бросив экипажи, на казачьих лошадях или послать за осетинскими волами? <...> На другой день около 12 часов услышали мы шум, крики и увидели зрелище необыкновенное: осьмнадцать пар тощих, малорослых волов, понуждаемых толпою полунагих осетинцев, насили тащили легкую венскую коляску приятеля моего О***». Автор «Бэлы» рассказывает о том же самом — с таким видом, как будто никакого «Путешествия в Арзрум» в литературе не появлялось: «Я должен был нанять быков, чтоб втащить мою тележку на эту проклятую гору, потому что была уже осень и гололедица, а эта гора имеет около двух верст длины. Нечего делать, я нанял шесть быков и нескольких осетин. Один из них взвалил себе на плечи мой чемодан, другие стали помогать быкам почти одним криком». Дальше у Пушкина — вершина Крестовой горы с «гранитным крестом» («старый памятник, обновленный г. Ермоловым») и вид на Койшаурскую долину: «С высоты Гут-горы открывается Койшаурская долина с ее обитаемыми скалами, с ее садами, с ее светлой Арагвой, извинаящейся, как серебряная лента, и все это в уменьшенном виде, на дне трехверстной пропасти, по которой идет опасная дорога». И опять автор «Бэлы» пишет так, как будто он не читал пушкинского «Путешествия»: «И точно, такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть: под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями; <...> направо и налево гребни гор, один выше другого, <...> пропасть такая, что целая деревушка осетин, живущих на дне ее, казалась гнездом ласточки», а затем — и «каменный крест», поставленный «по приказанию г. Ермолова» на вершине Крестовой горы.

И это еще не все. В «Максиме Максимыче» автор рассказывает, как он остановился во Владикавказе: «Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дни, ибо „оказия“ из Екатеринограда еще не пришла и, следовательно, отправиться обратно не может. <...> А вы, может быть, не знаете, что такое „оказия“? Это — прикрытие, состоящее из полроты пехоты и пушки, с которым ходят обозы через Кабарду из Владикавказа в Екатериноград». У Пушкина читаем в самом начале «Путешествия» (поскольку он ехал в обратном Лермонтову направлении): «На другой день мы отправились далее и прибыли в Екатериноград, бывший некогда наместническим городом. С Екатеринограда начинается военная Грузинская дорога, почтовый тракт прскращается. Нанимают лошадей до Владикавказа. Дается конвой казачий и пехотный и одна пушка. Почта отправляется два раза в неделю, и проезжие к ней присоеди-

няются: это называется *оказией*. Здесь сходство становится настолько разительным, почти цитатным, что в вопросе — «А вы, может быть, не знаете, что такое „оказия“?» — слышится другой вопрос: «Помните ли вы „Путешествие в Арзрум“ Пушкина?». Это впечатление усиливается неожиданностью и немотивированностью самой вопросительной формы: кто этот «вы» и почему рассказчик, вдруг нарушив повествовательный тон, решил к нему, т. е. к читателю вообще, обратиться с таким вопросом?

Чтобы понять эту особенность исторически и литературно, надо учесть три факта: во-первых, «Путешествие в Арзрум», напечатанное Пушкиным в ответ на грубую брань и доносы реакционных журналистов, было встречено как политическая ошибка и демонстративно обойдено молчанием;⁹⁴ во-вторых, Лермонтов только что вернулся из ссылки за стихотворение на смерть Пушкина, и упомянуть в тексте «Бэлы» о его «Путешествии в Арзрум», навлекшем на себя высочайшее недовольство, было невозможно, а между тем — и это в-третьих — автор «Бэлы», как видно из дальнейшего, писатель, и тем более странным могло показаться умолчание о «Путешествии в Арзрум» при таком совпадении деталей. Конечно, в художественном произведении не принято делать сноски, но делать цитаты или упоминать чужие произведения издавна вполне принято — и Лермонтов, например, цитирует в «Княжне Мери» стихи Пушкина, напоминает о «воспете некогда Пушкиным» Каверине, а кроме того цитирует «Горе от ума» Грибоедова, вспоминает «Гётеву Миньону», «Робинзона Крузое» Дефо, «Освобожденный Иерусалим» Тасса. В одном месте (и как раз в том месте «Бэлы», где речь идет о Гуд-горе и проч.) он даже упоминает об «ученом Гамба», авторе «Путешествия по Кавказу», — так что бы стоило ему помянуть здесь своего великого, так недавно и так трагически погибшего учителя, произведение которого (в этом не может быть никакого сомнения!) учтено и отражено в «Бэле» и «Максиме Максимыче»?

Если бы Лермонтов писал «Путешествие по Военно-Грузинской дороге», не сказать о «Путешествии в Арзрум» было бы

⁹⁴ Белинский в рецензии на первый том «Современника» ограничился несколькими словами о «Путешествии в Арзрум» (Полное собрание сочинений т. II, М., 1953, стр. 180), в которых, как нам кажется, отразилась сложность положения: «Статья Пушкина не заключает в себе ничего такого, что бы вы, прочтя ее, могли пересказать, что бы вас особенно поразило, но ее нельзя читать без увлечения, нельзя не дочитать до конца, если начнешь». Что-то мало похожа на Белинского эта странная, бессодержательная и нескладная оценка! Напомним, что «Путешествие в Арзрум» не вошло ни в посмертное собрание сочинений Пушкина (1838—1841), ни в издание под ред. П. В. Анненкова (1855—1857).

просто невозможно; в данном случае критика могла пройти мимо этого факта не только потому, что «Путешествие в Арзрум» (а отчасти и имя Пушкина) было почти запретным, но и потому, что описание Военно-Грузинской дороги в «Бэле» лишено самостоятельной, очерковой функции и воспринимается либо как общий фон, либо как элемент сюжета («торможение»), либо, наконец, как лирическое отступление, характеризующее душевное состояние автора «Бэлы». При таком положении сходство этого описания с «Путешествием в Арзрум» могло остаться незамеченным или не вызвать удивления просто потому, что оно производило впечатление «общего места», ничем особенно не отличающегося, скажем, от «Путешествия в Арзрум». В своем первом отзыве о «Бэле» (в «Московском наблюдателе» 1839 г., № 4) Белинский выразился так, что в его словах можно видеть намек на пушкинское «Путешествие»: «Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горах и отношениях к ним наших войск мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клеветают на него».⁹⁵ Обращает на себя внимание, во-первых, множественное число: «такие рассказы»; во-вторых (и это главное), в «Бэле», в сущности, нет ни слова об отношениях наших войск к диким горцам, между тем как у Пушкина, в первой главе, есть страницы, специально этому посвященные («Черкесы нас ненавидят» и т. д.).

Из всего сказанного о сходстве лермонтовских описаний Военно-Грузинской дороги с первой главой «Путешествия в Арзрум» можно и надо сделать один существенный историко-литературный вывод: эти страницы «Бэлы» и «Максима Максимыча» написаны Лермонтовым так, чтобы они напомнили о «Путешествии в Арзрум», — как дань памяти великого писателя. Прибавим, что «Путешествие в Арзрум», по-видимому, сыграло в творчестве Лермонтова особенно значительную роль, открыв новые стилистические (повествовательные) перспективы для русской прозы. Тем самым мы совершенно не можем согласиться с традиционным толкованием, согласно которому Лермонтов «уличает» Пушкина в недостаточной точности изображения и «с беспощадным реализмом разоблачает иронический гиперболизм пушкинского стиля, прикрывающий <...> незнание функциональной семантики быта».⁹⁶ И все это — только потому, что у Пушкина коляску О*** везут «осьмнадцать пар волов» (а бричку графа Мусина-Пушкина — даже «целое стадо волов»), между тем как у Лермонтова — всего шесть быков (а тележку Максима Максимыча тащит только четверка). Так

⁹⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 188.

⁹⁶ В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 580.

ведь Максим Максимыч недаром и говорит: «Ужасные бестии эти азиаты! <...> Быки-то их понимают: запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки всё ни с места». Это же сказано не для разоблачения «пушкинского гиперболизма», а как раз наоборот — как будто специально для того, чтобы объяснить эту арифметическую разницу: одно дело — господа штатские графы (кого же и надувать, как не их!), а совсем другое — местные военные «кавказцы» вроде Максима Максимыча.

8

История Бэлы рассказана Максимом Максимычем, но только после того, как его спутник решил «вытянуть из него какую-нибудь историйку»; притом он рассказал ее в три приема (да еще со вставками больших монологов — Казбича и Печорина): 1) от начала («Вот извольте видеть, я тогда стоял в крепости за Терекон с ротой») и кончая словами: «Мы сели верхом и ускакали домой»; 2) от слов: «Ну уж нечего делать! начал рассказывать, так надо продолжать» и кончая — «Да, они были счастливы!» (и добавление о гибели отца Бэлы) и 3) от слов: «Ведь вы угадали» до последнего абзаца («В Коби мы расстались с Максимом Максимычем»). Большое вступление заполнено рассказом автора о знакомстве с Максимом Максимычем и об их совместной ночевке в сакле по дороге на Гуд-Гору. Большая пауза между второй и третьей частью «историйки» заполнена описанием подъема на Гуд-гору с видом Койшаурской долины, спуска с Гуд-горы, подъема на Крестовую гору, спуска с нее и, наконец, новой ночевки в сакле на станции Коби. Ко всему этому надо добавить, что действительным рассказчиком или автором истории Бэлы является не Максим Максимыч, а «ехавший на перекладных из Тифлиса» писатель, поскольку он, по его же словам, воспользовавшись задержкой во Владикавказе, «вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи новостей». Вот какой сложной оказывается при близком рассмотрении конструкция, кажущаяся при чтении столь естественной и легкой.

Благодаря такой конструкции и искусству, с которым она сделана, жанр вещи освежается, а сюжет обогащается новыми смыслами и оттенками. Белинский был совершенно прав, когда откровенно высказал свое удивление (эта способность к удивлению составляет одно из его замечательных достоинств как критика): «Да и в чем содержание повести? Русский офицер похитил черкешенку, сперва сильно любил ее, но скоро охладел

к ней; потом черкес увез было ее, но, видя себя почти пойманным, бросил ее, нанеся ей рану, от которой она умерла: вот и все тут. Не говоря о том, что тут очень немного, тут еще нет и ничего ни поэтического, ни особенного, ни занимательного, а все обыкновенно, до пошлости, истерто». Ответ Белинского неясен и слишком абстрактен: «Художественное создание должно быть вполне готово в душе художника прежде, нежели он возьмется за перо. <...> Он должен сперва видеть перед собою лица, из взаимных отношений которых образуется его драма или повесть. Он не обдумывает, не расчисляет, не теряется в соображениях: все выходит у него само собою и выходит так, как должно».⁹⁷ Это, конечно, просто неверно — и при этом никак не отвечает на поставленный вопрос. Художник, конечно, очень «обдумывает» и очень «расчисляет», и часто приходит в отчаяние, и еще чаще вычеркивает то, что написал, и пишет заново — и все это для того, чтобы добиться от слов и их сочетаний новых, не стертых, не ходячих значений. В стихах этому содействует ритм и связанные с ним семантические воздействия на слово; в прозе (особенно в романе) это достигается не столько стилистической, сколько сюжетно-конструктивной разработкой фабульных схем, сцеплением разных сцен и эпизодов, созданием содержательных и свежих мотивировок.

В «Бэле» это сделано с удивительным мастерством. История черкешенки рассказана человеком, который и по своему положению, и по характеру, и по привычкам, и по возрасту мог быть только наблюдателем, но близко принимающим к сердцу все происходящее. Он даже несколько «завидовал» Печорину («мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила») — и этим достаточно мотивирована лирическая окраска всего его рассказа. Если же его речь (как отмечали многие, начиная с юного Чернышевского)⁹⁸ не всегда удерживается в рамках «штабс-капитанской» лексики, то ведь достаточной мотивировкой для этого «противоречия» служит то, что вещь рассказа Максима Максимыча дан в «записи» автора, в задачу которого вовсе не входила точная передача его лексики. Все дело в том, что Лермонтову надо было, с одной стороны, сохранить тональную разницу двух рассказчиков, а с другой — создать единство авторского повествовательного стиля, не дробя его на отдельные языки: «едущего на перекладных» писателя, старого штабс-капитана, разбойника Казбича, мальчишки Азамата, Бэлы и самого Печорина (слова которого, по словам

⁹⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 218, 219.

⁹⁸ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. I, М., 1939, стр. 59.

Максима Максимыча, «врезались» у него в памяти). Эта задача решена тем, что в речи каждого из перечисленных лиц есть индивидуальные языковые «сигналы», дающие ей необходимую тональную или тембровую окраску, а вещь в целом все-таки звучит как произведение одного автора — того самого, который «вытянул историйку» из Максима Максимыча и потом «записал» ее. Таким образом, «обыкновенная до пошлости» история о похищенной русским офицером черкешенке пропущена через призму с несколькими гранями, благодаря чему она доходит до читателя в виде многоцветного смыслового спектра.

Кроме этой сложной повествовательной структуры, придающей словам новые смысловые оттенки, рассказ о Бэле, как мы уже отмечали, представляет собою сложную сюжетно-жанровую структуру, при которой авантюрная новелла оказывается входящей в «путешествие», и наоборот — «путешествие» входит в новеллу как тормозящий ее изложение элемент, делающий ее построение ступенчатым. Сделано это при помощи самых простых и естественных мотивировок, так что получается впечатление, будто рассказ течет «собственной силою, без помощи автора».⁹⁹ Только в одном месте Лермонтов решил разрушить эту иллюзию и дать читателю почувствовать силу самого искусства. «Да, они были счастливы!» — говорит Максим Максимыч. «Как это скучно!» — цинично восклицает (несомненно вместе с читателем) его слушатель. Идет подробное, медленное описание подъема на Гуд-гору и спуска с нее, сделанное на основе читательского нетерпения и потому заставляющее с надеждой всматриваться в каждую деталь (а это-то и нужно писателю!), пока, наконец, терпение не истощается — и в этот момент «ложной коды» с полуфинальным афоризмом («и если б все люди побольше рассуждали, то убедились бы, что жизнь не стоит того, чтоб об ней так много заботиться»), в момент сюжетного затишья раздается внезапный, оглушительный вопрос: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы?». Кто задает этот вопрос и к кому он обращен? Может быть, это Максим Максимыч спрашивает своего слушателя? Нет, это сам автор подал голос своему читателю, с которым до сих пор не вел никаких разговоров, — и ему же адресован несколько игривый ответ: «Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки: следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую». В сущности, это почти

⁹⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV. стр. 220.

то же, что у Бестужева в «Испытании» (см. выше, в разделе 3), но с той разницей, что там это торможение подано в чистом виде и потому лишено жанрового значения, а здесь оно выступает в гораздо более серьезной функции — как результат «гибридности», которая придает всему сюжету новую смысловую и эмоциональную окраску.

Именно здесь, среди этой длительной «географической» паузы, автор «Бэлы» говорит одну многозначительную фразу, бросающую некоторый дополнительный свет на его личность и тем самым на весь роман. Спуск с Крестовой горы был труден: «Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. — И ты, изгнанница, — думал я, — плачешь о своих широких, раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки». Что значат слова: «И ты, изгнанница»? Кто же еще здесь изгнанник, плачущий о северных степях? Очевидно, сам автор «Бэлы», который скоро (в апреле 1840 г.) повторит это, обращаясь к тучам: «Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники». Итак, «едущий на перекладных из Тифлиса» писатель — вовсе не «странствующий офицер», как принято его называть в работах о «Герое нашего времени», а высланный, и едет он, по-видимому, не в Петербург, а всего-навсего в Ставрополь, как и Максим Максимыч («Мы с вами попутчики, кажется?»). А заодно — и еще вопрос: офицер ли он? Раньше это было ясно, поскольку в подзаголовке к «Бэле» стояло: «Из записок офицера о Кавказе»; но затем подзаголовок был снят, а в текстах «Бэлы» и «Максима Максимыча» нет ни одного прямого указания или признака в пользу этого. Максим Максимыч говорит о себе точно и ясно: «Теперь считаюсь в третьем линейном батальоне. А вы, смею спросить?». Автор пишет: «Я сказал ему», — и все. Осетины обступили автора и требовали на водку; из слов Максима Максимыча следует, что они твердили: «офицер, дай на водку»; но он же говорит: «и хлеба по-русски назвать не умеет», — значит, слово «офицер» они употребляют во всех случаях. Один из извозчиков, оказавшийся русским ярославским мужиком, обращаясь к автору, называет его просто «барином» («И, барин! бог даст, не хуже их доедем»). В диалогах автора с Максимом Максимычем нет ничего специфически военного — наоборот: на вопрос автора — «Вы, я думаю, привыкли к этим великолепным картинам?» — штабс-капитан отвечает так, как будто с ним беседует штатский: «Да-с, и к свисту пули можно привыкнуть», — на что следует тоже достаточно типичная для штатского реплика:

«Я слышал, напротив, что для иных старых воинов эта музыка даже приятна».

Все это совсем не значит, что «едуший на перекладных из Тифлиса» — на самом деле не офицер, но это значит, что его «офицерство» оказалось фактически ненужным для сюжета, а временами даже как будто мешающим ему — т. е. характеру отношений и разговоров между штабс-капитаном и его спутником. Нужным и важным оказалось не военная его профессия, а писательская: именно она внесена и крепко впаяна в самый текст и «Бэлы» и «Максима Максимыча». Очень знаменательно, что предисловие к «Журналу Печорина», написанное от лица того же «офицера», не содержит в себе ни одного намека на его военное звание и ни малейшего подходящего признака, а его связь с литературой обнаруживается почти в каждой фразе. Чем же объяснить все это? Думается, что объяснение надо искать в мотивировочной сфере романа. Необходимо было сделать основного рассказчика «Бэлы» и «Максима Максимыча» литератором и также необходимо было, по характеру самого замысла, поместить этого литератора на Кавказе и сделать его спутником штабс-капитана. Военная профессия была самой простой и правдоподобной для того времени мотивировкой этой второй «необходимости», между тем как появление на Кавказе штатского литератора и его быстрое сближение с Максимом Максимычем потребовали бы специальной и довольно подробной биографической мотивировки, в художественном смысле лишней и противоречащей лаконизму повествования.

Ко всему, что было сказано о писательской профессии рассказчика «Бэлы» и «Максима Максимыча», надо еще прибавить, что эта профессия очень пригодилась для решения одной из важнейших задач романа: где-то надо было нарисовать портрет героя — тем более «героя нашего времени». Бывшая традиционной и, в сущности, не всегда нужной обязанностью, задача эта в данном случае приобрела новый и важный идейный смысл, поскольку история, рассказанная в «Бэле», возбуждает чрезвычайный интерес к Печорину как к личности в целом, — одно из крупнейших художественных достижений Лермонтова. Мало того: для портрета героя найдена блестящая по остроумию и правдоподобию (а следовательно — и по убедительности) мотивировка — «едуший на перекладных» литератор, только что выслушавший историю Бэлы, сталкивается лицом к лицу с самим Печориным. Естественно, что он пристально всматривается в каждую черту, следит за каждым движением этого «странного» (по словам штабс-капитана) человека. И вот рисуется портрет, в основу которого положено новое представление о связи внешности человека с его характером и психикой

вообще — представление, в котором слышны отголоски новых философских и естественнонаучных теорий, послуживших опорой для раннего материализма (в этом смысле очень симптоматична фигура доктора Вернера). Характерно, например, появление в это время в Казанском университете профессора Е. Ф. Аристов (1806—1875), автора таких работ, как «О значении внешности» (1846) или «О телосложениях». ¹⁰⁰ Лермонтов определял психику Печорина на основании его рук, походки, морщин, цвета волос в соотношении с цветом усов и бровей. Материалистическая основа этого портрета демонстративно подчеркнута сравнением последней детали с признаками породы у белой лошади. Несомненно влияние этого замечательного (по своему методу) портрета на один из первых портретных опытов Льва Толстого. В черновой редакции «Детства» Толстой набросал портрет матери и сопроводил его следующим теоретическим комментарием, отражающим, вероятно, и знакомство со взглядами казанского ученого: «Я нахожу, что то, что называют выражением, не столько заметно в лице, сколько в сложении. Например, я все называю аристократическим сложением, не нежность и сухость рук и ног, но все: линии рук, bras, плеч, спины, шеи. <...> Я отличаю по сложению людей добрых, злых, хитрых, откровенных и особенно людей понимающих и не понимающих вещи». ¹⁰¹

Итак, «Бэла» и «Максим Максимыч» дают полную экспозицию героя: от общего плана («Бэла») сделан переход к крупному — теперь пора перейти к психологической разработке. После «Бэлы» Печорин остается загадочным; критический тон штабс-капитана («Что за диво! Скажите-ка, пожалуйста, вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?») не ослабляет, а наоборот — усиливает эту загадочность, внося в его портрет черты несколько вульгарного демонизма. «Тамань» вмонтирована в роман (хотя по своему происхождению она, как мы уже говорили, была написана, по-видимому, вне прямой связи с ним) как психологическое и сюжетное «противоядие» тому, что получилось в итоге «Бэлы» и «Максима Максимыча». В «Тамани» снимается налет наивного «руссоизма», который может почудиться читателю в «Бэле». Правда, уже в «Бэле» Печорин приходит к выводу, что «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни»

¹⁰⁰ «Ученые записки Казанского университета», 1853, кн. III. — Е. Аристов добился того, что анатомия «сделалась любимейшею наукою студентов всех факультетов» («Известия Казанского университета», 1876, т. XII).

¹⁰¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 1, М.—Л., 1928, стр. 105.

(«невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой»), но это можно отнести как раз за счет «демонизма»; в «Тамани» герой, погнавшийся было опять¹⁰² за «любовью дикарки», терпит полное фиаско и оказывается на краю гибели. «Ундина» оказывается подругой контрабандиста — и этот мир своеобразных хищников не имеет ничего общего с руссоистскими идиллиями «естественного человека».

В. Виноградов сделал интересное и плодотворное сопоставление «Тамани» с «Ундиной» Жуковского и пришел к выводу, что эта повесть Лермонтова — реалистически перелицованная повесть о «деве на скале».¹⁰³ К этому надо прибавить, что «разоблачению» подвергся в ней не только старый романтический сюжет, но и сам Печорин. Как мы уже говорили, в рукописной (и журнальной) редакции его поведение в Тамани было в значительной степени оправдано «любопытством» литератора, собирающего материал; снятие этой мотивировки сильно ухудшило его положение и придало заключительной фразе — «Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих» — оттенок пошловатого дендизма. Лермонтов, как мы видели, колебался в отношении этого финала. Последний текст (в отдельном издании) рисует Печорина раздраженным, поскольку новая «дикарка», в противоположность Бэле, просто одурачила его. Он впадает в «демонизм», но уже совершенно неубедительный, — и Лермонтову было важно вставить «Тамань» именно для того, чтобы внести в понятие «героя нашего времени» черту иронии.

Совершенно естественно, что после такого фиаско Печорин оставляет мир «дикарок» и возвращается в гораздо более привычный и безопасный для него мир «знатных» барышень и барынь. Так совершается переход от «Тамани» к «Княжне Мери». Эта вещь была выше уже достаточно проанализирована с точки зрения ее значения и смысла в романе. Здесь линия Печорина («кривая» его поведения), опустившаяся в «Тамани», поднимается, поскольку читатель знакомится уже не только с поступками Печорина, но и с его думами, стремлениями, жалобами — и все это заканчивается многозначительным «стихотворением в прозе», смысл которого выходит далеко за пределы мелкой возни с княжной Мери и с Грушницким: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он ску-

¹⁰² Это «опять» относится к порядку чтения; хронологически события, рассказанные в «Тамани», предшествуют «Бэле»; однако при таком расположении фактов поведение Печорина в «Бэле» было бы гораздо менее убедительным.

¹⁰³ «Литературное наследство», т. 43—44, стр. 594—597.

чает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце...». Однако больших бурь и битв ему не дожидаться, и самое большое — что он опять, как это было уже не раз, окажется на краю гибели и не погибнет.

Так мы переходим к «Фаталисту». Как за портретом Печорина стоит целая естественнонаучная и философская теория, так за «Фаталистом» скрывается большое философско-историческое течение, связанное с проблемой исторической «закономерности», «необходимости» или, как тогда часто выражались, «судьбы», «провидения». Это была одна из острейших декабристских тем (см. у Рылеева, А. Бестужева, А. Муравьева и др.), научным обоснованием которой служили работы французских историков — О. Тьерри, Баранта, Тьера.¹⁰⁴ А. Бестужев, например, противопоставляя «Историю русского народа» Н. Полевого труду Карамзина, писал: «Напутствуемый Барантом, Тьерри, Нибуром, Савиньи, он дорывался смыслу не в словах, а в событиях, решал не по замыслам, а по следствиям; словом, подарил нас начатками истории, достойной своего века».¹⁰⁵ Лермонтов, конечно, знал сочинения и взгляды этих французских историков и, главное, понимал всю серьезность и все значение этих взглядов не только для исторической науки, но и для жизни, для ежедневного решения самых основных вопросов поведения и борьбы. Достаточно вспомнить, какое важное место отведено теме «судьбы» или «рока» в лирике Лермонтова, в его поэмах (вплоть до «Мцыри», написанного одновременно с окончанием «Героя нашего времени») и драмах («Маскарад»).

Не удивительно поэтому, что вопрос о «судьбе» или «предопределении» оказался темой заключительной повести; удивительно или, вернее, замечательно то, как обошелся Лермонтов с этой философской темой, сделав ее сюжетом художественного произведения. Не отвергая значения самой проблемы, он берет ее не в теоретическом («метафизическом») разрезе, а в психологическом — как факт душевной жизни и поведения человека — и делает совершенно неожиданный для «теоретика», но абсолютно убедительный практический (психологический) вывод: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуть!».

Фатализм здесь повернут своей противоположностью:

¹⁰⁴ См. книгу: Б. Г. Реизов. Французская романтическая историография. Л., 1955. Ср. в книге: С. С. Волк. Исторические взгляды декабристов. М.—Л., 1958 (особенно стр. 136—142).

¹⁰⁵ А. А. Бестужев-Марлинский, Сочинения в 2 томах, т. 2, стр. 597.

если «предопределение» (хотя бы в форме исторической закономерности) действительно существует, то сознание этого должно делать поведение человека тем более активным и смелым.¹⁰⁶ Вопрос о «фатализме» этим не решается, но обнаруживается та сторона этого мировоззрения, которая приводит не к «примирению с действительностью», а к «решительности характера» — к действию. Таким истинно художественным поворотом философской темы Лермонтов избавил свою заключительную повесть от дурной тенденции, а свой роман — от дурного или мрачного финала.

Повесть «Фаталист» играет роль эпилога, хотя (как это было и с «Таманью») в порядке событий рассказанное здесь происшествие — вовсе не последнее: встреча с Максимом Максимычем и отъезд Печорина в Персию происходят гораздо позднее. Эпилогом в этом смысле пришлось бы считать предисловие к «Журналу Печорина», поскольку там сообщено о смерти героя и подведены некоторые итоги его жизни. Однако такова сила и таково торжество искусства над логикой фактов — или, иначе, торжество сюжетосложения над фабулой. О смерти героя сообщено в середине романа — в виде простой биографической справки, без всяких подробностей и с ошеломляющим своей неожиданностью переходом: «Это известие меня очень обрадовало». Такое решение не только освободило автора от необходимости кончать роман гибелью героя, но дало ему право и возможность закончить его мажорной интонацией: Печорин не только спасся от гибели, но и совершил (впервые на протяжении романа) общепользительный смелый поступок, притом не связанный ни с какими «пустыми страстями»: тема любви в «Фаталисте» исключена вовсе. Благодаря своеобразной «двойной» композиции (об этом говорилось раньше) и фрагментарной структуре романа герой в художественном (сюжетном) смысле не погибает: роман заканчивается перспективой в будущее — выходом героя из трагического состояния бездейственной обреченности («я смелее иду вперед»). Вместо траурного марша звучат поздравления с победой над смертью — «и точно, было с чем», — признается сам герой. Заключительный мирный разговор Печорина с Максимом Максимычем вносит в финал романа еще и ироническую улыбку: «фаталистом» оказывается вдруг не столько Печорин,

¹⁰⁶ Очень близко к этому поставлен вопрос и в «Воине и мире» Льва Толстого: «В чем состоит фатализм восточных? — рассуждает он в черновой редакции эпилога. — Не в признании закона необходимости, но в рассуждении о том, что если все предопределено, то и жизнь моя предопределена свыше и я не должен действовать. <...> Наше воззрение не только не исключает нашу свободу, но непоколебимо устанавливает существование ее, основанное не на разуме, но на непосредственном сознании» (Полное собрание сочинений, т. 15, М., 1955, стр. 238—239).

сколько Максим Максимыч («видно, уж так у него на роду было написано»), но без любви к «метафизическим прениям». Тем самым к концу романа они до некоторой степени, хотя и с противоположных сторон, сошлись во взглядах на жизнь: ведь Печорин тоже не любит «останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли».

Во втором отдельном издании «Героя нашего времени» (1841) появилось особое предисловие автора — ответ Лермонтова на критические статьи, в которых Печорин рассматривался как явление порочное, навеянное влиянием Запада, не свойственное русской жизни. В истории русского романа эти статьи (С. Шевырева, С. Бурачка) не сыграли никакой роли, поэтому и останавливаться на них здесь не имеет смысла. В самом же предисловии Лермонтова очень важны слова о том, что публика «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения» и что его роман испытал на себе «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов». Это явный намек на то, что в романе есть какой-то второй, не высказанный прямо или недоговоренный в форме «нравоучения» смысл. Надо полагать, что этот второй смысл, ощущаемый на всем протяжении романа, начиная с его заглавия, заключается в его общественно-исторической теме — в трагедии русской дворянской интеллигенции последекабристского периода. Лермонтов мог только намекать на это; вполне понять эти намеки могли немногие современники, говорить же о них выслух не мог никто. Чтобы понять предисловие к роману (Ап. Григорьев назвал его «удивительным»), надо было, по словам Белинского, читать «между строками»;¹⁰⁷ это, в сущности, относится и ко всему роману. Характерно, однако, что реакционная критика (во главе с венчаным судьей) напала на «Героя нашего времени» именно как на общественно-политический роман, будто бы содержащий клевету на русского человека. К сожалению, слишком многое (и иногда самое важное) Лермонтову пришлось обойти молчанием, приглушить или так зашифровать, что критики иного лагеря и качества не всё заметили, услышали или отгадали. Ю. Самарин, например, хотя и был дружен с Лермонтовым, позволил себе записать в своем дневнике от 31 июля 1841 г. (узнав о его гибели) следующие странные, но, видимо, распространенные тогда суждения: «[Он умер в ту минуту, как друзья нетерпеливо от него ожидали нового произведения, которым он

¹⁰⁷ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, М., 1954, стр. 455.

расплатился бы с Россиею] <...> На нем лежит великий долг, его роман — „Герой нашего времени“. Его надлежало выкупить, и Лермонтов, ступивши вперед, оторвавшись от эгоистической рефлексии, оправдал бы его и успокоил многих».¹⁰⁸ На оценках и истолковании романа сказалась острота позиции, которую занимал Лермонтов, и тем более — острота поднятых им проблем. Роман был прочитан с пристрастием — не столько как художественное произведение, сколько как своего рода памфлет. Даже Герцен сказал в 1868 г., что Лермонтов «умер в безвыходной безнадежности печоринского направления, против которого настаивали уже и славянофилы и мы».¹⁰⁹ Это, конечно, неверно и в отношении к Лермонтову и в отношении к Печорину, и мы лишний раз убеждаемся, что великие произведения искусства далеко не всегда в полной мере и во всей своей глубине оцениваются современниками, а раскрываются постепенно, вместе с ростом народа, с его историей.

Белинский выше и вернее всех оценил художественную сторону «Героя нашего времени», но кое-что в идейном замысле романа в целом, и особенно в фигуре Печорина, осталось вне его восприятия, поскольку круг его идей и настроений был иным. Но Белинский понял силу заложенных в романе смыслов и, не в пример Ю. Самарину, написал в рецензии на второе издание «Героя нашего времени» следующие замечательные слова: «Беспечный характер, пылкая молодость, жадная впечатлений бытия, самый род жизни — отвлекали его от мирных кабинетных занятий, от уединенной думы, столь любезной музам; но уже кипучая натура его начала уставаться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся „Последним из могикиан“, продолжающейся „Путеводителем в пустыне“ и „Пионерами“ и оканчивающейся „Степями“...».¹¹⁰

Думается, что Белинский привел эти заглавия куперовских романов не для того, чтобы просто напомнить их читателям, а для того, чтобы дать им точнее понять, каков был замысел Лермонтова: «Последний из Могикиан» — это дворянство екате-

¹⁰⁸ Э. Г. Герштейн. Отклики современников на смерть Лермонтова. Сборник «М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы», М., 1939, стр. 68.

¹⁰⁹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, т. XXI, под ред. М. К. Лемке, 1919, стр. 235.

¹¹⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 455.

рининской эпохи: «Путеводитель в пустыне» и «Пионеры» — это роман о декабристах, в котором должны были появиться Грибоедов и Ермолов; «Степи» — это николаевская эпоха. В «Войне и мире» этот замысел частично осуществился (как в истории непременно осуществляется все органическое, живое); что же касается «Героя нашего времени», то он, вопреки мнениям Самарина, Шевырева и других, оказался тем зерном, из которого в дальнейшем вырос русский психологический роман.



ПРИЛОЖЕНИЯ



ЛИРИКА ЛЕРМОНТОВА

(ОБЗОР)¹

Отдел первый

Стихотворения, собранные в первом отделе, представляют собой нечто вроде лирического дневника, развертывающего перед читателем интимную биографию Лермонтова. Из-за скудости биографических материалов (писем, воспоминаний) очень немногие из этих стихотворений могут быть сопровождаемы реальным комментарием. В особенности это относится к стихотворениям юношеского периода, которые именно поэтому до сих пор недостаточно поняты и оценены: они не связываются в воображении читателя ни с какими биографическими фактами, не собираются в определенные циклы или сюжеты и потому часто остаются просто непонятыми. Мы делаем попытку осмыслить эту биографическую лирику и ориентировать в ней читателя хотя бы путем циклизации некоторых стихотворений, несомненно связанных с определенными лицами и фактами.

1

Остановимся прежде всего на тех стихотворениях, в которых отразилась семейная драма, сделавшая юношу Лермонтова свидетелем и участником раздора между бабушкой, воспитывавшей его, и отцом. Картина этого семейного раздора развернута в юношеских трагедиях («Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек», 1831 г.), но некоторые следы его есть и в лирике 1829—1832 гг.

¹ Статья, заменяющая комментарий к лирике в издании Лермонтова 1940 г. («Библиотека поэта»); стихотворения в этом издании сгруппированы по идейно-тематическим и отчасти жанровым признакам в три отдела. — *Ред.*

Отметим, во-первых, «Элегию», 1829 г. («О! если 6 дни мои текли»), в которой Лермонтов связывает свое мрачное душевное состояние с самым укладом жизни, лишенной «покоя и забвенья»: «игры молодости» не существуют для него. При всей отвлеченности выражений, характерной для юношеской лирики Лермонтова, это стихотворение содержит в себе некоторый конкретный биографический намек. Намек этот несколько раскрывается в стихотворении «Кавказ», 1830 г., одна строфа которого уделена воспоминанию о рано погибшей матери: «В младенческих лѣтах я мать потерял». Полностью тема семейной драмы освещена в стихотворении 1831 г. «Ужасная судьба отца и сына». Комментарием к нему, за отсутствием других материалов, может служить автобиографическая трагедия «Menschen und Leidenschaften», герой которой, Юрий Волин, должен сделать выбор между бабушкой и отцом: «Всемогущий боже! — восклицает он, — ты видел, что я старался всегда прекратить эти распри. . . зачем же все это рушится на голову мою. — Я здесь как добыча, раздираемая двумя победителями, и каждый хочет обладать ею». Стихотворение подводит итог этим распрям, закончившимся смертью отца. Оно имеет очень важное значение для понимания Лермонтова, хотя многие намеки и признания не поддаются полному раскрытию и уяснению. Одно несомненно: личность и судьба отца сыграли большую роль в истории душевного и умственного формирования Лермонтова. Все его сочувствие — на стороне отца, которого он изображает страдальцем, совершившим свой мученический «подвиг» и дождавшимся «желанной кончины». Особенно многозначительна сделанная в самом начале характеристика: «И жребий чуждого изгнанника иметь на родине с названьем гражданина»; эти слова придают всей теме более широкий смысл и выводят ее за пределы семейной распри. Ниже следуют строки, поддерживающие это впечатление: «Не мне судить, виновен ты иль нет, — ты светом осужден? но что такое свет?» и т. д. Вслед за этим стихотворением в тетради 1831 г. (№ 11) написано другое, непосредственно связанное с предыдущим, — «Пусть я кого-нибудь люблю». В рукописи вычеркнуты 1-я и 3-я строфы, обнаруживающие эту связь и углубляющие тему семейной драмы; приводим эти строфы здесь:

Строфа 1-я:

Гляжу вперед сквозь сумрак лет,
Сквозь луч надежд, которым нет
Определенья, и они
Мне обещают годы, дни,
Подобные минувшим дням,
Ни мук, ни радостей, а там
Конец — ожидаанный конец:
Какая будущность, творец!

Строфа 3-я:

Я сын страданья. Мой отец
 Не знал покоя по конец,
 В слезах угасла мать моя:
 От них остался только я,
 Ненужный член в пиру людском,
 Младая ветвь на пне сухом;
 В ней соку нет, хоть зелена, —
 Дочь смерти — смерть ей суждена!

Личность Юрия Петровича Лермонтова остается до сих пор загадочной, а биография его — неизвестной. Записи П. К. Шугаева (Из колыбели замечательных людей. «Живописное обозрение», 1898, № 25), сделанные им со слов современников в Тарханах и Чембаре, содержат, по-видимому, малодостоверный материал. В воспоминаниях гусара А. Ф. Тирана сообщается, что никто из товарищей Лермонтова по юнкерской школе никогда не слышал от него ничего об отце и матери: «Стороной мы знали, что отец его был пьяница, спившийся с кругу, и игрок; а история матери — целый роман» («Звезда», 1936, № 5). П. А. Висковатов писал о смерти Юрия Петровича: «Что сразило его — болезнь или нравственное страдание? может быть, и то, и другое; может быть, только болезнь. А. З. Зиновьев будто помнил, что он скончался от холеры. Верных данных о смерти Юрия Петровича и о месте его погребения собрать не удалось. Надо думать, что скончался отец Лермонтова вдали от сына, не им были закрыты дорогие глаза. Впрочем, рассказывали мне также, будто Юрий Петрович скончался в Москве и что сын его был на похоронах». В журнале «Тульский край» (1929, № 1) напечатана статья «Лермонтов в Ефремовской деревне», в которой приводится рассказ местного старика-крестьянина о Юрии Петровиче; по его словам, Юрий Петрович умер по соседству со своим небольшим имением, находившимся в селе Кропотово или Кропотовке (Тульской губ. Ефремовского уезда — ныне село Лермонтово): «Когда он овдовел, — рассказывает крестьянин А. Г. Тарасов, — то стал ездить к шкилевской барыне Раисе Петровне (фамилии не помню). Она его приглашала поморить крестьян. Он не согласился. Тогда она его извела, и он умер в Шкилевке. Крестьяне Кропотова всей деревней пошли туда и принесли его тело в Шиповскую церковь. Здесь и похоронили его под амвоном». В 1937 г. М. Ф. Николаева нашла в местном церковном архиве документ, окончательно устанавливающий и дату смерти Юрия Петровича и место его погребения: он умер 1 октября 1831 г. и погребен «на отведенном кладбище» при Успенской церкви села Ново-Михайловского, около Кропотова. Как сказано в документе, подписанном всем причтом Успенской церкви, «смерть приключилась» от чахотки. Последнее указание

может, конечно, не соответствовать истине: чахотка неоднократно фигурировала в качестве официальной причины смерти в тех случаях, когда действительные причины желательно было почему-либо скрыть.

Все эти факты важны для понимания как указанных выше стихотворений, так и «Эпитафии» 1832 г. («Прости! увидимся ль мы снова?»), обращенной к умершему отцу. Это стихотворение написано с тем же сочувствием к трагической судьбе отца, но в нем еще резче подчеркнуты и эта судьба и это сочувствие:

Ты дал мне жизнь, но счастья не дал;
Ты сам на свете был гоним,
Ты в людях только зло изведаль...
Но понимаем был одним.

Дальнейшие строки, описывающие самые похороны («Толпа склонялась над тобой»), свидетельствуют о том, что Лермонтов присутствовал при погребении отца. В позднейшей лирике тема семейной драмы и трагической судьбы отца не встречается. Укажем только на стихотворение «Желание» («Зачем я не птица»), в котором Лермонтов говорит о своих легендарных предках — о шотландских рыцарях и поэтах; оно написано, вероятно, под впечатлением баллады В. Скотта о Томасе Лермонте и связано с семейными преданиями о шотландском происхождении рода Лермонтовых.

2

Остановимся теперь на группе стихотворений, в которой отразились другие факты биографии Лермонтова: его пребывание в Московском Благородном пансионе и университете, переезд в Петербург и годы юнкерской школы, дружеские и светские связи и пр.

По позднейшим заметкам, сделанным самим Лермонтовым на полях своей юношеской тетради и имеющим характер биографических комментариев, видно, что в период Благородного пансиона у него были два главные друга: Дурнов и Сабуров. Тетрадь № 2, озаглавленная Лермонтовым «Мелкие стихотворения. Москва в 1829 г.», открывается «Посвящением» («Вот, друг, плоды моей небрежной музыки»), около которого сделана приписка: «При случае ссоры с Сабуровым». К стихотворению «Пир», следующему за «Посвящением», Лермонтов приписал: «К Сабурову. (Как он не понимал моего пылкого сердца?)». Стихотворение, озаглавленное «К N. N.» («Ты не хотел! но скоро волю рока»), сопровождается авторским комментарием: «К Сабурову — наша дружба смешана с столькими разрывами и сплетнями, что воспоминания об ней совсем не веселы. — Этот человек имеет

женский характер. — Я сам не знаю, отчего так дорожил им». По текстам указанных стихотворений видно, что дружба с Сабуровым причиняла Лермонтову много огорчений и вызывала с его стороны взрывы гнева и негодования. Детали их отношений, к сожалению, обрисовать невозможно за отсутствием материалов, а тем самым и многие строки обращенных к Сабурову стихотворений остаются нераскрытыми. Дурнов охарактеризован Лермонтовым иначе — как его настоящий и верный друг. К стихотворению «Русская мелодия» сделана приписка: «Эту пьесу подавал за свою Раичу Дурнов — друг, которого поныне люблю и уважаю за его открытую и добрую душу — он мой первый и последний». К нему же обращено стихотворение «К Д. . . ву», в котором Лермонтов благодарит его за бескорыстную, простую и постоянную дружбу. В «Романсе» («Невинный нежною душою»), обращенном к тому же Дурнову, Лермонтов характеризует его как счастливец, «не знавшего в юности страстей прилив», и противопоставляет ему себя, испытавшего «отчаянья порыв». Тетрадь стихотворений 1829 г., начинающаяся «Посвящением» Сабурову, заканчивается стихотворением «К другу», первоначальное заглавие которого было: «Эпилог (к Д. . . ву)», т. е. к Дурнову. Это собрание переписанных набело стихотворений было, по-видимому, предназначено для обоих друзей по пансиону — для Сабурова и Дурнова.

Приписка к «Русской мелодии» подтверждает ту роль, которую играл в Благородном пансионе поэт, переводчик и теоретик Семен Егорович Раич (1792—1855), организатор «итальянской школы» в русской поэзии, учитель Туманского, Ознобишина, Тютчева и Шевырева (см. статью Ю. Тынянова «Вопрос о Тютчеве» в его сборнике «Архаисты и новаторы», 1929). Раич преподавал словесность и собрал около себя кружок воспитанников пансиона, интересовавшихся поэзией. В своей автобиографии он вспоминает об этом кружке и, перечисляя участников, ставит на первом месте Лермонтова: «В последние годы существования Благородного пансиона, в который вступил я в качестве преподавателя практической российской словесности, под моим руководством вступили на литературное поприще некоторые из юношей, как то: г. Лермонтов, Стромиллов, Колачевский, Якубович, В. М. Строев. Соображаясь с письменным уставом В. А. Жуковского, открыл я для воспитанников Благородного пансиона Общество любителей отечественной словесности: каждую неделю, по субботам, собирались они в одном из куполов, служившем моею комнатою и пансионскою библиотекою. Здесь читались и обсуживались сочинения и переводы молодых словесников, каждый месяц происходили торжественные собрания в присутствии попечителя Университета А. А. Писарева, директора

П. А. Курбатова, инспектора Пансиона М. Г. Павлова и нескольких посторонних посетителей; в собрании читались предварительно одобренные переводы и сочинения воспитанников, разборы образцовых произведений отечественной словесности и решались изустно вопросы из области ифики, эстетики и пр., предлагавшиеся попечителем, директором или инспектором» («Русский библиофил», 1913, кн. XIII, стр. 32—33). Среди пансионских стихотворений Лермонтова отметим еще два, обращенных к товарищам: «К П. ну» и «К Грузинову». Иосиф Романович Грузинов (1812—1858) издал в 1830 г. сборник своих стихотворений «Цитра», а затем — «Были и повести» в 1840 г., «Мечты и звуки поэзии» в 1842 г. и др. Лермонтов иронически отзывается об его увлечении музами.

Осенью 1830 г. Лермонтов поступил в Московский университет. Непосредственным отражением университетской жизни является, в сущности, только стихотворение «Послушай! вспомни обо мне», датированное самим Лермонтовым 23 марта 1831 г. и обращенное к Н. И. Поливанову. В альбоме, где оно написано, имеется приписка, сделанная Поливановым, с поправками рукой Лермонтова (печатаем ее курсивом): «Москва. Михайло Юревич Лермонтов написал эти строки в моей комнате во флигеле нашего дома на Молчановке, ночью, когда, вследствие какой-то университетской шалости, он ожидал строгого наказания». Эта «университетская шалость» — известная «Маловская история», рассказанная А. И. Герценом в «Былом и думах»: 16 марта 1831 г. студенты этико-политического (юридического) факультета выгнали профессора М. Я. Малова из аудитории. Я. Костенецкий, будущий участник Сунгуровского политического кружка, подробно описывает эту историю, кончившуюся тем, что Малов «стремглав бросился из аудитории, едва успел схватить свою шубу и шапку и побежал через двор на улицу. Тут вслед ему студенты кричали, атукали, как на зайца, ругали его, и когда он выбежал на улицу, то полетели в него и камешки, и толпа далеко по Тверской улице провожала его с гиканьем, бранью и атуканьем, как дикого зверя. . . Следствием этого было то, что Малова удалили из университета. . . а виновников беспорядка велено открыть и наказать» («Русский архив», 1887, № 2, стр. 336—344). Лермонтов участвовал в этой демонстрации, но, по-видимому, не пострадал за нее. Николай Иванович Поливанов (1811—1874), в альбом которого вписано стихотворение «Послушай! вспомни обо мне», был товарищем и другом Лермонтова в университетские годы, а затем вместе с ним учился в Школе гвардейских подпрапорщиков, где был известен под прозвищем «Лафа». Одновременно с Лермонтовым окончив школу, он был выпущен в уланский полк. В качестве дополнения

к этому стихотворению следует указать на строфы поэмы «Сашка», описывающие университет, и на сцену IV драмы «Странный человек» (1831 г.), описывающую студенческую пирушку. Студенты говорят о «Разбойниках» Шиллера и игре Мочалова, читают стихи героя драмы, Арбенина, в лице которого Лермонтов изобразил себя, вспоминают о 1812 году и пьют «здоровье пожара московского».

Весь этот материал (вместе с стихотворением, обращенным к Поливанову) показывает, что обычное представление о Лермонтове-студенте как о замкнутом одиночке, сторонившемся товарищей и не имевшем друзей, неверно. Это представление сложилось на основе воспоминаний П. Ф. Вистенгофа («Исторический вестник», т. XVI, 1884, стр. 334), который, очевидно, никак не был связан с товарищеским кругом Лермонтова. Вистенгоф, между прочим, сообщает: «Лермонтов любил посещать каждый вторник тогдашнее великолепное московское Благородное собрание, блестящие балы которого были очаровательны. Он всегда был изысканно одет, а при встрече с нами делал вид, будто нас не замечает. Непохоже было, что мы с ним были в одном университете, на одном факультете и на одном и том же курсе». Здесь ясно сказывается обида однокурсника, не принятого Лермонтовым в число своих близких товарищей. Круг Лермонтова состоял, по-видимому, из светской молодежи, связанной с ним не столько университетским, сколько семейным знакомством. Это подтверждается серией новогодних мадригалов и эпиграмм, сочиненных Лермонтовым для маскарада в московском Благородном собрании в ночь на 1 января 1832 г. Двоюродный брат Лермонтова, А. П. Шан-Гирей, рассказывает о происхождении этих стихотворных шуток: «Мне известно, что они были написаны по случаю маскарада в Благородном собрании, куда Лермонтов явился в costume астролога, с огромной книгой судеб подмышкой. В этой книге должность кабалистических знаков исправляли китайские буквы, вырезанные мною из черной бумаги, срисованные в колоссальном виде с чайного ящика и вклеенные на каждой странице; под буквами выписаны были стихи, назначенные разным знакомым, которых было вероятно встретить в маскараде» (М. Ю. Лермонтов. «Русское обозрение», 1890, № 8; перепечатано в «Записках» Е. А. Сушковой, 1928). Заготовлены были мадригалы и эпиграммы к Н. Ф. Ивановой, В. И. Бухариной, Трубецкому, Н. Ф. Павлову, А. В. Алябьевой, Л. Нарышкиной, П. А. Бартеневой, Мартыновой, Е. П. Сушковой-Ростопчиной, А. А. Башилову, Кропоткиной, А. А. Щербатовой, К. Я. Булгакову, Сабуровой, Уваровой, П. И. Шаликову, Н. Н. Арсеневу. По этому списку можно судить о ближайших знакомствах Лермонтова-студента в московском свете, который,

по словам Шан-Гирея, Лермонтов стал посещать с поступлением в университет. Среди них есть молодые литераторы и поэты, светские красавицы, как, например, упоминаемая Пушкиным в стихотворении «К вельможе» Алябьева, есть девушки, только что вступившие в свет и знакомые Лермонтову по семейным домам. Интересно, что многие из лиц, к которым Лермонтов обращает свои мадригалы и эпиграммы, имели тесные связи с писательским кругом и были хорошо известны Пушкину, Вяземскому, Жуковскому, А. И. Тургеневу и др.

О Вере Ивановне Бухариной (1812—1902; дочь рязанского губернатора, вышедшая впоследствии замуж за Н. Н. Анненкова) писал П. А. Вяземский в стихотворении «Вера и София», за ней «волочился» (как выражается А. А. Булгаков) А. И. Тургенев. В обращенном к ней мадригале заметно некоторое подражание Баратынскому, стихотворение которого «Уверенье» («Нет, обманула вас молва») Лермонтов вспоминал в разговоре с Е. А. Сушковой («Записки», 1928, стр. 176); оно кончается словами: «Молился новым образом, но с беспокойством староверца».

Николай Филиппович Павлов (1805—1864) — известный впоследствии писатель, автор «Трех повестей» (1835), о которых сочувственно отзывался Пушкин; в начале 30-х годов Павлов был известен как поэт и переводчик. В обращенном к нему стихотворении Лермонтова интересна тема, ставящая вопрос о положении поэта в светском обществе, — тема, развитая впоследствии в стихотворениях «Не верь себе» и «Журналист, читатель и писатель».

Прасковья Арсеньевна Бартенева (1822—1872) — известная в литературных, светских и придворных кругах певица, которую очень высоко ценил Жуковский. В статье, описывающей новогодний маскарад 1832 г. и напечатанной в «Дамском журнале» Шаликова (ч. 37, 1832, № 3, стр. 46—48), о Бартеневой говорится: «Кстати о поэзии: некоторые маски раздавали довольно затейливые стихи, и одни поднесены той, которая недавно восхищала нас Пиксисовыми вариациями». Возможно, что речь здесь идет именно о стихах Лермонтова.

Под именем «Додо» подразумевается Евдокия Петровна Сушкова (впоследствии Ростопчина, поэтесса, 1811—1858). В 1830 г. П. А. Вяземский познакомился с ее стихами и одно из них, «Талисман» (о котором Лермонтов упоминает в своем мадригале), напечатал в альманахе «Северные цветы» на 1831 г. О первых встречах с Лермонтовым Ростопчина рассказала в письме к А. Дюма (в русском переводе: «Русская старина», 1832, № 9, — откуда перепечатано в «Записках» Сушковой, 1928). Впоследствии Ростопчина была близким другом Лермон-

това. В 1841 г., перед последним отъездом на Кавказ, он написал ей стихотворение, начинающееся словами: «Я верю: под одной звездой мы с вами были рождены»; Ростопчина подарила ему вышедший тогда сборник ее стихотворений с надписью: «В знак удивления к его таланту и дружбы искренней к нему самому» (хранится в библиотеке Пушкинского Дома). После гибели Лермонтова Ростопчина написала большое стихотворение «Пустой альбом», в котором вспоминала:

О, живо помню я тот грустный вечер,
Когда его мы вместе провожали,
Когда ему желали дружно мы
Счастливым путь, счастливейший возврат!
Как он тогда предчувствием невольным
Нас испугал! Как нехотя, как скорбно
Прощался он! Как верно сердце в нем
Недоброе, тоскуя, предвещало!

Александр Александрович Башилов (1808—1854) тоже принадлежал к литературным кругам и печатал свои стихи в журналах и альманахах 20—30-х годов. «Северная пчела» (1830, № 2) писала по поводу его стихов: «Между московскими стиходелателями есть некто, подписывающийся А. Башилов, который в течение года наводняет журналы и альманахи своими произведениями, передразнивая кн. Вяземского и А. С. Пушкина самым жалким образом». Башилов был известен в Москве не столько как поэт, сколько как шутник, увеселявший светское общество. В своей эпиграмме Лермонтов намекает на безделье и пустоту этого общества, а в последних строках имеет в виду, вероятно, политические события 1831 г. (польское восстание).

Анна Александровна Щербатова (1808—1870) — московская красавица, вышедшая в 1833 г. замуж за Павла Константиновича Александрова, сына вел. кн. Константина Павловича и француженки Жозефины Фридерихс. В 1832 г. Щербатова должна была переехать из Москвы в Петербург. В мадригале Лермонтова интересно отрицательное отношение к Петербургу, которое сказывается и в позднейших стихах и письмах, уже после переезда в Петербург.

Константин Яковлевич Булгаков (1812—1862) — гвардейский офицер, любимец вел. кн. Михаила Павловича, славившийся в Москве и Петербурге своим паясничеством в великосветских кругах. Эпиграммы на Башилова и Булгакова достаточно ярко показывают отношение Лермонтова к этим характерным для светского общества веселящимся бездельникам.

Эпиграмма «Вы не знали князь Петра» относится, по-видимому, к кн. Петру Ивановичу Шаликову, тогда уже престарелому литератору, издававшему «Дамский журнал» и посе-

щавшему все светские балы и маскарады. В критике Шаликова называли «кондитером литературы», «князем вралей» и пр. К. Н. Батюшков в «Прогулке по Москве» (1810 г.) запечатлел образ щеголя Шаликова: «в цветном платочке с букетом цветов, с лорнетом, так нежно улыбается, и в улыбке его виден след труда».

Серия мадригалов и эпиграмм, написанных для новогоднего маскарада 1832 г., обнаруживает близкое знакомство Лермонтова с московским литературным кругом и свидетельствует о его серьезных намерениях стать писателем. Это подтверждается словами Лермонтова в письме к М. А. Лопухиной 1832 г. (после поступления в юнкерскую школу): «До сих пор я жил для литературной карьеры, принес столько жертв своему литературному кумиру, и вот теперь я воин». Характерно также, что в автобиографической драме «Станный человек» некий гость говорит о Владимире Арбенине: «У него нашли множество тетрадей, где отпечталось все его сердце; там стихи и проза, есть глубокие мысли и огненные чувства! — Я уверен, что если б страсти не разрушили его так скоро, то он мог бы сделаться одним из лучших наших писателей. В его опытах виден гений!».

В августе 1832 г. Лермонтов, уйдя из Московского университета, переехал в Петербург и поступил в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Одно из его первых писем из Петербурга к С. А. Бахметевой (воспитаннице бабушки) начинается «экспромтом» в жанре послания — «Примите дивное посланье», — в котором он делится своими первыми впечатлениями от города. Это стихотворение — один из ранних опытов политической сатиры, так развернувшейся в последние годы; строки «Куда ни взглянешь, красный ворот как шиш торчит перед тобой» готовят знаменитое «Прощай, немытая Россия» с его выпадом против «мундиров голубых». Павел, который должен был передать это письмо с посланием Бахметевой, — это Павел Александрович Евреиннов, родственник Лермонтова по бабушке (сын ее сестры).

По письмам Лермонтова 1832—1834 гг. видно, как его тяготило учение в юнкерской школе; быт этой школы и отношение к ней Лермонтова отражены в «Юнкерской молитве», представляющей собой, вместе с тем, один из образцов «безбожной» лирики. Слова «Алехин глас» относятся к преподавателю школы Алексею Степановичу Стунееву. Стихотворение «Гусар» написано, вероятно, уже по окончании школы; надо думать, что оно обращено к самому себе, — в пользу этого говорит хотя бы письмо Лермонтова к М. А. Лопухиной (весна 1835 г.), в котором он признается (в подлиннике по-французски): «О, я ведь очень изменился!... если посмотреть на меня, покажется, что

я помолодел года на три, — такой у меня счастливый и беззаботный вид человека, довольного собой и всем миром; этот контраст между душою и внешним видом не кажется ли вам странным?». В последних строках — намек на пережитую в Москве любовную трагедию.

В годы 1835—1836 Лермонтов служил в лейб-гвардии гусарском полку. В письме к бабушке от весны 1836 г. он сообщал: «Мы теперь все живем в Царском; государь и великий князь здесь; каждый день ученье, иногда два». О полковой жизни и поведении Лермонтова рассказывает П. К. Мартыанов со слов Д. А. Столыпина (родного брата А. А. Столыпина-Монго): «Служба в полку была не тяжелая, кроме лагерного времени или летних кампаментов, когда ученье производилось каждый день. На ученьях, смотрах и маневрах должны были находиться все числящиеся налицо офицеры. В остальное время служба обер-офицеров, не командовавших частями, ограничивалась караулом во дворце, дежурством в полку да случайными какими-либо нарядами. Поэтому большинство офицеров, не занятых службою, уезжало в Петербург и оставалось там до наряда на службу. На случай экстренного же требования начальства в полку всегда находились два-три обер-офицера из менее подвижных, которые и отбывали за товарищей службу, с зачетом очереди наряда в будущем. За Лермонтова отбывал службу частью Годаин, любивший его как брата... Лермонтов жил с товарищами вообще дружно, и офицеры любили его за высоко ценившуюся тогда „гусарскую удаль“... В гусарском полку, по рассказу графа Васильева, было много любителей большой карточной игры и гомерических попок с огнями, музыкой, женщинами и пляской... Лермонтов бывал везде и везде принимал участие, но сердце его не лежало ни к тому, ни к другому. Он приходил, ставил несколько карт, брал или сдавал, смеялся и уходил. О женщинах, приезжавших на кутежи из С.-Петербурга, он говаривал: „бедные, их нужда к нам загоняет“, или „на что они нам? у нас так много достойных любви женщин“. Из всех этих шальных удовольствий поэт более всего любил цыган. В то время цыгане в Петербурге только что появились. Их привез из Москвы знаменитый Илья Соколов, в хоре которого были первые, по тогдашнему времени, певицы: Любаша, Стеша, Груша и другие, увлекавшие не только молодежь, но и стариков на безумные с ними траты. Цыгане, по приезде из Москвы, первоначально поселились в Павловске, где они в одной из слободок занимали несколько домов, а затем уже, с течением времени, перебрались и в Петербург. Михаил Юрьевич частенько наезжал с товарищами к цыганам в Павловск, но и здесь, как во всем, его привлекал не кутеж, а их дикие разудалые песни, своеобразный быт,

оригинальность типов и характеров, а главное — свобода, которую они воспевали в песнях... Все это он наблюдал и изучал и возвращался домой почти всегда довольный проведенным у них временем». Среди однополчан Лермонтова был Николай Иванович Бухаров — старейший в полку офицер, славившийся своим удальством и хранивший лучшие традиции полка. Лермонтов воспел его в двух стихотворениях: «Мы ждем тебя, спеши, Бухаров» и «Смотрите, как летит, отвагою пылая». Второе стихотворение написано под рисунком А. Долгорукого, изображающим в карикатурном виде скачущего на коне Бухарова.

Военная служба мало интересовала Лермонтова, все свободное время он уделял литературе: в 1834 г. он писал исторический роман из пугачевской эпохи («Вадим»), в 1835 г. — драму «Маскарад», в 1836 г. — поэму «Боярин Орша» и роман «Княгиня Лиговская». М. Н. Лонгинов вспоминает, как он в 1836 г. встретился с Лермонтовым в доме Н. В. Арсеньева, где Лермонтов жил, когда приезжал из Царского Села в Петербург: «После обеда Лермонтов позвал меня к себе вниз, угостил запрященным тогда плодом — трубкой, сел за фортепиано и пел презабавные русские и французские куплеты (он был живописец и немного музыкант). Как-то я подошел к окну и увидел на нем тетрадь in-folio и очень толстую; на заглавном листе крупными буквами было написано: „Маскарад, драма“. Я взял ее и спросил у Лермонтова: его ли это сочинение? Он обернулся и сказал: „Оставь, оставь; это секрет“. Но потом подошел, взял рукопись и сказал улыбаясь: „впрочем, я тебе прочитаю что-нибудь; это сочинение одного молодого человека“, — и, действительно, прочел мне несколько стихов, но каких, этого за давностью лет вспомнить не могу» (М. Н. Лонгинов. Сочинения, т. I, 1915, стр. 292). В печати Лермонтов еще не выступал (если не считать напечатанной в «Библиотеке для чтения» 1835 г. помимо его воли поэмы «Хаджи Абрек»), но в 1836 г. написаны уже такие вещи, как «Умирающий гладиатор», «Русалка». В январе 1837 г. (не позднее) было написано «Бородино» и, вероятно, тогда же отдано в пушкинский «Современник». Совершенно несомненно, что в 1837 г. Лермонтов начал бы постоянную литературную деятельность, примкнув к «Современнику» и к кругу Пушкина. 29 января 1837 г. Пушкин погиб — и вся жизнь Лермонтова пошла по иному пути. В феврале Лермонтов и его друг С. А. Раевский были арестованы за сочинение и распространение «непозволительных стихов» на смерть Пушкина («Смерть поэта»). Еще до ареста Лермонтов, предвидя беду, поехал к А. Н. Муравьеву с просьбой «поговорить в его пользу Мордвинову», управлявшему III отделением, но не застал Муравьева дома и оставил ему записку, в которой (как рассказывает Му-

равьев) «просил моего заступления, потому что ему грозит опасность. Долго ожидая меня, написал он на том же листке чудные свои стихи „Ветка Палестины“, которые по внезапному вдохновению у него исторглись в моей образной, при виде палестинских пальм, привезенных мною с Востока» (А. Н. Муравьев. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, стр. 23—25). В тот же день Лермонтов был арестован.

Весь 1837 г. Лермонтов провел на Кавказе, где стоял тогда Нижегородский драгунский полк. В октябре Николай I приехал в Тифлис (вместе с В. А. Жуковским) на смотр полка; на другой день после смотра (11 октября 1837 г.) был опубликован высочайший приказ, по которому Лермонтов переводился в Гродненский гусарский полк, который стоял в Новгородской губернии. Лермонтов сообщил об этом С. А. Раевскому без всякой радости — так тяготила его военная служба и так много дала ему жизнь на Кавказе: «Наконец меня перевели обратно в гвардию, но только в Гродненский полк, и если бы не бабушка, то, по совести сказать, я бы охотно остался здесь, потому что вряд ли Поселение веселее Грузии. С тех пор как выехал из России, поверишь ли, я находился до сих пор в бесперывном странствовании, то на перекладной, то верхом; изъездил Линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани, переехал горы, был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии, одетый по-черкесски, с ружьем за плечами; ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское даже... Простудившись дорогой, я приехал на воды весь в ревматизмах; меня на руках вынесли люди из повозки, я не мог ходить — в месяц меня воды совсем поправили; я никогда не был так здоров, зато веду жизнь примерную; пью вино только тогда, когда где-нибудь в горах ночью прозябну, то приехав на место, греюсь... — Здесь, кроме войны, службы нету; я приехал в отряд слишком поздно, ибо государь нынче не велел делать вторую экспедицию, я слышал только два, три выстрела; зато два раза в моих путешествиях отстреливался; раз ночью мы ехали втроем из Кубы, я, один офицер из нашего полка и черкес (мирный, разумеется), — и чуть не попались шайке лезгин. — Хороших ребят здесь много, особенно в Тифлисе есть люди очень порядочные; а что здесь истинное наслаждение, так это татарские бани! — Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию; одним словом, я вояжировал. Как перевалился через хребет в Грузию, так бросил тележку и стал ездить верхом; лазил на снеговую гору (Крестовая) на самый верх, что не совсем легко; оттуда видна половина Грузии как на блюдечке, и право я не берусь объяснить или описать этого удивительного чувства: для меня горный воздух — бальзам; хандра

к черту, сердце бьется, грудь высоко дышит — ничего не надо в эту минуту: так сидел бы да смотрел целую жизнь. Надо учиться по-татарски, язык, который здесь, и вообще в Азии, необходим, как французский в Европе, — да жаль, теперь не доучусь, а впоследствии могло бы пригодиться. Я уже составлял планы ехать в Мекку, в Персию и проч., теперь остается только проситься в экспедицию в Хиву с Перовским. Ты видишь из этого, что я сделался ужасным бродягой, а право, я расположен к этому образу жизни. Если тебе вздумается отвечать мне, то пиши в Петербург: увы, не в Царское Село; скучно ехать в новый полк, я совсем отвык от фронта и серьезно думаю выйти в отставку» .

Все эти настроения возвращающегося на родину поэта ярко выражены в стихотворении «Спеша на север из далека», показывающем, как сжился Лермонтов с природой Кавказа и как проникся его поэзией. Интересен финал стихотворения, выражающий тревогу за друзей — «тех добрых, пылких, благородных, деливших молодость со мной». Эти строфы лишней раз опровергают прежнее ходячее представление о Лермонтове как о замкнутом в себе индивидуалисте, как об «одиночке». Первая и главная его мысль на обратном пути в Россию: «Найду ль там прежние объятия? Старинный встречу ли привет?». Знаменательна самая характеристика друзей («пылкие, благородные»), указывающая на то, что это была не просто бытовая дружба, а идейное содружество. Боязнь Лермонтова, что он не найдет их в живых («Или среди могил холодных я наступлю на прах родной»), раскрывает эту общую характеристику: эти друзья могли тоже пострадать за свои вольнолюбивые идеи. Как будет видно ниже, около Лермонтова действительно группировалась лучшая гвардейская молодежь, настроенная против правительства Николая I и идейно связанная с традициями декабризма. Не следует смешивать общест-венную позицию протестующего индивидуализма, принятую Лермонтовым, с индивидуализмом вообще — как мировоззрением. Лермонтов сам признавался, что он «с людьми сближался осторожно» (послание 1840 г. «Я к вам пишу»); среди его товарищей по университету, и по школе, и по полку были такие, которых он чуждался и которые относились к нему враждебно; но в каждый период жизни около Лермонтова были близкие друзья, любившие и ценившие его. Достаточно указать хотя бы на С. А. Раевского («экономо-политического мечтателя», как его называл Лермонтов), А. А. Столыпина-Монго, А. И. Одоевского, А. Долгорукого, И. С. Гагарина, А. П. Шувалова. К сожалению, никто из них не оставил никаких воспоминаний о Лермонтове, а письма к нему не сохранились. Как свидетельствуют многие мемуаристы, Лермонтов умел

быть веселым, любил острить и рассказывать анекдоты, охотно принимал участие в товарищеских вечеринках и пр. М. И. Цейдлер рассказывает в своих воспоминаниях о проводах, устроенных ему при отъезде на Кавказ в марте 1838 г.; Лермонтов, товарищ Цейдлера и по юнкерской школе и по полку, принял деятельное участие в этих проводах и написал остроумный экспромт («Русский немец белокурый»), который дошел до нас только потому, что он был тут же записан. Цейдлер пишет: «Экспромт этот имел для меня и отчасти для наших товарищей особенное значение, заключаая в конце некоторую, понятную только нам игру слов» («Русский вестник», 1888, № 9). Эта игра заключается в слове «сталь» («Но иной, не бранной сталью»): Цейдлер был влюблен в девушку по фамилии Сталь. Многие стихотворения Лермонтова с полной ясностью обнаруживают не только прямоту и благородство («благородный Мишель», — называет его Раевский в письме к А. П. Шан-Гирею), но и черты глубокой человеческой доброты, нежности, внимания. Уже указанное выше стихотворение «Спеша на север из далека» достаточно характерно в этом смысле. Совсем с другой стороны эти черты раскрываются, например, в стихотворении «Ребенка милого рожденье» (1839 г.), написанном по случаю рождения сына у приятеля Лермонтова А. А. Лопухина. В сопроводительном письме Лермонтов поздравляет приятеля и его жену и грустно пишет: «Ты нашел, кажется, именно ту узкую дорожку, через которую я перепрыгнул и отправился целиком. Ты дошел до цели, а я никогда не дойду: засяду где-нибудь в яме, и поминай как звали, да еще будут ли поминать? Я похож на человека, который хотел отобедать от всех блюд разом, сытым не наелся, а получил индигестию, которая вдобавок, к несчастью, разрешается стихами». Эта грусть отразилась и в самом стихотворении («Пускай не знает он до срока ни мук любви, ни славы жадных дум»), написанном, как в том же письме говорит Лермонтов, «из полного сердца».

3

Сложная и глубокая натура Лермонтова особенно раскрывается в стихотворениях, обращенных к женщинам. Женщины вообще играли в его жизни очень большую роль. Волнения любви Лермонтов начал чувствовать очень рано. О своей первой детской влюбленности он вспоминает в стихотворении 1830—1831 г. «Первая любовь», начинающемся словами: «В ребячестве моем тоску любви знойной уж стал я понимать душою беспокорной». Комментарием к этому стихотворению может служить запись, сделанная Лермонтовым в тетради 1830 г.: «Кто мне по-

верит, что я знал уже любовь, имея 10 лет от роду? Мы были большим семейством на водах Кавказских: бабушка, тетушки, кузины. — К моим кузинам приходила одна дама с дочерью, девочкой лет 9. Я ее видел там. Я не помню, хороша собою была она или нет. Но ее образ и теперь еще хранится в голове моей; он мне любезен, сам не знаю почему. — Один раз, я помню, я вбежал в комнату; она была тут и играла с кузиной в куклы; мое сердце затрепетало, ноги подкосились. — Я тогда ни об чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть, сильная, хотя ребяческая: это была истинная любовь: с тех пор я еще не любил так. О! сия минута первого беспокойства страстей до могилы будет терзать мой ум! — И так рано! . . . Надо мной смеялись и дразнили, ибо примечали волнение в лице: я плакал потихоньку без причины, желая ее видеть; а когда она приходила, я не хотел или стыдился войти в комнату. Я не хотел говорить об ней и убегал, слыша ее названье (теперь я забыл его), как бы страшась, чтоб биение сердца и дрожащий голос не объяснил другим тайну, непонятную для меня самого. — Я не знаю, кто была она, откуда, и поныне мне неловко как-то спросить об этом: может быть, спросят и меня, как я помню, когда они позабыли; или тогда эти люди, внимая мой рассказ, подумают, что я брежу; не поверят ее существованью — это было бы мне больно! . . . Белокурые волосы, голубые глаза, быстрые, непринужденность — нет; с тех пор я ничего подобного не видал, или это мне кажется, потому что я никогда не любил, как в тот раз. — Горы Кавказские для меня священны. . . . И так рано! в 10 лет! о эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум! . . . иногда мне странно, и я готов смеяться над этой страстию! — Но чаще плакать».² К этой записи Лермонтов сделал примечание: «Говорят (Байрон), что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства. — Я думаю, что в такой душе много музыки». К стихотворению «К гению» (1829 г.) сделана приписка: «Воспоминание о том, что было в Ефремовской деревне в 1827 году — где я во второй раз полюбил 12 лет — и поныне люблю» (Ефремовская деревня — имение отца). С этого времени тема любви становится господствующей в юношеской лирике Лермонтова. Среди стихотворений, посвященных этой теме, с достаточной ясностью обрисовываются два цикла: один, связанный с именем Е. А. Сушковой, другой — с именем Н. Ф. Ивановой.

Как видно по «Запискам» Е. А. Сушковой-Хвостовой³

² Об этой любви Лермонтов вспоминает и в стихотворении «Кавказ» 1830 г. («Там видел я пару божественных глаз»).

³ Первая публикация — в «Вестнике Европы» (1869, №№ 8 и 9); затем — отдельными изданиями в 1870 и 1928 гг. Екатерина Алексан-

(правда, далеко не во всем достоверным), Лермонтов познакомился с нею в Москве в 1830 г. у своей кузины, Александры Михайловны Верещагиной. Сушкова вспоминает: «У Сашеньки встречала я в это время ее двоюродного брата, неуклюжего, ко-солапого мальчика лет шестнадцати или семнадцати, с красными, но умными, выразительными глазами, с вздернутым носом и язвительно-насмешливой улыбкой. Он учился в Университетском пансионе, но ученые его занятия не мешали ему быть почти каждый день нашим кавалером на гулянье и на вечерах; все его называли просто Мишель, и я так же, как и все, не заботясь нимало о его фамилии». Описанная Сушковой наружность юноши Лермонтова подтверждается другими источниками. Я. И. Костенецкий описывает его как «неуклюжего, сутуловатого, маленького, лет шестнадцати юношу, бронеца, с лицом оливкового цвета и большими черными глазами, как бы исподлобья смотрешшими» («Русский архив», 1887, кн. 1); И. А. Гончаров, учившийся одновременно с Лермонтовым в университете, вспоминает его как «смуглого, одутловатого юношу, с чертами лица как будто восточного происхождения, с черными выразительными глазами» («Вестник Европы», 1887, № 4, стр. 498).

Лето 1830 г. Лермонтов вместе с бабушкой проводил в Середникове, подмосковной усадьбе Е. А. Столыпиной (вдовы брата бабушки, Д. А. Столыпина), готовясь к поступлению в университет. Е. А. Сушкова приезжала сюда по воскресеньям вместе со своей подругой, А. М. Верещагиной, и оставалась на целый день: «Мы обращались с Лермонтовым, как с мальчиком, — рассказывает Сушкова, — хотя и отдавали полную справедливость его уму. Такое обращение бесило его до крайности, он домогался попасть в юноши в наших глазах, декламировал нам Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном. Бродит, бывало, по тенистым аллеям и притворяется углубленным в размышления, хотя ни малейшее наше движение не ускользало от его зоркого взгляда. Как он любил под вечерок пускаться с нами в самые сентиментальные суждения, а мы, чтоб подразнить его, в ответ подадим ему волан или веревочку, уверяя, что по его летам ему свойственнее прыгать или скакать, чем прикидываться не понятым и не оцененным снимком с первейших поэтов». К этому времени, действительно, относятся такие подражания Байрону и Пушкину, как «Fagewell» («Прости! коль могут к небесам») и «элегия» («Дробись, дробись, волна ночная»).

Каникулы приходили к концу, надо было возвращаться в Москву. «Вся молодежь, и я в том же числе, — рассказывает

дровна Сушкова (в замужестве Хвостова) родилась в 1812 г., умерла в 1869 г.

далее Сушкова, — отправились провожать бабушку с тем, чтоб из Москвы отправиться пешком в Сергиевскую лавру. Накануне отъезда я сидела с Сашенькой в саду; к нам подошел Мишель. Хотя он все еще продолжал дуться на нас, но предстоящая разлука смягчила гнев его; обменявшись несколькими словами, он вдруг опрометью убежал от нас. Сашенька пустилась за ним, я тоже встала и тут увидела у ног своих не очень щегольскую бумажку, подняла ее, развернула, движимая наследственным любопытством прародительницы. Это были первые стихи Лермонтова, поднесенные мне таким оригинальным образом». Сушкова приводит стихотворение, начинающееся словами: «Вблизи тебя до этих пор я не слышал в груди огня» — и озаглавленное «Черноокой»; перед стихотворением — эпитафия из «Бахчисарайского фонтана» Пушкина: «Твои пленительные очи яснее дня, чернее ночи». В тетради Лермонтова 1830 г. (№ 6) имеется автограф этого стихотворения под заглавием «К С.» и без эпитафии; около текста — приписка: «При выезде из Средникова к Miss black-eyes». Это было прозвище Сушковой («черноокая»). У Сушковой под стихотворением стоит дата: «Средниково. 12 августа 1830 г.». В той же тетради есть стихотворение «Очи N. N.», относящееся к началу лета 1830 г.; у Сушковой его нет, но оно адресовано, вероятно, ей: слова о глазах («Они блеснут звездами в небесах») перекликаются с приведенными выше и напоминают о словах, отмеченных Лермонтовым в одном французском романе (*Les yeux remplis d'étoiles* — «глаза, полные звезд»), по поводу которых он сказал Сушковой: «*Comme les vôtres — je profiterai de cette comparaison*» («Как ваши — я воспользуюсь этим сравнением»). По этому признаку можно думать, что к ней же обращено стихотворение «Черны очи», сравнивающее черные глаза со звездами летней ночи.

Сушкова рассказывает далее о путешествии в Сергиевскую лавру: «На четвертый день мы пришли в Лавру изнуренные и голодные. В трактире мы переменяли запыленные платья, умылись и поспешили в монастырь отслужить молебен. На паперти встретили мы слепого нищего. Он дряхлую дрожащую рукою поднес нам свою деревянную чашечку, все мы надавали ему мелких денег; услыша звук монет, бедняк крестился, стал нас благодарить, приговаривая: „пошли вам бог счастье, добрые господа; а вот наемни приходили сюда тоже господа, тоже молодые, да шалуны, насмеялись надо мною: наложили полную чашечку камушков. Бог с ними!“. Помолясь святым угодникам, мы поспешно возвратились домой, чтоб пообедать и отдохнуть. Все мы суетились около стола в нетерпеливом ожидании обеда. Один Лермонтов не принимал участия в наших хлопотах; он стоял на коленях перед стулом, карандаш его быстро бегал по

клочку серой бумаги, и он как будто не замечал нас, не слышал, как мы шумели, усаживаясь за обед и принимаясь за ботвинью. Окончив писать, он вскочил, тряхнул головой, сел на оставшийся стул против меня и передал мне нововышедшие из-под его карандаша стихи». Следует стихотворение «Нищий» («У врат обители святой»), которое имеется и в тетради Лермонтова (№ 20). На следующих страницах своих «Записок» Сушкова приводит несколько адресованных ей в 1830 г. Лермонтовым стихотворений. К «Стансам» («Взгляни, как мой спокоен взор»), датированным Лермонтовым 26 августа 1830 г., Сушкова сообщает следующий комментарий: «Когда Лермонтову Сашенька сообщила о моих триумфах в собрании, о шутках великого князя на счет Пестеля,⁴ я принуждена была рассказать им для пояснения о прежнем моем знакомстве с Пестелем и его ухаживаниях. Мишель то бледнел, то багровел от ревности, и вот как он выразился» (следует текст «Стансов»). В тетради (№ 8) рядом с этим стихотворением сделан рисунок пером: девушка в профиль, до колен; надо думать, что рисунок изображает Сушкову. К ней же относится, вероятно, и стихотворение «Ночь» («Один я в тишине ночной»), датированное Лермонтовым: «1830 года ночью. Августа 28»; слова «Перо в тетрадке записной головку женскую чертит» как будто относятся к рисунку, изображающему Сушкову. Стихотворение «Когда к тебе молвы рассказ» в автографе не сохранилось и имеется только в «Записках» Сушковой; она рассказывает о пустой ссоре, после которой были написаны эти стихи, «грозно предвещавшие мне будущее».

В октябре 1830 г. Сушкову увезли из Москвы, где свирепствовала холера (см. во втором отделе стихотворение «Чума»), в Петербург: «Когда я уже уселась в карету и дверцы захлопнулись, Сашенька бросила мне в окно вместе с цветами и конфетами исписанный клочок бумаги, — не помню я стихов вполне». Приводятся (очевидно, на память) следующие шесть строк Лермонтова:

Итак, прощай! Впервые этот звук
Тревожит так жестоко грудь мою.
Прощай! Шесть букв приносят столько мук,
Уносят все, что я теперь люблю!
Я встречу взор ее прекрасных глаз
И может быть... как знать... в последний раз!

В 1831 г. А. М. Вережагина прислала Сушковой в подарок альбом, в который московские подруги вписали свои уверения в дружбе и любви; оказались здесь и стихи Лермонтова:

⁴ Александр Иванович, поручик кавалергардского полка, младший брат декабриста.

«Звезда» («Вверху одна горит звезда»), «Я не люблю тебя» и «В альбом» («Нет! — я не требую вниманья»). По тетрадям Лермонтова видно, что последнее стихотворение, представляющее собою подражание Байроновскому «Lines written in an Album», было написано еще летом 1830 г., в Середникове. В 1836 г. Лермонтов переработал это стихотворение, приблизив его к подлиннику (см. «В альбом», 1836 г.).

Цикл стихотворений, непосредственно и несомненно связанных с Сушковой, этим исчерпывается. Историю дальнейших отношений рассказывает Сушкова в своих «Записках» — по-видимому, не совсем точно. Она подробно описывает свои встречи с Лермонтовым в 1834 г. (в частности, на балу у адмирала А. С. Шишкова), его ревность к ухаживавшему за ней А. А. Лопухину и пр. Между тем Лермонтов писал 23 декабря 1834 г. М. А. Лопухиной о встрече с Лопухиным (ее братом) в Царском Селе (в подлиннике по-французски): «Я был в Царском Селе, когда приехал Алексис. Узнав о том, я едва не сошел с ума от радости: разговаривал сам с собою, смеялся, потирал руки. Вмиг возвратился я к моим прошедшим радостям: двух страшных годов как не бывало, наконец... в вечер нашего свидания мы хотали как сумасшедшие — бог знает отчего! — Скажите, мне показалось, будто он чувствует нежность к m^{lle} Catherine Souchkoff... известно ли это вам? Дядьям сей девицы, кажется, очень хотелось бы их повенчать! Сохрани боже!.. эта женщина — летучая мышь, крылья которой зацепляются за все встречное. Было время, когда она мне нравилась. Теперь она почти принуждает меня ухаживать за нею... но, не знаю, есть что-то такое в ее манерах, в ее голосе грубое, порывистое, надломанное, что отталкивает; стараясь ей нравиться, находишь удовольствие компрометировать ее, видеть ее запутавшейся в собственных сетях». Письмо не оставляет сомнений: Лермонтов в это время уже не любил Сушкову, увлечение ею давно прошло. В письме к А. М. Верецагиной 1835 г. Лермонтов описывает развязку этих отношений (использованную им в начале тогда же романа «Княгиня Лиговская»). Он написал ей анонимное письмо; в этом письме говорилось: «M^{lle}, я человек, знающий вас, но вам неизвестный... и т. д.; я вас предупреждаю, берегитесь этого молодого человека М. Л. Он вас погубит и т. д. Вот доказательство (разный вздор) и т. д.». Далее Лермонтов рассказывает: «Я искусно направил это письмо так, что оно попало в руки тетки. В доме — гром и молния... На другой день еду туда рано утром, чтобы, во всяком случае, не быть принятым. Вечером на балу я выражаю свое удивление Екатерине Александровне. Она сообщает мне страшную и непонятную новость, и мы делаем разные предположения, я все отношу на счет тайных

врагов, которых нет; наконец, она говорит мне, что родные запрещают ей говорить и танцевать со мною; я в отчаянии, но остерегаюсь нарушить запрещение дядюшек и тетушек. . . . Итак, вы видите, я хорошо отомстил за слезы, которые меня заставило проливать 5 лет тому назад кокетство m-lle S. O, мы еще не расквитались! Она мучила сердце ребенка, а я только подверг попытке самолюбие старой кокетки, которая, быть может, еще более. . . . но во всяком случае я в выигрыше: она мне сослужила службу».

Период действительного увлечения Лермонтова Сушковой ограничивается, как видно, 1830 г. Стихотворение «Нищий» осталось, в сущности, единственным поэтическим памятником юношеской любви, превратившейся потом в своеобразную светскую игру. Несравненно глубже и значительнее была другая любовь, явившаяся на смену увлечению Сушковой и имевшая серьезные последствия. Еще в 1830 г. в той же тетради, где написаны стихи, обращенные к Сушковой (№ 6), появляется стихотворение, озаглавленное: «Н. Ф. И. . . вой» («Любил с начала жизни я угрюмое уединенье»); здесь нет ни признаний в любви, ни упреков; видно только, что Лермонтов ищет сочувствия и утешения:

Мои неясные мечты
Я выразить хотел стихами,
Чтобы, прочтя сии листы,
Меня бы примирила ты
С людьми и буйными страстями.

Девушка, к которой обращено это стихотворение, представляла собой, по-видимому, полную противоположность Сушковой — с ее кокетством, с ее резкими манерами, с ее «надломанностью» («quelque chose de dur, de saccadé, de brisé»). «Но взор спокойный, чистый твой в меня вперился изумленный», — говорит он в этом стихотворении, кончающемся философскими размышлениями о жизни. Из финальных строк видно, что уже в это время отношения с Н. Ф. И. были гораздо содержательнее, чем с Сушковой, которая относилась к Лермонтову свысока, как к мальчишке, и дразнила его: «Я прозвала его своим чиновником по особым поручениям и отдавала ему на сбережение мою шляпу, мой зонтик, мои перчатки», — рассказывает Сушкова в своих «Записках».

Среди стихотворений 1831 г. есть два, которые по своим заглавиям связываются с указанным выше: «Романс к И. . .» («Когда я унесу в чужбину») и «К Н. И. . . .» («Я не достоин, может быть, твоей любви: не мне судить»). В первом говорится о готовящемся отъезде «в чужбину, под небо южной стороны»,

во втором раздаются упреки в обмане, в измене. Для этой измены находится некоторое оправдание:

Ты не коварна, как змея,
Лишь часто новым впечатленьям
Душа вверяется твоя.
Она увлечена мгновеньем;
Ей милы многие, вполне
Еще никто; но это мне
Служить не может утешеньем.

Темы измены и любовных страданий проходят через много стихотворений 1831—1832 гг., лишенных заглавий или не содержащих в них никаких имен и инициалов, но явно связанных с обращенными к той же Н. Ф. И. . . . вой. Некоторые из этих стихотворений (в том числе и «Романс к И. . . .») введены в текст драмы «Странный человек» (1831 г.), одним из сюжетных узлов которой является измена любимой героем девушки, Натальи Федоровны Загорскиной. Сходство инициалов Н. Ф. с именем героини, родство лирики 1831 г. с сюжетом драмы, смысл предисловия, подчеркивающего, что изображенные в ней лица «все взяты с природы», — все это заставляет прийти к выводу, что перед нами история новой юношеской любви Лермонтова, очень глубокой и трагической для него (см. статью Б. В. Неймана «Одна из воспетых Лермонтовым»: «Русский библиофил», 1914, № 8). В. В. Каллаш высказал еще в 1914 г. предположение (неизвестно, на основании каких соображений, — см. «Полное собрание сочинений» Лермонтова, изд. «Печатник», т. I, стр. 272), что Н. Ф. И. — это дочь московского драматурга Федора Федоровича Иванова (1777—1816). Фамилия Ивановых упоминается в связи с Лермонтовым в письме друга Лермонтова В. А. Шеншина к Н. И. Поливанову от 7 июня 1831 г. из Москвы: «Мне здесь очень душно, и только один Лермонтов, с которым я уже 5 дней не видался (он был в вашем соседстве у Ивановых), утешает меня своею беседою». Указание на соседство позволяет сделать еще одно предположение: так как Поливановы были помещиками Владимирской губернии, то Ивановы жили, по-видимому, там же, недалеко от Москвы. Это поддерживается тем, что в стихотворении «Видение» (1831 г.), тоже введенном в драму «Странный человек» и построенном на теме измены любимой девушки, описывается поездка в усадьбу на берегу Клязьмы, которая протекает во Владимирской и Московской губерниях.

В последнее время все эти предположения оправдались а вместе с этим обнаружили новые факты, бросающие свет на цикл любовной лирики Лермонтова 1831—1832 гг. (см. статью И. Андроникашвили «К биографии М. Ю. Лермонтова»: «Труды

Тифлисского гос. университета», 1936, I, стр. 200—214). Внучка Н. Ф. Ивановой, Н. С. Маклакова, сообщила посетившему ее И. Л. Андроникову следующее: «Что Михаил Юрьевич Лермонтов был влюблен в мою бабушку — Наталию Федоровну Обрескову, урожденную Иванову, я неоднократно слышала от моей матери, Наталии Николаевны, и еще чаще от ее брата Дмитрия Николаевича и его жены. У нас в семье известно, что у Наталии Федоровны хранилась шкатулка с письмами М. Ю. Лермонтова и его посвященными ей стихами и что все это было сожжено из ревности ее мужем, Николаем Михайловичем Обресковым. Со слов матери знаю, что Лермонтов и после замужества Наталии Федоровны продолжал бывать в ее доме. Это и послужило причиной гибели шкатулки. Слышала также, что драма Лермонтова „Странный человек“ относится к его знакомству с Н. Ф. Ивановой. Почему имя Ивановой никогда не было раскрыто в собраниях стихотворений Лермонтова и почему в биографии Лермонтова нет никаких упоминаний о ней — не знаю. Думаю, что из-за ревности мужа Лермонтов сознательно не обозначил ее имени в своих стихах к ней, тем более, что отношение к ней могло компрометировать Наталию Федоровну. У нас в семье всегда знали, что Лермонтов влюблен в бабушку, но не могу сказать, отвечала ли она ему взаимностью, или нет. Возможно, что познакомился Лермонтов с Н. Ф. Ивановой через ее подругу Елизавету Борисовну Арсеньеву. Не знаю, была ли она его родственницей или нет. У Н. Ф. была сестра Дарья Федоровна, которая вышла замуж за Островского, Бориса Дмитриевича. Биографию своего деда Николая Михайловича Обрескова я совсем не знаю. Знаю только, что поместья его были в Тверской губернии, где в старости он, кажется, был предводителем дворянства». У Н. С. Маклаковой сохранились портреты Н. Ф. Ивановой и ее мужа.

Итак, любовная лирика 1831—1832 гг. обращена к Н. Ф. Ивановой и представляет собою историю неразделенной любви юноши Лермонтова, оказавшегося в положении гетевского Вертера. Недаром в драме «Странный человек» Владимир Арбенин говорит Наташе: «Вы желали бы во мне найти Вертера!.. прелестная мысль... — кто б мог ожидать?». В связи с этой трагической аналогией Лермонтов перевел и переложил в стихи завещание Вертера (см. «Завещание», 1831 г.). Возможно, что он думал ввести это стихотворение в текст драмы, но возможно и другое: пережитые страдания вызывали у него, по-видимому, мысль о самоубийстве. Об этом свидетельствует, например, четверостишие «Пора уснуть последним сном», написанное в этот же период и звучащее как эпитафия самому себе.

На основании всего этого материала многие стихотворения 1831—1832 гг., существовавшие до сих пор в разрозненном виде и не связывавшиеся в сознании читателей ни с какими фактами и ассоциациями, должны теперь собраться в единый цикл, связанный с Н. Ф. Ивановой. Особенно определенным и содержательным становится этот цикл, начиная со стихотворения «К***» («Всевышний произнес свой приговор»), написанного, по-видимому, в июле 1831 г.; здесь утверждена основная тема цикла: «Ты изменила — бог с тобою!». Его отнесение к этому циклу поддерживается, помимо всего, одной деталью, прямо связывающею с указанным выше стихотворением «К Н. И. . . .» («Я не достоин, может быть»): в обоих говорится о «сорванном» раз прощальном поцелуе. Возможно, что стихотворению «Всевышний произнес свой приговор» хронологически предшествовало стихотворение «Сон» («Я видел сон»), тесно связанное с упомянутым выше «Видением», о котором в «Странном человеке» говорится: «Арбенин описывает то, что с ним было, просто, но есть что-то особенное в духе этой пьесы. Она, в некотором смысле, подражание „The Dream“ <„Сон“> Байронову». Замечательно, что в тексте «Видения», как он дан в драме, отсутствуют заключительные строки, из которых следует, что «измена» любимой девушки объясняется каким-то случайным стечением обстоятельств:

Безумный! ты не знал, что был любим,
И ты о том проведал лишь тогда,
Как потерял ее любовь навеки;
И удалось привлечь другому лестью
Все, все желанья девы легковерной!

Отсутствие этих строк в тексте драмы объясняется либо тем, что они не подходят к сюжету, либо тем, что дальнейшие события (драма написана несколько позже, чем первоначальный текст «Видения») не подтвердили их содержания. В драме Наташа просит Арбенина забыть ее и говорит: «Я сама вам теперь признаюсь, что вы — ваш характер, ваш ум сделали на меня сначала довольно сильное впечатление; но теперь обстоятельства переменились, и мы должны расстаться: я люблю другого!».

Кроме уже указанных стихотворений, с историей любви Лермонтова к Н. Ф. Ивановой связываются еще следующие: «7-го августа», «Я видел тень блаженства», «К***» («О, не скрывай!»), «Стансы» («Я не могу ни произнести»), «Настанет день — и миром осужденный», «Раскаянье», «Песня» («Не знаю, обманут ли был я»), «11 июля», «Солнце осени», «К***» («Не ты, но судьба виновата была»), «Ночь» («В чугун печальный сторож бьет»), «К себе», «Душа моя должна прожить», «Стансы»

(«Не могу на родине томиться»), «Она была прекрасна, как мечта», «Время сердцу быть в покое», «К ***» («Я не унижусь пред тобою»), «Романс» («Стояла серая скала»), «Когда последнее мгновенье», «Сонет», «Болезнь в груди моей». Среди этих стихотворений особое значение имеет одно, начинающееся словами: «Я не унижусь пред тобою» (1832 г.): это итог всей сложной истории любви и измены.

Надо думать, что к той же Н. Ф. Ивановой обращено стихотворение «Сентябрь 28» («Опять, опять я видел взор твой милый»), которое прежние биографы и комментаторы относили к В. А. Лопухиной (как и многие другие из перечисленных выше стихотворений). Некоторое затруднение создается второй строфой, где речь идет как будто о женщине, вышедшей замуж («Они правам супружества покорны, но не правам любви»), между тем как Н. Ф. Иванова вышла замуж за Н. М. Обрескова не раньше 1833 г. К Лопухиной это стихотворение тем более не может относиться, потому что она вышла замуж в 1835 г. Приходится предположить, что в цитированных словах речь идет о предстоящем браке Ивановой и что стихотворение обращено к ней.

Во всем вопросе об Ивановой и связанных с нею стихотворениях остается, конечно, еще много неясного и спорного. Помимо всего другого, возникает естественный вопрос: к какому же периоду относится увлечение Лермонтова В. А. Лопухиной, о котором так много писал когда-то П. А. Висковатов, и какие же стихотворения относятся к ней? А. П. Шан-Гирей пишет в своих воспоминаниях: «Будучи студентом, он был страстно влюблен, но не в мисс Блэк-айз (т. е. Е. А. Сушкову, — Б. Э.) и даже не в кузину ее (т. е. Е. П. Сушкову, впоследствии Ростопчину, — Б. Э.), а в молоденькую, милую, умную, как день, и в полном смысле слова восхитительную В. А. Лопухину; это была натура пылкая, восторженная, поэтическая и в высшей степени симпатичная... Чувство к ней Лермонтова было безотчетно, но истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей, несмотря на некоторые последующие увлечения, но оно не могло (и не набросило) мрачной тени на его существование, напротив: в начале своем оно возбудило взаимность, впоследствии, в Петербурге, в гвардейской школе, временно заглушено было новою обстановкой и шумною жизнью юнкеров тогдашней школы, по вступлению в свет — новыми успехами в обществе и литературе; но мгновенно и сильно пробудилось оно при неожиданном известии о замужестве любимой женщины» (т. е. в 1835 г.). Из этих слов с полной ясностью следует, что ни драма «Странный человек», ни стихотворения 1831—1832 гг. об «измене» не могут относиться к В. А. Лопухиной, потому что никакой измены с ее

стороны в эти годы не было. Шан-Гирей прямо говорит, что чувство Лермонтова к ней в эти годы было «безотчетно», чего тоже никак нельзя сказать об его чувстве к Н. Ф. Ивановой, вызвавшем столько признаний, упреков и пр. Станным кажется только то, что Шан-Гирей даже не упоминает об Ивановой; но это совершенно естественно: Шан-Гирей был на четыре года моложе Лермонтова, так что в 1831 г. ему было всего 13 лет, и Лермонтов, конечно, не делился с ним своими чувствами и впечатлениями. Об увлечении Сушковой он узнал от Лермонтова, конечно, позднее — именно тогда, когда Лермонтов мстил Сушковой; тогда же, по словам самого Шан-Гирея, «мгновенно и сильно пробудилось» чувство любви к Лопухиной. Кстати сказать, Лермонтов был вовсе не так близок с Шан-Гиреем, чтобы посвящать его в интимные стороны своей жизни; что же касается юношеского периода, то Шан-Гирей не имел о нем, в сущности, никакого представления. Вполне возможно, что некоторые стихотворения 1832 г. относятся к В. А. Лопухиной — хотя бы, например, стихотворение «Она не гордой красотою прельщает юношей живых», в котором есть даже как будто намеренное противопоставление образу Н. Ф. Ивановой, как он рисуется по лирике 1831 г.:

Она не водит за собою
Толпу вздыхателей немых,
И стан ее не стан богини,
И грудь волною не встает,
И в ней никто своей святыни,
Припав к земле, не признает.

Этот одухотворенный образ вполне соответствует той характеристике, которую Шан-Гирей дает В. А. Лопухиной. Вполне вероятно, что «Молитва», 1837 г. («Я, мать божия»), и «Ребенку», 1838 г., связаны с В. А. Лопухиной.

Нам остается сказать несколько слов о стихотворениях после 1832 г., обращенных к женщинам. Переезд в Петербург осенью 1832 г. (после смерти отца и разрыва с Н. Ф. Ивановой) был границей, отделившей юность Лермонтова от дальнейшей жизни. В первом письме из Петербурга к С. А. Бахметевой он сам говорит об этом в образных выражениях: «И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; — храня театральный вид движения и беспокойства, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь». Во втором письме к ней же он посылает стихотворение, которое звучит как итог юношеских любовных страданий: «По произволу дивной власти я выброшен из царства страсти». Начались годы юнкерской школы — период, когда Лермонтов отходит от юношеской романтики: «Моя жизнь до сих пор была рядом разочарований, — пишет он в 1833 г.

М. А. Лопухиной (в подлиннике по-французски), — теперь они смешны мне, я смеюсь над собою и над другими. Я только вкусил удовольствия жизни и, не насладившись ими, пресытился». В 1834 г., по окончании школы, он пишет той же М. А. Лопухиной (по-французски): «Я теперь бываю в свете, для того, чтобы меня узнали, для того, чтобы доказать, что я способен находить удовольствие в хорошем обществе... Ах! я ухаживаю и, вслед за объяснением в любви, говорю дерзости... Вы думаете, что за это меня гонят прочь? О, нет! совсем напротив: женщины уж так сотворены. У меня появляется смелость в отношениях с ними. Ничто меня не смущает — ни гнев, ни нежность: я всегда настойчив и горяч, но сердце мое холодно и способно забиться только в исключительных случаях». К 1835 г. относится развязка отношений с Е. А. Сушковой, а затем следует ссылка на Кавказ. Вероятно, на Кавказе написаны три стихотворения, близкие по теме и обращенные, может быть, к одной женщине: «Слышу ли голос твой», «Как небеса твой взор блистает» и «Она поет — и звуки тают». К годам 1840—1841 относится целая группа стихотворений, связанных с новыми знакомствами в светском обществе и в литературных кругах и представляющих собою лирические портреты женщин.

В 1840 г. Лермонтов пишет стихотворение, начинающееся словами «На светские цепи»; это портрет княгини Марии Алексеевны Щербатовой (рожденной Штерич) — той самой красавицы, из-за которой произошла дуэль Лермонтова с де Барантом, послужившая поводом для новой ссылки на Кавказ. А. П. Шан-Гирей рассказывает: «Зимой 1839 года Лермонтов был сильно заинтересован кн. Щербатовой. Мне ни разу не случилось ее видеть, знаю только, что она была молодая вдова, а от него (т. е. от Лермонтова, — Б. Э.) слышал, что такая, что ни в сказке сказать, ни пером написать». Щербатова была родом из Украины, и все стихотворение построено на сравнении ее образа с грустной, но героической судьбой ее родины: «У чуждых опоры не просит, и в гордом покое насмешку и зло переносит». К тому же году относятся стихотворения «А. О. Смирновой» и «К портрету». Первое обращено к Александре Осиповне Смирновой (рожденной Россет, 1809—1882), близкой приятельнице Пушкина, Жуковского, Вяземского, Гоголя; в своей автобиографии она вспоминает: «Софи Карамзина мне раз сказала, что Лермонтов был обижен тем, что я ничего не сказала об его стихах. Альбом всегда лежал на маленьком столике, в моем салоне. Он пришел как-то утром, не застал меня, поднялся вверх, открыл альбом и написал эти стихи» («Автобиография», изд. «Мир», 1931, стр. 213). Альбом А. О. Смирновой хранится в архиве Института литературы (Пушкинский Дом), в нем дей-

ствительно имеется это стихотворение Лермонтова — в более пространной и более интимной редакции, чем напечатанная в «Отечественных записках» (Онегинское собрание, шифр 244/427). Стихотворение «К портрету» относится к графине Александре Кирилловне Воронцовой-Дашковой (рожденной Нарышкиной, 1818—1856): ее портрет, вызвавший стихотворение Лермонтова, был литографирован известным Греведоном в 1840 г. в Париже. Судьба Воронцовой-Дашковой сложилась несчастлива: после смерти первого мужа она уехала в Париж и вышла замуж за доктора-француза, который разорил и бросил ее. В 1856 г. Некрасов описал ее жизнь в стихотворении «Княгиня», в последней строфе которого упоминается и стихотворение Лермонтова:

... И одна осталась
Память: что с отличным вкусом одевалась!
Да еще остался дом с ее гербами,
Доверху набитый бедными жильцами,
Да в строфах небрежных русского поэта
Вдохновенных ею чудных два куплета.

В 1841 г. Лермонтов приехал в отпуск с Кавказа в Петербург. К этому последнему его пребыванию в Петербурге и относятся, по-видимому, стихотворения: «В альбом С. Н. Карамзиной» («Любил и я в былые годы»), «Е. П. Ростопчиной» («Я верю: под одной звездой») и «Нет, не тебя так пылко я люблю». Первое из них интересно не только с биографической точки зрения (близкое знакомство с дочерью Н. М. Карамзина, Софьей Николаевной), но и с литературной: Лермонтов подводит в нем итог своему увлечению романтизмом и указывает на происшедший перелом. Судя по первой строке, стихотворение написано в связи с разговором о литературе и ее направлениях. В последней строфе на месте фамилии в подлиннике стоят точки, но легко догадаться, что сначала говорится об А. О. Смирновой, а потом — о поэте Иване Петровиче Мятлеве, славившемся своими шуточными стихами; Саша — вероятно, брат С. Н. Карамзиной, Александр Николаевич. Второе стихотворение обращено к поэтессе Евдокии Петровне Ростопчиной (Сушковой), о которой говорилось выше. В 1841 г. Ростопчина подарила Лермонтову первый сборник своих стихотворений, а он подарил ей альбом, в который и вписал это стихотворение. Возможно, что к ней же относится стихотворение «Договор» (1841 г.), развивающее тему свободной любви. Стихотворение «Нет, не тебя так пылко я люблю» считается (на основании рассказа П. А. Висковатова) обращенным к жене писателя В. А. Соллогуба, Софье Михайловне (рожденной Вьельгорской); о какой «подруге юных дней», давно умершей («уста давно немые»), говорит здесь Лермонтов — не ясно.

В наш обзор не вошли некоторые стихотворения последнего периода: они либо не требуют особых пояснений, либо относятся к неизвестным нам лицам, либо имеют более или менее эпизодический, случайный характер. Так, стихотворение «М. П. Соломирской» обращено к Марье Петровне Соломирской, с которой Лермонтов был знаком по своим служебным (полковым) отношениям; судя по тексту стихотворения, она послала ему привет, когда он был арестован в 1840 г. Стихотворение было написано, вероятно, в альбом после выхода из-под ареста. Стихотворение «Отчего» можно считать обращенным к М. А. Щербатовой, но никаких доказательств в пользу этой догадки нет. К кому обращено стихотворение «Из-под таинственной, холодной полумаски» — не известно, как не известна и точная его дата. Стихотворение «Слепец, страданьем вдохновенный» обращено к Анне Григорьевне Хомутовой (1784—1856), двоюродной сестре слепого поэта И. И. Козлова. Стихотворение, начинающееся словами «Ты помнишь ли, как мы с тобою», является свободным переводом из Т. Мура («The evening gun»). К кому обращено стихотворение «Не плачь, не плачь, мое дитя» или каков его литературный источник (может быть, перевод с грузинского языка?) — не установлено.

Первый отдел лирики заканчивается в нашем издании стихотворением «Выхожу один я на дорогу», 1841 г. Оно как бы подводит итог всем лирическим темам первого отдела. На нем отразилось увлечение поэзией Гейне, характерное для последних лет Лермонтова.

Отдел второй

Стихотворения, собранные во втором отделе, раскрывают перед читателем общественно-философские, политические и моральные идеи Лермонтова, как они складывались и развивались от ранней юности до конца жизни. Присутствие яркой и резко выраженной мысли — одна из основных особенностей лирики Лермонтова, отмеченная еще Белинским. Очень часто совершенно интимные, «личные» темы вырастают у него до размеров широких общественных и философских тем. Его «я» звучит в этих случаях как «я» общечеловеческое. Мало того: его философские идеи органически соединяются с идеями социальными, образуя особые публицистические жанры — политической сатиры, «думы», ораторского монолога. Комментарий (как это сделано и по отношению к стихотворениям первого отдела) мы даем по некоторым циклам, тем самым ориентируя читателя в составе общественно-политических, философских и эстетических идей Лермонтова, насколько они выразились в лирике.

Мы начинаем с политики уже по одному тому, что для Лермонтова, наследника декабристов, до которого дошли еще отголоски наполеоновской эпохи, который в ранней юности откликнулся на революцию 1830 г., а затем вынес на себе всю тяжесть реакции, — для него политические и общественные события и проблемы были определяющими и поведение и творчество. Это сказалось необычайно рано и необычайно сильно. Стихотворение «Наполеон», 1829 г., написанное в стиле поэм Оссиана (типичный ночной пейзаж и звуки арфы), подсказано популярной в те годы темой и может быть поставлено в связь со стихотворением Тютчева «Могила Наполеона», напечатанным в «Галатее» 1829 г. Журнал «Галатее» издавался тем самым С. Е. Раичем (см. комментарий к первому отделу), который руководил поэтическим кружком в Университетском пансионе. Лермонтов, входивший в кружок Раича, внимательно читал «Галатею» (как и «Московский вестник» Погодина) и черпал оттуда материал для своих стихотворений. В «Наполеоне» развернут образ, намеченный в заключительных строках тютчевского стихотворения:

Еще гремит твоих побед
Отзывный гул в колеблющемся мире...
И ум людей твоею тенью полн,
А тень твоя, скитаясь в крае диком,
Чужда всему, внимая шуму волн,
И тешится морских пернатых криком.

Можно быть уверенным, что стихотворение «Наполеон» — одно из тех, которые Лермонтов «подавал» Раичу. В 1830 г. Лермонтов возвращается к этой теме и развивает ее. В стихотворении «К***» («Не говори: одним высоким») Наполеон служит иллюстрацией к общей мысли о понятии зла: «Сверши с успехом дело злое — велик; не удалось — злодей». Эта мысль неоднократно повторяется у Лермонтова и находит свое философское завершение в романе «Вадим». В стихотворении «Наполеон» («В неверный час, меж днем и темнотой»), имеющем характерный подзаголовок «Дума» (который ведет к Рылееву), Лермонтов заново разрабатывает тему своей первой элегии. Здесь уже нет оссиановского певца с арфой: все стихотворение построено на изображении скорбной тени Наполеона, появляющейся около своей могилы на острове св. Елены («Сей малый остров, брошенный в морях»). Здесь, кроме указанного стихотворения Тютчева, учтен, несомненно, и «Наполеон» Пушкина (1821 г., опубликован в 1826 г.), где нарисована аналогичная картина (только без тени): Наполеон, заточенный на далеком острове,

Где, устремив на волны очи,
Изгнанник помнил звук мечей,
И льдистый ужас полуночи,
И небо Франции своей.

Следом за этим стихотворением в той же тетради написана «Эпиграфия Наполеона», которая, может быть, является переводом с еще не установленного подлинника; здесь Наполеон назван «мужем рока» и трактуется как сверхчеловек: «ты с людьми, что над тобою рок». Еще глубже и определеннее эта тема развита в стихотворении 1831 г. «Св. Елена», написанном, очевидно, в связи с десятилетием смерти Наполеона; здесь впервые намечена тема, развернутая позже в «Последнем новоселье» (1841 г.): «Порочная страна не заслужила, чтобы великий жизнь окончил в ней».

Культе Наполеона у юноши Лермонтова явился не просто на основе преклонения перед его военным гением, а по гораздо более сложным и глубоким мотивам. Трагический образ могучего человека, ставшего во главе государства в тот момент, когда Франция погибала от внутренних распрей, добившегося для нее побед и славы («И мир трепещущий в безмолвии взирал на ризу чудную могущества и славы, которой вас он одевал») и после всего этого заточенного на «знойном острове, под небом дальних стран» (ср. у Пушкина — «Тоскою душного изгнанья под сенью чуждою небес» и «знойный остров заточенья»), — вот мотивы этого культа как у Лермонтова, так и у Пушкина. Этот образ тесно связан с темой революции, а не войны самой по себе, и именно поэтому преклонение перед ним характерно для «вольнлюбивой», оппозиционно настроенной дворянской молодежи 20-х годов. Что касается Лермонтова, то в его юношеской лирике тема Наполеона появляется и развивается в непосредственной и органической связи с темой вольности, прямо ведущей к традициям декабризма. Наполеон для него — порождение революции, победно шествовавшей по всему миру.

Рядом с первым стихотворением о Наполеоне («Где бьет волна о брег высокой») написано стихотворение «Жалобы турка», в котором выражена скорбь о стране, где «рано жизнь тяжка бывает для людей» и где «стонет человек от рабства и цепей». Далее вступает тема Кавказа («Кавказу», 1830 г.) как «жилища вольности простой», окровавленного войной: «Свободе прежде милый край приметно гибнет для нее», — с грустью говорит Лермонтов. Эта тема будет им развернута в поэме «Измаил-бей». Далее следует целая серия стихотворений, связанных с революционными событиями и настроениями 1830 г. Эта серия открывается «Предсказанием», около которого в тетради сделана

приписка: «(Это мечта)». Здесь отражены те настроения, которые охватили многих (особенно в помещичьей среде) под впечатлением крестьянских восстаний и движений, напоминавших о «пугачевщине». Лермонтов рисует мрачную картину крестьянской революции; он не приветствует ее (и в этом сказывается его идеологическая связь с декабристами, боявшимися стихийного крестьянского «бунта»); но он понимает, что этот «черный год» должен неизбежно наступить при том положении, в котором находится крестьянство. Антикрепостнические взгляды Лермонтова достаточно ясно выражены в написанной в том же 1830 г. драме «Menschen und Leidenschaften», а позднее — в «Вадиме» — они нашли себе совершенно четкую историческую формулировку, которая может служить комментарием к «Предсказанию»: «Умы предчувствовали переворот и волновались: каждая старинная и новая жестокость господина была записана его рабами в книгу мщения, и только кровь их могла смыть эти последние летописи. Люди, когда страдают, обыкновенно покорны; но если им удалось сбросить ношу свою, то ягненок превращается в тигра: притесненный делается притеснителем и платит сторицею — и тогда горе побежденным!.. В 18 столетии дворянство, потеряв уже прежнюю неограниченную власть свою и способы ее поддерживать, не умело переменить поведения: вот одна из тайных причин, породивших пугачевский год!».

В августе 1830 г. до Москвы дошли первые известия о революции в Париже и об отречении Карла X от престола. Герцен вспоминает, какое сильное впечатление произвели эти известия на студентов Московского университета: «Славное было время, события неслись быстро. Какое-то горячее революционное дуновение началось в прениях, в литературе... Мы следили шаг за шагом, за каждым словом, за каждым событием, за смелыми вопросами и резкими ответами; мы не только подробно знали, но горячо любили всех тогдашних деятелей, разумеется радикальных, и хранили у себя их портреты». Лермонтов в это время еще не учился в университете — он был принят 7 сентября 1830 г.; несмотря на это, он, как видно по стихотворениям, озаглавленным «10 июля (1830)» и «30 июля (Париж) 1830 года», был в курсе событий и следил за ними. Надо полагать, что он узнавал об этих событиях через Столыпиных, тесно связанных с московскими литературными и общественными кругами. Вера Николаевна Столыпина (вдова А. А. Столыпина), близкая приятельница Грибоедова и Кюхельбекера, была дочерью адмирала Н. С. Мордвинова, который был тесно связан с декабристами; он описан в оде Рылеева «Гражданское мужество», а Пушкин писал о нем Вяземскому в 1824 г.: «Мордвинов заключает в себе одном всю русскую оппозицию». Муж В. Н. Столыпиной, Арка-

дий Алексеевич (родной брат бабушки Лермонтова, умерший в мае 1825 г.), был близким другом Рылеева (см. его стихотворение «В. Н. Столыпной»). Н. А. Бестужев показал в Следственной комиссии, что «покойный сенатор А. А. Столыпин одобрял тайное общество и потому верно бы действовал в нынешних обстоятельствах вместе с нами» («Восстание декабристов», т. II, стр. 68). Середниково, в котором Лермонтов проводил лето 1830 г., принадлежало Е. А. Столыпной, вдове Дмитрия Алексеевича, который был дружен с Пестелем. Итак, Лермонтов с самой ранней юности мог знать о декабристах и встречать людей, лично их знавших, а также читать их произведения. Нет сомнения, что он еще до 1830 г. читал стихотворения Рылеева, статьи и стихи Кюхельбекера, рассказы Бестужева-Марлинского и пр. Не удивительно после этого появление революционных тем в его юношеской лирике и поэмах (см. поэму «Последний сын вольности»), а также и их декабристская окраска. Надо полагать, что стихотворение 1830 г. «Новгород» («Сыны снегов, сыны славян») прямо обращено к ссыльным декабристам и представляет собой начало послания или посвящения; возможно даже, что оно прямым образом связано с написанной тогда же поэмой «Последний сын вольности». Тема древнего вольного Новгорода — одна из любимых и наиболее характерных для декабристов тем (ср. «Вадим» Рылеева и его наброски стихов о Новгороде, который называется «свободы колыбелью», а также стихотворение Д. Веневитинова «Новгород»). Кроме указанного стихотворения, Лермонтов, проезжая в 1832 г. через Новгород, написал приветствие, начинающееся словами: «Приветствую тебя, воинственных славян святая колыбель!». Это стихотворение написано настолько типичным для декабристов языком, что его можно принять за сочинение Рылеева.

Под впечатлением революционных событий 1830 г. написана и сатира «Пир Асмодея». В словах второго демона — намеки на июльскую революцию и ее отражение в других странах; паника, охватывающая присутствующих на празднике царей и придворных, прекращается главным бесом, который выливает на землю принесенное демоном «вино свободы». Это очевидный намек на начавшуюся реакцию. Слова третьего демона — отклик на страшную эпидемию холеры в России (см. стихотворение «Чума»), сопровождавшуюся знаменитыми «холерными бунтами». Форма и жанр этой сатиры подготовлены у Лермонтова стихотворением «Булевар», написанным той же октавной строфой. Здесь высмеивается московское общество, прогуливающееся по бульварам; стихотворение осталось незаконченным; под ним Лермонтов написал: «В следующей сатире всех разругать, и одну грустную строфу. Под конец сказать, что я напрасно писал и что если б

это перо в палку обратилось, а какое-нибудь божество новых времен приударило в них, оно — лучше».

Кроме перечисленных стихотворений, в составе юношеской политической лирики Лермонтова есть одно очень важное, озаглавленное (как часто у Лермонтова) «К***» («О, полно извинять разврат!»). До сих пор не установлено окончательно, к кому это стихотворение обращено, а тем самым не раскрыт его точный смысл. Считалось, что оно обращено к Пушкину и является откликом на его стихотворения «Стансы» («В надежде славы и добра») и «Друзьям» (см. статью Г. Маслова в сборнике «Пушкин в мировой литературе», 1926, стр. 309—312); однако в последнее время это как будто совершенно утвердившееся мнение сильно поколеблено указанием на ряд несообразностей. Шум вокруг стихотворений Пушкина относится к 1828 г., между тем как стихотворение Лермонтова написано не ранее 1830 г. (вернее, что в 1831 или даже в 1832 г.), когда разговоры об «измене» Пушкина давно прекратились. Еще более странно в 1830 г. советовать Пушкину хвалиться «изгнанием из страны родной»: во-первых, это изгнание давно кончилось, а во-вторых, Пушкин никогда не был изгнан из страны родной. Наконец, в последней строфе — явный намек на то, что поэт, к которому обращается Лермонтов, «пел о вольности» во время разгрома декабристов («Тиран гремел, грозили казни»), чего тоже нельзя отнести к Пушкину, потому что его ода «Вольность» была написана в 1817 г. Не подходят к Пушкину и заключительные строки стихотворения: вряд ли Лермонтов мог бы сказать в 1830 г., что он один понял поэзию Пушкина. Все эти соображения (и ряд других дополнительных) были высказаны Б. В. Томашевским в его докладе об этом стихотворении Лермонтова (в Лермонтовской комиссии Института литературы АН), и их пришлось признать убедительными. По возникшему естественно вопросу, к кому же оно обращено, С. В. Обручев высказал гипотезу, что это стихотворение обращено к Полежаеву и является ответом на его кавказские поэмы («Эрпели» и «Чир-Юрт»), в которых превозносится сила русского оружия, покоряющего диких горцев. Если учесть, что к 1825 г. относится поэма Полежаева «Сашка», которая ходила в списках и за которую Полежаев был сослан на Кавказ, что в студенческой среде Полежаев считался революционным поэтом и что Лермонтов, несомненно, находился под некоторым влиянием его стихов, то гипотеза эта становится правдоподобной, тем более что тема Кавказа (см. выше) была одной из центральных и принципиально важных для Лермонтова. Ссылка на Кавказ в то время вполне могла быть названа «изгнанием из страны родной» (у Лермонтова Кавказ неоднократно называется чужим краем), потому что Кав-

каз тогда еще не был завоеван. Вопрос нельзя еще считать окончательно решенным, но связывать это стихотворение с Пушкиным невозможно.

В целом юношеская политическая лирика Лермонтова совершенно ясно показывает, что, во-первых, он живо интересовался всеми событиями бурного 1830 г. и вовсе не был тем замкнутым, погруженным в себя одиночкой, каким изображают его некоторые мемуаристы и каким принято было изображать его в прежних биографиях, и, во-вторых, что его политические взгляды и настроения этого периода тесно связаны с декабризмом. Подтверждением этих выводов, хорошо комментирующим цикл юношеской политической лирики, могут служить слова Юрия Волина, сказанные его другу Заруцкому в драме «Menschen und Leidenschaften»: «Я не тот Юрий, которого ты знал прежде, не тот, который с детским простосердечием и доверчивостью кидался в объятия всякого, не тот, которого занимала несбыточная, но прекрасная мечта земного, общего братства, у которого при одном названии свободы сердце вздрагивало и щеки покрывались румянцем... Лучшим разговором для меня было размышление о людях. Помнишь ли, как нетерпеливо старался я узнавать сердце человеческое, как пламенно я любил природу, как творение человечества было прекрасно в ослепленных глазах моих... Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством».

Годы 1831—1832 были для Лермонтова годами тяжелых страданий (измена и разрыв с Н. Ф. Ивановой, смерть отца) и резких перемен в жизни (переезд в Петербург, юнкерская школа). Все это наложило отпечаток на творчество Лермонтова: в лирике этих лет появляются такие пессимистические вещи, как «Чаша жизни», «Гляжу вперед сквозь сумрак лет», «Он был рожден для счастья»; образуется формула — «Ненужный член в пиру людском», повторяющая знаменитый стих трагического французского поэта-сатирика Жильбера (Gilbert, 1751—1780); «Au banquet de la vie infortuné convive». Произведения 1833—1836 гг. («Вадим», «Маскарад», «Два брата») представляют собой итоги юношеских раздумий и об общественных вопросах, и о людях, и о собственной судьбе. Лирика в эти годы отступает на второй план — и именно потому, что область и впечатлений и раздумий расширяется.

В 1836 г. Лермонтов пишет стихотворение «Умиравший гладиатор»; первая его половина представляет собой вольное переложение трех строк из «Чайльд-Гарольда» Байрона (песнь IV, строфы 139—141), откуда взят и эпиграф: «Я вижу перед собой лежащего гладиатора». Эта часть лермонтовского стихотворения написана в духе баллады и производит впечатление законченной вещи; но имеется вторая половина, (в рукописи

перечеркнутая. При жизни Лермонтова это стихотворение не печаталось, и возможно, что вторая половина была вычеркнута не по художественным, а по иным соображениям: текст всего стихотворения совершенно белойой, написанный писарской рукой, как для печати. Вторая половина придает стихотворению неожиданный публицистический смысл и переводит его из жанра баллады в жанр сатиры. Связь с Байроном сохраняется: вся IV песнь «Чайльд-Гарольда» написана на тему непрочности культуры и построена на контрастах величия и разрушения. Стихи Лермонтова звучат как резюме байроновских размышлений, но с важными и характерными дополнениями и деталями. Отрицательное отношение к современной Европе (особенно к Франции) опирается у Лермонтова на наступившую после революции 1830 г. реакцию. В тексте стихотворения имеется явный намек на революцию 1789 г.: слова «Когда-то пламенных мечтателей кумир» надо понимать как воспоминание о Франции тех лет. Уже в юношеском стихотворении «Св. Елена» есть слова, подготавливающие отрицательное отношение к посленаполеоновской Франции: «Порочная страна не заслужила, чтобы великий жизнь окончил в ней». В «Умиращем гладиаторе» Лермонтов говорит уже о приближающейся «кончине» Европы, давно пережившей свою «июность, исполненную сил». Эти мысли и утверждения как будто сблизают его с зарождавшимся тогда славянофильством; однако это только внешнее сходство: за этими мыслями скрываются не будущие тезисы славянофильской теории, а достаточно ясно выраженные в юношеской политической лирике и в поэмах тенденции, в центре которых — призыв к героическим делам. Лермонтов говорит, что Европа клонится к могиле «бесславной головою», что она измучена в борьбе сомнений и страстей, что она живет без веры, без надежд. Эта тема развернута и завершена в «Последнем новоселье» (1841 г.) — и характерно, что здесь она связана именно с темой Наполеона как человека, воплощавшего в себе героический дух прежней Франции. Если в «Св. Елене» Лермонтов называл посленаполеоновскую Францию «порочной страной», то здесь он говорит еще резче: «Мне хочется сказать великому народу: ты жалкий и пустой народ!».

«Последнее новоселье» было написано в связи с перенесением праха Наполеона с острова св. Елены в Париж (декабрь 1840 г.). В русских правительственных и придворных кругах к перенесению праха Наполеона относились настороженно, опасаясь новых революционных вспышек. Эти охранительные настроения и тенденции отразились в стихотворениях Ростопчиной («Поклонники Наполеона»), Подолинского («Остров св. Елены») и др. Стихотворение Хомякова («Небо ясно, тихо

море») выражало славянофильскую точку зрения. На этом фоне «Последнее новоселье» Лермонтова выглядело как бы вариантом официальных или славянофильских тенденций. Так воспринял его Белинский, писавший В. Боткину: «Какую дрянь написал Лермонтов о Наполеоне, и жаль думать, что это Лермонтов». Позднее Чернышевский увидел в этом стихотворении связь со взглядами «Московского наблюдателя», систематически развивавшего на своих страницах «французоедство»; он цитирует предисловие к речам Гегеля, напечатанным в этом журнале («Французы никогда не выходили из области произвольных рассуждений, и все святое, великое и благородное в жизни упало под ударом слепого мертвого рассудка» и т. д.), и заключает: «В „Последнем новоселье“ Лермонтов буквально переложил эти слова в стихи» («Очерки гоголевского периода»: «Современник», 1856, т. LIX, отдел III, стр. 16). Однако Лермонтов никак не был связан с «Московским наблюдателем» и никак не мог бы согласиться с этим предисловием, содержащим защиту религии и «законного порядка» от революции. Ошибки Белинского и Чернышевского в отношении к «Последнему новоселью» произошли отчасти потому, что его легко было смешать с окружающим фоном патристической лирики, а отчасти (и, пожалуй, главным образом) потому, что в то время многие стихотворения Лермонтова еще не были опубликованы (в том числе юношеская лирика) и идеологические корни некоторых его взглядов и настроений были неясны. В «Последнем новоселье» не замечена была одна очень важная деталь в словах Лермонтова, обращенных к французам и скрывающих в себе намек на их революционное и героическое прошлое: «Мне хочется сказать великому народу».

Тема героизма ярко выступает в стихах Лермонтова 1836—1837 гг. К этому же времени относится стихотворение, не сохранившееся, к сожалению, в полном виде (нет начала); оно начинается в автографе словами: «Великий муж! здесь нет награды, достойной доблести твоей». К кому обращено это стихотворение, окончательно не выяснено, но оно явно связано с каким-то важным историческим событием, с героическим подвигом какого-то деятеля или полководца. И. Л. Андроников высказал очень правдоподобное предположение, что оно посвящено памяти Барклая де Толли, несправедливо обойденного в сочинениях о 1812 году (ср. стихотворение Пушкина «К полководцу»).⁵ Это тем более вероятно, что в конце 1836 или в самом начале 1837 г. Лермонтов написал «Бородино». Однако считать

⁵ Ираклий Андроников. Лермонтов. Новые разыскания. «Советский писатель», 1948, стр. 91—112 («Спор о „Великом муже“»).

это окончательным решением вопроса еще нельзя: несколько странно, что в «Бородине» на роль Барклая нет никакого намека.

29 января 1837 г. погиб Пушкин. Лермонтов ответил на это политической одой «Смерть поэта». Среди подавленного молчания раздался громкий и гневный голос, свидетельствовавший о том, что идея революции жива, — что декабристы имеют своих наследников, грозящих палачам судом и мстью. Стихотворение состоит из двух частей, которые были написаны в разное время. Сначала, при первых известиях о смерти Пушкина, Лермонтов написал скорбную элегию, которая звучит как надгробная речь, сказанная взволнованным, но тихим голосом; прорывающийся в некоторых строках гнев («Что ж? веселитесь... — он мучений последних вынести не мог») не нарушает общего элегического тона, потому что звучит сдержанно: кажется, что эта речь произносится над самым телом погибшего поэта. Она заканчивается почти шепотом: «Приют певца угрюм и тесен, и на устах его печать». Но после этого тон и голос резко меняются: вся вторая часть — грозный крик, сопровождаемый грозными жестами и предрекающий убийцам неизбежное наказание. Эта часть была написана Лермонтовым через несколько дней после похорон Пушкина, когда он узнал, что придворные и аристократические круги оправдывают Дантеса. Стихотворение в этом полном виде стало ходить в списках и дошло до Николая I с надписью: «Воззвание к революции». Сам Лермонтов в своем показании вынужден был написать по поводу 16 заключительных строк: «Я был твердо уверен, что сановники государственные разделяли благородные и милостивые чувства императора... но тем не менее я слышал, что некоторые люди, единственно по родственным связям или вследствие искательства принадлежавшие к высшему кругу и пользующиеся заслугами своих достойных родственников, — некоторые не переставали омрачать память убитого и рассеивать разные невыгодные для него слухи». Лермонтова арестовали и выслали на Кавказ. Пострадал и друг его, С. А. Раевский: за распространение этих стихов и «в особенности за намерение тайно доставить сведения корнету Лермонтову о сделанном им показании» он был выслан в Олонецкую губернию. Интересно, что в своем позднейшем письме к А. П. Шан-Гирею Раевский писал: «Стихи его были отражением мнений не одного лица, но весьма многих», — лишнее подтверждение тому, что Лермонтов вовсе не был поэтом-одиночкой, что тема «одиначества», проходящая через его поэзию, не характеризует его поведения или образа жизни, а имеет совсем другой, философский и социальный смысл. В черновике своего показания Раевский даже намеревался указать на «партию Лер-

монтова», желая подкрепить этим свое утверждение, что стихи на смерть Пушкина выражают мнение не одного Лермонтова.

На Кавказе (в Ставрополе) Лермонтов познакомился с ссыльными декабристами, но сдружился с немногими из них. Большинство этих декабристов, игравших незначительную роль в тайных обществах, давно раскаялось в своих вольнолюбивых взглядах; их примирительные и покаянные настроения вызывали у Лермонтова раздражение и иронию. «Лермонтов сначала часто захаживал к нам, — рассказывал впоследствии М. А. Назимов П. А. Висковатову, — и охотно и много говорил с нами о разных вопросах личного, социального и политического мировоззрения. Сознаюсь, мы плохо друг друга понимали. Передать теперь через 40 лет разговоры, которые вели мы, невозможно. Но нас поражала какая-то словно сбивчивость, неясность его воззрений. Он являлся подчас каким-то реалистом, прилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко на могучих своих крылах. Над некоторыми распоряжениями правительства, коим мы от души сочувствовали и о коих мы мечтали в нашей несчастной молодости, он глумился. Статьи журналов, особенно критические, которые являлись будто наследием лучших умов Европы и живо задевали нас и вызывали восторги, что в России можно так писать, не возбуждали в нем удивления. Он или молчал на прямой запрос, или отделялся шуткой и сарказмом. Чем чаще мы виделись, тем менее клеилась серьезная беседа». Из этих признаний с достаточной ясностью вытекает, что дело было не в «сбивчивости» воззрений Лермонтова, а в неустойчивости и поверхностности этих либералов: их наивным мечтаниям он противопоставлял свой совершенно трезвый, почерпнутый из подлинного знания жизни и глубокий взгляд на современное положение России и Европы. Из всех кавказских декабристов Лермонтов особенно отметил одного — А. И. Одоевского, с которым и сблизился. Н. П. Огарев писал о нем: «Одоевский был, без сомнения, самый замечательный из декабристов, бывших в то время на Кавказе» («Полярная звезда», 1861, VI, стр. 348). Стихи Одоевского Лермонтов знал, вероятно, еще в юности, когда учился в университете (Одоевский родился в 1802 г. и был, значит, на 12 лет старше Лермонтова); можно даже говорить о влиянии Одоевского на юношескую лирику Лермонтова. Совсем «по-лермонтовски» звучит, например, «Элегия» Одоевского 1830 г.:

Как званый гость или случайный,
Пришел он в этот чудный мир,
Где скудно сердца наслажденье,
И скорби с радостью смешенье
Томит, как похоронный пир.

В конце 1837 г. Лермонтов расстался с Одоевским, а осенью 1839 г. получил известие о его смерти от кавказской лихорадки в местечке Пезуапе, на берегу Черного моря (недалеко от Сочи). Стихотворение «Памяти А. И. Одоевского» подводит итог этой дружбе двух поэтов и рисует трогательный портрет сосланного декабриста, оставшегося верным своим убеждениям. Огарев в своих стихах охарактеризовал Одоевского так: «Он — муж по твердости и нежный, как ребенок». Интересно, что в тексте лермонтовского стихотворения есть строки, восходящие к «Смерти поэта»: «Зачем тебе венцы его вниманья и терния пустых его клевет?». Вторая строфа «Памяти А. И. Одоевского» является повторением некоторых стихов юношеской лирики (см. «Когда твой друг с пророческой тоскою», 1830 г., и «Он был рожден для счастья, для надежд», 1832 г.).

Если в стихотворениях 1836 г. мы отмечали особенно сильное развитие героической темы, то теперь, после гибели Пушкина, появляется тема глубокого разочарования и презрения к современности. Обе эти темы внутренне связаны: вторая — прямой результат порывов к героике, которые характерны для Лермонтова. Неправильно было бы закрыть глаза на его пессимизм и считать его проявлением мимолетных, случайных настроений, но еще неправильнее было бы (как это делалось) считать этот пессимизм основной и мировоззрения, и творчества, и поведения Лермонтова. Есть и могут быть разные пессимисты. Хотя в предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов отказывается от «гордой мечты сделаться исправителем людских пороков» («Боже его избави от такого невежества!» — говорит он о себе как авторе романа), но самое это заявление, самый этот отказ выдает его с головой: пусть он не лекарь («будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» — заканчивает он это предисловие), но зато он — моралист и судья, а это еще значительнее и ответственнее. Пессимизм Лермонтова, его «недовольство современностью», отмеченное Белинским в ряде его стихотворений (в том числе и в «Бородино»: «Богатыри — не вы!»), вырастает у него на основе моральных и социальных норм, на основе положительных идеалов и требований, которые он предъявляет к жизни и к людям (см. об этом в статье Д. Максимова «Лирика Лермонтова» в «Литературной учебе», 1939, № 4). Самые яркие образцы этого своеобразного, протестующего или героического пессимизма — стихотворения «Дума», «Как часто, пестрою толпою окружен» и «И скушно и грустно». Это не только элегии, но вместе с тем и острые сатиры, полные негодования, — обвинительные акты, предъявляемые современности. Они подготовлены теми 16 строками, которыми заканчивалась «Смерть поэта», — строками,

написанными, как настоящий обвинительный акт, и грозящими страшным «божьим судом». Здесь в полной мере сказался Лермонтов-моралист, уверенный в том, что час возмездия настанет. Недаром и здесь, и в «Думе», и в других стихах этих лет («Поэт», «Не верь себе») Лермонтов усваивает манеру французского поэта-сатирика Барбье («Ямбы», 1832 г., и «Il Pianto», 1833 г.), бичевавшего самыми гневными и резкими словами современные ему нравы. Лермонтов использовал, по-видимому, и другого сатирика, близкого ему по духу и стилю, — упомянутого выше Жильбера. В его большом сатирическом стихотворении «Восемнадцатый век» есть зародыш «Думы»; Жильбер говорит о своих современниках, возглавляющих общество: «Расслабленные, они с трудом влчат свою старческую юность, преждевременно согнувшиеся, охваченные скукой, изнеженные дети лишенных силы отцов» и т. д. Знаменитые слова Лермонтова «О, как мне хочется смутить веселость их и дерзко бросить им в глаза железный стих, облитый горечью и злостью!» кажется усиленным вариантом двух строк Жильбера из сатиры «Моя апология»:

Je veux de vos pareils ennemi sans retour,
Fouetter d'un vers sanglant ces grands hommes d'un jour.

(Непримиримому врагу вам подобных, мне хочется
Хлестнуть жестким стихом этих сегодняшних господ).

Белинский писал о «Думе»: «Эти стихи написаны кровью; они вышли из глубины оскорбленного духа: это вопль, это стон человека, для которого отсутствие внутренней жизни есть зло, в тысячу раз ужаснейшее физической смерти!.. И кто же из людей нового поколения не найдет в нем разгадки собственного уныния, душевной апатии, пустоты внутренней и не откликнется на него своим воплем, своим стоном?.. Если под „сатирию“ должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а грома негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, — то „Дума“ Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии. Если сатиры Ювенала дышат такою же бурей чувств, таким же могуществом огненного слова, то Ювенал действительно великий поэт!».

Стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен» было написано после маскарадного бала в Благородном собрании (1 января 1840 г.). Присутствовавший на этом балу молодой И. С. Тургенев видел Лермонтова и потом вспоминал: «Ему не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки; одна маска сменялась другою, а он почти не сходил с места и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Мне тогда же показалось, что я уловил

на лице его прекрасное выражение поэтического творчества. Быть может, ему приходили в голову те стихи:

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки...

и т. д.».

Сам Лермонтов еще до этого стихотворения так описывал свое положение в письме к М. А. Лопухиной (в подлиннике по-французски): «Надо вам сказать, что я несчастнейший человек; вы поверите мне, когда узнаете, что я каждый день езжу на балы. Я пустился в большой свет. В течение месяца на меня была мода, меня наперерыв отбивали друг у друга. Это, по крайней мере, откровенно. Весь этот народ, которому доставалось от меня в моих стихах, старается осыпать меня лестью. Самые хорошенькие женщины выпрашивают у меня стихов и хвастаются ими как триумфом. Тем не менее я скучаю. Просился на Кавказ — отказали, не хотят даже, чтобы меня убили». Новогоднее стихотворение Лермонтова, появившееся в № 1 «Отечественных записок» 1840 г., было очень оскорбительным для «света»: назвать светских дам «городскими красавицами» значило почти приравнять их к дамам «полусвета». Есть сведения о том, что на самом балу Лермонтов сказал что-то резкое по адресу дочери Николая I, Марии Николаевны. Все это подготовило почву к тому, чтобы воспользоваться первым случаем для новой ссылки Лермонтова; этим поводом была дуэль Лермонтова с сыном французского посланника Эрнестом де Барантом, происшедшая 18 февраля 1840 г., после ссоры на балу у графини Лаваль. Лермонтов был арестован и предан военному суду. Во время сидения под арестом он написал стихотворение «Пленный рыцарь», завершающее собой целый «тюремный цикл» (см. «Узник», «Сосед», «Соседка»). В этом стихотворении тюремная тема приобрела уже символический характер; самое заглавие звучит как обобщение, под которым подразумевается положение Лермонтова в плену у самодержавного тирана. 13 апреля 1840 г. Николай I решил дело Лермонтова и его секунданта, А. А. Столыпина-Монго и А. Браницкого: «Поручика Лермонтова перевести в Тенгинский пехотный полк тем же чином; отставного поручика Столыпина и г. Браницкого освободить от подлежащей ответственности, объявив первому, что в его звании и летах полезно служить, а не быть праздным».

Надо принять во внимание, что в 1839 г. Лермонтов был членом «кружка шестнадцати». Один из членов этого кружка, К. Браницкий, впоследствии вспоминал: «В 1839 году в Петер-

бурге существовало общество молодых людей, которое называли, по числу его членов. кружком шестнадцати. Это общество составилось частью из университетской молодежи, частью из кавказских офицеров. Каждую ночь, после театра или бала, они собирались то у одного, то у другого. Там, после скромного ужина, куря свои сигары, они рассказывали друг другу о событиях дня, болтали обо всем и все обсуждали с полнейшей неприужденностью и свободой, как будто III Отделения собственности его императорского величества канцелярии и не существовало: до того они были уверены в скромности всех членов общества» («Les Nationalités slaves», Paris, 1879). Перечисляя членов этого кружка, Браницкий на первом месте называет Лермонтова, а затем — А. Долгорукого, Жерве, Д. П. Фредерикса, А. А. Столыпина-Монго, С. Долгорукого, А. П. Шувалова, П. А. Валуева, И. С. Гагарина. До сих пор не найдено никаких документов, по которым можно было бы точно установить идейное направление «кружка шестнадцати», но несомненно, что в отношении к правительству Николая I кружок был оппозиционным. Надо думать, что его политическая программа (если таковая была) строилась на идее дворянской революции; это были скорее всего последователи декабризма. Правительство вряд ли знало о существовании этого кружка, но оно было прекрасно осведомлено о наличии оппозиционных настроений в гвардии и о том, что одним из главных вдохновителей их является Лермонтов. Его ссылку на Кавказ, в самый центр ожесточенной борьбы с несдававшейся Чечней (движение во главе с Шамилем), надо рассматривать не как наказание за дуэль с де Барантом, а как желание освободиться от этого «беспокойного» и дерзкого офицера. Влияние Лермонтова и привязанность к нему друзей были настолько сильны, что вслед за ним летом 1840 г. добровольно поехали на Кавказ почти все члены кружка. Ю. Самарин в письме к И. Гагарину от 19 июля 1840 г. писал (в подлиннике по-французски): «Вскоре после вашего отъезда (за границу, — Б. Э.) через Москву потянулась вся фракция 16-ти (toute la fraction des 16), направляющаяся на юг. Я часто видел Лермонтова во все время его пребывания здесь» («Новое слово», 1894, № 2, стр. 44).

Перед отъездом на Кавказ Лермонтов написал стихотворение «Тучи». В. А. Соллогуб рассказывал в 1877 г. П. А. Висковатову, что это стихотворение было написано на квартире у Карамзиных, у «Соляного городка», против Летнего сада. В этот же период была, вероятно, написана политическая эпиграмма «Прощай, немытая Россия»; возможно, впрочем (как думает Висковатов), что она была написана в 1841 г., перед последним отъездом на Кавказ. Текст этой эпиграммы, ввиду от-

сутствия автографа, нельзя считать совершенно достоверным; стих 6-й читается, например, в разных списках по-разному: «Сокроюсь от твоих пашей», «Укроюсь от твоих царей». Это стихотворение, обращенное к официальной России, прекрасно оттеняется другим — «Родина» (1841 г.), освещающим отношение Лермонтова к настоящей России, к народу. Здесь Лермонтов срывает с самого себя маску светского человека, гусара, которую ему приходилось носить, и предстает другим человеком, которым его знали только самые близкие друзья. Светская жизнь и все с нею связанное — мишура; подлинная Россия, подлинная жизнь — в глубине, в народе. Эта тема была уже подготовлена в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен», где Лермонтов погружается в воспоминания детства и описывает Тарханы; в «Родине» эта тема приобрела более определенный политический смысл: Лермонтов противопоставляет казенному патриотизму со всеми его ходячими элементами свою «странную любовь» — свой подлинный патриотизм. Добролюбов писал по поводу этого стихотворения: «Лермонтов обладал, конечно, громадным талантом и, умевши рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе. Доказательством служит его удивительное стихотворение „Родина“, в котором он становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно». Цитируются начальные строки «Родины», после чего Добролюбов продолжает: «Что же любит в родине этот поэт, равнодушный и к воинской славе, и к величавому покою государства, и даже к преданьям темной старины, записанным смиренными иноками-летописцами? Вот что он любит: (цитируется вся остальная часть стихотворения, — Б. Э.) Полнейшего выражения чистой любви к народу, гуманнейшего взгляда на его жизнь нельзя и требовать от русского поэта. К несчастью, обстоятельства жизни Лермонтова поставили его далеко от народа, и слишком ранняя смерть помешала ему даже поражать пороки современного общества с тою широтою взгляда, какой до него не обнаруживал ни один из русских поэтов» («О степени участия народности в развитии русской литературы»).

В заключение этого обзора отметим, что в юношеской лирике Лермонтова есть несколько стихотворений, разрабатывающих тему изгнания и гибели. Таково, например, стихотворение «К***» («Когда твой друг с пророческой тоскою»), в котором прямо говорится о будущей казни («голова, любимая тобою, с твоей груди на плаху перейдет»), таково «Настанет день — и миром осужденный», таково же «Из Андрея Шенье», начинающееся словами:

За дело общее, быть может, я паду
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу.

У Шенье нет стихотворения, которое можно было бы указать в качестве подлинника к этому; Лермонтов, видимо, собрал в нем те мотивы лирики Шенье, которые были близки ему самому. Появление имени Шенье, во всяком случае, характерно: Лермонтов смотрит на себя как на гражданского поэта, посвящающего себя «общему делу» и готового на казнь или ссылку. Отметим, кстати, среди поздней лирики несколько загадочное незаконченное стихотворение «На буйном пиршестве задумчив он сидел»; его связывали с знаменитым «Пророчеством Казота», написанным Лагарпом и переведенным в 1829 г. на русский язык («Некоторые любопытные приключения и сны из древних и новых времен»). Лагарп описывает вечер в избранном кругу за шесть лет до революции 1789 г.; на этом вечере Казот точно предсказывает дату революции и судьбу всех присутствующих, в том числе и свою собственную. Однако это указание не вскрывает смысла и значения лермонтовского наброска, относящегося, по всем признакам, к 1839 г. и написанного в какой-то связи со стихотворением «Памяти А. И. Одоевского» (на одном листе). Надо думать, что этот набросок сделан под впечатлением смерти Одоевского и в связи с мыслями о трагической судьбе декабристов. В таком случае этот набросок интересен и важен как дополнительное доказательство того, что Лермонтов чувствовал свое идейное и историческое родство с декабризмом.

2

Сделанный выше анализ политической лирики Лермонтова помогает разобраться и ориентироваться в тех его стихотворениях, которые посвящены общим вопросам человеческой жизни и дают в целом представление о развитии его философских взглядов. Некоторые из них находятся в ясной и органической связи с политическими и публицистическими стихотворениями. Таков, например, «Монолог» 1829 г. («Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете»), подготовляющий и «Думу», и многие другие поздние стихотворения. Это стихотворение уже дает общественно-философскую (а не лично-психологическую) мотивировку теме разочарования и пессимизма:

К чему глубокие познания, жажда славы,
Талант и пылкая любовь свободы,
Когда мы их употребить не можем.

Рядом с этим «Монологом» достаточно полновесно и убедительно звучит «Одиночество» (1830 г.) с характерным для

Лермонтова мотивом: «Один я здесь, как царь воздушный». Интересно, что последние строки этого стихотворения использованы в драме «Menschen und Leidenschaften»; Юрий Волин перед принятием яда говорит: «О! я умру, об смерти моей, верно, больше будут радоваться, нежели о рождении моем». Тесно связан с политической лирикой и замечательный «Отрывок», 1830 г. («На жизнь надеяться страшась»), в котором, с одной стороны, укреплен и углублен тема одиночества, а с другой — развернута философская утопия будущей жизни на земле, когда на ней будут жить «другие, чистейшие существа»: «Не будут проклинать они; меж них ни злата, ни честей не будет» и т. д. Здесь уже раздается голос Лермонтова-моралиста, осуждающего людей: «Вот казнь за целые века злодейств, кипевших под луной». В этом же стихотворении есть строфы, развертывающие тему демона: «Есть грозный дух: он чужд уму... Терзать и мучить любит он» и т. д. Эти строфы связаны с предшествующим ему стихотворением «Мой демон», 1829 г. («Собратье зол его стихия»), как бы отвечающим на «Демона» Пушкина; в 1831 г. Лермонтов вернулся к этому стихотворению и развил тему демонизма еще полнее и определеннее. В параллель к «Моему демону» можно поставить стихотворение «Я недля ангелов и рая», 1831 г., написанное по окончании второй редакции поэмы «Демон» и представляющее собою своего рода послесловие к ней. «Как демон мой, я зла избранник» — этими словами Лермонтов определяет одну из важнейших тем своего творчества, построенную на проблеме добра и зла.

Философская лирика 1830 г., явно соприкасаясь с политической лирикой этого года и вырастая на ее основе, развивает темы одиночества и разочарования, обоснованные несоответствием между моральными требованиями и действительностью. Стихотворения «Гроза» и «Крест на скале» изображают своего рода разряд душевных сил, томящихся от одиночества и бессилия: «Летай, огонь воздушный, свистите, ветры, над головой», — восклицает Лермонтов в первом стихотворении, а во втором мечтает взойти на скалу, которая доступна только орлу: «И после сбросил бы цепь бытия и с бурею братом назвался бы!». Здесь уже намечена подготовка темы, развернутой впоследствии в поэме «Мцыри». Звучат в стихотворениях этого года и байроновские темы, облеченные в характерные для Байрона философские монологи. Особенно типичны в этом случае страшные «Ночи» (I и II), развертывающие фантастические картины космического ужаса (ср. позднейшую «Смерть» — «Ласкаемый цветущими мечтами»). Собранные вместе, эти стихотворения 15—16-летнего юноши поражают душевным и умственным размахом. В «Отрывке» Лермонтов говорит о себе:

Взгляните на мое чело,
Всмотритесь в очи, в бледный цвет;
Лицо мое вам не могло
Сказать, что мне пятнадцать лет.

Этого нельзя сказать и по стихам 1830 г. Каковы бы ни были их литературные источники, каких бы писателей ни использовал для них Лермонтов, — все равно, захват и развитие тем, сила и глубина формулировок остаются самостоятельными и доказывают необычайную душевную и умственную одаренность.

Отдельные философские темы, появившиеся в лирике 1830 г., сведены в одно целое в большом монологе, написанном в жанре дневника и озаглавленном, как дневник, датой: «1831-го июня 11 дня». Хорошим эпиграфом к этому монологу (да и ко всей юношеской философской лирике) могли бы быть слова Владимира Арбенина из драмы «Странный человек», которая создавалась в это же время: «О! как бы я желал предаться удовольствиям и потопить в их потоке тяжелую ношу самопознания, которая с младенчества была моим уделом!». К стати, начальные строфы стихотворения «1831-го июня 11 дня» введены в эту пьесу, и о них студент Снегин говорит: «Он это писал в гениальную минуту!». Лермонтов сам, очевидно, придавал этому стихотворению большое значение — и действительно, оно подводит итог всему, намеченному в прежних стихах, и открывает огромные творческие перспективы. Недаром многие мысли и отдельные стихи из этого монолога перешли в позднейшие вещи, как найденные формулы. Этот монолог поднимается над темами разочарования и одиночества, давая героический образ юноши, наделенного кипучей силой мысли и темперамента:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

Это стихотворение важно для понимания не только юношеского периода Лермонтова, но и всего его творчества, всей его жизни и судьбы. Это одно из таких гениальных и смелых произведений, которые могут быть написаны только в юности, без оглядки на прошлое, и которые имеют значение для всего будущего, — как будто в момент их создания луч света упал на всю жизнь в целом. Потрясающее впечатление производят финальные строфы монолога:

Я предузнал мой жребий, мой конец,
И грусти ранняя на мне печать;
И как я мучусь, знает лишь творец;
Но равнодушный мир не должен знать.

И не забыт умру я. Смерть моя
 Ужасна будет

 Кровавая меня могила ждет,
 Могила без молитв и без креста,
 На диком берегу ревущих вод
 И под туманным небом; пустота
 Кругом.

Несомненно: это стихотворение, до сих пор почему-то мало привлекавшее внимание исследователей Лермонтова, должно стать предметом специального и разностороннего изучения. Мало того: его надо суметь довести до широкого читателя, привыкшего считать юношескую лирику Лермонтова слабой и насквозь подражательной. Уже после этого стихотворения Лермонтов мог с полным правом сказать о себе: «Нет, я не Байрон, я другой, еще неведомый избранник».

От этого монолога идут нити к философской лирике 1831—1832 гг., отличающейся крайней мрачностью (см. в комментарии к первому отделу о 1831 г.). Юношеский пессимизм достигает здесь своего предела: «Чаша жизни», «Метель шумит», «Кто в утро зимнее», «Волны и люди», «Стансы» («Мне любить до могилы творцом суждено»), «Хоть давно изменила мне радость», «Как в ночь звезды падуцей пламень», «Для чего я не родился этой синею волной», «Он был рожден для счастья» — все эти стихотворения посвящены темам тоски, одиночества, разочарования, смерти. Однако основа, заложенная в монологе 1831 г. и показывающая источник этого пессимизма, обнаруживается и здесь: мятежная героическая натура Лермонтова, рвущаяся к большим чувствам и большим поступкам, сказывается в ряде стихотворений этих лет. Особенно значительно стихотворение «Когда б в покорности незнания», в котором утверждается смысл самого стремления к совершенству и высказывается твердая уверенность, что этого стремления не могло бы быть, «когда б нам полного блаженства не должно вечно было знать».

В этой связи интересны и характерны контрасты ангельских и демонских образов, усиливающиеся в лирике 1831—1832 гг. («Ангел» и «Мой демон»), — контрасты неба и земли («Небо и звезды», «Земля и небо»), контрасты бури и покоя («Парус»), в основе которых лежит важная и противоречивая для Лермонтова тема добра и зла. Появляются «кощунственные», полные сарказма и иронии стихи («Посреди небесных тел лик луны туманный»), завершением которых является «Благодарность» (1840 г.). Кладбищенские и похоронные мотивы, обычно развивающиеся у Лермонтова в жанрах серьезного философского монолога, принимают форму резкой сатиры, лишенной

всякого элегического тона; таково стихотворение «Что толку жить!» (1832 г.), конец которого в письме к М. А. Лопухиной звучит еще резче и «материалистичнее», чем в окончательном тексте:

И если вы скончались в вере,
Как христианин, то гранит
На сорок лет по крайней мере
Название ваше сохранит
С двумя плачевными стихами,
Которых, к счастью, вы сами
Не прочтаете вовек.
Когда ж чиновный человек
Захочет место на кладбище,
То ваше тесное жилище
Разроет заступ похорон
И грубо выкинет вас вон;
И, может быть, из вашей кости,
Подлив воды, подсыпав круп,
Кухмейстер изготовит суп —
(Все это дружески, без злости).
А там голодный аппетит
Хвалить вас будет с восхищеньем;
А там желудок вас сварит,
А там — но с вашим позволеньем
Я здесь окончу мой рассказ;
И этого довольно с вас.

Надо, наконец, отметить те стихотворения этого отдела, в которых развивается намеченная в монологе 1831 г. тема деятельности и «боренья»:

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа.
.....
Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь.

В этой связи укажем на стихотворение «Поток» («Источник страсти есть во мне») и «Унылый колокола звон». Последнее интересно тем, что в нем кладбищенскому, пессимистическому мотиву противопоставлен другой:

Я чувствую — судьба не умертвит
Во мне возросший деятельный гений.

Лирика позднейших лет становится настолько конкретной и так насыщена общественно-публицистическими темами, что общие философские проблемы занимают в ней уже немного места. Своего рода итогом юношеских пессимистических мотивов являются два стихотворения 1837 г., связанные, очевидно, с арестом и ссылкой: «Гляжу на будущность с боязнью» и «Я не хочу, чтоб свет узнал». В них сформулированы те противоположные состояния души, на контрастном сочетании которых

строилась и юношеская философская лирика. В первом Лермонтов упрекает бога за то, что он «так горько прекословил надеждам юности», и говорит о своей «усталой душе»; во втором он гордо заявляет, что «укор невежд, укор людей души высокой не печалит», и заканчивает словами, напоминающими стихотворение «Мой демон»:

Его чело меж облаков,
Он двух стихий жилец угрюмый
И кроме бури да громов
Он никому не вверит думы.

Философским итогом любовной лирики является стихотворение «Любовь мертвеца». Его сопоставляли со стихотворением А. Карра «Влюбленный мертвец» («Le mort amoureux»); возможно, что связь между ними, действительно, есть (см. статью С. Штейна в «Известиях отделения русского языка» Академии наук, т. XXI, 1916, кн. 1): стихотворение А. Карра могло заинтересовать Лермонтова именно потому, что тема посмертной любви («любовь сильнее смерти») и ревности звучит в его собственных стихах с самой юности. С этой же темой связано стихотворение «Они любили друг друга» — вольный перевод из Гейне. Финал этого стихотворения очень далек от оригинала и является совершенно самостоятельной трактовкой темы.

3

Последний цикл лермонтовской лирики, органически связанный со всеми предыдущими, сосредоточен вокруг проблемы искусства и назначения поэта. Эта тема возникает в самых ранних его стихах, проходит через драму «Странный человек» (Владимир Арбенин — поэт) и заканчивается такими стихотворениями, как «Поэт» и «Пророк».

Одно из первых, совсем еще детских стихотворений посвящено этой теме («Поэт», 1828 г.). В эпоху Благородного пансиона Лермонтов пишет стихотворение «Романс» («Коварной жизнью недовольный»), поводом для которого послужил отъезд С. Шевырева, тогда еще молодого поэта, в Италию; это стихотворение (как и первое) — плод занятий с С. Раичем, для которого оно и было, вероятно, написано. К концу 1829 г. относится стихотворение «Молитва» («Не обвиняй меня, всесильный»), которое уже поражает серьезностью темы и мысли. Оно написано, по-видимому, не без связи с «Моей молитвой» Веневитинова («Души невидимый хранитель, услышь моление мое!»), но поворот темы сделан совершенно самостоятельно. У Веневитинова это действительно молитва; у Лермонтова — разговор с богом, уже насыщенный иронией и противопоставляющий твор-

чество («страшную жажду песнопенья») «тесному пути» добродетели. Это не молитва, а вежливое, но, по существу, очень саркастическое извинение перед богом. В стихах 1830 г. тема творчества уже сплетается с социальными проблемами, причем Лермонтов не пользуется обычным для романтиков 20-х годов противопоставлением поэта и «толпы», а ставит вопрос гораздо острее и определеннее:

Передо мной
Блестит надменный, глупый свет
С своей красивой пустотой!
Ужель я для него писал?
Ужели важному шуту
Я вдохновенье посвящал,
Являя сердца полноту?
Ценить он только злато мог
И гордых дум не постигал;
Мой гений сплел себе венки
В ущелинах кавказских скал.

Эта тема развивается в таких стихотворениях, как «1831-го января» («Редуют бледные туманы»), «Пуускай поэта обвиняет насмешливый, безумный свет», «Безумец я! вы правы, правы!», где Лермонтов с горечью восклицает:

Как мог я цепь предубеждений
Умом свободным потрясать
И пламень тайных угрызений
За жар поэзии принять?

В стихах 1830—1831 гг. появляется тема, сформулированная в драме «Станный человек»: «Я не сотворен для людей теперешнего века и нашей страны; у них каждый обязан жертвовать толпе своими чувствами и мыслями; но я этого не могу, я везде одинаков — и потому нигде не гожусь». Совершенно ясно, что слово «толпа» равносильно здесь слову «свет», о котором тот же Владимир Арбенин говорит: «Несносное полотерство, стремление к ничтожеству, пошлое самовыказыванье завладело половиной русской молодежи». Лермонтов обращается мысленно к прошлым векам, к родине своих легендарных предков — рыцарей и поэтов, помогавших Малькольму, сыну шотландского короля Дункана, победить Макбета, коварного убийцу отца. Он пишет стихотворение «Гроб Оссиана», где называет Шотландию своей родиной.

Байрон становится для него не только близким поэтом, но и близким человеком: «О, если б одинаков был удел!» — восклицает он в стихотворении «К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья»). Через два года эти юношеские мечты о шотландских предках и это желание походить на Байрона исчезнут («Нет, я не Байрон, я другой», 1832 г.), но не исчезнет,

а еще усилится жажда дела, творчества, славы. Вопросу о славе посвящено отдельное стихотворение — «Слава» («К чему ищу так славы я?»). Эта тема была затронута и в монологе 1831 г.:

Известность, слава, что они? — а есть
У них над мною власть; и мне они
Велят себе на жертву все принести,
И я влачу мучительные дни
Без цели оклеветан, одинок;
Но верю им! — неведомый пророк
Мне обещал бессмертье, и живой
Я смерти отдал все, что дар земной.

Итог этих юношеских раздумий о творчестве и о своей поэтической судьбе высказан в стихотворении 1832 г., начинающемся словами: «Мы случайно сведены судьбою»; здесь появляется замечательная формула, поглощающая все предыдущие выражения героических чувств и придающая самому стремлению к славе особый смысл:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей.

С одним из юношеских стихотворений («Когда твой друг с пророческой тоскою») связано стихотворение 1837 г., начинающееся словами: «Не смейся над моей пророческой тоскою». Здесь повторены прежние строки: «Я знал, что голова, любима тобою, с твоей груди на плаху перейдет», — но конец другой, затрагивающий тему поэтической судьбы («Пускай толпа растопчет мой венец: венец певца, венец терновый!»). Возможно, что в этом стихотворении (как и в юношеском, вариантом которого оно является) Лермонтов продолжал тему, взятую им в стихотворении «Из Андрея Шенье». Не было ли у него общего замысла, связанного с судьбой Шенье, и не являются ли эти загадочные стихотворения отдельными частями этого замысла?

В последние годы тема поэта и поэзии находит себе уже полное и резкое выражение в таких стихах, как «Поэт», «Не верь себе», «Журналист, читатель и писатель», «Пророк». Развернутая здесь трагедия поэта мотивирована не только пониманием «света», но и общественными условиями нового века, превращающими поэта в простого профессионала, обслуживающего мелкие интересы «черни». Поэт утратил свое «назначение, на злато променяв ту власть, которой свет внимал в немом благоговенье», — таков тезис стихотворения «Поэт». Это новая постановка темы, далеко ушедшая от прежних романтических противопоставлений «мечты» и «действительности». За этим тезисом скрывается высокое представление о поэте как о вожде, вдохновляющем народ: его голос должен звучать, «как колокол на

башне вечевой во дни торжеств и бед народных». Этим сравнением Лермонтов возвращается к той теме вольного Новгорода, которой он увлекался в юности, и тем самым обнаруживает свою продолжающуюся идейную близость к декабризму. Он называет современного поэта «осмеянным пророком», предвосхищая тему своего предсмертного стихотворения («Пророк»). Стихотворение «Не верь себе» снабжено эпиграфом из пролога к «Ямбу» Барбье (следы чтения Барбье есть и в «Думе» и в «Поэте»): «Какое нам, в конце концов, дело до грубого лая всех этих кричащих шарлатанов, торговцев пафосом и изготовителей напыщенных слов, и всех паяцов, танцующих на фразе?». Отзвук этого эпиграфа есть и в тексте: «разрумяненный трагический актер, махающий мечом картонным». Лермонтов, как и Барбье, восстает против торговли искусством и талантом («Не унижай себя. Стыдися торговать») и против самого этого искусства, которое надменно выставляет напоказ «гной душевных ран». Так и Барбье (в стихотворении «Мельпомена») возмущается тем, что искусство превратилось в калеку, «показывающего прохожим свои кровоточащие обрубки и постыдные язвы, разъедающие его тело».

Настоящее, большое искусство, о котором мечтает Лермонтов, не находит себе места в современности. «О чем писать?» — спрашивает он в стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (написанном под арестом в 1840 г.) и перечисляет избитые, надоевшие мелкие поэтические темы. Интересно, что «Читатель», выведенный в этом стихотворении (в противоположность «Журналисту»), высказывает очень важные и серьезные мысли, требуя от поэзии правды и силы:

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?

«Писатель», в ответ на эти призывы, отвечает длинной речью, которая приводит к тому же вопросу: «О чем писать?». В этой речи раскрываются два пути для поэзии: путь «вдохновенного труда, когда и ум и сердце полны» и когда «мир мечтою благородной пред ним очищен и обмыт», и другой путь — когда «пером сердитый водит ум», путь судьбы и моралиста, смело предающего позору «приличьем скрашенный порок». Первый путь неприемлем для современности: это с ее точки зрения — «ребяческие чувства, воздушный, безотчетный бред». Возможно, что, рисуя этот путь, Лермонтов имел в виду поэзию Пушкина; слова «Тогда с отвагою свободной поэт на будущность глядит» как будто намекают на первые строки пушкинских «Стансов»:

«В надежде славы и добра гляжу вперед я без боязни» (ср. у Лермонтова обратное — «Гляжу на будущность с боязнью»). Второй путь, на который Лермонтов встал «Смертью поэта», «Думой», новогодним стихотворением «Как часто, пестрою толпою окружен» (путь, по которому пойдет русская литература после Лермонтова), оказывается невозможным, потому что для него в современности нет опоры:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь?
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

Стихотворение «Пророк» развертывает трагическую судьбу поэта, решившегося провозглашать «любви и правды чистые ученья». Оно является как будто ответом или возражением на «Пророка» Пушкина; начало («С тех пор, как вечный судия мне дал всеведение пророка») звучит как прямое и сознательное продолжение пушкинской темы. Пушкин описал превращение в пророка и кончил призывом к нему («Встань, пророк, и виждь и внемли» и т. д.); Лермонтов рисует его дальнейшую судьбу — бегство из городов в пустыню и насмешки людей. Стихотворение Лермонтова можно понять как пессимистическую парафразу на пушкинское: он говорит о разрушении высоких надежд на роль поэта, высказанных Пушкиным в «Пророке». Источник этого пессимизма, как всегда у Лермонтова, — не просто разочарование, а осознание противоречий между назначением поэта и современностью. Белинский писал о Лермонтове В. Боткину в 1840 г. (после свидания в Ордонанс-гаузе): «Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: дай бог!» («Письма», II, стр. 108). Белинский почувствовал это характерное для мировоззрения и всего поведения Лермонтова сложное сочетание пессимизма с породившей и питающей его верой — сочетание презрительной позы с пафосом моралиста, предъявляющего миру высокие требования и идеалы.

Отдел третий

Третий отдел составлен из стихотворений лиро-эпического и фольклорного характера. Эта область поэзии интересовала Лермонтова с самых ранних лет: 14-летним мальчиком он переводит баллады Шиллера и воспроизводит грузинскую народную песню, слышанную им на Кавказе. В 1830 г. он записывает в тетради: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не

могу заимствовать; в 15 же лет ум не так быстро принимает впечатления, как в детстве; но тогда я почти ничего не читал. — Однако же, если захочу вдаваться в поэзию, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях. — Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская, — я не слышал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности». Вкус к фольклору зародился у Лермонтова еще в детстве, в Тарханах и на Кавказе; в дальнейшие годы интерес к народному творчеству настолько окреп и развился, что среди стихотворений 1837—1841 гг. уже значительное место занимают обработки фольклорных тем, сюжетов и жанров, особенно кавказских. Запись сказки об Ашик-Керибе, сделанная Лермонтовым, по всем признакам, со слов азербайджанского ашуга, достаточно свидетельствует об его активном интересе к фольклору. Еще убедительнее в этом смысле такие создания Лермонтова, как «Песня про царя Ивана Васильевича» и «Беглец (горская легенда)»; мы помещаем их здесь, а не в отделе поэм, именно потому, что они являются своего рода итогами работы Лермонтова над русским и кавказским фольклором. Последняя редакция «Демона» тоже тесно связана с народными легендами Казбекского района. Надо сказать, что и литературные баллады (Шиллера, Гете, Вальтера Скотта, Байрона), которыми Лермонтов увлекался с ранних лет, восходят большей частью к фольклорным источникам. Таким образом, собранные в третьем отделе стихотворения показывают Лермонтова уже не как лирика в узком смысле этого слова, а как «певца», как «барда», как «сказителя», органически связанного с народным творчеством. Эта область его поэзии имеет огромное принципиальное значение для понимания его личности и творчества, противостоя попыткам истолковать его как поэта, замкнутого сферой индивидуальных, «одинокых» переживаний.

1

Поиски лиро-эпических тем и жанров начинаются у Лермонтова с первых шагов его творчества. К 1829 г. относятся такие стихотворения, как «Покаяние» (диалог девы с попом-исповедником), «Два сокола», «Жена севера»; все они восходят, конечно, к литературным источникам, до сих пор, однако, не установленным. «Два сокола» по сюжету очень похоже на стихотворение Пушкина «Ворон к ворону летит», которое является переводом первой половины шотландской песни из сборника, изданного в 1803 г. Вальтером Скоттом; но совершенно возможно и вероятно прямое знакомство Лермонтова с оригиналом — «The two Corbies» В. Скотта, как думает Д. П. Якубович

(см. его статью «Лермонтов и В. Скотт» в «Известиях Академии наук СССР», 1935, № 3). Что касается «Жены севера», то это стихотворение, может быть, навеяно Оссианом. В том же 1829 г. Лермонтов начинает увлекаться Шиллером и переводит его «Перчатку», стараясь сохранить ритм немецкого подлинника. К этому же времени относится «Баллада» («Над морем красавица-дева сидит»), явно навеянная балладами Шиллера — той же «Перчаткой» («Der Handschuh») и «Водолазом» («Der Taucher»), в переводе Жуковского — «Кубок»). На дальнейших опытах Лермонтова в этом жанре сказывается уже влияние Байрона и английской поэзии: «Челнок» («Воет ветер и свистит пред недалёкой грозой»), «Гость» («Как прошлец иноплеменный»),⁶ «Баллада» («Берегись! берегись! над бургосским путем» — перевод из XVI песни «Дон Жуана» Байрона с очень точной передачей строфы и ритма, вплоть до внутренних рифм). В следующие годы работа над жанром баллады усиливается: к немецким и английским образцам присоединяются французские («Odes et ballades» и «Les Orientales» В. Гюго). Таковы: «Прощанье» (ср. «Adieux de l'hôtesse arabe» В. Гюго), «Баллада» («Куда так проворно, жидовка младая?»), «Тростник». Литературные источники этих баллад должны быть еще установлены.

К этим же юношеским годам относятся стихотворения не балладного, а более общего лиро-эпического типа, отражающие на себе, по-видимому, чтение английской поэзии. «Песнь барда» связана с историческими замыслами и набросками Лермонтова из эпохи татарского ига; «Чума» написана в связи с холерной эпидемией (ср. «Пир во время чумы» Пушкина, восходящий к английскому оригиналу); «Могила бойца» по своей стиховой и ритмической структуре похожа на английские баллады.

К балладному циклу 1832 г. относится и «Русалка» 1836 г., разрабатывающая популярный — особенно в немецкой поэзии — «русалочий» мотив. Этот мотив обработан Лермонтовым еще раз в «Морской царевне» (1841 г.). В 1839 и 1840 гг. Лермонтов пишет свои классические баллады: «Три пальмы» и «Воздушный корабль». Первая по своему жанру восходит, по-видимому, к ориентальным балладам Гюго, но в то же время по своему сюжету является своего рода пессимистической перифразой IX стихотворения Пушкина из цикла «Подражаний Корану» (см. у Н. Ф. Сумцова: «А. С. Пушкин», 1900, стр. 164—174), как это мы видели и в «Пророке». Возможно, конечно, что Лермонтов и сам читал Коран, но связь с Пушки-

⁶ О другой балладе под тем же заглавием («Клариссу юноша любил») говорилось выше, в связи со стихотворениями, обращенными к Н. Ф. Ивановой (см. отдел I, гл. 3).

ным, помимо всего, обнаруживается в точном воспроизведении ритма и строфы. Что касается «Воздушного корабля», то это очень вольный перевод баллады Цедлица «Das Geisterschiff», подготовленный юношескими стихотворениями Лермонтова о тени Наполеона. Интересно, что появление «Воздушного корабля» в печати (в майской книжке «Отечественных записок» 1840 г.) совпало с постановлением французского правительства о перенесении праха Наполеона с острова св. Елены в Париж (решение короля было объявлено в палате депутатов 12 мая н. ст. 1840 г.). Возможно, что известия о готовящемся решении проникли в Россию еще до этого постановления и Лермонтов написал «Воздушный корабль» под этим впечатлением.

Выше было уже отмечено увлечение Лермонтова в последние годы стихами Гейне (стихотворение «Они любили друг друга»); к 1841 г. относятся два стихотворения лиро-эпического жанра, отражающие это увлечение: «На севере диком стоит одиноко» (перевод гейневского «Ein Fichtenbaum steht einsam») и «Утес». О первом вспоминает П. П. Вяземский — источник, правда, очень недостоверный:⁷ «Накануне отъезда своего на Кавказ Лермонтов по моей просьбе мне перевел шесть (на самом деле восемь, — Б. Э.) стихов Гейне „Сосна и пальма“. Немецкая Гейне нам принесла С. Н. Карамзина. Он наскоро, в недоделанных стихах, набросал на клочке бумаги свой перевод. Я подарил его тогда же княгине Юсуповой. Вероятно, это первый набросок, который сделал Лермонтов, уезжая на Кавказ в 1841 году и который ныне хранится в императорской Публичной библиотеке» («Русский архив», 1887, кн. 9, стр. 142). В альбоме Юсуповой-Шеве (хранящемся в архиве Института литературы АН СССР) есть действительно автограф этого стихотворения, совершенно совпадающий по тексту с другим автографом на вклеенном в альбоме Лермонтова листке (Гос. публичная библиотека) и сильно отличающийся от общеизвестного:

На хладной и голой вершине
Стоит одиноко сосна,
И дремлет... под снегом сыпучим
Качаяся дремлет она.

Ей снится прекрасная пальма
В далекой восточной земле,
Растущая тихо и грустно
На жаркой песчаной скале.

По всем признакам — это и есть первоначальная редакция перевода, сделанного потом заново: в другом ритме и с гораздо бо-

⁷ Это тот самый Вяземский, который «сочинил» всю историю о Лермонтове и французской авантюристке Оммер де Гель (см. статью П. Попова «Мистификация»: «Новый мир», 1935, № 3, стр. 282—293).

лее сложной системой рифм (женские окончания рифмуют через строфу), которой у Гейне нет. Рядом с черновым текстом перевода, набросанным в альбоме, Лермонтов сделал карандашный рисунок, изображающий сосну на вершине и в отдалении пальму на скале. Интересно, что ни в первой, ни во второй редакции не передана одна смысловая деталь, очень существенная для Гейне: «сосна» по-немецки мужского рода. Тютчев в своем переводе (1827 г.), стремясь сохранить эту деталь, заменил сосну кедром; у Фета — тоже кедр. Лермонтов игнорировал эту деталь, придав тем самым всему стихотворению более общий философский смысл. «Утес» по своему строению и жанру очень близок к этому «гейневскому» типу маленькой аллегорической баллады, но вместе с тем образ утеса очень характерен для лермонтовской любовной лирики (ср., например, стихотворение «Стояла серая скала на берегу морском», 1832 г.). К тому же типу аллегорических сказаний, построенных на одушевлении природы, относится стихотворение «Дубовый листок оторвался от ветки родимой»; в основу его положен распространенный в тогдашней русской поэзии и частый у Лермонтова образ оторвавшегося от ветки листка, ведущий свое происхождение от стихотворения французского поэта Арно «De ta tige détachée» (перевод Жуковского — «От дружной ветки отлученный»). Лермонтовское стихотворение имеет помимо всего, конечно, и автобиографический смысл; слова «До срока созрел я и вырос в отчизне суровой» в этом смысле достаточно убедительны.

Мы видели выше, что к годам 1840—1841 относится большое количество альбомных стихотворений — маленьких «посланий»: Щербатовой, Соломирской, Воронцовой-Дашковой, Хомутовой, Мятлеву, Карамзиной, Ростопчиной. Этот интимный жанр Лермонтов развернул в целый стихотворный очерк, начинающийся в стиле письма («Я к вам пишу: случайно! право, не знаю как и для чего») и содержащий подробное описание сражения с горцами при реке Валерике (11 июля 1840 г.). Лермонтов сам участвовал в этом сражении; 14 июня 1840 г. он писал А. А. Лопухину: «Завтра я еду в действующий отряд на левый фланг в Чечню брать пророка Шамиля, которого, надеюсь, не возьму, а если возьму, то постараюсь прислать к тебе по пересылке». Действующий отряд, о котором пишет Лермонтов, — это отряд генерала Галафеева. 12 сентября 1840 г., по окончании похода в Малую Чечню, Лермонтов сообщил тому же Лопухину: «У нас были каждый день дела, и одно довольно жаркое, которое продолжалось шесть часов сряду. Нас было всего 2000 пехоты, а их до 6 тысяч; и все время дрались штыками. У нас убыло 30 офицеров и до 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте — кажется, хорошо! — вообрази себе, что

в овраге, где была потеха, час после дела еще пахло кровью... Я вошел во вкус войны и уверен, что для человека, который привык к сильным ощущениям этого банка, мало найдется удовольствий, которые бы не показались приторными». Речь здесь идет именно о сражении при Валерике. В числе отличившихся в этом деле «Журнал военных действий» отмечает «Тенгинского полка поручика Лермонтова и 19-й артиллерийской бригады прапорщика Вонярярского», которые переносили приказания генерала Галафеева «в самом пылу сражения в лесистом месте». Они оба, по словам «Журнала», заслуживают особенного внимания, «ибо каждый куст, каждое дерево грозили всякому внезапной смертью». За участие в деле при Валерике Лермонтов был представлен ген. Галафеевым к награждению орденом св. Владимира 4-й степени с бантом. В поданном Галафеевым прошении, в графе «за что к награде представляется», сказано: «Во время штурма неприятельских завалов на реке Валерике имел поручение наблюдать за действиями передовой штурмовой колонны и уведомлять начальника об ее успехах, что было сопряжено с величайшею для него опасностью от неприятеля, скрывавшегося в лесу за деревьями и кустами, но офицер этот, несмотря ни на какие опасности, исполнял возложенное на него поручение с отличным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы». Однако награды Лермонтов не получил. Резолюция на прошении гласила: «Высочайше повелено поручиков и прапорщиков за сражения удостоивать к монаршему благоволению, а к другим наградам представлять за особенно отличные подвиги». В феврале 1841 г. Лермонтов писал Д. С. Бибикову (уже из Петербурга, куда приехал в отпуск): «9 марта отсюда уезжаю заслуживать себе на Кавказе отставку: из Валерикского представления меня здесь вычеркнули, так что даже я не буду иметь утешения носить красной ленточки, когда надену штатский сюртук».

Стихотворное послание, описывающее сражение при Валерике, написано несколько в ином тоне, чем цитированное выше письмо к Лопухину. Лермонтов здесь совершенно отходит от старой батальной романтики: бой описан не по образцу прежних поэм, пользовавшихся в этих случаях одической традицией, а совсем просто и конкретно — с точки зрения рядового участника сражения. В самом трагическом месте, после строк о смерти капитана и гибели товарищей, следует размышление о войне, в котором человек противопоставлен природе («Один враждует он — зачем?»), — знаменитое место, подготавливающее будущие морально-пацифистские рассказы и очерки Л. Толстого. Как видно по письмам и воспоминаниям, Лермонтов в это

время усиленно хлопотал об отставке и собирался целиком от-
даться литературе. Он писал бабушке: «То, что вы мне пишете
о словах г. Клейнмихеля, я полагаю, еще не значит, что мне от-
кажут отставку, если я подам; он только просто не советует;
а чего мне здесь еще ждать? Вы бы хорошенько спросили
только, выпустят ли, если я подам?». Перед последним своим
отъездом из Петербурга на Кавказ (после отпуска в 1841 г.)
Лермонтов писал Д. С. Бибикову: «... уезжаю заслуживать себе
на Кавказе отставку».

Судя по вступительным строкам, послание «Я к вам пишу»
обращено к В. А. Лопухиной. Оно представляет характерный
для Лермонтова образец сочетания личных, интимных тем
с эпическим и философским материалом. По своим жанровым
тенденциям оно выходит далеко за пределы классических дру-
жеских «посланий» и приближается к жанру очерка (ср. своего
рода «физиологический очерк» Лермонтова «Кавказец», напи-
санный в 1841 г. и предназначавшийся для издания А. Башуц-
кого «Наши, списанные с натуры русскими»).

С этим посланием непосредственно связано «Завещание»
(«Наедине с тобою, брат») — как отдельный военный эскиз
к общей батальной картине. Здесь нарисован трогательный и
трагический по своей простоте и правде образ русского солдата-
героя, умиравшего за родину. Белинский заметил по поводу
этого стихотворения, что в нем «голос не глухой и не громкий,
а холодно спокойный; выражение не горит и не сверкает обра-
зами, но небрежно и прозаично».

Нам остается указать еще на одно стихотворение, не вошед-
шее в обзор баллад и других лиро-эпических стихотворений:
«Вид гор из степей Козлова». Это перевод из «Крымских сонет-
тов» Мицкевича — единственное прямое свидетельство об инте-
ресе Лермонтова к этому поэту; специальное изучение этого еще
не исследованного вопроса обнаружит, вероятно, и другие лите-
ратурные связи между Лермонтовым и Мицкевичем. Сонет,
переведенный Лермонтовым, был до него переведен И. И. Коз-
ловым.

2

Перейдем к обзору стихотворений, прямо восходящих
к фольклору или тесно с ним связанных, и остановимся сначала
на цикле «песен». В стихотворении «Русская мелодия», 1829 г.,
не имеющем ничего общего с фольклором, есть, однако, любо-
пытные строки, отражающие деревенские впечатления:

Так, перед праздною толпой
И с балалайкою народной

Сидит в тени певец простой,
И бескорыстный и свободный!

Первый опыт написать нечто вроде народной песни — «Грузинская песня», 1829 г. К этому стихотворению Лермонтов делает приписку: «Слышано мною что-то подобное на Кавказе». Он старается передать не только сюжет, но и разнообразный ритм песни, соединяя в строфе стихи четырехстопного ямба с двухстопным и одностопным. В период увлечения политическими и историческими темами (см. поэму «Последний сын вольности») Лермонтов пишет песню о Степане Разине и плененной им персиянке — «Атаман» (1831 г.), дополняя, таким образом, декабристскую тему вольного Новгорода другой темой из цикла русской «вольности». Далее следует «Воля» («Моя мать — злая кручина»), использованная потом в романе о пугачевском движении («Вадим»); эта песня свидетельствует уже о хорошем знакомстве с русским фольклором; здесь появляются характерные народные выражения и образы («Но мне богом дана молодая жена, воля-волюшка, вольность милая»), и ритм следует образцам народной песни, не укладываясь в обычную метрическую систему. Другая «Песня» («Желтый лист о стебель бьется») является попыткой передать не только словарь («ветка сирая», «красна девица») и ритм народной песни, но и ее основной художественный прием — параллелизм образов, взятых из природы и из человеческой жизни. К этому же времени относится «Русская песня» («Клоками белый снег валится»), связанная по теме с лирикой: ее сюжет построен на измене девушки своему милому. Девушка боится «с крыльца сойти воды снести» не потому, что на улице разыгралась метелица, а потому, что перед ней может предстать умерший милый, который скажет: «Ты изменила» — и покажет ей заветное кольцо. Это, в сущности, сюжет, близкий к знаменитой балладе Бюргера «Ленора» (известной в России уже по переделке Жуковского «Людмила»), и интересно, что одновременно с «Русской песней» Лермонтов пишет балладу «Гость» («Кларису юноша любил»), в которой перелагает этот же сюжет. Несомненно, что эти две вещи отражают историю, пережитую самим Лермонтовым в период его увлечения Н. Ф. Ивановой (см. комментарий к первому отделу); недаром под заглавием баллады стоит многозначительное слово: «Быль», а затем следует: «(Посвящается)». Итак, фольклорные опыты 1831 г. представляют собой уже не только упреждения в передаче народного стиля и стиха, но и попытки использования народного стиля для выражения лично пережитых чувств. Так постепенно и последовательно Лермонтов идет к овладению народным творчеством — не для простой стилизации,

а для художественного использования, для передачи собственных настроений и чувств в формах народной песни. В годы 1837—1840 Лермонтов вполне овладевает этой задачей. Показательно в этом отношении стихотворение «Узник», написанное под арестом за стихотворение на смерть Пушкина. Оно является переделкой «Желанья» («Отворите мне темницу»), написанного еще в 1832 г. От этого раннего стихотворения остались только первые строки, все остальное написано заново — и именно для того, чтобы, с одной стороны, придать стихотворению более точный и верный народный колорит, а с другой — связать его с реальной темой, с тюрьмой. Другой, еще более характерный и удачный опыт тюремной песни — «Соседка», написанной тоже под арестом в 1840 г. Традиционный тюремно-любовный мотив (ср. у А. Шенье «La jeune captive») разработан здесь в стиле русских тюремных и разбойничьих песен; это стихотворение Лермонтова было очень популярным в народном песенном репертуаре — далеко не единственный случай проникновения его стихотворений в народную среду. Интересно, что А. П. Шан-Гирей вспоминает по поводу этого стихотворения: «Здесь написана была пьеса „Соседка“, только с маленьким прибавлением. Она действительно была интересная соседка, я ее видел в окно, но решоток у окна не было, и она была вовсе не дочь тюремщика, а вероятно дочь какого-нибудь чиновника, служащего при Ордонанс-гаузе, где и тюремщиков нет, а часовой с ружьем точно стоял у двери, я всегда около него ставил свою шпагу». Этим свидетельством (хотя и показывающим лишний раз, что А. П. Шан-Гирей очень мало понимал в поэзии и в творчестве Лермонтова) устанавливается, что в основе «Соседки» лежат реальные впечатления и чувства. Полного слияния народно-балладного стиля с личной темой достигает Лермонтов в «Сне» («В полдневный жар в долине Дагестана», 1841 г.), который не случайно стал почти народным романсом, оставаясь высоким образцом поэзии, с очень сложным построением и глубоким смыслом. Многие исследователи Лермонтова (В. Розанов, Д. Мережковский, Вл. Соловьев) истолковывали это стихотворение как мистическое прозрение в свою собственную судьбу. Г. К. Градовский передает рассказ генерала Шульца, поделившегося с Лермонтовым своими воспоминаниями о том, как он, после сражения, остался раненый один среди убитых и как он в таком положении пролежал целый день, пока его не подобрала («Исторический вестник», 1902, № 11; см. также в книге Градовского «Итоги», 1908). Рядом с этим интересно и важно указание Л. П. Семенова («Лермонтов и Толстой», 1914, стр. 279) на сходство «Сна» с песней терских казаков, в которой есть следующие слова:

Мне мало спалось, на белой заре много
 Во сне виделось.
 Во сне виделось: ох, будто я удал добрый молодец
 Убитый на дикой стене лежу,
 Ретивое мое сердечушко простреленное.

Несомненно, что «Сон» порожден грустными мыслями Лермонтова о своей судьбе. Е. Ростопчина вспоминает о встречах с ним перед последним отъездом на Кавказ: «Лермонтову очень не хотелось ехать, у него были всякого рода дурные предчувствия. Наконец, около конца апреля или начала мая мы собрались на прощальный ужин, чтобы пожелать ему доброго пути. Я из последних пожала ему руку... Во время всего ужина и на прощаньи Лермонтов только и говорил об ожидавшей его скорой смерти. Я заставляла его молчать, старалась смеяться над его, казавшимися пустыми, предчувствиями, но они поневоле на меня влияли и сжимали сердце». Стихотворение «Сон» написано в записной книжке, подаренной Лермонтову перед его последним отъездом на Кавказ В. Ф. Одоевским; обычно это стихотворение связывают с именем В. А. Лопухиной, но вернее, что в нем отражены встречи с Ростопчиной.

Остается указать еще на те песни, которые представляют собой чистейший фольклор. Таковы песни, вставленные в «Тамань» и «Бэлу»: «Как по вольной волюшке» и «Много красавиц в аулах у нас». Вторую из них Лермонтов называет «старинной песней» и вкладывает ее в уста Казбича, делая примечание: «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка — вторая натура». Песня эта, однако, появилась у Лермонтова еще до «Бэлы» — в поэме «Измаил-бей», в несколько иной форме (см. «Черкесскую песню» в строфе 9 второй части). В той же поэме (часть третья, строфа 15) есть еще «Песня Селима» («Месяц плывет и тих и спокоен»), перенесенная затем в легенду «Беглец» и восходящая, очевидно, тоже к фольклорному источнику. Наконец — «Казачья колыбельная песня», 1840 г., по поводу которой имеются рассказы, основанные на свидетельствах очевидцев. Передают, будто Лермонтов, возвращаясь из Чечни (после сражения при Валерике), остановился в станице Червленной. В доме, где он остановился, казачка пела над колыбелью ребенка. Вдохновленный ее песнями Лермонтов будто бы тут же на клочке бумаги написал свою «Казачью колыбельную песню». Белинский спрашивал В. Боткина в письме к нему от 16 апреля 1840 г.: «Что ты, Боткин, не скажешь ничего о его „Колыбельной казачьей песне“? Ведь чудо!».

Второй цикл, связанный с фольклором, состоит из баллад и близких к этому жанру стихотворений. Первый опыт такого

рода — «Баллада», 1831 г. («В избушке позднею порою»), восходящая, по-видимому, к большому историческому замыслу о Мстиславе Черном. В наброске плана Лермонтов писал: «Каким образом умирает Мстислав? Он израненный лежит в хижине, хозяйка крестьянка баюкает ребенка песнью: *Что за пыль пылит...* Выходит муж ее израненный». Интересно, что упомянутая здесь песня включена Лермонтовым в тетрадь его стихотворений (№ 20), хотя она представляет собой, очевидно, запись народной песни, сделанную, может быть, им самим. Приводим здесь эту песню:

Что в поле за пыль пылит?
Что за пыль пылит, столбом валит?
Злы татарывья полон делят:
То тому, то сему по добру коню;
А как зятю теща доставалася,
Он заставил ее три дела делять:
А первое дело гусей пасти,
А второе дело бел кужель прясти,
А третье дело дитя качать.

И я глазыньками гусей пасу,
И я ручиньками бел кужель пряду,
И я ножиньками дитя качаю;
Ты баю-баю, мило дитятко,
Ты по батюшке злой татарченок,
А по матушке родной внучеток,
У меня ведь есть приметочка,
На белой груди что копеечка.

Как услышала моя доченька,
Закидалася, заметалася:
Ты родная моя матушка!
Ах ты что давно не сказалася?
Ты возьми мои золоты ключи,
Отпирай мои кованые ларцы
И бери казны, сколько надобно,
Жемчугу да злата-серебра.

Ах, ты милое мое дитятко!
Мне не надобно твоей золотой казны,
Отпусти меня на святую Русь;
Не слышать здесь петья церковного,
Не слышать звону колокольного.

К 1832 г. относится стихотворение «Два великана» («В шапке золота литого»), изображающее, в стиле солдатских песен, борьбу Наполеона с Александром I, или, вернее, Франции с Россией. Самый образ России как великана-богатыря встречается у Лермонтова и в «Вадиме», и в позднейшей записи 1841 г.: «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем. Сказывается и сказка: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет

и спал крепко, но на 21-м году проснулся от тяжкого сна и встал и пошел... и встретил он тридцать семь королей и семьдесят богатырей и побил их и сел над ними царствовать. Такова Россия». Стихотворение «Два великана» в сжатом виде использовано Лермонтовым в поэме «Сашка» (глава I, строфа 7). В том же 1832 г. или, может быть, в 1831 г. было написано стихотворение «Поле Бородина», воспевающее это историческое сражение; оно имеет некоторую фольклорную окраску, но в целом ближе к военно-романтической балладе. В 1836 г. Лермонтов переделывает его и превращает в рассказ старика-солдата, насыщенный подлинными народными выражениями и интонациями («Бородино»). Белинский отметил, что это стихотворение не только рисует историческое сражение 1812 г., но и содержит общую мысль, относящуюся к современности и выраженную во второй строфе («Да, были люди в наше время» и т. д.): «Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел. Дальше мы увидим, что эта „тоска по жизни“ внушила нашему поэту не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования. Что же до „Бородина“, — это стихотворение отличается простотою, безыскусственностью: в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии». Говоря об общей мысли, Белинский устанавливает идейную связь между «Бородиным» и «Думой».

Среди стихотворений Лермонтова последних лет есть три кавказских баллады, источниками которых послужил местный фольклор. «Дары Терека» восходят к песням гребенских казаков, одну из которых приводит Н. Мендельсон в статье «Народные мотивы в поэзии Лермонтова» («Венок Лермонтову», 1914). Это стихотворение вызвало восторженный отзыв Белинского в письме к В. Боткину (от 9 февраля 1840 г.): «Итак о Лермонтове. Каков его „Терек“? Чорт знает — страшно сказать, а мне кажется, что в этом юноше готовится третий русский поэт и что Пушкин умер не без наследника». В статье о стихотворениях Лермонтова Белинский писал: «Только роскошная, живая фантазия греков умела так олицетворять природу, давать образ и личность ее немым и разбросанным явлениям... Терек и Каспий олицетворяют собою Кавказ как самые характеристические его явления... Мы не назовем Лермонтова ни Байроном, ни Гете, ни Пушкиным, но не думаем сделать ему гиперболической похвалы, сказав, что такие стихотворения, как „Русалка“, „Три пальмы“ и „Дары Терека“, можно находить только у таких поэтов, как Байрон, Гете и Пушкин». Следует указать, что самый жанр такой аллегорической ориентальной баллады появляется

у В. Гюго (ср. в сборнике «Les Orientales» балладу «Le Danube en colère»).

На таком же принципе художественной аллегии, использующей фольклорный материал, построена баллада «Спор», написанная Лермонтовым перед его последним отъездом на Кавказ. В это свое пребывание в Москве (по дороге на Кавказ) Лермонтов очень сблизился с Ю. Ф. Самариним и вел с ним беседы по самым важным историческим и политическим вопросам. В своем дневнике Самарин приводит, между прочим, интересное суждение Лермонтова о современном состоянии России (в подлиннике по-французски): «Хуже всего не то, что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает не сознавая этого» («Сочинения», т. XII, 1911, стр. 56). Говоря это, Лермонтов разумел, очевидно, крестьянскую массу. Судя по этой записи, Лермонтов о многом судил иначе, чем Самарин; это была встреча представителей двух исторических поколений русской интеллигенции: последнего носителя декабристской идеологии, озабоченного вопросом о социальной опоре в борьбе с самодержавием, с одним из первых теоретиков славянофильства. По поводу стихотворения «Спор» Самарин рассказывает в том же дневнике: «Вечером, часов в 9 (накануне отъезда Лермонтова на Кавказ, — Б. Э.), я занимался в своей комнате. Совершенно неожиданно входит Лермонтов. Он принес мне новые стихи для „Москвитянина“ — „Спор“. Не знаю, почему, мне особенно было приятно видеть Лермонтова в этот раз. Я разговорился с ним». Дальнейшие страницы дневника, содержавшие, по-видимому, запись их разговора, вырезаны (надо думать, в связи с арестом Самарина в 1849 г.). Приведенный материал заставляет думать, что «Спор» был написан не без связи с теми беседами, которые вел Лермонтов с Самариним; возможно, что и тема и самое заглавие стихотворения рождены этими беседами: это «спор» не только Эльбруса с Казбеком, но и Лермонтова с Самариним. Лермонтов, видимо, очень интересовался зарождавшимися тогда теориями славянофильства (ср. вторую половину «Умиравшего гладиатора» и запись «У России нет прошедшего»), но во многом не соглашался с ними. А. А. Краевский передавал следующие суждения Лермонтова этого времени: «Мы должны жить своей самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но поверь мне, там на востоке тайник богатых откровений» (П. А. В и с к о в а т о в. М. Ю. Лермонтов. 1891, стр. 368). В записной книжке, где находится ав-

тограф «Спора» (подаренной Лермонтову В. Ф. Одоевским 13 апреля 1841 г. и хранящейся в рукописном отделении Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина), на чистом обороте предшествующего листа написано (как название задуманного отдела): «Восток». Интерес Лермонтова к «азиатскому мирозерцанию» и Востоку подтверждается некоторыми строками в стихотворении «Я к вам пишу» 1840 г. (о сражении при Валерике):

Я жизнь постиг;
Судьбе, как турок иль татарин,
За все я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу
И молча зло переносу.
Быть может, небеса востока
Меня с ученьем их пророка
Неволью сблизили.

Здесь — как будто полное и резкое противоречие тем словам о состоянии России, которые записал Самарин; но дело именно в том, что Лермонтов в это время переживал сложную ломку мировоззрения (ср. хотя бы стихотворение в альбом С. Н. Карамзиной «Любил и я в былые годы»), и противоречия такого рода были для него не только характерны, но и неизбежны; это не психологические противоречия, но противоречия «натуры», а противоречия самой исторической действительности — те самые противоречия, которые потом с такой трагической силой и остротой будет переживать Лев Толстой. На основе этих противоречий произошло сближение Лермонтова с Самариным, на той же основе возникло и стихотворение «Спор», сталкивающее две культуры — европейскую с «азиатской». Проблема в стихотворении не решается, а только ставится — как очередная проблема истории; в заключительных строках есть даже намек на сочувствие Лермонтова угрюмому Казбеку. Интересно, что Белинский, так восторженно приветствовавший «Дары Терека», отнесся к «Спору» довольно отрицательно: «Сколько роскоши в „Споре Казбека с Эльбрусом“, хотя в целом мне и не нравятся эта пьеса и хотя в ней есть стиха четыре плохих» (Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 57).

15 июня 1841 г. (после отъезда Лермонтова) Самарин послал рукопись «Спора» М. П. Погодину (редактору-издателю «Москвитянина») со следующим сопроводительным письмом: «Посылаю вам приношение Лермонтова в ваш журнал. Он просит его напечатать просто, без всяких примечаний от издателя, с подписью его имени. Радуюсь душевно и за него, и за вас, и за всех читателей Москвитянина» (Н. Барсуков. «Жизнь и труды М. П. Погодина», кн. 6, 1892, стр. 206). Последние слова

дают основание думать, что Самарин считал это стихотворение соответствующим духу и направлению «Москвитянина». Нам остается сказать, что в «Споре» со всей силой сказалось то проникновение Лермонтова в формы народного творчества, о котором мы говорили выше: философско-историческая идея, беспокоившая Лермонтова, изложена здесь не в форме лирического монолога, а в форме народной легенды или баллады.

Третья кавказская баллада, «Тамара», написана на Кавказе и свидетельствует об интересе Лермонтова к местному фольклору. В 1897 г. в газете «Россия» (пробный номер от 7 октября) появилась статья А. Грена «В горах Душетского уезда», в которой приводится легенда, рассказанная местным возницей-армянином: «Там, в Дарьяльском ущелье, говорил мой горбатый возница, торчит над Терекком старая, престарая башня. Когда еще царила в Грузии великая Тамара, у нее была развратная, беспутная сестра. Много с ней возилась царица, но наконец, боясь срама, заперла ее в Дарьяльскую башню. Кто бы ни проходил по ущелью, все и тут стали зазываться негодницей в крепость, а потом этих несчастных убивали, и поныне их души носятся вереницей по ущелью Дарьяла, а когда там воет ветер в Деворакском ущелье, — это стонут и плачут о своих грехах замученные бедняки Кавказа. Я сейчас понял, что тут дело идет о той легенде, которую когда-то слышал Лермонтов и изложил ее стихами. Очевидно, только он ее не понял или передал по-своему». Вслед за этим в газете «Кавказ» появились две статьи А. Веселовского, специально посвященные вопросу об источниках Лермонтовской баллады: «Царица Тамара в народной легенде и у Лермонтова» («Кавказ», 1898, № 6—7) и «Еще о царице Тамаре» («Кавказ», 1898, № 66). Он указывает на две французские книги о Кавказе, в которых приводится легенда о княжне Дарье, совпадающая с Лермонтовской трактовкой (Gamba. Voyage dans la Russie méridionale, II Paris, 1826, стр. 21—22; Dubois de Montpéroux. Voyage autour du Caucase, IV. Paris, 1840, стр. 305). В первой говорится: «Если верить местному преданию, Дарьяльский замок принадлежал в середине века какой-то княжне Дарье, которая взимала со всех путников огромную мзду, а тех, кто ей нравился, задерживала, чтобы разделить с нею ложе, и приказывала бросать в Терек любовников, которыми она была недовольна». Во второй тоже упоминается об этой легенде (с ссылкой на Гамба), но с некоторым недоверием, основанным на том, что имя княжны Дарьи не упоминается в грузинских летописях. Веселовский приходит к выводу, что Лермонтов знал легенду о княжне Дарье, но заменил имя Дарьи именем Тамары. Более вероятно, что с именем Тамары (как это обычно в фольклоре) соединялись легенды и пре-

дания разного происхождения, так что замена была сделана не Лермонтовым, а самими слагателями и сказителями легенд. Так думает А. С. Хаханов («Очерки по истории грузинской словесности», 1895, вып. I, стр. 61): «Нет сомнения, что популярной царице приписали на Кавказе много черт, ей не свойственных, и не мало деяний и построек, относящихся к разным эпохам и лицам. Разнохарактерные наслоения, сочетания противоречивых между собою качеств отразились и на известном стихотворении Лермонтова, который, вероятно, согласно с народным преданием, говорит, что Тамара „прекрасна, как ангел небесный, как демон коварна и зла“. Княжна Дарья, о которой рассказывает Гамба, — лицо мифическое; легенда о ней позднего происхождения и возникла, вероятно, в связи с названием Дарьяльского ущелья (Дарьял — Дарья) и имеющимся там старинным замком. Так как в Грузии постройка всех замков приписывается царице Тамаре, то включение этой легенды в цикл легенд о Тамаре вполне естественно.

Во всяком случае, легенда, сходная с балладой Лермонтова, существовала на Кавказе. Возможно, что Лермонтов, всегда интересовавшийся Кавказом, узнал о ней впервые из тех французских книг, которые указывает Веселовский. Автор первой из них, Гамба, упоминается самим Лермонтовым в «Герое нашего времени» («Бэла»): «переезд через Крестовую Гору (или, как называет ее ученый Гамба, le Mont St.-Christophe) достоин вашего любопытства».

В этой балладе Лермонтов отказывается от прямой фольклорной окраски: это своего рода итог, подведенный кавказским поэмам.

Одновременно с «Тамарой» написано стихотворение «Свиданье» — уже не баллада, а скорее стиховая новелла лирического характера. Сочетание новеллы с романсом (по ритму, синтаксису и интонации) придает «Свиданью» особое жанровое своеобразие. Никакой прямой фольклорной окраски в нем нет, но внутреннее родство с фольклорными жанрами (как, например, в «Черной шали» Пушкина) есть — и характерно, что это стихотворение бытовало в качестве народного романа. Отзвуки этого стихотворения имеются в стихах Фета, Ап. Григорьева, Полонского («Затворица», «У двери»).

3

Фольклорные опыты Лермонтова, естественно, соединялись иногда с историческими замыслами: так, например, песня «Что в поле за пыль пылит» должна была войти в большую историческую поэму из эпохи татарского ига; в поэму «Боярин Орша»

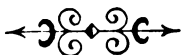
вставлена сказка Сокола, написанная в народном стиле («Жил-был за тридевять земель»); «Бородино» написано народным языком. К тому же 1837 г. относится «Песнь про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», в которой осуществлено органическое сочетание исторического сюжета с фольклором. В этом смысле «Песня» является своего рода итогом работы Лермонтова над русским фольклором: этим итогом оказался жанр народной исторической песни. В лермонтовской литературе есть много разных указаний и соображений относительно происхождения и источников этого стихотворения, но все они мало убедительны. Многие из исторических песен, записанных в разных местах, частично сходны с «Песней» Лермонтова (былины в «Древних российских стихотворениях» Кириши Данилова, запись П. Киреевского о молодце, убившем опричника, «Сказания русского народа» Сахарова и пр.), но далеко не все указываемые источники могли быть известны Лермонтову, а главное — «Песня» была написана на Кавказе, где Лермонтов не мог иметь под рукой такого рода материалы. Возможно, что подобную песню он мог слышать в устном народном исполнении у себя в Тарханах (где он побывал в 1836 г.) или даже на Кавказе.

Белинский внимательно остановился в своей статье о стихотворении Лермонтова на этой «Песне»: не поднимая вопроса об источниках, он обратил внимание на другую, очень важную сторону, на которую было указано выше, — на то, что эта «Песня» не есть просто подражание народному стилю, но заключает в себе и определенную, характерную для Лермонтова мысль: «Эта „Песня“ представляет собою факт о родстве духа поэта с народным духом и свидетельствует об одном из богатейших элементов его поэзии, намекающем на великость его таланта. Самый выбор этого предмета свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современною действительностью и перенесшегося от нее в далекое прошлое, чтобы там искать жизни, которой он не видит в настоящем». Тем самым «Песня» органически связывается с написанным перед нею «Бородином». Надо сказать, что толчком к созданию «Песни», понимаемой как выражение «недовольства», могла быть гибель Пушкина, защищавшего свою честь («невольник чести»).

Историю первого появления «Песни» в печати передает (со слов А. А. Краевского) Висковатов: «Среди походной жизни Лермонтов окончательно обработал „Песню о Калашникове“ и выслал ее А. А. Краевскому, издававшему „Литературные прибавления к Русскому инвалиду“. Когда стихотворение обыкновеннейшим порядком было отправлено в цензуру, то цензор издания нашел совершенно невозможным делом напечатать сти-

хотворение человека, только что сосланного на Кавказ за свой либерализм. Г. Краевский обратился к Жуковскому, который был в великом восторге от стихотворения и, находя, что его непременно надо напечатать, дал г. Краевскому письмо к министру народного просвещения, в ведении коего находилась тогда цензура. Гр. Уваров, гонитель Пушкина, оказался на этот раз добрее к преемнику его таланта и славы. Найдя, что цензор был прав в своих опасениях, он все-таки разрешил печатание. Имени поэта он однако выставить не позволил, и „Песня“ вышла с подписью: „—вь“» (П. А. Висковатов, стр. 259—260).

Если «Песня про царя Ивана Васильевича» — итог работы Лермонтова над русским фольклором, то «Беглец» — тоже некоторый итог по отношению к кавказскому фольклору. Правда, есть довольно убедительные указания на то, что «Беглец» восходит к двум романам В. Скотта — «Роб-Рой» и «Пертская красавица», в которых имеются очень сходные эпизоды с горцами, бежавшими с поля сражения (см. в статье Д. П. Якубовича «Лермонтов и В. Скотт» в «Известиях Академии наук СССР», 1935, № 3). Если это и так, то надо полагать, что Лермонтов слышал подобную легенду и на Кавказе, — в противном случае вряд ли он перенес бы действие на Кавказ и назвал бы это стихотворение «горской легендой». Аналогичный пример — с «Демоном»: восходящая в первых редакциях к западным источникам, поэма была заново написана в 1838 г. на основе кавказских народных легенд, и самое ее действие было перенесено на Кавказ. Вполне вероятно, что и в романах В. Скотта эти эпизоды почерпнуты из фольклорных источников; этим не снимается вопрос о связи «Беглеца» с романами Скотта (Лермонтов, конечно, хорошо знал эти романы), но тем более возможно, что Лермонтов нашел в кавказском фольклоре аналогичный сюжет и именно поэтому решил его обработать. Как бы то ни было, «Беглец» и «Песня» подтверждают влечение Лермонтова не только к малым, но и к большим фольклорным жанрам и оправдывают его характеристику, сделанную нами в начале главы о фольклоре, — как поэта, обладавшего данными народного «певца», «барда», «сказителя».



«ГРАЖДАНСКАЯ ЭКЗАЛЬТАЦИЯ»¹

Двадцатые годы кончались.

Грозное 14 декабря 1825 г. ушло в прошлое — и в будущее...

Ушло и страшное 13 июля 1826 г. — день казни пяти на кронверке Петропавловской крепости.

С конца июля потянулись в Сибирь колонны закованных ссыльных — цвет дворянской образованной молодежи: Волконский, Трубецкой, Оболенский, Одоевский, братья Бестужевы, братья Муравьевы, Барятинский, Пушкин, Якушкин...

Петропавловская крепость на время опустела — была большая уборка. Империя праздновала победу над безмолвствующим народом.

Родители сосланных героев притаились от скорби и страха. Родители более юных сыновей благодарили бога за то, что их мальчики еще не доросли до политики.

Один из таких «мальчиков», Герцен («Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря», — говорит он о своем поколении), впоследствии вспоминал: «Первые годы, последовавшие за 1825-м, были ужасны. Понадобилось не менее десятка лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении поработанного и гонимого существа. Людью овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние».² Однако, по словам того же Герцена, «внутри государства совершалась великая работа, — работа глухая и безмолвная, но деятельная и непрерывная. <...> В недрах губерний, а главным образом в Москве, заметно увеличивается прослойка независимых людей, которые, отказавшись от государственной службы, сами управляют своими именьями, занимаются наукой, литерату-

¹ Первые страницы книги «Лермонтов и русская жизнь 30-х годов», работу над которой Б. М. Эйхенбаум начал в последний год своей жизни, — *Ред.*

² А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 214.

рой; если они и просят о чем-либо правительство, то разве только оставить их в покое».

Создается новая оппозиция — так называемых «праздных людей». Это началось еще до 1825 г. — в ответ на «аракчеевщину»: люди переходили с военной службы на гражданскую, а то и вовсе удалялись в свои поместья. Отец Толстого, например, Николай Ильич, совершил юношей все заграничные походы 1813, 1814 и 1815 гг. и был «за отличие» переведен в кавалергардский полк; но в 1819 г. он вышел в отставку, а в 1824 г. бросил всякую службу и уехал в полученное за женой имение — в Ясную Поляну: как говорит Л. Н. Толстой, отец «по чувству собственного достоинства не считал для себя возможным служить ни при конце царствования Александра I, ни при Николае. <...> Он не только не служил нигде во времена Николая, но даже все друзья его были такие же люди свободные, не служащие и немного фрондирующие правительство».³

Герцен очень точно описывает занятия и поведение этих «независимых людей»: «Одни из них жили целые годы за границей, привозя оттуда либеральные идеи; другие приезжали на несколько месяцев в Москву, остальную же часть года сидели взаперти в своих поместьях, где читали все, что выходило нового, и были хорошо осведомлены об умственном движении в Европе. Среди провинциального дворянства чтение стало модою. Люди хвастались тем, что у них есть библиотека, и выписывали на худой конец новые французские романы, „Journal des Débats“ и „Аугсбургскую газету“; иметь у себя запрещенные книги считалось образцом хорошего тона».⁴

Так вели себя отцы; мальчикам было хуже — им надо было учиться. Начинать жизнь вообще труднее, чем продолжать, — особенно при таком положении, какое создалось в России после 1825 г.; но живую мысль невозможно прекратить: «Молодежь, лишенная участия в какой бы то ни было деятельности, находящаяся под вечной угрозой тайной полиции, с тем большей горячностью увлеклась чтением. Сумма идей, бывших в обращении, все возрастала».⁵ Небывалую прежде роль начинает играть Московский университет — он становится, по выражению Герцена, «храмом русской цивилизации»: «Император его ненавидит, сердится на него, ежегодно отправляет в ссылку целую партию его воспитанников и, приезжая в Москву, не достаивает

³ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. XXXIV, М., 1952, стр. 357.

⁴ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. VII, стр. 213.

⁵ Там же, стр. 213—214.

вает его своим посещением; но университет процветает, влияние его растет».⁶

Возрастала не только «сумма идей», но и количество их создателей или носителей, образуя ту качественно новую умственную и общественную породу, которую впоследствии стали называть «русской интеллигенцией» и которой в других странах в таком виде не бывало. Закон диалектики действует как в природе, так и в обществе с математической точностью. Деспотическое государство, где, по выражению Герцена, «всякий полицейский надзиратель — царь, а царь — коронованный полицейский надзиратель», само порождает свою противоположность — «властителей дум», которые не имеют и не ищут ни званий, ни почестей, ни доходов, но говорят со своими современниками (в том числе и с царями) как «власть имеющие». Среди мальчиков, родившихся в годы Отечественной войны, оказалась целая фаланга таких деятелей, которые очень портили настроение царю и его слугам, но зато спасали честь и культуру России. Одно из первых мест в этой фаланге, рядом с Герценом, принадлежит Лермонтову: именно ему было назначено высказать со всей юношеской решительностью и прямоотой («без всякой пощады и без прикрас», как выразился о стихах Лермонтова Герцен) те «полные ярости» мысли, сомнения и отрицания, которые накопило к 30-м годам поколение «разбуженных» 14-м декабря мальчиков.

Герцен говорит, что Лермонтов «не мог спастись в лиризме, как это делал Пушкин». В самом деле, Лермонтов, наперекор «лиризму», всегда более или менее нарядному, говорит стихами не для того, чтобы смягчить остроту мысли интонацией грусти или задумчивости, а наоборот — чтобы придать выражению мысли особую силу афоризма. «Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете, — заявляет он в одном из первых своих стихотворений. — К чему глубокие познания, жажда славы, талант и пылкая любовь свободы, когда мы их употребить не можем?» («Монолог», 1829 г.). В другом стихотворении («Слава», 1830—1831 г.) Лермонтов берет ходячую для лирики того времени тему «жажды славы», но подвергает ее такому анализу, что снимает всю «романтику»:

К чему ишу так славы я?
Известно, в славе нет блаженства,
Но хочет все душа моя
Во всем дойти до совершенства.
Пронзая будущего мрак,
Она бессильная страдает
И в настоящем все не так,
Как бы хотелось ей, встречает.

⁶ Там же, стр. 212—213.

Социально-утопическая идея совершенствования нашла себе здесь столь простое, почти разговорное выражение, что кажется цитатой из письма. Это голос нового поколения, не только разбуженного, но и возмущенного: «Это не отвлеченная мысль, стремящаяся украсить себя цветами поэзии, — говорит о стихах Лермонтова Герцен; — нет, раздумье Лермонтова — его поэзия, его мученье, его сила».

В стихотворении «Отрывок» (1830 г.) утопическая идея будущего земного рая (присутствующая, например, в учении Сен-Симона и его учеников) развита в совершенно неожиданном направлении, придающем ей смысл суда над человечеством:

Теперь я вижу: пышный свет
Не для людей был сотворен.
Мы сгинем, наш сотрется след,
Таков наш рок, таков закон;
Наш дух вселенной вихрь умчит
К безбрежным, мрачным сторонам,
Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существам.

Следующая строфа показывает, что это не «отвлеченная мысль» и не простая игра поэтического воображения, а идея, подсказанная эпохой, и что в этой идее сосредоточена та «гражданская экзальтация», которая, по словам Герцена, «спасала» молодежь 30-х годов от нравственного падения:

Не будут проклинать они;
Меж них ни злата, ни честей
Не будет. Станут течь их дни,
Невинные, как дни детей;
Меж них ни дружбу, ни любовь
Приличья цепи не сожмут,
И братьев праведную кровь
Они со смехом не прольют!

И вслед за этим — замечательные своей высокой поэтичностью слова: «К ним станут (как всегда могли) слетаться ангелы». А мы, наказанные «за целые века злодейств, кипевших под луной»,

Увидим этот рай земли
Окованы над бездной тьмы.

Герцен вспоминал об университетской жизни (Лермонтов был в Московском университете в одно время с ним): «Молодежь была прекрасная в наш курс. Именно в это время пробуждались у нас больше и больше теоретические стремления. <...> С другой стороны, научный интерес не успел еще выродиться в доктринаризм; наука не отвлекала от вмешательства в жизнь, страдавшую вокруг. Это сочувствие с нею необычно-

венно поднимало гражданскую нравственность студентов. Мы и наши товарищи говорили в аудитории открыто все, что приходило в голову; тетрадки запрещенных стихов ходили из рук в руки, запрещенные книги читались с комментариями».⁷

Только на подобной почве и могли возникнуть такие стихотворения Лермонтова, как «Монолог» или «Отрывок». К ним надо присоединить поэму «Последний сын вольности» — след глубокого идейного сочувствия ссыльным декабристам. Герцен в «Былом и думах» писал, что в начале 30-х годов часть молодежи бросилась на изучение русской истории, другая часть — на изучение немецкой философии (Шеллинг), а некоторым «попались в руки» сен-симонистские брошюры, их проповедь, их процесс. У юного Лермонтова можно видеть все эти три линии интересов и изучений, причем в основе его занятий русской историей лежала проблема «народоправства», характерная для декабристов. В поэме «Последний сын вольности» под видом древнерусского сюжета явно изображена декабрьская катастрофа.

Свершилось! дерзостный Варяг
Богов славянских победил;
Один неосторожный шаг
Свободный край поработил!
Но есть поныне горсть людей,
В дичи лесов, в дичи степей;
Они, увидев падший гром,
Не перестали помышлять
В изгнаньи дальном и глухом,
Как вольность пробудить опять;
Отчизны верные сыны
Еще надежду полны.

И далее — слова Вадима:

Ужель мы только будем петь
Иль с безнадежьем немым
На стыд отечества глядеть?

И еще:

Надеждою обольщена,
Вотще душа славян ждала
Возрата вольности: весна
Пришла — но вольность не пришла
Их заговоры, их слова
Варяг-властитель презирал;
Все их законы, все права,
Казалось, он пренебрегал.
Своей дружиной окружен,
Перед народ являлся он;
Свои победы исчисляя,
Лукавой речью убеждал!

⁷ Там же, т. VIII, стр. 117.

Рука искусного льстеца
Играла глупую толпой;
И благородные сердца
Томились тайною тоской. . .

Отсюда — прямой ход к стихотворению «Новгород» (1830 г.), которое начинается словами, как будто продолжающими поэму:

Сыны снегов, сыны славян,
Зачем вы мужеством упали?

«Гражданская экзальтация» юного Лермонтова поддерживалась и усугублялась неблагоприятием в его собственной семье. Мать Лермонтова умерла, когда ему было всего два с небольшим года. Бабушка, Елизавета Алексеевна Арсеньева (урожденная Столыпина), тогда же составила духовное завещание, согласно которому она предоставляла внуку все свое движимое и недвижимое имущество, но при условии, чтобы он до совершеннолетия жил у нее, на ее воспитании и попечении — «без всякого на то препятствия отца его, а моего зятя, равно и ближайших г. Лермантова родственников»,⁸ в противном случае все имущество переходило в род Столыпиных. Этот документ достаточно ясно характеризует отношение бабушки к отцу: Лермонтов рос и воспитывался не как сын своего отца, а как член семьи Столыпиных. Отец ответил на это в своем завещании, или «родительском наставлении» («завещать», в сущности, было нечего): «Тебе известны причины моей с тобой разлуки, и я уверен, что ты за сие укорять меня не станешь. Я хотел сохранить тебе состояние, хотя с самую чувствительнейшею для себя потерю, и бог вознаградил меня, ибо вижу, что я в сердце и уважении твоём ко мне ничего не потерял. Прошу тебя уверить свою бабушку, что я вполне отдавал ей справедливость во всех благо-разумных поступках ее в отношении твоего воспитания и образования и, к горести моей, должен был молчать, когда видел противное, дабы избежать неминуемого неудовольствия. Скажи ей, что несправедливости ее ко мне я всегда чувствовал очень сильно и сожалел о ее заблуждении, ибо явно она полагала видеть во мне своего врага, тогда как я был готов любить ее всем сердцем как мать обожаемой мною женщины!».⁹

Нам не известны настоящие причины этой семейной драмы, и мы не стали бы говорить о ней, если бы она не отразилась в самом творчестве Лермонтова. В стихотворении на смерть отца («Ужасная судьба отца и сына», 1831 г.) Лермонтов ха-

⁸ «Литературное наследство», т. 45—46, М., 1948, стр. 635.

⁹ «Исторический вестник», 1898, октябрь, т. LXXIV, стр. 395—396. — Это «наставление» было написано 28 января 1831 г., за несколько месяцев до смерти (1 октября 1831 г.).

рактирует его жизнь как «жребий чуждого изгнанника на родине с названием гражданина». Как бы ни толковать это выражение — одно несомненно: в основе семейной драмы, заставившей отца «жить розно» с сыном «и в разлуке умереть», Лермонтов видел гражданский, общественный смысл. Это подтверждается и дальнейшим текстом:

Не мне судить, виновен ты иль нет, —
Ты светом осужден. Но что такое свет?
Толпа людей, то злых, то благосклонных,
Собрание похвал незаслуженных
И столько же насмешливых клевет.

Итак, отец был «осужден» и «изгнан» светом — как нарушитель каких-то общественных или моральных устоев. Для Лермонтова это «изгнание» отца получило особенно трагический смысл потому, что оно, по его словам в том же стихотворении, было неразрывно связано именно с ним, с сыном:

Дай бог, чтобы, как твой, спокоен был конец
Того, кто был всех мук твоих причиной!
Но ты простишь мне! я ль виновен в том,
Что люди угасить в душе моей хотели
Огонь божественный, от самой колыбели
Горевший в ней, оправданный творцом?
Однако ж тщетны были их желанья:
Мы не нашли вражды один в другом,
Хоть оба стали жертвою страданья!

К таким стихотворениям нельзя отнести иначе, как к своего рода «документу», написанному «без прикрас» и в этом смысле без «лиризма». Непосредственно за ним в тетради следует другое стихотворение, в котором есть строфа, подводящая итог всей семейной драме:

Я сын страданья. Мой отец
Не знал покоя по конец,
В слезах угасла мать моя;
От них остался только я,
Ненужный член в пиру людском,
Младая ветвь на пне сухом;
В ней соку нет, хоть зелена, —
Дочь смерти — смерть ей суждена!

В сознании Лермонтова его личная, семейная драма слилась, как отражение, с несовершенством человеческой жизни вообще — с тем, что его душа «все не так, как бы хотелось ей, встречает». Это сказалось на юношеском творчестве Лермонтова. В 1830 г. он почти параллельно писал две трагедии: социально-политическую — «Испанцы» и семейную — «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»). Лирика 1830 г. была органически связана с этими двумя большими работами.

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ Б. М. ЭЙХЕНБАУМА О ЛЕРМОНТОВЕ *

I. Книги

1. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. ГИЗ, Л., 1924, 168 стр.

С о д е р ж а н и е: Предисловие. — Введение. — Гл. 1. Юношеские стихи. — Гл. 2. Стихи второго периода (1836—1841). — Гл. 3. Проза. — Примечания.

2. М. Ю. Лермонтов. Детгиздат, М.—Л., 1936, 158 стр. («Жизнь замечательных людей». Для старшего возраста).

См. также: М. Ю. Лермантаў. Дзяржаўнае выдавецтва при СНК БССР, Мінск, 1940, 125 стр. (Перевод на белорусский язык Н. Смольской).

3. Михаил Юрьевич Лермонтов. Изд. Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР, М., 1947, 18 стр.

II. Статьи и рецензии

4. «Северные записки», 1915, № 2, стр. 228—230. *Рецензия на:* Александр За к р ж е в с к и й. Лермонтов и современность.

5. Пушкин, Тютчев, Лермонтов. В книге: Б. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха. «Опояз», Пб., 1922, стр. 72—118.

6. Лермонтов как историко-литературная проблема. «Атеней», 1924, кн. 1—2, стр. 79—111.

7. Творчество Лермонтова. В книге: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений, ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. III—XXXI.

8. IV акт «Маскарада» лишний. «Литературный Ленинград», 1933, 15 октября.

9. Новый текст «Маскарада». «Литературная газета», 1933, 23 октября.

10. К тексту «Измаила-Бая» Лермонтова. В книге: Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Изд. АН СССР, Л., 1934, стр. 475—476.

11. Театр Лермонтова. (120 лет со дня рождения). «Рабочий и театр», 1934, № 31, стр. 14—15.

12. М. Ю. Лермонтов. «Смена» (газета), 1934, 5 июня.

13. М. Ю. Лермонтов. «Смена» (газета), 1934, 15 октября.

14. М. Ю. Лермонтов. В книге: М. Ю. Лермонтов, Избранные стихотворения и поэмы, Детгиздат, М., 1935, стр. 5—26.

* Составила Ю. Бережнова.

15. О текстах Лермонтова. «Литературное наследство», т. 19—21, М., 1935, стр. 485—501.
16. Основные проблемы изучения Лермонтова. «Литературная учеба», 1935, № 6, стр. 21—40.
17. Жизнь М. Ю. Лермонтова. Биографический очерк. В книге: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения, Детиздат, М.—Л., 1936, стр. 5—67.
18. Поручик Тенгинского полка. «Пионер», 1936, № 3, стр. 51—65.
19. М. Ю. Лермонтов. В книге: М. Ю. Лермонтов, Собрание стихотворений и поэм, «Советский писатель», Л., 1937, стр. 5—37 (Библиотека поэта, Малая серия, № 26).
20. Пушкин и Лермонтов. «Смена», 1937, № 2, стр. 20—22.
21. Пушкин и Лермонтов. «Смена» (газета), 1937, 8 февраля.
22. М. Ю. Лермонтов. (124 года со дня рождения). «Литературное обозрение», 1938, № 20, стр. 69—73.
23. Новые материалы об отце М. Ю. Лермонтова. «Литературная газета», 1938, 5 февраля.
24. М. Ю. Лермонтов. В книге: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в 4 томах, т. 1, ГИХЛ, Л., 1939, стр. V—LII.
25. М. Ю. Лермонтов (1814—1941). В книге: «Фотовыставка. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. 1814—1841». Изд. ИРЛИ АН СССР, Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Л., 1939, стр. 5—13.
26. Три редакции «Маскарада». «Искусство и жизнь», 1939, № 3, стр. 20—21.
27. Драматургия Лермонтова. «Искусство и жизнь», 1939, № 10, стр. 17—19.
28. Великий русский поэт. (К 125-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова). «Костер», 1939, № 10, стр. 59—61.
- Перепечатано в книге: Юбилей М. Ю. Лермонтова в школе. (К столетней годовщине смерти М. Ю. Лермонтова). Составила Н. О. Зеленская. Ростовское обл. книгоизд., 1941, стр. 3—7.
29. Новая биография Лермонтова. «Литературное обозрение», 1939, № 22, стр. 45—47. *Рецензия на:* С. В. Иванов. Лермонтов.
30. Академическое издание Лермонтова. «Литературная газета», 1939, 15 января.
31. О новом списке «Демона». «Литературная газета», 1939, 30 сентября.
32. Ненависть из любви. (125 лет со дня рождения М. Ю. Лермонтова). Ленинградская правда, 1939, 15 октября.
33. Художественная проблематика Лермонтова. В книге: М. Ю. Лермонтов, т. 1, Стихотворения, «Советский писатель», Л., 1940, стр. 7—28 (Библиотека поэта, Большая серия).
34. Комментарий. Там же, стр. 277—335. Включено в настоящее издание под заглавием «Лирика Лермонтова (Обзор)».
35. Михаил Юрьевич Лермонтов. В книге: Классики русской драмы. Научно-популярные очерки. «Искусство», Л.—М., 1940, стр. 107—125.
36. Николай I о Лермонтове. «Литературный критик», 1940, № 2, стр. 32—34.
37. «Красная новь», 1940, № 11—12, стр. 346—347. *Рецензия на:* В. Я. Кирпотин. Политические мотивы в творчестве Лермонтова.
38. «Звезда», 1940, № 12, стр. 180—181. *Рецензия на:* Л. П. Семенов. Лермонтов на Кавказе. И. К. Ениколопов. Лермонтов на Кавказе.
39. Пять редакций «Маскарада». В книге: «Маскарад» Лермонтова. Сборник статей, изд. ВТО, М.—Л., 1941, стр. 93—108.

40. М. Ю. Лермонтов. В книге: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в 4 томах, т. 1, ГИХЛ, Л., 1941, стр. V—LII.
41. Демон. В книге: М. Ю. Лермонтов. Демон. Восточная повесть. ГИХЛ, Л., 1941, стр. 47—54.
42. Поэмы. В книге: М. Ю. Лермонтов, т. 2, Поэмы и драмы в стихах, «Советский писатель», Л., 1941, стр. 519—530 (Библиотека поэта, Большая серия).
43. От редактора. В книге: А. Н. Михайлова. Рукописи М. Ю. Лермонтова. Описание. Изд. Гос. публ. библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л., 1941, стр. 5—6. (Труды Гос. публ. библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, том II).
44. Литературная позиция Лермонтова. В книге: «Литературное наследство», т. 43—44, Изд. АН СССР, М., 1941, стр. 3—82.
45. «Литературное обозрение», 1941, № 4, стр. 66—68. *Рецензия на:* В. Г. Белинский. М. Ю. Лермонтов. Статьи и рецензии. Редакция, вступительная статья и примечания Н. Мордовченко.
46. Великий русский поэт-патриот. (К 100-летию со дня смерти М. Ю. Лермонтова). «Пропаганда и агитация», 1941, № 13, стр. 50—53.
47. Эволюция Лермонтова. «Звезда», 1941, № 7—8, стр. 178—183.
48. Поэт-боец. (К столетию со дня смерти М. Ю. Лермонтова). «Ленинградская правда», 1941, 27 июля.
49. Общественно-политические декларации Лермонтова (1838—1841). «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 87, серия гуманитарных наук, изд. ЛГУ, Саратов, 1943, стр. 152—172.
50. О стихотворениях Лермонтова. В книге: М. Ю. Лермонтов, Стихотворения, Детгиздат, М.—Л., 1946, стр. 3—6.
51. Поэмы Лермонтова. В книге: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в 4 томах, т. 2, Гослитиздат, М.—Л., 1947, стр. 497—499.
52. Драмы Лермонтова. В книге: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в 4 томах, т. 3, Гослитиздат, М.—Л., 1947, стр. 473—478.
53. Проза Лермонтова. В книге: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в 4 томах, т. 4, Гослитиздат, М.—Л., 1948, стр. 457—462.
54. Казанская тетрадь Лермонтова. «Литературное наследство», т. 45—46, Изд. АН СССР, М., 1948, стр. 3—10.
55. «Герой нашего времени» Лермонтова. В книге: История русского романа (проспект). Изд. АН СССР, Л., 1958, стр. 25—26.
56. Михаил Юрьевич Лермонтов. Очерк жизни и творчества. В книге: М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4 томах, т. 4, Изд. АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 751—793.
57. О тексте «Героя нашего времени». «Вопросы литературы», 1959, № 7, стр. 168—170.
58. О смысловой основе «Героя нашего времени». «Русская литература», 1959, № 3, стр. 8—27.
59. «Испанцы» Лермонтова как политическая трагедия. В книге: «Михаил Юрьевич Лермонтов. Сборник статей и материалов». Ставропольское книжное изд., 1960, стр. 45—56.

III. Редакция текста и комментарии

60. М. Лермонтов, Стихотворения. Редакция К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, Госиздат, Л., 1924.
Т. 1. 1828—1832. 384 стр.

Т. 2. 1836—1841. 152 стр.

61. М. Лермонтов, Поэмы. Редакция К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, Госиздат, Л., 1924, 424 стр.

62. М. Ю. Лермонтов, Герой нашего времени. Редакция К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, Госиздат, М.—Пг., 1924, 183 стр.

63. М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений. Редакция К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, Госиздат, М.—Л., 1926, XL + 735 стр.

Изд. 2-е, Госиздат, М.—Л., 1928, IV + 734 стр.

Изд. 3-е, Госиздат, М.—Л., 1929, IV + 734 стр.

Изд. 4-е, Госиздат, М.—Л., 1930, IV + 734 стр.

Изд. 5-е, Госиздат, М.—Л., 1931, 831 стр.

Изд. 6-е (под названием «Сочинения»), ГИХЛ, М., 1934, IX + 699 стр.

64. М. Ю. Лермонтов, Избранные стихотворения и поэмы. Редакция, вступительная статья и комментарии Б. М. Эйхенбаума, Детиздат, М., 1935, 135 стр.

65. М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в 5 томах. Редакция текста и комментарии Б. М. Эйхенбаума, «Academia», М.—Л., 1935—1937.

Т. I. Стихотворения 1828—1835 гг. 1936, 539 стр.

Т. II. Стихотворения 1836—1841 гг. 1936, 279 стр.

Т. III. Поэмы и повести в стихах. 1935, 670 стр.

Т. IV. Драмы и трагедии. 1935, 565 стр.

Т. V. Проза и письма. 1937, 651 стр.

66. М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения. Редакция, биографический очерк и комментарии Б. М. Эйхенбаума, Детиздат, М.—Л., 1936, 302 стр.

67. Материалы для библиографии Лермонтова. Под редакцией В. А. Мануйлова. Т. 1. Библиография текстов Лермонтова. Публикации, отдельные издания и собрания сочинений. Составили К. Д. Александров и Н. А. Кузьмина. Ответственный редактор Б. М. Эйхенбаум. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, 479 стр.

68. М. Ю. Лермонтов, Стихотворения и поэмы. Вступительная статья, редакция и примечания Б. М. Эйхенбаума, «Советский писатель», Л., 1937, 502 стр. (Библиотека поэта, Малая серия, № 26).

69. М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения в 2 томах. Редакция и примечания Б. М. Эйхенбаума, Изд. детской литературы ЦК ВЛКСМ, М.—Л., 1938—1940.

Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1938, 478 стр.

Т. 2. Проза. Драматические произведения. 1940, 380 стр.

Т. 2 перепечатан в 1941 г.

70. М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений в 4 томах. Редакция Б. М. Эйхенбаума, ГИХЛ, Л., 1939—1940.

Т. 1. Стихотворения. 1939, LII + 423 стр.

Т. 2. Поэмы и повести в стихах. 1939, 579 стр.

Т. 3. Драмы и трагедии. 1940, 568 стр.

Т. 4. Проза. 1940, 595 стр.

Тт. 1 и 2 перепечатаны в 1941 г.

71. М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения. Общая редакция и комментарии Б. М. Эйхенбаума, Детиздат, М.—Л., 1940, XXXII + 368 стр.

72. М. Ю. Лермонтов, Редакция, вступительная статья и комментарий Б. М. Эйхенбаума, «Советский писатель», Л., 1940—1941 (Библиотека поэта, Большая серия).

Т. 1. Стихотворения. 1940, 352 стр.

Т. 2. Поэмы и драмы в стихах. 1941, 533 стр.

73. Н. П. Пахомов. Лермонтов в изобразительном искусстве. Ответственный редактор Б. М. Эйхенбаум, Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, 363 стр.

74. М. Ю. Лермонтов. Демон. Восточная повесть. Редакция текста и статья Б. М. Эйхенбаума, ГИХЛ, Л., 1941, 55 стр.

75. «М. Ю. Лермонтов. К 125-летию со дня рождения (1814—1939). Каталог выставки в Ленинграде». Составили В. Л. Бубнова, М. М. Каулашин, П. Е. Корнилов. Ответственный редактор Б. М. Эйхенбаум, Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, 118 стр.

76. А. Н. Михайлова. Рукописи М. Ю. Лермонтова. Описание. Под редакцией и с вступительной статьей Б. М. Эйхенбаума, Изд. Гос. публ. библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л., 1941, 76 стр. (Труды Гос. публ. библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, т. II).

77. М. Ю. Лермонтов. Стихи. Поэмы. Избранное. Комментарии Б. М. Эйхенбаума, Детгиз, М.—Л., 1942, 183 стр.

78. М. Ю. Лермонтов. Стихотворения. Редакция, вступительная статья и комментарии Б. М. Эйхенбаума, Детиздат, М.—Л., 1946, 168 стр.

То же перепечатано в 1947 г.

79. М. Ю. Лермонтов. Поэмы. Редакция и примечания Б. М. Эйхенбаума, Детиздат, М.—Л., 1947, 292 стр.

80. М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений в 4 томах. Редакция Б. М. Эйхенбаума, Гослитиздат, М.—Л., 1947—1948.

Т. 1. Стихотворения. 1947, 394 стр.

Т. 2. Поэмы и повести в стихах. 1947, 515 стр.

Т. 3. Драмы и трагедии. 1947, 486 стр.

Т. 4. Проза и письма. 1948, 515 стр.

(Примечания к тт. 2—4 составлены в основном Б. М. Эйхенбаумом).

81. М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений в 4 томах. Редакция Б. М. Эйхенбаума, ГИХЛ, М.—Л., 1948.

Т. 1. Стихотворения. 394 стр.

Т. 2. Поэмы и повести в стихах. 515 стр.

Т. 3. Драмы. 486 стр.

Т. 4. Проза и письма. 515 стр.

82. М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. Редакция текста и примечания Б. М. Эйхенбаума. В книге: М. Ю. Лермонтов, Сочинения в 6 томах, т. 6, Изд. АН СССР, М.—Л., 1957, стр. 202—347; 561—615; 649—668.

83. М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений в 4 томах, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958—1959.

Т. 4. Проза. Письма. Редактор тома Б. М. Эйхенбаум, 1959, 826 стр.



ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
От редактора	3
Михаил Юрьевич Лермонтов. Очерк жизни и творчества	7
Литературная позиция Лермонтова	40
Драмы Лермонтова	125
«Герой нашего времени».	221

ПРИЛОЖЕНИЯ

Лирика Лермонтова (Обзор)	289
«Гражданская экзальтация»	360
Библиография работ Б. М. Эйхенбаума о Лермонтове	367



Борис Михайлович Эйхенбаум

СТАТЬИ О ЛЕРМОНТОВЕ

*

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы (Пушкинский Дом)
Академии наук СССР*

*

*Редактор издательства В. А. Браиловский
Художник М. И. Рагулевич
Технический редактор Н. А. Крузликowa
Корректоры Т. Н. Бозданова-Катькова, Н. Е. Фатима и Л. Э. Фрадкина*

*

Сдано в набор 7/II 1961 г. Подписано к печати 31/III 1961 г. РИСО АН СССР № 72—107В.
Формат бумаги 60 × 92¹/₁₆. Бум. л. 115¹/₈. Печ. л. 23¹/₄ = 23¹/₄ усл. печ. л. Уч.-изд. л. 23.67.
Изд. № 1344. Тип. зак. № 46. М-07235. Тираж 5000.

Цена 1 р. 62 к.

Ленинградское отделение Издательства Академии наук СССР
Ленинград, В-164, Мевделеевская лин., д.

1-я тип. Издательства Академии наук СССР
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

