

Михаил Лермонтов



Илья Серман

Илья Серман

Михаил Лермонтов

Жизнь в литературе

1836–1841



Российский
государственный гуманитарный
университет



Илья Серман

Михаил
Лермонтов

Жизнь в литературе

1836–1841

Москва

2003

**ББК 83.3(2Рос-Рус)1
С 32**

**Художник
Михаил Гуров**

ISBN 5-7281-0726-5 © Серман И.З., 2003
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2003

Оглавление

Предисловие к новому изданию	7
Предисловие	9
I. Москвич в Петербурге	15
II. В ожидании нового поэта	41
III. Народ в истории	77
IV. Две эпохи	98
V. Поэт своего поколения	128
VI. Примирение и бунт (<i>Философия эпохи и Лермонтов</i>) ..	164
VII. Петербургский роман и поэма о провинции	194
VIII. Горы и люди	214
IX. «Журнал» Печорина	229
Заключение	256
Примечания	259
Указатель имен	273

Предисловие к новому изданию

Многочисленные рецензии и отклики в читательских письмах убедили меня в своевременности и нужности моей книги. С тех пор как она вышла, в лермонтоведении не появилось исследований, что-либо меняющих в моих о Лермонтове представлениях.

Я, признаюсь, рассчитывал, что на мою книгу последуют не только отклики положительные или критические, но и новые работы, открывающие те горизонты, на которые у меня не хватило внимания.

Такого рода дельных и содержательных, может быть, даже отменяющих некоторые мои построения опытов не последовало.

Могу утешать себя тем, что, видимо, Лермонтов не привлекает внимания молодых исследователей, увлеченных открывшимися им перспективами в XX веке.

Не вступая в спор со своими критиками, я хотел бы ответить автору самой содержательной рецензии, Ольге Муравьевой. Она упрекнула меня, что я в своих рассуждениях не вышел за пределы обозначенного мною пространства – системы литературных отношений 1836–1841 годов: «Но думается, – как пишет Ольга Муравьева, – в данном случае самый материал требует для своего осмысления более широких сопоставлений».

Мне кажется, что выставляя мне требование «разобраться в борьбе идей», среди которых жил и существовал Лермонтов, рецензентка забыла, что Лермонтов прежде всего поэт и отношение его к конгломерату идей его времени – это отношение поэтическое, а не строго идеологическое.

Вот почему при всей моей благодарности за внимательный отзыв о книге я не могу согласиться с ее требованиями.

И наконец, хочу напомнить, что я в своей книге прежде всего ставил вопросы, на которые только частично мог ответить, и потому жду помощи от тех, кого предложенные мною ответы не удовлетворяют.

Предисловие

Книга представляет собой исследование той эпохи в жизни Лермонтова, когда он осуществил давнюю цель своих стремлений – пробился в литературу, достиг всероссийской известности и совершил в русской прозе переворот, положивший начало русскому психологическому роману XIX века.

Пять лет творческой деятельности не поддаются строгому хронологическому членению. В сущности, все, что сделал Лермонтов в литературе, задумывалось и осуществлялось одновременно, в те периоды его жизни, когда кавказские ссылки этому не препятствовали. Поэтому книга делится на главы не столько по хронологическому, сколько по тематическому принципу. В каждой из девяти глав предметом исследования является одна центральная творческая проблема, Лермонтовым перед собой поставленная, а в совокупности книга показывает, как входил Лермонтов в литературу своего времени, какие препятствия ему приходилось преодолевать и на какие духовные потребности русского общества он хотел и мог ответить.

Как известно, от Лермонтова не осталось никаких материалов дневниково-исповедального содержания, сохранилось ничтожное количество писем и очень небогатая мемуаристика, поэтому многое в книге строится на косвенных данных и имеет гипотетический характер. Без них исследователь обречен на повторение привычных представлений о Лермонтове, в духе которых уже написано обширное собрание книг и статей.

В данном исследовании хотелось прочесть стихи и прозу Лермонтова как бы в первый раз. Такова цель книги.

По-видимому, надо объяснить, почему я не пишу о том, что в литературных занятиях Лермонтова предшествовало дате, указанной в названии этой книги, т. е. до 1836 года.

Я мог бы сказать кратко: потому, что все написанное раньше не вошло в литературу, не стало литературным фактом.

Люди моего поколения, да и не только они, хорошо помнят, какое определение понятию «литературный факт» предложил Ю.Н. Тынянов 70 лет тому назад:

«Существование факта как литературного¹ зависит от его дифференциального качества (т. е. от соотношенности либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами – от функции его»².

То есть факт становится *литературным* только тогда, когда он попадает в систему литературных отношений, под воздействием которых проверяется и утверждается его «право» на существование в литературе.

Историк литературы волен, конечно, исследовать раннюю литературную работу Лермонтова, но при этом он обязан помнить, что все эти 300 стихов, 12 поэм и драм не вошли в литературу, не стали литературным фактом, не подверглись воздействию тех или иных литературных отношений.

Ведь мы помним, что 24 стихотворения Тютчева, в числе которых есть, несомненно, его самые замечательные вещи, не вошли в систему литературных отношений эпохи, хотя и были напечатаны в «Современнике» в 1836 году. Мы можем смело сказать, что если их не заметила профессиональная критика, если читательские отзывы столь редки, что их можно пересчитать по пальцам, то совершенно ясно, что в 1830-е годы они не стали литературным фактом.

Значит, если текст входит в какую-то систему литературных отношений, он становится литературным фактом вне зависимости от того, какие это были отношения – принятия или непринятия, в восторгах или негодовании они выражались, конечно, если доказано, что восприятие данного текста определялось системой литературных представлений, а не какими-либо внелитературными причинами.

Может быть, эти отношения и есть главный предмет истории литературы как науки? Может быть, их протяженность и сопоставленность во времени и есть эмпирический материал, подлежащий исследованию историка литературы?

«Феоптия» В.К. Третьяковского была опубликована мною в 1963 году, после того как она пролежала более двухсот лет (с 1755 г.) в архиве Синодальной типографии в Москве.

Стала ли эта поэма, при всем ее интересе для историка религии, философии, стиховеда – литературным фактом? Потенциально она могла им стать в XVIII веке, если бы си-

нодальные редакторы («справщики») оказались менее бдительными и не отыскивали в ее тексте проповедь гелиоцентризма. А за двести лет литература так изменилась, что на «Феоптию» мы смотрим только как на памятник прошлого.

У одного и того же автора различные произведения имеют несходную литературную судьбу. Драматические произведения Державина, несмотря на попытки некоторых исследователей их «реабилитировать», не стали фактом литературы, хотя сам драматург очень этого добивался и никак не мог понять, почему не берут на сцену его пьес, – ведь в смысле патриотизма в них все в полном порядке.

Трагедии Державина, предназначенные по самой своей жанровой природе возбуждать «ужас и сострадание», у молодых поэтов вызывали только смех. В трагедии Державина «Ирод и Мариамна» есть следующий обмен репликами, над которыми Жуковский любил подшучивать³:

М а р и а м н а :

Но в блеске солнечном не видны ль черны пятна?

И р о д :

Какой вопрос! Есть. Нет, они невероятны.

Одна из исследовательниц считала, что «эта небольшая, но глубоко психологическая сцена <...> по-видимому, не была понята Жуковским»⁴, тогда как Жуковскому эти стихи, как, впрочем, и вся драматургия Державина, представлялись стихотворной галиматьей, лишенной всякого и, прежде всего, «психологического» смысла. Для Жуковского, да и не только для него, трагедии Державина были явлением внелитературным, а в трагедиях Озерова он находил «великий талант» и «чувство».

Державин писал свои трагедии, соперничая с Озеровым, успех которого на русской сцене был ему неприятен и непонятен, хотя Дмитриевский, назвавший *стихи* Озерова в «Дмитрии Донском» «прекрасными», в сущности, объяснял не только успех Озерова, но и неудачу Державина-драматурга.

Драматургия Державина с точки зрения принципов сценического стиха не обладала тем, что было не только в трагедиях Озерова, но даже в трагедии посредственного драматурга Крюковского, отсюда их внелитературность.

Что делает (данный, любой) текст литературным фактом? Для этого необходимо одно, но неперемное условие, – этот текст должен включиться в систему уже существующих или вновь возникающих литературных отно-

шений. «Горе от ума», хотя и было опубликовано только в отрывках в 1825 году, а на сцену не попало, стало предметом известной литературной дискуссии, оказалось в узловом пункте литературных отношений.

Только еще одно необходимое предупреждение. Читатели, наверное, заметят, что в книге нет указаний на литературные отношения Лермонтова с тремя основными европейскими литературами – французской, немецкой и английской. Отчасти во многих работах эти отношения уже исследованы, и сделано это вполне результативно⁵, и, конечно, Лермонтов, который уже в 1830 году (пятнадцати лет!) сделал для себя запись: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать...», жил и действовал в непрерывном творческом общении с названными литературами.

Последовательное, фронтальное исследование всех отношений Лермонтова с литературами Запада (к названным выше трем следует прибавить еще американскую) необходимо, но оно может быть осуществлено только в масштабах большого отдельного исследования.

Недолгое участие Лермонтова в литературной жизни и литературных отношениях 1836–1841 годов оказалось настолько важно для его времени и всего последующего развития русской литературы, что никаких дополнительных объяснений тема этой книги не требует.

Работа над ней продолжалась несколько лет, преимущественно в каникулярное время, в Америке. О том же, что получилось, судить не мне.

Хочу только назвать тех моих друзей и «сочувственников» (термин А.Н. Радищева), без внимательной и заинтересованной помощи которых эта книга не была бы доведена до конца.

В первую очередь – Ефима Григорьевича Эткинда, который в свое время подтолкнул меня заниматься Лермонтовым.

С благодарностью пишу о тех, кто, как мои коллеги по славистическому центру Иерусалимского университета, Валентина Брио и Самуил Шварцбанд, охотно согласились прочесть рукопись этой книги и подсказать необходимые поправки.

Особенно мне было дорого внимание к моей рукописи Лидии Михайловны Лотман и Александра Ардалионовича Алмазова, старых друзей, сокурсников по филологическому факультету Ленинградского университета второй половины 1930-х годов.

С особым удовольствием приношу самую сердечную благодарность моим иерусалимским друзьям Лене и Саше

Капланам, без технической помощи которых эта книга не вышла бы из догутенберговского своего существования.

Не выражаю благодарности своей жене, Руфи Зерновой, так как мера участия ее в появлении и усовершенствовании этой книги не поддается никакому измерению, а ее любовь к Лермонтову, верный и строгий вкус помогли мне избежать псевдонаучной тяжести изложения и сделать книгу, как я надеюсь, читаемой без затруднений и, может быть, хоть отчасти отвечающей требованию Лермонтова найти для мысли «язык простой».

В заключение благодарю друга-издателя нашей семьи Юрия Вайса за доброжелательное внимание и дельные советы.

I. Москвич в Петербурге

На примере хорошо известного противопоставления Москва – Петербург можно показать, как Лермонтов живет вопросами времени, как он на них откликается и как отвечает.

Появление в русской литературе и публицистике дилеммы Петербург – Москва обозначило собой выход общественного самосознания в некую новую, по сравнению с 1820-ми годами, область социально-философских сопоставлений, оценок, выводов и даже прогнозов.

В 1820-е годы, а точнее – в десятилетие между 1815 и 1825 годами, в русской мысли преобладали два направления: одно исходило из пересмотренного наследия просветительской политико-социологической мысли, скорректированного опытом Французской революции и Империи¹. Другое – представляло собой попытку синтеза многообразных мистических учений, противостоявших Просвещению в целом и получивших новый толчок в политике и практике Священного союза².

Катастрофа 14 декабря 1825 года, кроме общеизвестных административно-политических следствий, обусловила полнейшую смену идеологических течений в русском обществе.

С наследием просветительского XVIII века пришлось расстаться, его методы прогнозов социального развития оказались в русских условиях несостоятельными, а мистическая религиозность окружения Александра I потеряла свою привлекательность для двора при новом императоре и была заменена идеей легитимизма как основного принципа устойчивости политической жизни. Только во второй половине 1820-х годов – как реакция на принципиальное утверждение незыблемости общественного устройства – распространился романтизм как мировоззрение и мироощущение в общественном сознании.

В 1830-е годы романтизм заявил о себе в критике, поэзии, прозе; в идеологии гегемония романтизма сказалась в торжестве шеллингианства и вообще немецкого идеализма над философским наследием XVIII века; социологию века Просвещения сменила новая школа историков, сделавшая идею социального прогресса основой своей методологии исторического исследования и социальных прогнозов³.

1830-е годы открыли перед русским общественным сознанием новую стадию развития европейской, преимущественно французской, футурологической идеологии – утопические учения Сен-Симона и Фурье.

Социальная критика индустриального общества у социалистов, в неожиданном на первый взгляд сочетании с утверждением города как носителя и создателя европейской цивилизации⁴, в русской исторической школе 1830-х годов получила оригинальное претворение в дилемме Петербург – Москва.

Как показал в очень обстоятельной работе В.Э. Вацура, противо- и сопоставление Москвы и Петербурга как материальных и психологических воплощений двух эпох русской истории стало модной темой в русской журналистике середины 1830-х годов: «В середине 1830-х годов полемика о Москве и Петербурге то и дело вспыхивает на страницах “Московского наблюдателя”, “Библиотеки для чтения” и других журналов»⁵.

Следует указать, что это противопоставление стало формироваться в послепетровское время и вошло неотъемлемым элементом в национальное сознание. Уже Екатерина II в своей комедии «Госпожа Вестникова» (1772) высмеивала *московских* ворчунов, недовольных петербургской политикой.

В начале 1780-х годов Фонвизин в политическом памфлете предложил такое сравнение Петербурга и Москвы (не называя их): «Государство <...> состоящее, можно сказать, из двух только городов, из коих в одном живут люди большею частию по нужде, в другом большей частию по прихоти»⁶.

Отношение к Петербургу Лермонтова как московского юноши, всем обязанного московской духовной атмосфере, было изначально враждебным. В нем соединялись и эмоциональные пристрастия, и идеологические предубеждения. Их испытывали многие из лермонтовского поколения, те, кого судьба заставила сменить Москву, такую привычную и потому любимую, на чужой и чуждый Петербург.

В «Воспоминаниях» Д.А. Милютина, соученика Лермонтова по Московскому благородному пансиону (курсом

младше), очень выразительно отразилось это московское неприятие Петербурга:

«В первое же утро пребывания в Петербурге, пока отец делал официальные и деловые визиты, я пошел бродить одиноко по городу и отыскивать немногих своих знакомых. До сих пор сохранилось в моей памяти тягостное впечатление, с первого же дня произведенное на меня Петербургом. Странствуя пешком наугад, с планом в руке, и отыскивая одного знакомого офицера <...> я очутился на ледяной поверхности Невы, как среди степи. Знакомый мой жил в казармах на Петербургской стороне; я застал его в обществе товарищей – за карточным столом. В комнате едва можно было разглядеть что-либо сквозь густое облако табачного дыма. Картина эта, в раннее утро, произвела на меня неприятное впечатление и дала невыгодное понятие о казарменной жизни гвардейских офицеров. Таково было первое мое знакомство с Петербургом, о котором москвичи слышали столько чудес. Несмотря на праздничное движение на улицах, на блестящий Невский проспект, на неумолкавшие звуки балаганной музыки, мне было скучно и грустно. Я чувствовал себя чужим в этом большом городе. Отец начал возить меня к некоторым из своих знакомых; по настоянию его, я посещал театры, маскарады; был даже в Зимнем дворце на большом бале, который давался ежегодно в начале января и на который открывался вход всему городу. Здесь, протискиваясь с трудом в разношерстной толпе, я увидел в первый раз Царские чертоги и блеск Двора. Но и здесь, так же, как в маскараде (в зале Дворянского Собрания, в доме Энгельгардта на Невском проспекте, против Милютиных лавок) и даже в театре, меня преследовали скука и тоска»⁷.

Такое отношение к Петербургу сохранялось у Милютина долго. Эта неприязнь была вообще свойственна многим, кто приезжал в Петербург из провинции даже на время.

Так, Е.А. Ган, впервые попавшая в Петербург в 1836 году, писала сестре: «Конечно, приятно взглянуть на великолепие стен, но все-таки эти стены каменные, безответные, и нет души в целом Питере, которая была бы мне близка»⁸.

Эту тоску по родственной и понимающей душе в тех же словах, но годом ранее высказал Лермонтов в письме к А.М. Верещагиной: «Не могу выразить, как меня опечалил отъезд бабушки. Перспектива остаться в полном одиночестве в первый раз в жизни меня пугает. Во всем этом большом городе не останется ни единого существа, которое бы действительно мной интересовалось...» (4, 584)⁹.

Как верно указал В.Э. Вацуро, «...в полемике о Москве и Петербурге в 1820-е и особенно в 1830-е годы начинается частичная переоценка созданной Грибоедовым традиции»¹⁰. Это замечание может показаться не идущим к делу – ведь как будто в комедии Грибоедова есть только Москва, а Петербурга нет совсем? Но по существу и Вацуро, и участники полемики о двух городах были правы.

Грибоедов построил свою комедию о Москве и московском обществе на неназванной, но осязаемой оппозиции двух столиц, хотя Петербург возникает в тексте как будто случайно. Тема Петербурга входит в комедию вместе с Чацким. Он стремительно пронесется из Петербурга, и с ним вместе все немосковское. Бывший коренной москвич, он смотрит на Москву теперь иначе, у него есть другая шкала для сравнения. И потому привычная для современников оппозиция Петербург – Москва приобретает в комедии глубокий идеологический смысл.

Москва – это для Грибоедова не только город, но и сконцентрированная дворянская Россия. Москва – физическое воплощение того уклада русской жизни, который Грибоедов и любит, и ненавидит. Петербург для него – это источник и генератор новых идей, Петербург – город деятелей, город, где сотрудничают с министрами и разывают с ними «связь» из-за несходства убеждений, т. е. по идеологическим, а не карьерным соображениям. В Москве же ничего серьезного не делают, а, по Грибоедову, только живут изо дня в день и, как могут, наслаждаются жизнью.

В полном издании пушкинского романа в стихах оппозиция двух столиц, данная в «Горе от ума» скрытно, входит в текст с изначальной ориентацией на комедию Грибоедова. Москве посвящена седьмая глава пушкинского романа, писавшаяся в 1827–1828 годах, т. е. еще при жизни Грибоедова, и напечатанная в 1830 году.

Как заметил Ю.М. Лотман, «...несмотря на очевидную ориентацию Пушкина на изображение Москвы в комедии “Горе от ума”, тон седьмой главы существенно отличается от тона комедии»¹¹.

Формально – «по календарю» – действие происходит в 1822 году, но время описания сказалось на облике изображаемого мира: это Москва после 14 декабря, опустевшая и утратившая блестящих представителей умственной жизни. О родне Татьяны Пушкин говорит:

Но в них не видно перемены;
Все в них на старый образец...¹²

А общая характеристика умственного уровня московского общества только повторяет речи Чацкого:

Но всех в гостиной занимает
Такой бессвязный, пошлый вздор.
Все в них так бледно, равнодушно;
Они клеветуют даже скучно;
В бесплодной сухости речей,
Расспросов, сплетен и вестей
Не вспыхнет мысли в целы сутки.
Хоть невзначай, хоть наобум
Не улыбнется томный ум,
Не дрогнет сердце, хоть для шутки,
И даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой¹³.

«Москва», куда приезжает Татьяна, появляется в романе вне каких-либо прямых сопоставлений с Петербургом первой главы, но все же картина грибоедовского общества в «старой» столице невольно накладывается на образ Петербурга молодости автора и оттеняется Петербургом, куда Онегин возвращается после дуэли и путешествия по России.

Повторяю, прямых сопоставлений в пушкинском романе нет. Они появляются у Пушкина уже после того, как вышел из печати «Евгений Онегин», – в «Медном всаднике», в известном лапидарном сравнении, вызвавшем неудовольствие императора Николая I, зачеркнувшего его в пушкинской рукописи поэмы:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова¹⁴.

Как отмечено исследователями, идея сопоставления Москвы и Петербурга у Пушкина тогда же, когда он писал «Медного всадника», отразилась в прозаическом «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга. Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом»¹⁵.

Общий вывод, к которому приходит Пушкин: «Горе от ума» есть уже картина обветшавшая, печальный анахронизм. В Москве уже не найдете ни Фамусова, который *всякому, ты знаешь, рад* – и князю Петру Ильичу, и французу из Бордо, и Загорецкому, и Скалозубу, и Чацкому; ни Татья-

ны Юрьевны <...> Хлестова – в могиле; Репетиллов – в деревне. Бедная Москва!...»¹⁶

Проблема социально-историческая – «Москва – Петербург» – в русском общественном сознании оказалась тесно переплетенной с судьбой комедии Грибоедова. Та картина «московского общества», которую воспроизвел Грибоедов, и сама по себе, и как шкала для сравнительных оценок обсуждается в русской критике 1834–1835 годов. Ход этого обсуждения был таков: в 1831 году «Горе от ума» было, наконец, поставлено в относительно полном виде, хотя и с пропусками, на сценах обеих столиц, а в 1833 году вышло первое, тоже урезанное цензурой издание комедии.

Двое московских критиков сошлись в общей оценке комедии Грибоедова. По их мнению, комедия не устарела и продолжает быть верной картиной жизни и нравов Москвы, московского общества. И. Киреевский писал в «Европейце»: «...главный характер московского общества вообще не переменялся. Философия Фамусова и теперь еще кружит нам головы; мы и теперь, так же, как в его время, хлопчем и суедемся из ничего; кланяемся и унижаемся бескорыстно и только из удовольствия кланяться; ведем жизнь без цели, без смысла. <...> Пустота жизни, это равнодушие ко всему нравственному, это отсутствие всякого мнения и вместе боязнь пересудов, эти ничтожные отношения, которые истощают человека по мелочам и делают его неспособным ко всему стройно дельному, ко всему возвышенному и достойному труда жить, – все это дает московскому обществу совершенно особый характер...»¹⁷

О том же самом писал и Надеждин в «Телескопе»: «“Горе от ума” есть верное повторение современной московской жизни...»¹⁸

Лермонтов в своих драмах 1830-1831 годов воспроизводит некоторые мотивы из комедии Грибоедова, очевидно, соглашаясь с мнением критики о том, что Москва все та же.

В 1834 году Сенковский в новом, быстро завоевавшем популярность журнале «Библиотека для чтения» поместил небольшую, по мнению Ю.Н. Тынянова – «замечательную»¹⁹, заметку о «Горе от ума». Сенковский писал: «Подобно “Свадьбе Фигаро”, это комедия политическая: Бомарше и Грибоедов с одинаковыми дарованиями и равной колкости сатиры вывели на сцену политические понятия и привычки обществ, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств»²⁰.

Такая действительно очень замечательная и верная оценка комедии Грибоедова не помешала Сенковскому в большой статье о «Недовольных» Загоскина сравнить эту

комедию с комедией Грибоедова и доказывать, что объект сатирического изображения в них один и тот же – московское дворянское общество, и следовательно, негодование либеральных кругов на Загоскина несправедливо, если они восхищаются комедией Грибоедова.

Возражая московским критикам, Сенковский писал в другой статье: «За что такая немилость Москвы Белокаменной? Неужели комедия Загоскина в самом деле так нехороша и ниже того, чем так наслаждалась та же самая Москва, – его романов, его прежних комедий. Мы прочитали ее внимательно, смеялись от чистого сердца за чтением и, напротив, остались довольны «Недовольными»»²¹.

Сенковский не мог не знать, что комедия Загоскина была написана по прямому заказу, вернее – приказу Николая I, и что в ней были выведены П.Я. Чаадаев и М.Ф. Орлов, представители столь ненавистного Николаю I либерального общественного мнения. Не мог не знать Сенковский, что Загоскин старательно выполнял заказ высмеять тех, кто не мог ответить драматургу-клеветнику²². Возможно, что именно негодование «Недовольными» могло дать повод Лермонтову написать эпиграмму на Сенковского:

Под фирмой иностранной иноземец
Не утаил себя никак:
Бранится пошло – ясно, немец;
Похвалит – видно, что поляк (1, 281).

Споры и сопоставления новой комедии с «Горем от ума» могли внушить Лермонтову идею создать своего рода аналог комедии Грибоедова, но заостренный против Петербурга и петербургского общества, стих которой наминал бы читателям и зрителям ее предшественницу, а речи действующих лиц, особенно Арбенина – Чацкого. Б.М. Эйхенбаум писал об этом: «Соединяя, как было и раньше, бытовой тон с тоном высокой трагедии, Лермонтов опирается в «Маскараде»²³ на Грибоедова, вводя остроты, каламбуры, массовые сцены и пользуясь строками разной длины, как в «Горе от ума»»²⁴.

Укажу на каламбуры, которые произносят в «Маскараде» самые различные персонажи:

1-й понт е р :
И *притузит* он моего *туза* (1, 410).
Ш п р и х :
Конечно, *подшутили*
Вы *не на шутку* с ним... (1, 420).

Работа над «Маскарадом», т. е. переделки его по требованию цензуры, продолжалась и тогда, когда в обсуждение

проблемы Москва – Петербург включился Гоголь, не петербуржец, как и Лермонтов, но и не москвич, что для данной темы важно.

Первоначально у Гоголя Петербург противопоставлен не Москве, а Киеву. В наброске, озаглавленном «1834», он пытается угадать свое будущее: «Таинственный, неизъяснимый 1834 год! Где означу я тебя великими трудами? Среди ли этой кучи набросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильности, этой безобразной кучи мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности? В моем ли прекрасном, древнем, обетованном Киеве, увенчанном многоплодными садами, опоясанном моим южным прекрасным, чудным небом, упоительными ночами, где гора обсыпана кустарниками с своими как бы гармоническими обрывами, и подмывающий ее мой чистый и быстрый мой Днепр. Там ли?»²⁵.

В таком противопоставлении превосходство Киева над Петербургом – это превосходство природы над искусственно созданным средоточием «мод» и «парадов». Через два года Гоголь вступает на уже проторенную дорогу споров и сопоставлений Москвы и Петербурга как двух городов, двух стадий развития России, двух ее исторических путей. Он не делает вывода в пользу одного из городов, но эмоционально ему ближе Москва. Поэтому он может сказать, что «Москва нужна для России, для Петербурга нужна Россия»²⁶. Как объяснил Г.А. Гуковский, это значит, что «этот город неестественности существует за счет естественной жизни страны»²⁷. Москва, по Гоголю, органическая часть России, ее неотъемлемое средоточие всего традиционного и устоявшегося, тогда как Петербург – город, в котором ощущается все что угодно, кроме исторически привычного, сохраняемого Москвой: «Трудно охватить общее выражение Петербурга. Есть что-то похожее на европейско-американскую колонию: так же мало коренной национальности и так же много иностранного смешения, еще не слившегося в плотную массу»²⁸.

Так судил Гоголь о двух городах в своей публицистике. В «Невском проспекте» Петербург предстает не целеустремленным и поэтому вполне понятным европейским городом, а как загадочное материальное воплощение демонических сил в двойном обличьи: «О, не верьте этому Невскому проспекту! <...> Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! <...> Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады

карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все в ненастоящем виде»²⁹.

Возможно, что демоническая природа Петербурга для Гоголя прояснилась под впечатлением стихотворения Мицкевича «Петербург», ставшего известным в пушкинском кругу в 1833 году³⁰.

Лермонтовское отношение к Петербургу «московское», т. е. враждебное. Петербург остался ему чужд, хотя в оценке города позднее проявилось признание его красоты, но первые впечатления были безотрадны. Их Лермонтов выразил в стихотворении не для печати:

Увы! Как скучен этот город,
С своим туманом и водой!
Куда ни взглянешь, красный ворот,
Как шиш, торчит перед тобой;
Закон сидит на лбу людей,
Все удивительно и ново –
А нет не пошлых новостей! -
Доволен каждый сам собою,
Не беспокоясь о других,
И что у нас зовут душою,
То без названия у них! (1, 265)

«У нас» – т. е. в Москве – так неназванная антитеза появляется у Лермонтова в шутовском, но очень отчетливом высказывании. Некоторое представление о том, что видел Лермонтов в Москве и как она контрастировала в его сознании с Петербургом, дает сочинение «Панорама Москвы» (1834), написанное после двух лет жизни в Петербурге. Уже в начале этого сочинения Лермонтов восхищается Москвой, которая «...не безмолвная громада камней холодных, составленных в симметрическом порядке... нет! у нее есть своя душа, своя жизнь. Как в древнем римском кладбище, каждый ее камень хранит надпись, начертанную временем и роком, надпись, для толпы непонятную, но богатую, обильную мыслями, чувством и вдохновением для ученого, патриота и поэта!» (4, 503).

И далее в сочинении создается образ Москвы как одушевленного организма, сохраняющего в себе историю страны от «средних веков» до современности.

При этом Лермонтов внимательно и пристрастно отмечает то, что привнесено в облик Москвы в XVIII веке и что кажется ему вкраплением инородного – «петербургского». Так, о Сухаревой башне, построенной при Петре I, он пишет: «Она гордо взирает на окрестности, будто знает, что имя Петра начертано на ее мшистом челе! Ее мрачная

физиономия, ее гигантские размеры, ее решительные формы, все хранит отпечаток другого века, отпечаток той грозной власти, которой ничто не могло противиться» (4, 504).

Другим вкраплением петербургского духа в исторический облик Москвы Лермонтов считает здание Воспитательного дома, построенное в 1764 году архитекторами Бланком и Казаковым: «На левом берегу реки, глядясь в ее гладкие воды, белеет воспитательный дом, коего широкие голые стены, симметрически расположенные окна и трубы, и вообще европейская осанка резко отделяются от прочих соседних зданий, одетых восточной роскошью или исполненных духом средних веков» (4, 507).

Бездушная симметрия Петербурга и петербургской архитектуры Лермонтову неприятна, противна, враждебна. Родное для него в Москве, в ее облике, в ее укладе жизни, в ее связях с историей России. Критические суждения о Петербурге, которые Лермонтов высказывает в своих письмах после переезда в северную столицу и которые образуют подтекст его сочинения «Панорама Москвы», могут быть сопоставлены с тем, что писал и публиковал в 1833 году П.А. Вяземский: «Во всех званиях, во всех степенях общества нашего удивительное однообразие: все как будто вылиты в одну форму, выкрашены под один цвет. Стройный, правильный, выравненный, симметрический, одноцветный, цельный Петербург может некоторым образом служить эмблемою нашего общежития. Без надписей, без номеров на домах трудно было бы отличить один дом от другого. В людях что Иван, что Петр; во времени что сегодня, что завтра: все одно и то же; нет разности в приметах лиц и званий»³¹.

Выйдя из юнкерского училища и получив относительную свободу распоряжаться своим временем, Лермонтов в 1835–1836 годах обратился к нескольким литературным замыслам в новых для него жанрах. Он пишет роман в стихах «Сашка», драму в стихах «Маскарад» и роман «Княгиня Лиговская» – в прозе.

Это показывает, с одной стороны, что Лермонтов внимательно следит за текущей литературой и пробует свои силы в популярных жанрах, а с другой стороны, за этим видимым разнообразием можно обнаружить некую общую социально-психологическую проблему, его занимающую.

Этой проблемой для него, недавнего москвича, становится соотношение московского и петербургского «образов жизни», московского и петербургского складов мышления, московского и петербургского отношения к личности и ее поведению.

В драме «Два брата» (1836), действие которой происходит в Москве, в разговоре между отцом и сыном Юрием возникает тема выгодного брака:

Ю р и й : <...> миллион, да тут не нужно ни лица, ни ума, ни души, ни имени, – господин миллион – тут все.

Д м и т р и й П е т р о в и ч : Помни, Юрий, это слишком по-петербургски.

Ю р и й : Батюшка! Везде так думают – и в Петербурге так говорят...³²

Здесь уже чувствуется глубокая неприязнь к Петербургу и к «петербургскому» образу мысли.

Действие поэмы «Сашка» тоже происходит в Москве, но здесь неприязнь к Петербургу высказана не мимоходом, а подробно и убежденно.

Герой наш был москвич, и потому
Я враг Неве и невскому туману.
Там (я весь мир в свидетели возьму)
Веселье вредно русскому карману,
Заняття вредны русскому уму.
Там жизнь грязна, пуста и молчалива,
Как плоский берег Финского залива (2, 346).

За приведенными строками о Петербурге следуют финальные для этой строфы восторженные слова и строки о Москве, сопровождаемые ироническими, снижающими пафос замечаниями:

Москва – не то: покуда я живу,
Клянусь, друзья, не разлюбить Москву.
Там я впервые в дни любви и счастья
Был болен от надежд и любострастья (2, 346).

В следующей строфе снова тема любви к Москве и особенно к *Кремлю* звучит серьезно, без шуток, с историческим экскурсом о войне 1812 года.

Действие «Маскарада» и лермонтовского романа «Княгиня Лиговская» происходит уже в Петербурге. Два его опыта художественной разработки петербургской темы имеют такой смысл, который проясняется при внимательном анализе отбора элементов и деталей петербургской жизни, отбора, позволяющего понять, что же не вошло в петербургскую картину, созданную убежденным сторонником Москвы как символа исторической русской традиции, и с какой точки зрения изображен Петербург в лермонтовском романе.

Опытом такого пересмотра прежней структуры лирического мира стала стихотворная драма «Маскарад», где

новый бытовой материал (петербургское общество) позволил автору подойти к центральному герою своего московского творчества как бы со стороны. Во всяком случае, стремление к такой разработке этого героя, к превращению его в «характер» или даже «тип» в драме очень заметно. Петербург, который он увидел в своей драме, – это Петербург игорных домов, балов-маскарадов у Энгельгардта. Карты даны в драме Лермонтова как средоточие жизни светского Петербурга, в отличие от Грибоедовской комедии, где о картах только говорят и на сцене они не появляются.

Новая эпоха русской жизни – 1830-е годы – сделала карты, игру чуть ли не средоточием, вернее, заменой общественной жизни. Об этом писал П.А. Вяземский в 1833 году: «Взглянем хотя с одной точки, например, на цель светских собраний наших. Что соединяет у нас членов общества? Не потребность рассуждений о предметах общественной пользы, как в Англии; не нравственная и нервическая необходимость привести язык в движение, не прелесть разговорчивости, не заманчивость споров о новой брошюрке, о новой драме, как во Франции <...> нет! У нас краеугольный камень, связь и ключ общества – карты. Они за зеленым сукном уравнивают звания, возрасты, помы, глупость и ум, образованность и невежество, честность и корыстолюбие. <...> Тут не увидите вы поэзии и страсти, имеющей всегда, и в безобразии своем, драматическую сторону: нет, тут одна холодная, машинальная страсть, проза страсти во всей плоскости своей»³³.

В «Маскараде» Лермонтов заявил себя и продолжателем, и антагонистом Грибоедова; продолжателем в стиховой форме своей драмы, в использовании мотива «клеветы», столь важного в «Горе от ума»; антагонистом потому, что у Грибоедова его «Москве» противостоит прямо не названный, но незримо присутствующий «Петербург» как источник идей и социальной динамики, контрастный статике и дремотному сну Москвы, а в «Маскараде» Петербург изображен как новый Вавилон, центром и символом которого является маскарад в собственном смысле. В ранних драмах Лермонтова молодые (центральные) их персонажи принадлежали к поколению драматурга и, следовательно, не возникала потребность объяснения их прошлого, их жизненно-психологической эволюции. Герою «Маскарада» Арбенину, который в драме вспоминает, что он

...тому назад лет десять выступал
Еще на поприще разврата (1, 484),

т. е. начал вести свою жизнь кутилы и игрока, – в драме не может быть меньше 35 лет! Иными словами, это не лер-

монтовское (по возрасту) поколение; Арбенин ровесник пушкинского Онегина. Он не ровесник автора, хотя по этому поводу и возможны недоразумения. Г.П. Макогоненко, например, считал, что в Арбенине Лермонтов создал «характер русского человека, принадлежащего к поколению молодых дворян 1830-х годов»³⁴.

Поколение «молодых дворян» 1830-х годов – это лермонтовское поколение, это люди, родившиеся в 1812–1814 годах. Арбенин лет на десять их старше.

В диалоге с Арбениным профессиональный игрок, а в прошлом его приятель, Казарин вспоминает их молодость и, конечно, *петербургское* времяпровождение:

Так... я вспоминаю
Про прежнее... когда с тобой
Кутили мы, в чью голову – не знаю,
Хоть оба мы ребята с головой!..
Вот было время...
Утром отдых, нега,
Воспоминания приятного ночлега...
Потом обед, вино – Рауля честь –
В граненых кубках пенится и блещет,
Беседа шумная, остроумие не перечеть.
Потом в театр – душа трепещет
При мысли, как с тобой вдвоем из-за кулис
Выманивали мы танцовщиц и актрис...
Не правда ли, что древле
Все было лучше и дешевле?
Вот пьеса кончилась... и мы летим стрелой
К приятелю... взошли... игра уж в самой силе,
На картах золото насыпано горой:
Тот весь горит... другой
Бледнее, чем мертвец в могиле.
Садимся мы... И загорелся бой!.. (1, 461).

Здесь видно несомненное, хотя и неполное сходство с тем, как изображена столичная молодость Онегина у Пушкина, что позволяет предположить сознательное стремление Лермонтова воспользоваться, так сказать, исходными данными из пушкинского романа и дать свое им развитие.

У Пушкина:

Но шумом бала утомленный,
И утро в полночь обратя,
Спокойно спит в тени блаженной
Забав и роскоши дитя.
Проснется за-полдень, и снова
До утра жизнь его готова,
Однообразна и пестра.
И завтра то же, что вчера...³⁵

Монолог Казарина – то же «онегинское» времяпрепровождение: поздний сон, ресторан, театр. Разница в том, что Арбенин и Казарин игроки, а в пушкинском романе игра (карточная) появляется, и то в метафорическом значении, в восьмой главе как пестрый фараон «воображенья».

Тема игры – как образа и метафоры жизни – в прозе 1830-х годов разрабатывалась многими. И, конечно, Лермонтов хорошо знал и внимательно прочитал «Пиковую даму» Пушкина.

Но пушкинская повесть не могла подсказать Лермонтову в его драме об игроке того, что для него было, вероятно, важнейшим компонентом вещи – самоанализа, рефлексии главного героя.

Драматическая форма исключает прямое авторское вмешательство и, тем более, прямую оценку поступков героя или изложение хода его мыслей. Драма, во всяком случае драма, разработанная французскими романтиками, предполагает, что персонажи характеризуют друг друга или заняты самоанализом, самохарактеристикой.

Читательское восприятие Арбенина складывается из того, что говорят о нем и ему Казарин и Нина, и из рассуждений Арбенина о самом себе.

В отличие от Онегина, Арбенин занят самоанализом, он уже носитель рефлексии, в этом самая существенная черта его личности и его поведения; и при всем своеобразии его личной судьбы он сознает себя человеком своего поколения.

Пушкин пересматривает несколько вариантов возможной судьбы Онегина, которому 26 лет, т. е. он ровесник Пушкина, в том числе и женитьбу.

У Грибоедова женитьба – это пошлое рабство; пример его – семейство Горичей. У Пушкина в «Онегине» о таком варианте судьбы Онегина говорится иронически.

Арбенин нашел в себе силу покончить с прошлым, с прежней жизнью, о которой с таким восторгом вспоминает Казарин.

Сам Арбенин, когда он в разговоре с Ниной вспоминает свою жизнь до брака, говорит:

...У других на свете
Надежд и целей миллион:
У одного богатство есть в предмете,
Другой в науки погружен,
Тот добивается чинов, крестов – иль славы,
Тот любит общество, забавы,
Тот странствует, тому игра волнует кровь...
Я странствовал, играл, был ветрен и трудился,
Постиг друзей, коварную любовь,
Чинов я не хотел, а славы не добился.

Богат и без гроша, был скукою томим.
Везде я видел зло и, гордый, перед ним
Нигде не преклонился (1, 435).

Ранее Арбенин говорит о своей любви к Нине, которая дала ему впервые в жизни какое-то подобие душевной гармонии:

О днях, отравленных волнением
Порочной юности моей,
С каким глубоким отвращением
Я мыслю на груди твоей.
Так, прежде я тебе цены не знал, несчастный!
Но скоро черствая кора
С моей души слетела, мир прекрасный
Моим глазам открылся не напрасно,
И я воскрес для жизни и добра (1, 430).

Пушкин своего героя, Онегина, не женил. В четвертой главе он дает более подробную, чем в первой, характеристику душевного опыта Онегина:

Он в первой юности своей
Был жертвой бурных заблуждений
И необузданных страстей³⁶.

В своем разговоре с Татьяной Онегин рисует подробную картину семейной жизни, которая для него, по его характеру, невозможна:

Поверьте (совесть в том порукой),
Супружество нам будет мукой.
Я, сколько ни любил бы вас,
Привыкнув, разлюблю тотчас;
Начнете плакать: ваши слезы
Не тронут сердца моего,
А будут лишь бесить его.

<...>

Что может быть на свете хуже
Семьи, где бедная жена
Грустит о недостойном муже,
И днем и вечером одна;
Где скучный муж, ей цену зная
(Судьбу, однако ж, проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив!³⁷

И вот Лермонтов своего разочарованного в жизни героя, изверившегося во всем, *женит*; Арбенин как игрок

делает свою последнюю в жизни ставку, играет ва-банк – женится по любви и счастлив. Его дом, его жена, их взаимная любовь – это его убежище, его крепость, из-за стен которой он может спокойно и насмешливо наблюдать за петербургской жизнью, не принимая в ней участия.

И все же прежняя жизнь и прежние друзья по картам по старой памяти еще привлекательны. Такова мотивировка прихода Арбенина в игорный дом. Здесь он встречает друга своей развратно-картежной молодости, здесь же встречается со Шприхом – петербургским вариантом Загорецкого, и здесь же он (Арбенин) делает доброе дело – отыгрывает за князя Звездича его проигрыш.

Волнение, связанное с игрой, побуждает Арбенина отправиться на «маскарад» у Энгельгардта – «рассеяться».

На этом же маскараде оказывается и Нина, жена Арбенина, без его ведома. Так маскарад (у Энгельгардта) вместе с игорным домом включаются в интригу, которая губит счастье Арбенина, его жену и его самого.

Сам по себе маскарад Арбенину кажется сборищем чужих и чуждых ему людей; он говорит сам себе:

Напрасно я ищу повсюду развлечения.
Пестреет и жужжит толпа передо мной...
Но сердце холодно, и спит воображенье:
Они все чужды мне, и я им всем чужой! (1, 415).

Несмотря на это сознание чуждости и обществу игроков, и гостям маскарада самое соприкосновение с ними приводит к трагическим последствиям. Семейное счастье или, во всяком случае, семейный мир разрушен интригой и клеветой. Интригу, сама того не зная, затевает баронесса Штраль, подруга Нины, подняв оброненный Ниной браслет и подарив его своему маскарадному любовнику, князю Звездичу.

Князь на маскараде показывает Арбенину браслет, подаренный ему замаскированной баронессой. Арбенин узнает браслет и узнав, уже дома, что Нина его потеряла на маскараде, убеждается в ее измене.

Звездич, увидев у Нины браслет, парный к тому, который был ему подарен в маскараде, убежден, что его маскарадная любовница была Нина.

Баронесса, которой Звездич изложил свою версию судьбы браслета, решает использовать Шприха для распространения «в свете» сознательной клеветы на Нину. Отчасти этот разговор между баронессой и Шприхом напоминает разговоры на балу у Фамусовых, когда Софья, рассердившись на Чацкого, позволяет истолковать свои нечаянно оброненные слова («он сошел с ума») в прямом

смысле, понимая, что дальше клевета начнет распространяться уже сама по себе. Интрига становится причиной гибели обоих – Арбенина и Нины. Они оба жертвы света, жертвы того маскарада, который показался им безобидным развлечением.

Хотел ли Лермонтов вложить в название своей драмы метафорическое значение? Можно ли считать, что оба центральных персонажа в своей жизни и в отношениях друг к другу прикрываются «масками», т. е. обманывают? Так думает Казарин об Арбенине. А сам Арбенин очень легко готов поверить, что Нина, как и все, прикрывается «маской».

Лермонтов перевернул ситуацию, разработанную Грибоедовым; в «Горе от ума» Чацкий от имени молодого поколения судит старших; в «Маскараде» Арбенин судит молодое поколение – Звездича и Нину, судит современное общество и, что самое, пожалуй, интересное – судит самого себя.

«Маскарад», несмотря на уступки автора цензурным требованиям, был запрещен и на сцену не допущен. Напечатан он был в 1842 году с цензурными вымарками. Уступая требованиям цензуры, Лермонтов переделал «Маскарад» в совершенно новую драму, которую назвал «Арбенин».

О соперничестве двух городов в этой драме есть одно упоминание в разговоре на балу у Арбенина. Разговаривают Дама, 2-й гость и 3-й гость:

Д а м а :

Зачем же вы сюда

Приехали?

2-й г о с т ь :

Куда же мне деваться?

Д а м а :

Вам не понравится, боюсь, мой совет.

2-й г о с т ь :

Здесь от передней до гостиной

Все так высоко, холодно и чинно,

Так приторно и так невинно,

Что мочи нет!

Д а м а :

Тем лучше.

3-й г о с т ь :

Об заклад побиться не хотите ль,

Что он московский житель?

Но, впрочем, не дивлюсь, что здесь скучает он;

Блестящий бал, да что за тон... (1, 530).

Самое существенное в переделке «Маскарада» – это перенос места действия из дома Энгельгардта в дом Арбенина: поэтому стал ненужен многозначительный разговор Арбенина и Звездича о маскарадах в доме Энгельгардта:

А р б е н и н :

Рассеяться б и вам и мне нехудо.

Ведь нынче праздники и, верно, маскарад

У Энгельгардта...

К н я з ь :

Там женщины есть... чудо...

И даже там бывают, говорят...

А р б е н и н :

Пусть говорят, а нам какое дело?

Под маской все чины равны,

У маски ни души, ни званья нет – есть тело.

И если маскою черты утаены,

То маску с чувств снимают смело.

Давно известно, что именно упоминание о маскарадах у Энгельгардта и о каких-то высоких посетительницах и посетителях этих маскарадов вызвало возмущение Бенкендорфа и соответствующее требование цензуры эти упоминания выбросить. Но, конечно, не в этом ядовитом намеке на развлечения царской семьи смысл драмы Лермонтова. Гоголь нашел демоническое начало в петербургской жизни, в самом городе. Лермонтов уже узнал изнутри то петербургское общество, которое он вывел в своей драме. У него, как и у Гоголя, «все не то, что кажется», т. е. все обман, маска, разукрашенная поверхность того Петербурга, который он презирает.

Ирония над всем «петербургским» в «Княгине Лиговской» обоснована постоянно присутствующим в романе сравнением Петербурга и Москвы. Автор-повествователь ко всему, о чем он рассказывает, относится как москвич, но не москвич, только что в Петербург попавший, а как москвич, который прожил какое-то время в Петербурге и знает его, знает и не любит.

Это «знание» петербургской жизни звучит в комментариях, которыми автор сопровождает некоторые неудачные (с петербургской точки зрения) поступки своих персонажей-москвичей.

В обществе петербургских молодых людей князь Лиговской «тщетно старался вмешаться в их разговор. Он не знал ни одной петербургской актрисы, не знал ключа ни одной городской интриги и, как приезжий из другого города, не мог рассказать ни одной интересной новости» (4, 227).

В другом случае князь Лиговской нарушает петербургские нормы поведения, введя в общество чиновника Красинского, пришедшего к нему с деловым визитом: «зашел князь, а за ним Красинский, князь отрекомендовал его жене и просил садиться. Взоры маленького кружка обратились на него, и молчание воцарилось. Если б князь был петербургский житель, он бы задал ему завтрак в 500 рублей. Если имел в нем нужду, даже пригласил бы его к себе на бал или на шумный раут потолкаться между разного рода гостями, но ни за что в мире не ввел бы в свою гостиную запросто человека постороннего и никаким образом не принадлежащего к высшему кругу; но князь воспитывался в Москве, а Москва *такая гостеприимная старушка*» (4, 241).

Автор в данном пассаже говорит не от себя, это не его убеждения. Он только воспроизводит мнение петербургского общества, очевидно не разделяя его.

Уже от себя автор дает оценку и петербургскому обществу, и петербургскому климату. На балу у баронессы Р** «...было все, что есть лучшего в Петербурге, два посланника с их заморскою свитою, составленной из людей, говоривших очень хорошо по-французски (что, впрочем, вовсе не удивительно) и поэтому возбуждавших глубокое участие в наших красавицах <...> тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов, путешествовавших на свой счет не далее Ревеля и утверждавших резко, что Россия государство совершенно европейское и что они знают ее вдоль и поперек, потому что бывали несколько раз в Царском Селе и даже в Парголове. Они гордо поглядывали из-за накрахмаленных галстухов на военную молодежь, по-видимому, так беспечно и необдуманно преданную удовольствию: они были уверены, что эти люди, затянутые в вышитый золотом мундир, неспособны ни к чему, кроме машинальных занятий службы» (4, 249–250).

Ирония Лермонтова содержит в себе непримиримую неприязнь и к петербургскому обществу, где на таком видном месте находится дипломатия, представляющая Россию, которую она знать не может и не хочет, но и военная молодежь столицы не вызывает у него особенных симпатий: «И в самом деле, скажите, об чем могут говорить молодые люди? запас новостей быстро истощается, в политику благоразумие мешает пускаться, об службе и так слишком много толкуют на службе, а женщины в наш варварский век утратили вполнину прежнее всеобщее свое влияние. Влюбиться кажется уже стыдно, говорить об этом смешно» (4, 215).

Общая характеристика петербургского общества, которой роман открывается, следует за характеристикой поведения Печорина в свете: «...когда он хотел говорить приятно, то начинал запинаться и вдруг оканчивал едкой шуткой, чтоб скрыть собственное смущение – и в свете утверждали, что язык его зол и опасен... ибо свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло отличить характер и волю: свету нужны французские водевили и русская покорность чуждому мнению» (4, 167).

Разумеется, «свет» здесь – это петербургское общество, куда герою лермонтовского романа было трудно проникнуть и еще труднее в нем себя утвердить.

Этому «свету», где нужна только покорность чужому, т. е. общему мнению, автор противопоставляет свой идеал общества мыслящих людей, он говорит, что Печорин «...в коротком обществе, где умный, разнообразный разговор заменяет танцы (рауты в сторону), где говорить можно обо всем, не боясь цензуры тетушек, не встречая чересчур строгих и неприступных дев, в таком кругу он мог бы блистать и даже нравиться, потому что ум и душа, показываясь наружу, придают чертам жизнь, игру и заставляют забыть их недостатки; но таких обществ у нас в России мало, в Петербурге еще меньше вопреки тому, что его называют совершенно европейским городом и владыкой хорошего тона» (4, 176).

В этой характеристике петербургского света есть, как кажется, сходство с пушкинской оценкой московского общества, куда попадает Татьяна в седьмой главе «Евгения Онегина»:

Татьяна вслушаться желает
В беседы, в общий разговор;
Но всех в гостиной занимает
Такой бессвязный, пошлый вздор.
Все в них так бледно, равнодушно;
Они клеветают даже скучно;
В бесплодной сухости речей,
Расспросов, сплетен и вестей
Не вспыхнет мысли целы сутки.
Хоть невзначай, хоть наобум
Не улыбнется томный ум,
Не дрогнет сердце, хоть для шутки,
И даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой³⁸.

Если в «Княгине Лиговской» персонажи вращаются в «свете», и Петербург, в романе изображенный, – это

Петербург богатых кварталов, театров, приемов и балов, то в «Маскараде» Петербург показан иначе, с другой его стороны: «Весь “большой свет” – маскарад. Под масками аристократической чинности и чопорной благопристойности скрыта наглая дерзость разврата, алчная откровенность наживы, жадная страсть к золоту, вопиющее ничтожество мысли и чувства, прииженность человеческого достоинства женщины»³⁹ – так, почти в лермонтовском стиле, характеризует Петербург, показанный в «Маскараде», С. Дурылин.

В отличие от пушкинского романа («Евгений Онегин»), где самым верным и убедительным средством интеллектуальной характеристики персонажей служили книги и авторы, где крут чтения давал достаточно определенное представление об интересах, идеях и социально-психологической позиции персонажа, в петербургском романе Лермонтова персонажи не читают. И разговоры, которые иронически излагает и комментирует автор, могут дать только суженную картину духовной жизни российской столицы. К этим разговорам я вернусь, а предварительно остановлюсь на одном, настойчиво повторяющемся мотиве – на сопоставлении картин и людей. Картины создают психологический и идеологический фон для персонажей петербургского общества; картины дополняют то, что автор не называет, а персонажи не выговаривают.

Привожу целиком описание столовой у Печориных: «Столовая была роскошно убранная комната, увешанная картинами в огромных золотых рамах: их темная и старинная живопись находилась в резкой противоположности с украшениями комнаты, легкими, как все, что в новейшем вкусе. Действующие лица этих картин – одни полунагие, другие живописно завернутые в греческие мантии или одетые в испанские костюмы, в широкополых шляпах с перьями, с прорезными рукавами, пышными манжетами, – брошенные на этот холст рукою художника в самые блестящие минуты их мифологической или феодальной жизни, казалось, строго смотрели на действующих лиц этой комнаты, озаренных сотнею свеч, не помышляющих о будущем, еще менее о прошедшем, съехавшихся на пышный обед не столько для того, чтобы насладиться дарами роскоши, но одни, чтобы удовлетворить тщеславию ума, тщеславию богатства, другие из любопытства, из приличий, или для каких-либо других сокровенных целей. В одежде этих людей, так чинно сидевших вокруг длинного стола, уставленного серебром и фарфором, так же, как в их понятиях, были перемешаны все века. В одеждах их встречались глубочайшая древность с самой последней выдумкой

парижской модистки, греческие прически, увитые гирляндами из поддельных цветов, готические серьги, еврейские тюрбаны, далее волосы, вздернутые кверху à la chinoise, букли à la Sévigné, пышные платья наподобие фижм, рукава, чрезвычайно широкие или чрезвычайно узкие. У мужчин прически à la jeune France, à la russe, à la moyen âge, à la Titus, гладкие подбородки, усы, испаньолки, бакенбарды и даже бороды, кстати было бы тут привести стих Пушкина: “Какая смесь одежд и лиц!”. Понятия же этого общества были такая путаница, которую я не берусь объяснить” (4, 216–217).

Персонажи картин строго смотрят, т. е. как бы осуждают общество за столом, которое не думает о прошлом, еще менее о будущем, т. е. живет мелочными заботами каждого дня. То, что думают люди на картине, не просто вольное авторское истолкование замысла художника. Лермонтов здесь процитировал слова Чаадаева: «Мы живем одним настоящим в самых *тесных* его пределах, без прошедшего и будущего, среди мертвого застоя...»⁴⁰

Эти перефразированные слова Чаадаева могут объяснить в романе Лермонтова многое из того, что ранее не поддавалось идеологической интерпретации. В 1930-е годы тема «Лермонтов и Чаадаев» была выдвинута И. Андрониковым и поддержана Б.М. Эйхенбаумом, но приведенные ими аргументы не показались убедительными, и эта тема повисла в воздухе, не найдя ни позитивного решения, ни убедительного опровержения⁴¹.

Обнаруженная нами прямая и несомненная цитата из Чаадаева в лермонтовском романе позволяет считать, что Лермонтов читал философическое письмо Чаадаева, напечатанное в октябре 1836 года в «Телескопе». Предположить, что Лермонтов читал это письмо раньше, т. е. в Москве, можно, но доказательств этого у нас нет. Более вероятно, что Лермонтов прочел это письмо в журнале, т. е. в октябре 1836 года. Следовательно, шестая глава, где эти слова находятся, написана где-то в конце 1836 года. Это важно для хронологии работы над романом и, что еще важнее, для истолкования многого в нем, в частности – явной враждебности автора к русской дипломатии.

Повествователь не только не выделяет дипломатов из осуждаемого им круга не думающих ни о прошлом, ни о будущем – он на них сосредоточивает свою иронию, поскольку именно дипломатия должна была быть проникнута определенной концепцией национальной истории и проводить такую политику в международных отношениях, которая полностью отвечала бы интересам нации. По вполне понятным причинам Лермонтов не мог бы в своем

романе показать, как русское общество обсуждает внешнюю политику России: ничего подобного начальному эпизоду «Войны и мира» (салону Анны Павловны Шерер) не только в незавершенном романе Лермонтова, но и вообще в романе или повести 1830-х годов найти невозможно.

Определить, что именно вызвало в русском дипломатическом корпусе такую вражду Лермонтова, может помочь точность хронологической приуроченности романа, на которой автор очень настаивает.

Роман писался в 1836 году, когда русское общество, во всяком случае его мыслящая часть, могло уже подвести некоторые итоги деятельности русской дипломатии в период – как она называется в романе – «польской кампании» и в следующие за ней непосредственно годы – 1833–1834.

Подавленное сопротивление в Польше, удачно заключенное в 1833 году соглашение с Турецкой империей, сделавшее Россию почти полной ее хозяйкой, всеобщая покорность государств на европейском континенте – все это должно было убедить общество в правильности и успешности действий русской дипломатии.

Чем же недоволен Лермонтов и его друзья (в обсуждении и даже в работе над романом участвовал Раевский), какой политики они ожидали от имперской дипломатии? Я думаю, что косвенный ответ уже содержится в тех сценах (глава VI) романа, где появляется и ораторствует российский дипломат. Все в нем дается иронически – и внешность, и его рассуждения: «...дипломат, длинный и бледный, причесанный à la russe и говоривший по-русски хуже всякого француза» (4, 218).

Рассуждения дипломата не касаются собственно международной политики, да и странно было бы ожидать от него в обществе, очень далеком от этих вопросов, высказываний на такие темы. Дипломат у Лермонтова касается такой темы, которая приобрела особенную остроту в середине 1830-х годов. В основе самого сопоставления Москвы и Петербурга (о чем говорит этот дипломат) скрывался другой спор – о характере, содержании и смысле русской истории, о перспективах будущего развития России.

Дипломат настаивает на том, что именно в Петербурге «развилось и выросло наше просвещение». И потому «всякий русский должен любить Петербург: здесь все, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собралось, чтобы подать дружескую руку Европе. Москва только великолепный памятник, пышная и безмолвная гробница миновавшего, здесь жизнь, здесь наши надежды...» (4, 218).

Другая собеседница, княгиня Лиговская, москвичка, отвечает дипломату: «Может быть, со временем я полюблю

Петербург, но мы, женщины, так легко предаемся привычкам сердца и так мало думаем, к сожалению, о всеобщем просвещении, о славе государства! Я люблю Москву, с воспоминанием об ней связана память о таком счастливом времени! А здесь, здесь все так холодно, так черство... О, это не мое мнение... Это мнение здешних жителей. – Говорят, что въехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно” (4, 218–219).

Эти слова она сказала, улыбаясь дипломату и взглянув на Печорина. Дипломат взбеленился: «Какие ужасные клеветы про наш милый город, – воскликнул он, – а все эта старая сплетница Москва, которая из зависти клеветает на молодую свою соперницу” (4, 219).

У Лермонтова говорят о «дружеской руке» России, протянутой Европе. Это написано в 1836 году, когда во внешней политике императора Николая I решительно возобладала идея Священного союза.

В записке Бруннова, русского посла в Лондоне, не предназначавшейся для печати, объяснено, какое бремя брала на себя Россия, осуществляя свою миссию борьбы с ходом истории:

«Действительно, оставаясь в пределах истины, мы должны сознаться, что в течение восьми лет России, посреди весьма трудных обстоятельств, удалось сохранить всеобщий мир лишь благодаря тому, что она успела противопоставить охранительную систему тройственного союза соединенным усилиям двух морских держав.

Пока Австрия и Пруссия будут за нас, одного этого достаточно, чтобы задержать исполнение честолюбивых замыслов Франции и расстроить враждебные нам намерения Англии. И та, и другая морские державы не предпримут ничего решительного, потому что они не хотят подвергать себя опасности рассориться зараз с тремя державами материка. Солидарность России, Австрии и Пруссии, другими словами, начало, в силу которого три эти государства составляют как бы единое, и следовательно, кто нападет на одну из них, вынужден будет вести войну с двумя остальными, начало это производило доселе на Францию и Англию самое счастливое для нас впечатление. Обе они, надо сознаться, считают союз трех держав материка более крепким, чем он есть в действительности, и одно обаяние его избавило Европу от всеобщего потрясения»⁴².

Такова была и позиция, и практика русской дипломатии, которая была подчинена идее могущества России (военного) как единственной силы, способной противостоять европейским революциям и национально-освободительным стремлениям народов.

У такой политики была обратная сторона – полное пренебрежение действительными нуждами нации. Вот почему Лермонтов подчеркивает «нерусскость» российских дипломатов. На балу у баронессы Р** «...было пять или шесть наших доморощенных дипломатов, путешествовавших за свой счет не далее Ревеля и утверждавших резко, что Россия государство совершенно европейское и что они знают ее вдоль и поперек, потому что бывали несколько раз в Царском Селе и даже в Парголове» (4, 249–250).

Петербургское общество способно только повторять общие места благонамеренной публицистики, куда входила и апология Петербурга.

Думаю, что «дружеская рука», которую Петербург протягивает Европе, и есть то, что вызывает не только неприязнь, но даже ненависть Лермонтова.

В 1836 году всякому, кто привык задумываться над смыслом и целями русской внешней политики, должно было стать ясно, что основным ее содержанием, как считал Николай I и послушный ему Нессельроде, было отождествление государственных интересов России «с благом всей Европы, с упрочением в ней мира, законного порядка и с торжеством монархического принципа»⁴³. Взгляды «доморощенных» дипломатов на Россию – это именно та точка зрения, против которой выступил в своем «Философическом письме» Чаадаев. По его мнению, между Россией и Европой нет ничего общего ни в истории, ни в культуре. И уж, конечно, по Чаадаеву, не нуждалась Европа ни в какой «дружеской руке».

«Война» с дипломатами – это лишь частное выражение авторского отношения к петербургскому обществу.

Как мы видели, по мнению дипломата именно в Петербурге собралось «все, что есть лучшего [в] русской молодежи». Где же в романе Лермонтова это «лучшее в русской молодежи»? В главе VI автор объясняет, почему он не воспроизводит разговор между Печориным и его приятелем Браницким: по причине совершенной пустоты. И это «лучшая» петербургская молодежь?

Дневник гвардейского офицера, который подробно изложила и прокомментировала И.С. Чистова, подтверждает мнение автора «Княгини Лиговской» о «пустоте» разговоров Печорина и его молодых друзей. Автор дневника, Константин Колзаков, очень дружен с Никитой Петровичем Вульфом, который часто у него бывает. О чем же они разговаривают? В его очередной приход к Колзакову молодые люди «удалились в мою комнату, где, вооружась трубками, принялись беседовать; разговор касался различных тем, которые обычно в ходу среди молодых людей, – актрис

и гризеток. Вульф очень простодушно рассказал нам о своих любовных приключениях, чем нас весьма позабавил»⁴⁴.

Во многих записях Колзакова повторяются жалобы на скуку на службе, на однообразии разговоров со знакомыми, на бессодержательность в целом жизни гвардейского офицера.

Если сравнить это с тем, что автор говорит о московской поре жизни Печорина, то сразу становится видно, на чьей стороне симпатии автора и в чем он видит преимущество московской молодежи начала 1830-х годов по сравнению с петербургской: «Суждения Жоржа в то время были резки, полны противоречий, хотя оригинальны, как вообще суждения молодых людей, воспитанных в Москве и привыкших без принуждения постороннего развивать свои мысли» (4, 210).

В Москве «без принуждения» мыслили и говорили, в Петербурге говорить о многом опасно, а дозволенное «не стоит труда». И это молодое поколение, в котором дипломат видит надежду России!

Со всей откровенностью свою ненависть к этому Петербургу Лермонтов высказал в «Смерти поэта», уже не думая ни о цензуре, ни о последствиях. А в наиболее обобщенной и вместе с тем поэтически выразительной форме он сказал о Петербурге в «Сказке для детей», где демон (не хозяин города, как у Гоголя, а наблюдатель) смотрит на ночной город и видит:

Везде обман, безумство иль страданье (2, 493).

Такова была последняя реплика Лермонтова в этом споре эпохи. Петербург как тема, да еще в оппозиции к Москве, перестал его интересовать. Можно только предположить, что вражда к Петербургу у него не прошла. По словам Соллогуба, «Лермонтов <...> любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого поднималась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом»⁴⁵.

После первой ссылки спор двух городов перестает занимать Лермонтова. В его творчестве темы общерусского масштаба сменяют в каком-то смысле локальную тему соперничества двух столиц.

II. В ожидании нового поэта

Современникам поэта и его читателям в 1840–1850-е годы было легче и «удобнее» судить о смысле и значении им сделанного, так как они, современники и читатели Лермонтова в период его насильственно укороченной литературной деятельности (1836–1841), да и несколько позднейших поколений русских читателей не знали ничего, или почти ничего, из написанного им до 1836 года.

Только после 1860 года, когда были опубликованы так называемые «Ученические тетради» Лермонтова, а особенно после издания 1891 года, осуществленного Висковатовым¹, почти весь ранний Лермонтов стал доступен и читателям, и исследователям. В результате общая оценка лермонтовского творчества под грузом двухсот ранних стихотворений, десятка поэм и нескольких драм неизбежно стала определяться именно этой, не литературной для самого Лермонтова и его современникам неизвестной, количественно подавляющей частью его стихотворного наследия.

Лермонтов в петербургскую эпоху своей жизни, т. е. после выхода из юнкерской школы в 1835–1836 годах, оказался перед очень трудной литературной ситуацией. В 1834 году был закрыт «Московский телеграф», начала выходить тогда же «Библиотека для чтения»², московские журналы «Московский наблюдатель», «Телескоп» еще не завоевали читающую публику, тем более что «Телескоп» был закрыт осенью 1836 года за публикацию «Философического письма к даме» Петра Чаадаева. У тех литераторов, к которым Лермонтов мог потянуться по социальным и культурным симпатиям, так называемых «литературных аристократов» не было своего органа после прекращения «Литературной газеты» в 1831 году. Поэтому появление «Современника», ежеквартального журнала, который разрешили издавать Пушкину, не могло не обратить на себя

внимание Лермонтова, уже, по-видимому, решившегося пробиваться драмой на сцену, а романом «Княгиня Лиговская» и в литературу вообще.

О «Современнике» так много писала враждебная журналистика³ еще до выхода первого номера, так злорадствовала она по поводу действительных и мнимых слабостей пушкинского журнала, что Лермонтов не мог не заинтересоваться тем, о чем пишут все журналы и, наверное, говорят в светских гостиных.

В самом читаемом журнале того времени Сенковский писал: «...Как горько, как прискорбно видеть, когда этот гений, рожденный вить бессмертные венки на вершине “зеленого Геликона”, нарвав там горсть колючих острот, бежит стремглав по скату горы в объятия собравшейся на равнине толпы Вифьян, которая обещает, за подарок, наградить его грубым хохотом!»⁴.

Отвечая критикам в редакционном примечании, Пушкин признал, что «Современник» по духу своей критики, по многим именам сотрудников, в нем участвующих, по неизменному образу мнения о предметах, подлежащих его суду, будет продолжением «Литературной газеты»⁵.

У нас нет никаких прямых свидетельств Лермонтова, что он считал «Современник» своим журналом, кроме одного – он сам, вероятно, через своего приятеля Краевского, предложил, уезжая в ссылку на Кавказ, напечатать в журнале стихотворение «Бородино» (оно было помещено в пятой книге «Современника» – первой в 1837 году).

Почему же все-таки Лермонтов не печатал ничего из написанного им в Москве до того, как предложил журналу Пушкина «Бородино»? Об этом есть два мнения. Родственник и близкий друг Лермонтова, Аким Шан-Гирей, проживший с ним в одном доме все детство и молодость, был очень недоволен публикацией ранних стихов Лермонтова. В своих воспоминаниях о Лермонтове (1860) он писал: «Кроме двух или трех, они (стихотворения. – И. С.) не выдерживают снисходительнейшей критики, никогда автором их не назначались к печати, а сохранились от auto da fe случайно, не прибавляют ничего к литературной славе Лермонтова, напротив, могут только навести скуку на читателя, и всем, кому дорога память покойного поэта, надо очень, очень жалеть, что творения эти появились в печати»⁶.

Другой точки зрения придерживаются авторы примечаний к этим воспоминаниям. Они считают, что «...вряд ли заслуживают внимания и неоднократные высказывания А.П. Шан-Гирея о неуместности печатания юношеских произведений Лермонтова – нам дорога каждая строчка, написанная гениальным поэтом»⁷.

Мы не знаем, был ли Лермонтов согласен со своим другом, но о том, что он не согласился бы с издателями и комментаторами его ранних вещей, мы можем судить по его «бешенству», когда без его ведома и разрешения была напечатана его поэма «Хаджи-Абрек». По воспоминаниям А. Шан-Гирея: «С нами жил в то время дальний родственник и товарищ Мишеля по школе Николай Дмитриевич Юрьев, который после тщетных стараний уговорить Мишеля печатать свои стихи, передал тихонько от него поэму “Хаджи-Абрек” Сенковскому, и она к нашему немалому удивлению в одно прекрасное утро появилась, напечатанная в “Библиотеке для чтения”. Лермонтов был взбешен; по счастью, поэму никто не разобрал, напротив, она имела некоторый успех...»⁸

В свое время, т. е. еще до выхода из юнкерского училища, Лермонтов давал читать эту поэму, написанную в 1833 году, Плаксину, преподававшему в юнкерском училище русский язык и русскую словесность. По его заданию Лермонтов написал ученическое сочинение «Панорама Москвы». По воспоминаниям одного из соучеников Лермонтова, П.Н. Манвелова, которому рассказали товарищи по старшему классу, что «в год своего производства в офицеры (1834) Лермонтов представил нашему преподавателю русской словесности Плаксину <...> сочинение свое в стихах “Хаджи-Абрек”, по прочтении которого Плаксин тут же на своей кафедре, поднявшись со стула, торжественно произнес: “Приветствую будущего поэта России!”»⁹.

Скорей всего, восторженный отзыв Плаксина не убедил Лермонтова, он мог знать, что его преподаватель восторгается такими авторами, как Кукольник, Тимофеев и Ершов, о которых он писал: «Дай Бог, чтоб мы со временем могли назвать их гениями, но это пока останется желанием, надеждою!»¹⁰. Зная о таких предпочтениях Плаксина, Лермонтов мог не поверить его похвалам «Хаджи-Абреку». И характерно для отношения Лермонтова к выходу в печать, что он, даже после этой публикации, по словам Шан-Гирея, «стал продолжать писать, но все еще не печатать»¹¹. И только во второй половине 1836 года Лермонтов решился печататься и предложил пушкинскому журналу кардинальную переделку стихотворения 1831 года «Поле Бородина», а еще раньше он хотел получить доступ на сцены императорских театров и послал осенью 1835 года в театральную цензуру свою драму в стихах «Маскарад».

Почему же все-таки Лермонтов не хотел еще в 1835 году публиковаться? Что он сам находил неприемлемым в собственных стихах? Каким масштабом он мерил их достоин-

ства и недостатки? В поисках новых для него поэтических жанров и стилистических решений в лирике Лермонтов вместе со всей русской поэзией в середине 1830-х годов оказался на перепутье. Романтизм в русской литературе, начало которому положили Жуковский – балладами и Пушкин – южными поэмами, в 1830-е годы пережил как бы второе рождение¹², новый романтизм отказался не только от исторического оптимизма Пушкина и его друзей – этого наследия просветительства XVIII века, – но и от надежд найти в современности какие-либо исторически объяснимые закономерности. Для романтизма 1830-х годов масштабы жизни раздвинулись до пределов космоса, а индивидуальная психология стала рассматриваться как его хаотическое отражение.

В 1830-е годы единоличная литературная гегемония Пушкина-поэта кончилась. Критика до середины десятилетия ищет и не находит никого, кто мог бы Пушкина-поэта заменить. Два имени, которые прежде всего вспомнит читатель конца XX века, – Баратынский – в критике, а Тютчев – ни в критике, ни у читателей, – не получили не только должного, как кажется нам в XX веке, признания, но и доброжелательного отклика.

Чтобы яснее представить себе ту литературную, вернее, поэтическую ситуацию, в которую должен был вникать Лермонтов, выйдя из юнкерской школы, следует найти более или менее убедительное объяснение тех обстоятельств, которые привели к тому, что Пушкин, еще совсем недавно, до выхода в свет «Полтавы» в 1829 году считавшийся «первым» поэтом России, стал стремительно терять не только это «звание», но и популярность вообще.

Уже привычное для нас в XX веке определение поэзии Пушкина – «Пушкин-Протей»¹³ (Гнедич) можно истолковать по-разному. В этом протейизме Пушкина-поэта можно было увидеть то, что чаще всего ценят позднейшие толкователи, – широту поэтического кругозора, удивительное проникновение в чужие культуры и – более того – в этом свойстве пушкинского творчества вслед за Достоевским видят высшее выражение специфически русской национальной способности всепонимания.

А ведь возможна была и другая точка зрения на поэтический протейизм.

Так, например, Н. Греч, повторяя уже ходячий термин, писал в 1834 году: «Пушкин, Протей в словесности, своенравный, прихотливый, как сама поэзия, *играл* в этом году одни прелюдии, капризы. Мы ждали увертюры, ждали чего-нибудь большого, важнейшего, но не дождались, и, подобно Султану Мустафе, восхищавшемуся настройкой

инструментов своей капеллы, повторяли: и это хорошо! и это мило!»¹⁴.

Восторженные поклонники южных поэм не находили поэтической личности Пушкина ни в «Полтаве», ни в последних главах «Евгения Онегина», и уже совсем безрезультатно искали ее в том, что Пушкин опубликовал в 1830-е годы, – в сказках, в «Анджело», в «Песнях западных славян».

Так, даже благожелательный критик по поводу «Анджело» с огорчением, но и с надеждой писал: «Я слишком люблю собственное наслаждение, когда читаю его стихи, чтоб не желать великому поэту тех сильных и ослепительных взрывов вдохновения, которыми прежде потрясал он отечественную публику, провозгласившую его гением, в радостном и высоком восторге; но знаю, что подобные взрывы не могут случаться ни с кем в свете ежедневно, ни ежемесячно: между ними должны быть известные промежутки тишины, – и мы, кажется, живем теперь в одном из этих промежутков. “Анджело” заставляет нас думать, что священный огонь опять объял душу поэта, что радужное его пламя уже начинает возвышаться над горизонтом, и что мы скоро будем свидетелями одного из тех могущественнейших и великолепнейших поэтических сияний, какие один только Пушкин в силах производить на Севере. “Анджело” уже не сказка; “Анджело” уже кипит теплою сердца и мысли; “Анджело” прекрасная поэма и громкое предвещание»¹⁵.

Привожу это суждение потому, что в нем названо то, чего не находили читатели в пушкинских сказках, – «теплоты сердца и мысли», т. е. поэтическую личность, а не картины и образы вне душевного мира поэта.

Критик «Телескопа» был строже к «Анджело». Он писал, что поэма Пушкина «...есть самое плохое произведение Пушкина; если б не было под ним его имени, я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности и счел бы его старинкой, вытасценною из отысканного вновь портфеля какого-нибудь из второстепенных образцовых писателей прошлого века»¹⁶.

Читая подобные о себе отзывы, Пушкин, не отвечая на них прямо, пробовал объяснить читателям свою собственную эволюцию как явление, неизбежное в жизни каждого поэта. Поводом для такого объяснения послужил выход в 1833 году «Сочинений и переводов в стихах» Павла Катенина. В рецензии на них, рассчитанной на широкий читательский круг и поэтому напечатанной в популярном журнале, Пушкин с особенной похвалой отозвался о независи-

мости Катенина: «Никогда не старался он угодить господствующему вкусу в публике, напротив: шел всегда своим путем, творя для самого себя, что и как ему было угодно. Он даже до того простер сию гордую независимость, что оставлял одну отрасль поэзии, как скоро становилась она модною, и удалялся туда, куда не сопровождали его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя, увлекающего собой других»¹⁷.

Почему мы можем предположить, что Пушкин привел как пример естественной творческой эволюции литературную судьбу Павла Катенина с расчетом, что читатели поймут эту рецензию как его, Пушкина, автохарактеристику и объяснение с читателями? Конкретизируя свое утверждение о независимости литературного поведения Катенина, Пушкин писал, что Катенин, «...быв один из первых апостолов романтизма и первый введши в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные, он первый отрекся от романтизма и обратился к классическим идолам, когда читающей публике начала нравиться новизна литературного преобразования».

Читатели 1833 года могли поверить Пушкину, так как «классическая» по структуре трагедия Катенина «Андромаха» действительно была напечатана в 1827 году, а романтические баллады («Ольга», 1816 и «Убийца», 1815) появились десятилетием раньше, но «Андромаха» была закончена в 1818 году, и Пушкин, в это время сблизившийся с Катениным, это знал! Следовательно, никакой эволюции Катенина не было...

И все же в критике не было единства в оценке позднего творчества Пушкина. Некоторые соглашались с тем, что эволюция его закономерна: «...поэт, как Пушкин, не мог оставаться в зависимости, даже от общественного мнения: он шел своим путем, и чем сильнее, самобытнее, выше развивался талант его, тем далее последующие его произведения расходились с тем первым впечатлением, которое так шумно, так торжественно сделал он, еще неизвестный, из садов Лицея!»¹⁸.

В следующем, 1835 году, в рецензии на «Повести, изданные Александром Пушкиным» Белинский искренне огорчился тем, что «...и в деятельности художника: сколько огня, сколько чувства в его произведениях! Последующие бывают изящнее и выше, но зато и спокойнее: это спокойствие называется зрелостью, возмужалостью таланта. Оно правда; но, горестная мысль! Эта постепенная возвышенность гения необходимо сопряжена с постепенным охлаждением чувства. <...> Воля ваша, а весна самое лучшее время года! Хорошо, если осень плодородна и обильна, если

она озарена последними прощальными лучами великолепного солнца; но что, когда она бесплодна, грязна и туманна? А ведь это так часто случается! Вот передо мной лежат “Повести”, изданные Пушкиным, неужели Пушкиным и написанные? Пушкиным, творцом “Кавказского пленника”, “Бахчисарайского фонтана”, “Цыган”, “Полтавы», “Онегина” и “Бориса Годунова”? <...> Они не художественные создания, а просто сказки и побасенки; их с удовольствием и даже наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный зимний вечер у камина; но от них не закипит кровь пылкого юноши, не засверкают очи его огнем восторга; но они не будут тревожить его сна – нет – после них можно задать лихую высыпку»¹⁹.

Ту же мысль об упадке поэтического таланта Пушкина Белинский повторил в 1836 году в рецензии на «Стихотворения Александра Пушкина, часть четвертая, 1835»: «Вообще мало утешительного можно сказать об этой *четвертой* части стихотворений Пушкина. Конечно, в ней виден закат таланта, но таланта Пушкина; в этом закате есть еще какой-то блеск, хотя слабый и бледный...»²⁰

Баратынского в 1835 году Белинский упрекал в том же, в чем он «винил» Пушкина, – в отсутствии необходимого в поэзии эмоционального начала: «И перечтите все стихотворения г. Баратынского: что вы увидите в каждом из лучших? Два-три поэтических стиха, вылившихся из сердца; потом риторичку, потом несколько прозаических стихов; но везде ум, везде литературную ловкость, уменье, навык, щегольскую отделку и больше ничего. Читая эти два тома, вы видите, что они написаны человеком, для которого жизнь была не сном, который мыслил, чувствовал, которого занимали и интересовали предметы человеческого уважения, но ни одно из них не западет вам в душу, не возволнует ее могущей мыслию, могущим чувством, не истомит ее сладкой тоскою и не наполнит тревожным упоением, от которого занимается дух и по телу пробегает электрический холод»²¹.

Сходство оценок несомненно. Оно нам важно не само по себе, а его симптоматичностью: Белинский сильнее других, «эмоциональнее» выразил отношение нового поколения людей 1830-х годов к поэтам старшего поколения, к людям 1820-х. Важен не смысл этих оценок, а их типичность, самый факт их существования как свидетельство ощущения поэтического вакуума в представлении этого поколения.

Ситуация в поэзии середины 1830-х годов складывается, следовательно, из общего равнодушия и даже разочарования в Пушкине, из равнодушия и незаинтересованности

в Баратынском и Тютчеве, и из того, в чем почти вся критика эпохи увидела признак нового расцвета русской поэзии, – из феноменального успеха в 1835 году первого сборника дотоле совершенно неизвестного поэта – Владимира Бенедиктова.

Для того чтобы понять, почему мыслящая часть русского общества второй половины 1830-х годов поняла и приняла Лермонтова в свое сознание и в свои чувства, нужно одновременно объяснить, почему эта же часть русского общества немного ранее восторгалась Бенедиктовым.

Л.Я. Гинзбург справедливо писала, что «успех Бенедиктова был “сезонный”, но вероятно, кроме Пушкина, Лермонтова, Некрасова, ни один русский поэт XIX века не пользовался столь шумной и массовой известностью»²².

И все же она согласилась с мнением Белинского, что Бенедиктов был поэтом петербургского чиновничества, любимцем этой публики²³.

Достаточно посмотреть список, который приводит сама же Лидия Яковлевна, чтобы увидеть, что в нем перечислены не петербургские чиновники, а сливки литературной интеллигенции обеих столиц: «Среди современников, ценивших стихи Бенедиктова... можно назвать имена Жуковского, Вяземского, А.И. Тургенева, Плетнева, Шевырева, Краевского, Тютчева, Станкевича, И.С. Тургенева, Грановского, Ап. Григорьева, Фета, Некрасова и т. д.»²⁴.

Бенедиктов явился перед читателями со своей книгой стихотворений без всякой подготовки в виде журнальных публикаций или отзывов рецензентов. Читатели встретились со своего рода Адамом: у поэта не было никакого груза воспоминаний, никаких обманутых надежд, никаких утраченных иллюзий, никакого спора с действительностью.

Стихи Бенедиктова освобождали от груза истории (какая б она ни была!), поднимали над прозой повседневности и предлагали жизнь в мире, преображенном фантазией поэта. Отсюда восторги русских интеллектуалов, от тогда уже пятидесятилетнего Жуковского до семнадцатилетнего Ивана Тургенева, по его собственным словам, плакавшего (да еще в обнимку с Тимофеем Грановским) над стихами Бенедиктова²⁵.

Можно, конечно, с высоты нашего исторического опыта и посмеяться над наивными восторгами и неуместными слезами.

А почему, собственно, можно считать эти восторги и слезы чем-то неприличным? Тургенев и Грановский плакали, читая стихи Бенедиктова, не потому, что в них, как через 10 лет в стихах Некрасова, звучало сочувствие

к «меньшому брату». Они плакали от чистого и ничем не замутненного восторга перед волшебством поэзии, которая освобождала их, как им казалось, от неласковых объятий исторической действительности.

Новый поэт свободно подчинялся капризам своей фантазии и создал мир поэтических радостей, в котором на уровень этого мира оказались подняты и некоторые элементы быта и черты петербургской повседневности.

Правда, уже существовал фантастически освещенный «Невский проспект». Но у Гоголя за красотой и фантастикой прячется социальная трагедия, а у Бенедиктова – поэтические радости жизни. Достаточно сравнить бал, который создан бредом художника Пискарёва, и балы и вальсы в стихах Бенедиктова.

У Гоголя бал изображен контрастно. Сначала дается его красота: «Сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, воздушные летящие газы, эфирные ленты и толстый контрабас, выглядывающий из-за перил великолепных хоров, – все было для него блистательно», но этой поэзии бала и следующей за ней сатирической картине бального общества предшествует истинный хозяин этого мира: «Необыкновенная пестрота лиц привела его в совершенное замешательство; ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе»²⁶.

У Бенедиктова в стихотворении «Вальс» тоже есть демон, но это «демон кружения»²⁷.

«Библиотека для чтения» желала Бенедиктову в 1836 году все новых и новых успехов: «Нет сомнения, что ни один из наших поэтов не придает столько блеску своему стиху, как г. Бенедиктов. И притом всякое новое его произведение запечатлевается новыми более и более высокими достоинствами, которые так счастливо известили о себе недавно первым собранием плодов его музыки. <...> Подвизайтесь, молодой поэт, на славном поприще, которое вы несомненно украсите своей звучной и мерцающей всеми цветами фантазией, совершенствуйте свое дарование, пожинайте бессмертные лавры: от всей души желаем вам успехов и как можно более врагов. Только тогда вы будете славны в полной мере»²⁸.

Было еще одно в стихах Бенедиктова, что пленяло и завораживало. Со времен полемических статей Белинского принято смеяться над Шевыревым за то, что он назвал Бенедиктова поэтом «мысли». Может быть, сначала надо понять, что же имел в виду Шевырев, когда давал такую аттестацию поэту-дебютанту: «...Всякий из этих предметов (о которых пишет Бенедиктов. – И. С.) одушевился его

собственным духовным миром <...> сквозь каждый из них блещет его собственная, его глубокая мысль»²⁹.

Смысл этих слов в том, что Шевырев понял и почувствовал «душевный мир» Бенедиктова, хотя и преувеличил глубину его «мысли».

Как пример силы и масштабов мысли Бенедиктова-поэта Шевырев перепечатал в своей статье его «Утес»:

Отвсюду объятый равниною моря,
Утес гордо высится, – мрачен, суров,
Незыблем стоит он, в могуществе спора
С прибоями волн и с напором веков.
Валы только лижут могучего пяты,
От времени только бразды вдоль чела,
Мох серый ползет на широкие скаты,
Седая вершина – престол для орла.

Как в плащ, исполин весь во мглу завернулся,
Поник, будто в думах, косматой главой;
Бесстрашно над морем всем станом нагнулся
И грозно нависнул над бездной морской.
Вы ждете – падет он, – не ждите паденья!
Наклонно он стал, чтобы сверху взирать
На слабые волны с усмешкой презренья
И смертного взоры отвагой пугать.

Он хладен, но жар в нем закован природный:
Во дни чудодейства зиждительных сил
Он силой огня – сын огня первородный –
Из сердца земли мощно выдвинут был!
Взлетел и застыл он твердыней гранита.
Ему не живителен солнечный луч,
Для нег его грудь вековая закрыта,
И дик и угрюм он, – зато он могуч!

Зато он неистовой радостью блещет,
Как ветры помчатся в разгульный свой путь,
Когда в него море буранами хлещет
И прыгает жадно гиганту на грудь.
Вот молнии пламя над ним засверкало.
Перун свой удар ему в темя нанес –
Что ж? – огненный змей изломил свое жало,
И весь неведимый хохочет утес³⁰.

«Утес» у Бенедиктова – это поэт, сопоставленный рядом сравнений и метафор с могучим явлением природы. Именно в этом сопоставлении человеческого и природного, в их отождествлении убежденный шеллингианец

Шевырев увидел поэтическую мысль Бенедиктова, поэзию мысли. Тут можно было прибавить, что утес у Бенедиктова не только воплощение силы и гордости поэта, он дан в мужественном противостоянии громам и силам неба вообще. А это должно было импонировать сверстникам молодого Тургенева.

Неверов, ранее один из участников кружка Станкевича, в 1836 году предложил такое толкование этого стихотворения: «...вы видите утес; ни одно слово не напоминает вам о поэте, он не открывал вам ни одной мечты, не сказал ни одной мысли, которые волновали его при взгляде на дикого красавца природы... О чем думает он – этого поэт не сказал вам, не сказал потому, что смертный не может передать этих высоких дум; но и вы поникли главой, и вы в раздумье, как будто природа провещала вам таинственным своим гласом... Это истинная поэзия, это мысль глубокая в стихах, мысль сильная, крепкая; она не умрет скоро»³¹.

Похоже, что критик не хочет признаться самому себе (и читателям!), что никакой *тайны* в этом стихотворении нет и искать ее разгадки нет смысла... Хочу только обратить внимание на стилистику рецензии: критик говорит не голова, а глава; утес для него «дикий красавец природы», у него не мысли, а «высокие думы», ему слышен «таинственный глас» и т. д. Неверов намеренно или ненамеренно подстраивается к стилю Бенедиктова – это значит, что строй мысли у них сходен!

Что же внес нового в русскую поэзию Бенедиктов? Без ответа на этот вопрос мы не сможем понять и Лермонтова.

Успех Бенедиктова, никем не предуказанный и встреченный полным равнодушием двора и верхов, может быть понят только как ответ на какую-то жгучую общественную потребность, которая искала для себя выражение прежде всего в поэзии, по опыту 1820-х годов, когда именно в поэзии находили выражение наиболее смелые мысли и общественные чувства. Общество, его молодое поколение, люди 1830-х годов ожидали от Пушкина той же силы выражения его, общества, социальных ощущений и чаяний и не дождались – так, во всяком случае, можно понять Белинского.

Что же сделал Бенедиктов? Поэзия 1820 и отчасти 1830-х годов действительно была рассчитана на «догадку» читателя, на его умение проникать во второй план стихотворения. Но для того чтобы воспринимающая читательская мысль получила толчок к такой разгадке второго плана стихотворения, надо, чтобы в этом стихотворении нечто происходило, было бы какое-нибудь подобие сюжета, что-либо совершалось. Так острейший памфлет, стихотворение Пушкина «На выздоровление Лукулла» из-за строго

выдержанного в нем древнеримского колорита спокойно прошло московскую цензуру (Пушкин не хотел рисковать, печатая его в Петербурге) и появилось в «Московском наблюдателе».

Основная черта римского колорита в этом стихотворении – это «боги» в множественном числе:

Вдыхали верные рабы
И за тебя *богов* молили...
<...>
Пора! Введи в свои чертоги
Жену красавицу – и *боги*
Ваш брак благословят³².

«Сюжет», т. е. помыслы и мечты неудачливого претендента на наследство «Лукулла», – придает стихотворению внутреннее движение и в каком-то смысле «сюжетность».

В «Утесе» же как будто очень многое происходит, но на самом деле никакого развития, никакого единого сюжета нет. Есть только разные, условно повторяющиеся ситуации.

У Бенедиктова нет второго плана, косвенным доказательством может служить то, что цензура, настойчиво искавшая в стихах всех поэтов второго и потому подозрительного плана, у него ничего не находила.

Бенедиктов в своих стихах замкнут в строго очерченном кругу собственно поэтических тем и состояний. Его поэзия вне всяких отношений и связей с действительностью, потому, кстати, и не нужен ему второй план, и в пределах стихотворения ничего не происходит.

Те уподобления, которые находил (и находил с восторгом) у Бенедиктова читатель 1835–1836 годов, быстро потеряли привлекательность потому, что не будили его мысли совсем, не заставляли верить, не возбуждали воображения.

В «Современнике» Пушкин поместил статью с подписью А. Б., в которой отметил существенную черту литературной ситуации: «Новые поэты, Кукольник и Бенедиктов, приняты были с восторгом...»³³ Сам Пушкин к этим восторгам не присоединился, а по свидетельству И.С. Гагарина, часто с ним встречавшегося весной 1836 года, отношение его к одному из «новых поэтов» было даже враждебно. Гагарин писал Ф.И. Тютчеву в Мюнхен: «Пушкин при всех молчит, но в тесном кругу нападает на него (Бенедиктова. – И. С.) так яростно и так несправедливо, что это уже само по себе свидетельствует об истинности достоинства Бенедиктова»³⁴.

Тесный круг – это Жуковский, Вяземский, те, кто, как мы знаем, Бенедиктовым восхищались безоговорочно. П.А. Вяземский писал А.И. Тургеневу 30 ноября 1835 года:

«У нас появился новый поэт Бенедиктов. <...> Замечательное, живое, свежее, самобытное явление»³⁵.

Гагарин, вероятно, имел от Тютчева поручение познакомиться с его стихами Пушкина и его круг и способствовать их помещению в «Современнике». Гагарин сделал это: «...Намедни я передаю Вяземскому некоторые стихотворения, старательно разобранные и переписанные мною; через несколько дней невзначай захожу к нему около полуночи и застаю его вдвоем с Жуковским за чтением ваших стихов и вполне увлеченными поэтическим чувством, коим дышат ваши стихи. Я был в восхищении, в восторге, и каждое слово, каждое замечание, в особенности Жуковского, все более убеждало меня, что они верно поняли все оттенки и всю прелесть этой простой и глубокой мысли. <...> Через день узнал о них и Пушкин, я его видел после того; он ценит их как должно и отзывался мне о них весьма сочувственно»³⁶.

Очевидно, мы вправе, сопоставив «нападения» Пушкина на Бенедиктова и последовавшую вскоре публикацию 24 стихотворений Тютчева в «Современнике», предположить, что он увидел в малоизвестном ему поэте фигуру, которую можно было противопоставить «новым поэтам». Возможно, что Пушкин нашел в его творчестве нечто, ему самому близкое, в чем-то совпадающее с его собственными поисками новых путей в лирике.

Эта проблема для своего решения, положительного или отрицательного, требует прежде всего фактов, поэтому нужно без предубеждений проследить, нет ли каких-либо сходных тенденций в стихах обоих поэтов, сходных настолько, что они сделали поэзию Тютчева чем-то очень близкой редактору «Современника».

Одно из стихотворений Тютчева в «Современнике» (т. III), там впервые опубликованное, – «Как над горящею золой...» – заставляет обратиться к пушкинскому «Воспоминанию». Напечатанное в «Северных цветах на 1829 год» стихотворение Пушкина «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»), написанное в 1828 году, открывает в его поэзии «ночную» тему, в том смысле, что ночь в нем не только время действия, но и, в противоположность «дню», время особого состояния духа, обостренной работы мысли, время, когда воспоминания заставляют заново пережить всю прошлую жизнь. На образе «свитка» построена его заключительная часть (шесть строк из шестнадцати):

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,

Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но *строки* печальных не смываю³⁷.

Тютчев расширительно воспользовался образом «свитка», сделав его из уподобления памяти (у Пушкина) метафорой всей жизни, всей судьбы человека:

Как над горячею золой
Дымится *свиток* и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и *строки* пожирает:
Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Как постепенно гасну я
В однообразьи нестерпимом!
О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы и погас³⁸.

При этом у Тютчева «скрытый» огонь не те «мечты» и «думы» о собственных поступках, о грезах и ошибках, о которых говорится у Пушкина. У Тютчева «огонь» – это страсти души, это скрытое в ней духовное начало, которое хочет полного, может быть, трагического и гибельного самопроявления, самореализации, славы.

А.Л. Осповат напомнил, что «...известен пример заостренной полемики Тютчева с Пушкиным. <...> А.Д. Скалдин в забытой статье 1919 г. сопоставил пушкинского “Пророка” (опубликован в 1828 году) с заключительными строками “Безумия” Тютчева»³⁹.

Пушкин:

Моих ушей коснулся он, –
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье⁴⁰.

Тютчев:

Под раскаленными лучами,
Зарывшись в *пламенных песках*,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.
То вспрянет вдруг, и чутким ухом
Припав к растреснутой земле

Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе.
И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход⁴¹.

Тютчевское «Безумие» было напечатано в альманахе «Денница» (1834); Пушкин этот альманах читал. Для Тютчева исходным пунктом является, как и у Пушкина, тема «пустыни».

Духовной жаждою томим
В пустыне мрачной я влачился...
<...>
Как труп в пустыне я лежал...

У Тютчева:

Зарывшись в пламенных песках...

И если у Пушкина «пустыня» имеет общее, метафорическое значение «одиначества», невозможности какого-либо отклика на «духовную жажду», то у Тютчева «пустыня» дана во всей своей природной и жестокой реальности – «обгорелая» земля, небесный свод, «как дым», т. е. не светлый, не голубой, а темный; раскаленные лучи (солнца) сверху и пламенные пески, хотя по естественному порядку вещей должны были быть, согласно пушкинскому принципу «точности», пламенными – лучи, а раскаленными – пески.

Не зная тютчевского «Безумия», в 1833 году (по общепринятой датировке) Пушкин написал стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...», в котором «безумие» трактуется как «свобода», как освобождение от тягот человеческой жизни и растворение в природе:

Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных чудных грез,
И я б заслушивался волн...⁴²

Пока мы указали на частные, хотя и любопытные схождения, не дающие основания для каких-либо далеко идущих выводов. Но ведь в распоряжении исследователей есть уже давно установившаяся близость между знаменитой тютчевской «Бессонницей» и «Стихами, сочиненными во время бессонницы» Болдинской осенью 1830 года.

В свое время прошедшая незамеченной, а позднее прославленная, тютчевская «Бессонница» была напечатана

в журнале Раича «Галатей» (1830, № 1). Журнал этот Пушкин читал внимательно и даже придирчиво, откликаясь на критические статьи его издателя. Мы вправе полагать, что «Бессонницу» Тютчева Пушкин прочел, вспомнил о ней в Болдине и сам разработал эту тему.

Некоторые строки Пушкина кажутся вариацией или своего рода продолжением тютчевских:

Часов однообразный бой... (Тютчев)
Ход часов лишь однозвучный... (Пушкин)

Разумеется, Пушкин остается как бы в преддверии того мира, откуда раздаются таинственные голоса, но в черновых набросках к этому стихотворению он пытается синтезировать античную мифологию с апокалипсическими образами:

Парк-пророчиц частый лепет,
Топ небесного коня...

В другом варианте появляется тема вечности, столь важная для Тютчева и у Пушкина необычная:

Вечности бессмертный трепет,
Жизни мышья беготня...

А небесный конь, которого можно было бы, подобно паркам, принять за персонаж античной мифологии, заменяется апокалипсическим символом: «Гопот бледного коня...» Вот текст, откуда взят этот образ: «И се конь блед, и сидящий на нем, имя ему смерть, и ад идяще в след его» (Откровение Иоанна, гл. 6, ст. 2).

Значит, в ходе своей работы над этим стихотворением Пушкин заглядывал в тот мир, в котором так свободно чувствует себя Тютчев.

Так обнаруживается неожиданное сближение между Пушкиным и Тютчевым. Пути их поэтических исканий не только соседствуют, но и где-то пересекаются.

Эти, условно говоря, «тютчевские» свои стихи Пушкин при жизни не печатает, или во всяком случае откладывает их публикацию на неопределенный срок. Он не опубликовал «Заклинание», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (все – 1830), «Не дай мне Бог сойти с ума...» (1833). Видимо, он сомневался в том, какой прием встретят эти новые для публики стихи у критики, в середине 1830-х годов, как правило, к нему недоброжелательно настроенной. Следовательно, не публикуя свои собственные стихи, придерживая их до какой-нибудь более благоприятной литературной ситуации, Пушкин предпочел отвести

видное место в своем журнале такому поэту, который в чем-то был близок и которого можно было противопоставить «новым» поэтам – Бенедиктову и Кукольникову.

До сих пор продолжается в критике спор, особенно обострившийся после известных статей Ю.Н. Тынянова, настаивавшего на органической неприемлемости для Пушкина того в тютчевской поэтической манере, что Тынянов назвал фрагментарностью. «Фрагментарность Тютчева ощущалась как *внелитературный* признак, как признак дилетантизма, и поэтому резче всего бросалось в глаза то, что было у Тютчева общим с *эпигонами*: предельное разложение формы – в малую; для Пушкина-мастера тонкий дилетантизм Тютчева был сомнительным явлением»⁴³, – писал Тынянов в 1923 году.

По воспоминаниям участника Венгеровского семинара Ю.Г. Оксмана, Тынянов на одном из заседаний «отрицал влияние тютчевского “часов однообразный бой...” на “Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы”; но в “Бесах”, по его (Тынянова. – И. С.) словам, затронута очень близкая (Тютчеву. – И. С.) тема: хаос, подсознательные токи жизни»⁴⁴.

Замечу, что в «Бесах» Пушкина удивительно не только поэтическое воплощение «подсознательных истоков жизни», но и чрезвычайно точно выдержанная последовательность приобщения персонажей стихотворения (ездока и ямщика) к постепенно возникающему вокруг них миру ночных кошмаров, бесовщине народных верований и фольклорных сюжетов. Насколько можно понять из дальнейшего краткого изложения реплики Тынянова (у Пушкина – «вопросы жизни», у Тютчева – «кошмар всемирной смерти»), он уже тогда не был согласен с Вячеславом Ивановым в его характеристике Пушкина как завершителя XVIII века, т. е. поэта, чуждого новым веяниям поэтической мысли XIX века.

В своих статьях Тынянов предложил концепцию, прямо противоположную идее Вячеслава Иванова. По Тынянову, Тютчев, а не Пушкин, наследует XVIII век, его стихотворения – это преобразованная во фрагмент, спрессованная в малую форму державинская ода, тогда как в Пушкине исследователь настойчиво подчеркивает необыкновенную внутреннюю динамичность творчества, т. е. чуткость к духу времени и стремление ответить на его запросы. Если условно воспользоваться тыняновской терминологией, то для него Тютчев – архаист, а Пушкин – новатор.

Не полемизируя прямо с Вячеславом Ивановым, Тынянов предложил свою историко-литературную концепцию, в которой Пушкин-поэт был представлен как наиболее

полное воплощение духа его времени, динамичного XIX века, пришедшего на смену статике века восемнадцатого. И продолжая свою принципиальную, фактическую, а не словесную полемику с Вячеславом Ивановым, Тынянов предложил свое истолкование литературных отношений Пушкина и Тютчева.

По его убеждению, «тютчевские стихи не входили в круг поэзии, к которому Пушкин присматривался, на которую он возлагал надежды в поступательном ходе литературы»⁴⁵. И завершается это, пожалуй, самым веским аргументом против тех, кто считал публикацию в «Современнике» (1836) при жизни Пушкина 24 стихотворений Тютчева (общим объемом 292 строки) доказательством интереса и внимания Пушкина к поэзии Тютчева. По словам Тынянова: «В “Современнике” к тому времени принимался всякий, притом третьеразрядный стиховой материал»⁴⁶.

К публикации Тютчева в «Современнике» мы еще вернемся, а сначала попробуем проверить, какой «стиховой материал» Пушкин у себя печатал: «В I томе, – пишет Тынянов, – Пушкин ограничился только избранным и замкнутым кругом поэтов (Пушкин, Вяземский, Жуковский)»⁴⁷. Но ведь ни один из них не может быть отнесен к «третьеразрядным» поэтам! Тынянов продолжает свою характеристику поэтического отдела «Современника»: «Во II томе “Современник” открывает страницы молодому поэту Кольцову, которому покровительствовал Жуковский, а то и откровенным эпигонам, с которыми Пушкин был связан еще в “Литературной газете” (барон Розен). С III тома (в котором напечатан Тютчев) журнал принужден был печатать стихи совершенно неведомых и третьестепенных поэтов (Семена Стромиллова) <...> в IV томе, кроме стихов Тютчева, помещены три стихотворения Л. Якубовича...»⁴⁸

Барон Розен и Л. Якубович сотрудничали уже в «Литературной газете», поэтому Пушкин привлек их к участию в «Современнике», это были «свои», в смысле литературных отношений, авторы. Розен напечатал в «Современнике» не лирические стихи, а статью «О рифме», во многом совпадающую со взглядами Пушкина на судьбы русской рифмы, и отрывок из стихотворной трагедии «Дочь Иоанна III». Стромиллов действительно был фигурой, по-видимому, случайной и никак не мог определять «лицо» стихотворного отдела «Современника».

Из суждений Ю. Тынянова следует, что поэтического лица у «Современника» не могло быть.

Позиция исследователя, желающего понять мнение Пушкина о поэтической ситуации 1835–1836 годов, дей-

ствительно очень затруднена из-за того, что Пушкин, как принято думать, всячески избегал откровенных высказываний в печати вообще о поэзии и особенно о «новых» поэтах – Кукольник и Бенедиктове. А между тем часто вне поля исследовательского зрения остается рецензия – непривычно для Пушкина обширная, – целиком посвященная конкретной оценке «Фракийских элегий» Виктора Теплякова и, что для нас всего интереснее, излагающая наиболее точно и продуманно взгляды Пушкина на поэзию в 1836 году.

В этой рецензии Пушкин привел в выдержках или целиком несколько стихотворений Теплякова, общим объемом 316 строк, т. е. не меньше, чем он напечатал стихов Тютчева в двух книгах «Современника» (тома III и IV). Разумеется, Пушкин хотел привлечь читательское внимание на малоизвестного поэта, чем и объясняется эта перепечатка. Но, кроме текстов Теплякова, в рецензии содержится несколько очень существенных оценок его стихов, как положительных, так и критических, и очень важных общих суждений о поэзии, позволяющих понять, чего же ждал от своих современников-поэтов Пушкин.

По мнению современного исследователя, Тепляков «был одной из примечательнейших фигур в русской поэзии 1820–1830-х годов, как по таланту и уровню поэтического мастерства, так и по своей биографии и положению в литературе»⁴⁹, – т. е. не был поэтом третьеразрядным.

Пушкин не упрекает Теплякова в подражательности (речь идет о Байроне), по его мнению, следует различать то, что мы бы назвали простым эпигонством, от сознательного выбора поэтической традиции: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, – или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь»⁵⁰.

Таким образом, не причисляя Теплякова к «гениям» (что так охотно делала современная критика с Кукольником, например), Пушкин видит у Теплякова «самобытный талант», находит в его стихах «гармонию», «лирическое движение», «истину чувств». В элегии «Гаджибейские развалины» Пушкин находит «необыкновенное искусство в описаниях, яркость в выражениях» и «силу в мыслях», а завершает он рецензию полным текстом элегии «Одиночество», в которой легко можно найти темы и мотивы, перекликающиеся с теми стихами Тютчева, которые он,

Пушкин, опубликовал, отобрав из всего ему переданного Гагариным. Привожу из нее пять строф:

VII

О жар святых молитв, зажгись в душе моей!
Луч веры пламенной, блесни в ее пустыне;
Пролейся в грудь мою, целительный елей:
Пусть сны вчерашние не мучат сердце ныне!

VIII

Пусть, упоенная надеждой неземной,
С душой всемирною моя соединится;
Пускай сей мрачный дол исчезнет предо мной;
Осенний в окна ветер, бушуя, не стучится.

IX

О, пусть превыше звезд мой вознесется дух.
Туда, где взор Творца их сонмы зажигает!
В мирах надсолнечных пускай мой жадный слух
Органам ангелов, восторженный, внимает...

X

Пусть я увижу их, в безмолвии святом,
Пред троном Вечного, коленопреклоненных;
Прочту символы тайн, пылающих на нем,
И юным первенцам творенья откровенных...

XI

Пусть Соломоновой премудрости звезда
Блеснет душе моей в безоблачном эфире;
Поправ земную грусть, быть может, я тогда
Не буду тосковать о друге в здешнем мире!..⁵¹

Благожелательное отношение к стихам Теплякова не удерживает Пушкина от критических замечаний, от упреков – как мы бы сказали – в «бенедиктовщине»: «Тишина громкая, как дальний шум колесницы; стон, звучащий, как плач души; слова, которые *святое* ропота волн... все это не точно, фальшиво, или просто ничего не значит»⁵².

В стихах Тютчева, им опубликованных в третьем томе «Современника», Пушкин мог бы найти, при желании, достаточное количество неприемлемых для него примеров семантической смелости словоупотребления: лазурь небесная *смеется*, *играют* выси, так грустно *тлится* жизнь моя, и длань *незримо роковая*, весна в груди их *не цвела*.

Но так же, как по отношению к Теплякову, Пушкин мог «простить» Тютчеву его ошибки, искупаемые, по-видимому, перевешивающими достоинствами.

Доказанный интерес Лермонтова к пушкинскому «Современнику» дает нам право думать, что Лермонтов прочел в нем стихи «Ф. Т.» и, вероятно, знал от Краевского, что это Тютчев, и кто он такой.

Невольное сопоставление в сознании Лермонтова превознесенного современниками Бенедиктова и незамеченного ими Тютчева могло ли помочь ему преодолеть его собственную прежнюю манеру?

Исследователи тютчевской литературной судьбы обычно ограничиваются поневоле скудными упоминаниями о поэте в критике 1820–1830-х годов, – настолько скудными, что каждое, даже совершенно мимолетное замечание оценивается как находка золотого самородка⁵³.

Но до сих пор не проделана трудоемкая, но необходимая работа: не проверено, как восприняли публикацию Тютчева в «Современнике» поэты в ближайшие годы. Так, нетрудно заметить, хотя они и до сих пор не отмечены, прямые отражения стиховой структуры Тютчева в стихах Бенедиктова. В стихотворение Бенедиктова «Предостережение» (1837)⁵⁴, опубликованное в 1838 году, перешел из «Весенней грозы» в редакции 1828 года мотив Гебы, подносящей напиток Зевсову орлу:

Ты скажешь: ветренная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила⁵⁵.

Мифологический образ приобщает у Тютчева весеннее пробуждение природы на земле к радостному образу жизни олимпийцев-богов.

Бенедиктов действие своего стихотворения сделал целиком земным и очеловечил его в том смысле, что у него орел стал образом охваченного страстью мужчины, о чем сказано прямо в тексте:

Торжествующая Нина
Видит: голубя смирней,
Сын громов, орел-мужчина
Бьется в прахе перед ней.

Словосочетание «сын громов» здесь, очевидно, должно было вывести героя стихотворения из числа людей обыкновенных, придать ему некий поэтический ореол (может быть, он военный?).

Далее на протяжении 36-строчного стихотворения (у Тютчева – 12 строк) постепенно разъясняется смысл названия: поэт предостерегает Нину от излишней самоуверенности:

Не гордись победой, дева!
Далеки плоды посева.
Дней грядущих берегись,
Нина, Нина, *не гордись*.
Этих взоров юной прытью,
Не гордись, что ты могла
Неги шелковою нитью
Спутать дикого орла!

Далее появляется в стихотворении мотив «грозы» в 23-й строке, никак не мотивированный сюжетно, разве только «сын громов» из третьей строки может припомниться очень дотошному читателю:

Близки новые минуты,
Где сама должна ты снять
Эти розовые путы
И *грозу* распеленать!

Гроза здесь, как видимо, означает силу страсти мужчины-орла:

Дерзкий хищник жажду взора,
Жажду чувства утолит
И грудей роскошных скоро
Жаркий пух растеребит...

Последующее уподобление Нины мифологическому персонажу, как и весь антураж, понятны только на фоне тютчевского стихотворения:

Ты подашь ему, как Геба,
Этот нектар, а потом
Вдруг неистовым крылом
Твой орел запросит неба –
Чем сдержать его? где цепь?
Горе, если пред собою
Он узрит одну лишь степь
С пересохшею травой!
Он от сердца твоего
Прянет к тучам, к доле скрытной;
Если неба пищей сытной
Не прикормишь ты его!

Очень важная для Тютчева тема снеговых гор, гор как посредниц между Небом и Землей, тоже была усвоена

Бенедиктовым, но перенесена в сферу личных, любовных чувств.

Стихотворение Тютчева «Снежные горы», напечатанное в «Современнике» (1836), завершается так:

Горе, как божества родные,
Над издыхающей землей
Играют выси ледяные
С лазурью неба огневой⁵⁶.

Бенедиктов перенес эту тему как уподобление в собственную душу. Обращаясь к Алине в стихотворении «Холодное признание» (1837), он говорит, сравнивая «холод» в сердце возлюбленного со снегом на вершинах гор:

И пред тобой я чувствую в себе
Один святой, благоговейный холод;
Снег на сердце; но то не снег долин
Растоптанный, под саваном тумана, –
Нет, это снег заоблачных вершин,
Льдяной венец потухшего вулкана, –
И весь тебе, как солнцу, он открыт
И весь огнем лучей твоих блестит⁵⁷.

А стихотворение Бенедиктова «Горные выси» (1837) своим началом сходно со стихотворением Тютчева «Альпы» (1830).

Бенедиктов:

Одеты ризою туманов
И льдом заоблачной зимы,
В рядах, как войско великанов,
Стоят державные холмы⁵⁸.

Тютчев:

Сквозь лазурный сумрак ночи
Альпы снежные глядят;
Помертвелые их очи
Льдистым ужасом разят.
Властью некой обаянны,
До восшествия Зари,
Дремлют, грозны и туманны,
Словно падшие цари!⁵⁹

Есть доказательства обратного – внимания Тютчева к поэзии Бенедиктова, которым он очень заинтересовался, когда его мюнхенский друг и сослуживец И.С. Гагарин, приехавший в 1835 году в Петербург, прислал ему нашумевший сборник нового поэта. На Тютчева эти стихи

подействовали сильно. Он писал Гагарину, что в них он почувствовал «вдохновение», и, «наряду с сильно выраженным идеалистическим началом, склонность к положительному вещественному и даже чувственному»⁶⁰. Гагарин ранее писал Тютчеву: «Мне было очень приятно узнать от вашей жены, что вы с удовольствием прочли стихотворения Бенедиктова. Не правда ли, какой истинный и глубокий талант? Когда я в первый раз говорил вам о нем, я писал из Москвы под влиянием чувства восхищения и удивления, которое его книга вызвала в маленьком литературном кружке Москвы»⁶¹.

Эротика Бенедиктова, неожиданно не запрещавшаяся цензурой в ее иносказательных формах, была встречена с интересом читателями и с некоторым осуждением в критике. Так, Белинский назвал «Наездницу» Бенедиктова в 1835 году «очень неблагопристойным» стихотворением и даже не решился его процитировать!

Вот текст первой публикации:

Люблю я Матильду, когда Амазонкой
Она воцарится над дамским седлом,
И дергает повод упрямой ручонкой,
И действует бурно визгливым хлыстом.
Гордяся усестом красивым и плотным,
Аллеей с конца пролетая в конец,
Она властелинка над статным животным,
И тяжело под нею храпит жеребец,
Скрежесет об сталь сокрушительным зубом,
И млечная пена свивается клубом,
И шея крутится упорным кольцом.
Красавец! – под девой он топчется, пляшет,
И мордой мотает, и гривую машет,
И ноги, как нехотя, мечет потом,
И скупой идет прихотливою рысью, –
И в резвых подскоках на знойном седле.
Сердечно довольная тряскою высью
Наездница в пыльной рисуется мгле:
На губках пунцовых улыбка сверкает,
А ножка-малютка вся в стремя впиалась;
Матильда в галоп жеребца поднимает
И зыблется, хитро на нем избочась,
И долго томится, пока замелькает
По кареньким глазкам соблазна туман...
Матильда спрыгнула; седло остывает, –
И жаркие члены объемлет диван⁶².

В издании 1838 года Бенедиктов критика послушался и переделал «Наездницу», убрав все, что могло показаться

эротическими намеками, да еще в ситуации наездницы и коня.

Текст 1835 года:

И тяжко под нею храпит жеребец...
<...>
И в резвых подскоках на знойном седле...
<...>
Матильда в галоп жеребца поднимает...
<...>
И долго томится, пока замелькает
По кареньким глазкам соблазна туман...
Матильда спрыгнула; седло остывает, –
И жаркие члены объемлет диван.

Текст 1838 года:

И деве покорен неистовый конь...
<...>
И в резвых подскоках на мягком седле...
<...>
Матильда в галоп бегуна поднимает...
<...>
И носится вихрем, пока утомленье
На светлые глазки набросит туман...
Матильда спрыгнула – и в сладком волненьи
Кидается бурно на пышный диван⁶³.

В последнем советском издании Бенедиктова автор вступительной статьи Ф. Прийма высказывается еще правдовернее Белинского: «Пожалуй, самой уязвимой стороной первого поэтического сборника Бенедиктова являлись стихотворения, написанные на тему любви. Красноречивым примером этой уязвимости может служить стихотворение “Напоминание”, в котором, предаваясь воспоминаниям об испытанном некогда счастье, танце с любимой женщиной, поэт воссоздал весьма рискованные подробности своих былых переживаний:

И когда ты утомлялась
И садилась отдохнуть,
Океаном мне являлась
Негой зыблемая грудь. –
И на этом океане,
В пене млечной белизны,
Через дымку, как в тумане,
Рисовались две волны.

Не только в цитированном, но и в других бенедиктовских стихотворениях, тематически к нему примыкающих,

чувство любви нередко сводилось к изображению чувственных влечений и физиологических ощущений»⁶⁴.

У поэтов-современников бенедиктовская эротика получила иную оценку, как мы знаем, например, из письма Тютчева к Гагарину.

А стихотворение Тютчева «Вчера, в мечтах обвороженных...», как указал К.В. Пигарев, несомненно навеяно Бенедиктовым⁶⁵.

Вот та (третья) часть стихотворения Бенедиктова «Три вида», которая привлекла внимание Тютчева:

Прекрасна дева молодая,
Когда покоится она,
Роскошно члены развивая,
Средь упоительного сна.
Рука откинута небрежно,
Лежит под сонной головой,
И, озаренная луной,
Глава к плечу склонилась нежно.
Растянут в ленту из кольца,
Измятый локон ниспадает,
И, брошен набок в пол-лица,
Его волшебю оттеняет.
Грудные волны и плечо,
Никем незримые, открыты,
Ланиты нею облиты,
И уст дыханье горячо.

Давно пронзает луч денницы
Лилейный занавесь окна:
В последнем обаянии сна
Дрожат роскошные ресницы,
И дева силится вздохнуть;
По лику бледность пролетела.
И пламенеющая грудь
В каком-то трепете замлела...
И вот – лазурная эмаль
Очей прелестных развернулась...
Она и рада, что проснулась,
И сна лукавого ей жаль⁶⁶.

Тютчев так варьировал бенедиктовскую тему:

Вчера, в мечтах обвороженных,
С последним месяца лучом
На веждах, томно озаренных,
Ты поздним позабылась сном.
Утихло вокруг тебя молчанье,

И тень нахмурилась темней,
И груди ровное дыханье
Струилось в воздухе слышней.
Но сквозь воздушный завес окон
Недолго лился мрак ночной,
И твой, взвеваясь, сонный локон
Играл с незримою мечтой.
Вот тихоструйно, тиховейно,
Как ветерком занесено,
Дымно-легко, мглисто-лилейно
Вдруг что-то порхнуло в окно.
Вот невидимкой пробежало
По темно брезжущим коврам,
Вот, ухватясь за одеяло,
Взбираться стало по краям, –
Вот, словно змейка извиваясь,
Оно на ложе взобралось,
Вот, словно лента развеваясь,
Меж пологам развилось...
Вдруг животрепетным сияньем
Коснувшись персей молодых,
Румяным громким восклицаньем
Раскрыло шелк ресниц твоих!⁶⁷

Тютчев не печатал при жизни свою вариацию на бенедиктовскую тему. Более того, он в автографе, как показал К.В. Пигарев, снимал следы своего увлечения Бенедиктовым, но не до конца. Тютчева привлекла у Бенедиктова система намеков, заставляющих читателя предполагать в «упоительном сне» героини нечто эротическое. От Бенедиктова, может быть, в этом стихотворении неожиданный подбор эпитетов: *румяным* восклицаньем; играл с *незримою* мечтой. От него же и вся конструкция стихотворения-загадки, в котором четыре строфы из семи рассказывают о вторжении в спальню героини и на ее постель чего-то не названного. И только в последней строфе оно оказывается солнечным лучом.

Бенедиктовская смелость словосочетаний встречается и в других стихах Тютчева:

Душа, душа, спала и ты...
Но что же вдруг тебя волнует,
Твой сон ласкает и целует
*И золотит твои мечты?*⁶⁸

«Бенедиктовское» у Тютчева интересно и важно не столько само по себе – хотя оно объясняет что-то очень существенное в его литературной судьбе, – сколько потому,

что оно дает нам право «проверить» Бенедиктовым и Лермонтова.

Как верно заметила еще в 1939 году Лидия Гинзбург, «...в известной своей части история русского романтизма не может быть понята до конца без Бенедиктова, без расшифровки причин его необычайного успеха и необычайной кратковременности этого успеха»⁶⁹.

В стихах Бенедиктова современники увидели то, что они называли вслед и вместе с Шевыревым «мыслями». Ими восхищались самые различные читатели.

Указания Шевырева (в «Москвитяине», 1841, ч. 2, № 4) на отголоски Бенедиктова у Лермонтова не были проверены; о них постарались забыть, хотя уже тот факт, что Лермонтов именно в 1836–1837 годах, т. е. после появления Бенедиктова, стал переделывать свои ранние стихи, должен был бы подтолкнуть к сопоставлению этих переделок с бенедиктовскими поэтическими новациями.

Бенедиктов осуществил в русской поэзии середины 1830-х годов замечательный по смелости и смыслу опыт. Он разрушил в поэзии границу между внутренним миром человека и миром природных явлений; у него природа не «равнодушна» к чувствам и волнениям человека; Бенедиктов сблизил, соединил казалось бы несоединимое не только в реальности, но и в поэтическом воображении:

И мечтой *согретое сердце* не сжималось
От *земного холода*...⁷⁰

Другое, не менее важное новаторство Бенедиктова – это систематическое употребление своего рода психологических оксюморонов. В том же стихотворении:

Помните ль, друзья мои? Там ее видали мы,
Вечно безмятежную,
С радостями *темными*, с *ясными* печальями...⁷¹

Между определяемым и определением, т. е. между предметом и эпитетом Бенедиктову не нужна логическая мотивировка. Вернее, он хочет, чтобы их несовместимость ощущалась и придавала эмоциональную напряженность каждому такому неожиданному сочетанию, иногда по своей неожиданной парадоксальности вызывающую недоумение и толкающую к пародии:

Чудная влекла к себе и сердца *железные*
Персями *магнитными*⁷².

Бенедиктовское уподобление поэта утесу Лермонтов по-своему обработал дважды. В стихотворении «Я не хочу,

чтоб свет узнал...» (1837) «утес» появляется в двух последних строфах:

Укор невежд, укор людей
Души высокой не печалит, –
Пускай шумит волна морей,
Утес гранитный не повалит;

Его чело меж облаков,
Он двух стихий жилец угрюмый,
И, кроме бури да громов,
Он никому не вверит думы... (2, 18)

В них Лермонтов сжал, сгустил все основные мотивы бенедиктовского стихотворения, сохранив и «волны», и «гранит», и «угрюмость», и «думы». Не воспроизвел Лермонтов только ту эмоцию утеса, которой кончает Бенедиктов: «И весь неведимый *хохочет* утес...»

Вернулся к теме «утеса» Лермонтов в 1841 году:

Ночевала гучка золотая
На груди утеса-великана,
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя.
Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко
И тихонько плачет он в пустыне (2, 73).

Здесь нет ни величия, ни гордости, ни «хохота» и презрения ко всему, что окружает утес. Лермонтов развил свою излюбленную тему – одиночество. Поэтому он поместил свой утес в пустыне, а не на берегу, сделал его «старым» и заставил «задуматься» и «плакать». Трагедия или драма не рассказана, она воплощена в физических действиях; все остальное оставлено для читателя.

Уподобление человека или поэта «утесу» – наиболее заметная линия в творчестве Бенедиктова. Лермонтова привлекло и другое – повторяющееся у Бенедиктова уподобление человека сабле, т. е. оружию.

Вероятно, Лермонтову запомнилось стихотворение Бенедиктова «Бранная красавица»:

Она чиста, она светла
И убрана серебром и златом;
Она душе моей мила.
Она дружна со мной, как с братом.
Она стыдится наготы,
Пока все дремлет в сладком мире, –

Тогда царица красоты
В своей скрывается порфире,
Свой острый взор, блестящий вид
И стан свой выгнутый таит.
Но лишь промчится вихорь брани –
Она является нагой.
Объята война рукой,
И блещет, будто роковой
Огонь в Юпитеровой длани.
Она к сердцам находит путь,
И хоть лобзает без желанья,
Но с болью проникают в грудь
Ея жестокие лобзанья.
Когда нага – она грозит,
Она блестит, она разит;
Но гром военный утихает –
И утомленная рука
Ее покровом облекает,
И вот она тиха, кротка,
И сбоку друга отдыхает⁷³.

К этому стихотворению восходит, как и ко всему циклу ранних «бранных» стихов Бенедиктова, стихотворение Лермонтова «Как небеса, твой взор блистает...», которое сжато, но настойчиво построено на уподоблении «ее» – «булату», т. е. сабле.

Как небеса, твой взор блистает
Эмалью голубой,
Как поцелуй, звучит и тает
Твой голос молодой;

За звук один волшебной речи,
За твой единый взгляд
Я рад отдать красавца сечи,
Грузинский мой булат;

И он порою сладко блещет
И сладостней звучит,
При звуке том душа трепещет,
И в сердце кровь кипит.

Но жизнью бранной и мятежной
Не тешусь я с тех пор,
Как услышал твой голос нежный
И встретил милый взор (2, 23).

Уподобление оружия – кинжала – человеку возникает у Лермонтова в стихотворении «Поэт». Свое «Прощание с саблею» Бенедиктов завершает строфой:

Нет, друг мой железный! Ты будешь со мной;
И ржавчине лютой не дам на съеденье.
Тебя обращу я в кинжал роковой,
И ловкой и пышной снабжу рукоятью,
Блестящей оправой кругом облеку,
И, гордо повесив кинжал над кроватью,
На мщенье коварству его сберегу!⁷⁴

У Лермонтова через все стихотворение проходит сравнение судьбы поэта в современном мире с судьбой кинжала:

Теперь родных ножен, избитых на войне,
Лишен героя спутник бедный...

<...>

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк,
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья!.. (2, 29)

Лермонтов не включил это стихотворение в свой сборник 1840 года. Может быть, оно слишком отдавало Бенедиктовым?

Школа Бенедиктова, которой не миновали самые замечательные поэты 1830-х годов, дала Лермонтову такую стилистическую свободу, которой не было ни у Пушкина, ни у его последователей.

Можно сопоставить стихотворение Пушкина «Последняя туча...» (напечатано в мае 1835 года) со стихотворениями Лермонтова и Бенедиктова. У Пушкина «туча» замещает собой какую-то прямо не названную грозу, несбывшаюся опасность. Пушкин не олицетворяет «тучу», не очеловечивает ее. Все в его стихотворении реально и точно; природа существует сама по себе в своей собственной сфере бытия и не уподобляется человеку. Только вторым планом в стихотворении наличествуют грозные или тягостные обстоятельства жизни самого поэта – для тех читателей, кто о них знал. Стихотворение двупланно, но не аллегорично.

Лермонтов в стихотворении «Тучи» (1, 56) не только отождествляет свою судьбу с участью «тучек», но он готов перенести в небесную атмосферу обстоятельства и нравы современной жизни, тайную «зависть», открытую «злобу», «ядовитую клевету друзей» и даже тяжесть какого-то про-

блематичного преступления; но в третьей строфе вновь восстанавливается истинное положение вещей: между человеком и «тучками» сохраняется только сходство в направленности их движения на юг, а не в его причинах. Предположенное в первой строфе сходство («как я же») здесь снимается категорически. Двуплановость вносит дополнительный и очень важный мотив в структуру стихотворения и всей лирики Лермонтова 1837–1841 годов – эту их нескрываемую, подчеркнутую автобиографичность. *Свою* биографию, *свою* судьбу поэт воссоздает по контрасту с «тучками», не уподоблением, а противопоставлением:

Чужды вам страсти и чужды страдания.

<...>

Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Все, чего нет у «тучек», в изобилии *есть* у поэта и является основой его жизненных скитаний и географических перемещений.

Бенедиктов написал стихотворение «Туча» в 1843 году, зная стихи своих предшественников. Его «туча» в одной строфе уподоблена «страдальцу-поэту», но его «страдания» – это только муки творчества вообще, а не какие-либо реальные беды или несчастья. Прямо и сгущенно, полермонтовски изображенного второго плана в стихотворении нет. В нем семь шестистиший, и метрически оно аналогично пушкинской «туче», т. е. написано амфибрахием. Лермонтов также верен в разработке этой темы трехдольнику – своему дактилю.

У Бенедиктова, вслед за Лермонтовым, через все стихотворение проходит одушевление «тучи», которое осуществляется так: туче придаются физические качества человека:

... как ветер ей кудри клубит,

Ей перси лелеет...

<...>

Сурова, угрюма, с нахмуренным ликом,

В свинцовых глазах ее замкнуты слезы.

Меж ребрами пламя, под мышцами гром⁷⁵.

Затем туча превращается в «страдальца-поэта», хотя никакого объяснения, почему он «страдалец», не дается, и в предпоследней строфе, забыв одушевляющие сравнения в строфе третьей, «туча» уподобляется боевому знамени:

А туча, изринув и громы и пламя,

Уходит в лоскутьях, как ветхое знамя,

Как эти святые хоругви войны,

Избитые в схватке последнего боя,
Как жалкое рубище мужа-героя,
Изгнанника светлой родной стороны.

Так, совершенно неожиданно, не мотивированно ни сюжетно, ни психологически, ни даже развитием уподобления, появляется тема изгнанника, явно цитатная, заимствованная у Лермонтова.

Разнообразие уподоблений не связывается у Бенедиктова ни единством темы, ни вторым планом, который придает психологическую содержательность стихам Пушкина и Лермонтова о туче.

В стихах первых двух сборников Бенедиктова не было такой конструктивной неслаженности, скрыть которую не помогает даже смелость сравнений, прямого отношения к туче не имеющих, как, например, в концовке пятой строфы:

И радугу гордо с плеча перекинув,
Нагнулся на запад ликующий день.

В том самом 1835 году, когда Бенедиктов завоевал всеобщее признание, вышли в свет «Стихотворения Евгения Баратынского», встреченные равнодушно или недоброжелательно критикой. К общему мнению о том, что у Баратынского в стихах есть только «мысли», но нет «чувства», Белинский прибавил еще одно оказавшееся очень важным замечание: «В числе необходимых условий, составляющих истинного поэта, должна непременно быть современность. Поэт, больше нежели кто-нибудь, должен быть сыном своего времени». Даже перечисляя «замечательные» стихотворения Баратынского, Белинский заключает: «...а все вообще оставляют в душе такое же слабое впечатление, как дуновение уст на стекле зеркала: оно легко и скоропреходяще. В наше время, холодное, прозаическое время, надо в поэзии огня да огня: иначе нас трудно разогреть»⁷⁶.

Не знаю, читал ли Лермонтов статью Белинского, может быть, и не читал, хотя как бывший москвич он мог просматривать «Телескоп». Важно другое, то, что новую эпоху своего стихотворства в малых жанрах Лермонтов начал с в высшей степени злободневного и потому очень современного стихотворения «Опять народные витии...»

Как предполагают, в 1835 году (есть и предположение, что в 1836 году) Лермонтов написал это стихотворение как своего рода вариацию на тему пушкинского «Клеветникам России».

Станислав Раевский вспомнил о лермонтовском стихотворении, когда давал свои показания на следствии: «Политических мыслей, а тем более противных порядку, уста-

новленному вековыми законами, у нас не было и быть не могло. <...> Мы оба русские душою и еще более верноподанные: вот еще доказательство, что Лермонтов неравнодушен к славе и чести своего государя.

Услышав, что в каком-то французском журнале напечатаны клеветы на государя императора, Лермонтов в прекрасных стихах обнаружил русское негодование против французской безнравственности, их палат и т. п., сравнивая государя императора с благороднейшими героями древности, а журналистов – с наемными клеветниками, оканчивает словами:

Так в дни воинственного Рима,
Во дни торжественных побед,
Когда с триумфом шел Фабриций,
И раздавался по столице
Народа благодарный клик, –
Бежал за светлой колесницей
Один наемный клеветник (1, 276).

Начало стихов не помню – они писаны, кажется, в 1835 году – и тогда я всем моим знакомым раздавал их по экземпляру с особенным удовольствием»⁷⁷.

Очевидно, что идея Лермонтова – это утверждение нерушимой органической связи между нацией и царем, той связи, на которую надеялся он позже, когда писал «Смерть поэта». В отличие от пушкинского стихотворения, у Лермонтова нет ни единого слова против Польши и поляков. Тот конфликт, в разгар которого писал свое стихотворение в 1831 году Пушкин, по мнению Лермонтова, решен, и не о нем, не о *падшем деле* Литвы он пишет. Его цель – защита *блестящего венца* русского царя от западных «клеветников».

Возможно, что стихотворение написано раньше, чем это принято считать. Можно предположить, что оно было откликом Лермонтова на речь Лафайета во французском парламенте против политики русского правительства и преследования поляков. Речь Лафайета вызвала взрыв антирусских настроений в Западной Европе, но русское правительство хранило молчание. 17 марта 1833 года газета «Journal de Francfort» в редакционной статье писала, что «политика молчания встречает сочувствие только в высших кругах общества, что народы не понимают ее, а это в свою очередь приводит к тому, что в Западной Европе появляются многочисленные противники России, и что самое прискорбное – они рекрутируются не только из рядов революционеров и либеральной оппозиции, но и из простого народа»; по мнению газеты, «в век дискуссий и пуб-

личных обсуждений лишь виновные не отвечают на нападки»⁷⁸. Если, следуя нашему предположению, мы будем считать, что Лермонтов написал свое стихотворение как отклик на речь Лафайета где-нибудь в апреле-мае 1833 года, то тогда станет понятна и ссылка на Пушкина, на его стихотворение «Клеветникам России», которое появилось в... 1831 году, т. е. менее чем за два года до того.

Уж вас казнил могучим словом
Поэт, восставший в блеске новом
От продолжительного сна,
И порицания покровом
Одел он ваши имена.

Вероятно, так и не прерванное молчание русского правительства и русской печати сделали невозможным печатание этого стихотворения в 1833 году, а позднее, после Варшавской речи Николая I, в которой он угрожал уничтожением польской столицы в случае нового восстания, данное стихотворение потеряло свое первоначальное значение, и потому Лермонтов не захотел его печатать. Привожу самое существенное из этой речи: «Вам предстоит, господа, выбор между двумя путями: или упорствовать в мечтах о независимой Польше, или жить спокойно и верноподданными под моим правлением.

Если вы будете упрямо лелеять мечту отдельной национальности, независимой Польши и все эти химеры, вы только накличете на себя большие несчастья. По повелению моему воздвигнута здесь цитадель, и вам объявляю, что при малейшем возмущении я прикажу разгромить ваш город, я разрушу Варшаву, и уж, конечно, не я отстрою ее снова.

Мне тяжело говорить это вам, – очень тяжело государю обращаться так с своими подданными; но я говорю это вам для вашей собственной пользы. От вас, господа, зависеть будет заслужить забвение прошедшего. Достигнуть этого вы можете лишь своим поведением и своею преданностью моему правительству. <...>

Среди всех смут, волнующих Европу, и среди всех учений, потрясающих общественное здание, Россия одна остается могущественною и неприкосновенною.

Поверьте мне, господа, принадлежать России и пользоваться ее покровительством есть истинное счастье. Если вы будете хорошо вести себя, если вы будете выполнять все свои обязанности, то моя отеческая попечительность распространится на всех вас, и, несмотря на все происшедшее, мое правительство будет всегда заботиться о вашем благосостоянии.

Помните хорошенько, что я вам сказал»⁷⁹.

Шан-Гирей об этом вспоминает неточно: «Незадолго до смерти Пушкина, по случаю политической тревоги на Западе, Лермонтов написал пьесу, вроде известной “Клеветникам России”, но, находясь некоторым образом в опале, никогда не хотел впоследствии напечатать ее, по очень понятному чувству»⁸⁰.

В воспоминаниях Шан-Гирея верно только то, что совпадает с показаниями Раевского, – категорическое нежелание Лермонтова эти стихи печатать.

Труднее определить обстоятельства появления стихотворения «Умиравший гладиатор», хотя Лермонтов его датировал днем и годом: «2 февраля 1836 года». Скорей всего, оно – реплика на европейские (французские) споры, может быть, поэтому Лермонтов и это стихотворение не опубликовал в свое время.

Все же можно сделать некоторые выводы из той ситуации, которая сложилась в поэзии в 1836 году. Торжество Бенедиктова продолжалось. Опыт Пушкина, выдвинувшего в противовес Бенедиктову Тютчева, не оправдал себя. Ни критика, ни читатели журналов не увидели в Тютчеве своего поэта, поэта своего времени. Русское общество только в поэзии привыкло находить выражение своих чувств, надежд и чаяний.

Поэтом современной темы стал Лермонтов. Значение того, что вносит в русскую поэзию Лермонтов, стало ясно после появления в печати «Думы»: «Это стихотворение есть страница из современной истории, глубоко философский вывод из ее фактов. Прочтя эту “Думу”, есть над чем подумать и о чем призадуматься»⁸¹.

III. Народ в истории

В 1830-е годы, впервые в истории русского общества, ему официально, так сказать, с высоты трона, была предложена определенная система идеологических установок. Я имею в виду разработанную Уваровым теорию, как ее стали позднее называть, официальной народности.

Эта теория, неожиданно для многих людей 1820-х годов, в частности для Пушкина, нашла сочувственную поддержку значительной части русского общества¹.

Позднее, в начале 1840-х годов Белинский в частном письме под впечатлением известия о смерти Лермонтова мог написать, что «литература наша процветает, ибо явно начинает уклоняться от губительного влияния лукавого Запада – делается до того православной, что пахнет мощами и отзывается пономарским звоном, до того самодержавною, что состоит из одних доносов, до того народною, что не выражается иначе, как по-матерному. Уваров торжествует и говорит, что пишет проект, чтобы всю литературу и все кабаки отдать на откуп Погодину»².

Но в 1838 году Белинский разделял положительные убеждения многих по отношению к уваровской триаде, убеждения, по-видимому, искренние.

Чем это можно объяснить? Чем можно объяснить, что памфлет Пушкина на Уварова, его стихотворение «На выздоровление Лукулла» (1836) был встречен в читающей публике без всякого удовольствия? Считали, что Уваров делает «много полезного» и не следует его высмеивать и порочить.

20 января 1835 года Никитенко записал в своем дневнике: «Весь город занят “Выздоровлением Лукулла”. Враги Уварова читают пьесу с восхищением, но большинство образованной публики недоволено своим поэтом. В самом деле, Пушкин этим стихотворением не много выиграл в общественном мнении, которым, при всей своей гордости, однако, очень дорожит»³.

Брат поэта Языкова, А.М. Языков, также недовольный пушкинским памфлетом, писал: «Уваров все-таки лучше всех своих предшественников: он сделал и делает много хорошего и совсем не заслуживает, чтобы в него бросали из-за угла грязью. Впрочем, это наша свобода тиснения»⁴.

По справедливому мнению Гордина, «...уваровщина делала свое дело, проникая в умы и души, извращая представления. Именно с этого проникновения, с победы уваровской идеологии в умах большинства образованной публики над идеями не декабристских даже времен, а над устремлениями второй половины двадцатых годов – реформистскими порывами правительства и соответствующими иллюзиями общества, – с этого именно и начиналась новая эпоха»⁵.

Для того чтобы лучше понять позицию Лермонтова в идеологической жизни этого времени, следует найти объяснение такого интересного явления, как легкое и даже радостное усвоение русским образованным обществом предложенной ему Уваровым системы понятий и принципов. Как считает один из исследователей, «“Манифест 13 июля” (1826 года. – И. С.), подготовленный Сперанским, и “Донесение следственной комиссии”, написанное Д.Н. Блудовым, заложили основы правительственной идеологии николаевского времени. В них впервые были официально высказаны догматы, которые спустя несколько лет развил С.С. Уваров. Противопоставление России и Европы, русских и европейских политических, общественных и культурных идеалов отныне возводилось в ранг важнейшей составной части правительственной политики»⁶.

Правительство настойчиво подавляло всякое выражение протеста и вольномыслия. Закрытие «Европейца» в 1832 году, после Июльской революции и подавления восстания в Польше, за статью Киреевского «Девятнадцатый век», не было простым проявлением произвола неограниченной власти. Отзыв Николая I о статье был не курьезом (мнение, утвердившееся в истории журналистики), а ее точной политической оценкой: «...сочинитель, рассуждая будто бы о литературе, понимает совсем иное <...> под словом *просвещение* он понимает *свободу* <...> деятельность разума означает у него революцию, а искусно отысканная середина не что иное, как конституция»⁷.

Следует понять, насколько действительно был прав император в своем толковании понятия «просвещение». Как и все категории журнально-политического словаря, понятие «просвещение» меняло свой смысл под влиянием смен исторических условий. В одном Николай был прав: *просвещение* в работах французских историков именно так

понималось, как он прочел в статье Киреевского: Гизо считал, что просвещение – это есть прогресс понятия свободы, все большего распространения представлений о ней и его упрочение в сознании нации.

А.А. Краевский, с которым Лермонтов сблизился где-то в 1836 году, был с 1834 года помощником С.С. Уварова по «Журналу министерства народного просвещения» и его фактическим редактором. Естественно, что в своих статьях он должен был придерживаться тех идей, которые развивал министр.

Статья Краевского «Мысли о России» была напечатана в первом номере журнала «Литературные приложения к Русскому инвалиду» (1837, № 1, 2 января).

Задача статьи была в том, чтобы получить право на редактирование журнала, т. е. представить этот журнал вполне соответствующим взглядам Уварова. Краевский сделал в ней упор на идею самобытности русской культуры при сохранении достигнутого ею «европейского» уровня: «Неисповедимыми путями благое Провидение вело русский народ к возвышенным целям, вдалеке от тех бурь и тревожений, которые облили Европу кровью и создали нынешнюю ее физиономию. <...> Русь, в тишине уединения, медленно и тайно приготавливалась к тому блистательному поприщу, которого границы теперь с каждым днем становятся яснее и яснее»⁸.

Ранее, в другой статье, Краевский писал: «Мы должны быть русскими и русскими, европейски просвещенными. У нас есть свой ум, свое сердце, свой язык, своя вера, своя история...»⁹

«Песня про царя Ивана Васильевича...» самой своей поэтикой обращена не только к прошлому России, но и к тем проблемам русской жизни, о которых так непререкаемо высказался Уваров.

В какой же мере совпадала или не совпадала «Песня...» с официозной трактовкой самодержавия, православия и народности? Впервые после «Смерти поэта», где царь прямо не назван, его заменяет «трон», Лермонтов обратился к персонифицированному изображению самодержца, да еще самого, пожалуй, спорного из русских царей – Ивана Грозного.

О том, какие споры об Иване Грозном шли в это время в русской литературе и историографии, дает хорошее представление рецензия Белинского на книгу Н.А. Полевого «Русская история для первоначального чтения. Часть первая» (М., 1835).

Белинский так резюмирует существующие мнения о Грозном: «У нас господствует несколько различных

мнений насчет Ивана Грозного: Карамзин представил его каким-то двойником, в одной половине которого мы видим какого-то ангела, святого и безгрешного, а в другой чудовище, изрыгнутое природой в минуту раздора с самой собою, для пагубы и мучения бедного человечества, и эти две половины сшиты у него, как говорится, белыми нитками. Грозный был для Карамзина загадкой; другие представляют его не только злым, но и ограниченным человеком, некоторые видят в нем гения. Г-н Полевой держится какой-то середины: у него Иоанн не гений, а просто замечательный человек»¹⁰.

По мнению Белинского, «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 в падении своем обнаруживает по временам и силу характера железного и силу ума высокого»¹¹.

Карамзин видел в Иване Грозном одного из величайших тиранов всех времен и народов и не искал ему оправдания. Иначе подошел к эпохе и личности Ивана Грозного Полевой. Согласно его общему взгляду на русскую историю, основной в ней положительной силой было купечество, наиболее верная общенациональным интересам и традициям часть нации, а боярство и боярская оппозиция – главный враг самодержавной власти и главный противник всех положительных намерений и мероприятий царей¹². По убеждению Полевого, Иван Грозный, не сознавая этого, был жертвой боярских интриг, и его расправа с боярством и учреждение опричнины были жестами отчаяния.

Лермонтов, конечно, помнил сцену в Чудовом монастыре и рассказ Пимена, которого Пушкин сделал современником Грозного. Пимен говорит:

...здесь видел я царя,
Усталого от гневных дум и казней.
Задумчив, тих сидел меж нами Грозный,
Мы перед ним недвижимо стояли,
И тихо он беседу с нами вел.
Он говорил игумену и братьи:
«Отцы мои, желанный день придет,
Престану здесь, алкающий спасенья.
Ты, Никодим, ты, Сергей, ты, Кирилл,
Все вы – обет примите мой духовный:
Прииду к вам преступник окаянный
И схиму здесь честную восприму,
К стопам твоим, святой отец, припадши».

Так говорил державный государь,
И сладко речь из уст его лилася,
И плакал он. А мы в слезах молились,
Да ниспошлет Господь любовь и мир
Его душе, страдающей и бурной¹³.

По мнению Белинского, высказанному в рецензии на Н. Полевого, может быть, навеянному этим монологом Пимена: «...нам понятно это безумие, эта зверская кровожадность, эти неслыханные злодейства, эта гордыня и, вместе с ними, эти жгучие слезы, это мучительное раскаяние и это унижение, в которых проявлялась вся жизнь Грозного; нам понятно так же и то, что только ангелы могут из духов света превращаться в духов тьмы...»¹⁴

Согласен ли был Лермонтов с Пушкиным или Белинским в их объяснении личности Ивана Грозного, или, может быть, он был ближе к Полевому, который видел в Грозном жертву интриг «дворской аристократии»?

В статье «О трудах г-на Устрялова для русской истории» Полевой выступил против карамзинской трактовки Ивана Грозного: «...сделалось общим местом после Карамзина: тиран неслыханный, кровопийца, превосходящий свирепостью Калигул и Неронов. <...> Читатели Телеграфа могли заметить из многих статей, что вообще мы не согласны с Карамзиным в мнении об Иване Грозном»¹⁵.

Может быть, Лермонтову ближе всего для выбранного им сюжета и конфликта оказались народные исторические песни с их безусловным положительным отношением к искоренителю «измены» Ивану Грозному?

Но при этом конфликт между нацией и придворной аристократией Лермонтов увидел и в допетровской Руси и разработал ее на материале русского фольклора, приурочив действие своей поэмы к царствованию Ивана Грозного и поручив рассказ бродячим певцам-гуслирам.

Такой переадресовкой «авторства» «Песни...» и хронологическим ее дистанцированием (вероятно, во вторую половину XVII века) Лермонтов отказался от идеологической проблематики своего времени, но в сущности конфликт остался тем же, что и в «Смерти поэта». Царь и придворная аристократия – с одной стороны, человек из народа, купец, посадский человек – с другой.

Действие поэмы – которую в соответствии с ее стилем Лермонтов назвал «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» – перенесено в прошлое, но это не прошлое истории, а прошлое эпической поэзии, которая обычно довольствуется самыми общими приметам и не заботится об уточнении

дат и событий. В полном соответствии с отношением позднего русского эпоса, так называемых исторических песен, к Ивану Грозному, гуслиры у Лермонтова прозвище царя (Грозный) превратили в эпитет:

Сидит *грозный* царь Иван Васильевич...

И далее *грозным* становится царь по мере развития сюжета – когда он гневается на опричника, снова возникает этот эпитет:

Отвечает так Кирибеевич,
Царю *грозному* в пояс кланяясь...

Более того, царь, как подобает эпическому вдастелину, пирует и веселится:

И пирует царь во славу Божию,
В удовольствие свое и веселие.

В «Песне...» передача авторских прав гуслирам давала самому Лермонтову, истинному ее автору, полную свободу от обязательных исторических ассоциаций, от представлений о тирании Ивана Грозного, об исполнителях его самых жестоких приказов «верных опричниках», – словом, обо всем, что хорошо знали современники Лермонтова по популярнейшей книге эпохи – по «Истории государства российского» Н.М. Карамзина, написанной с тацитовской силой ненависти к тирану.

Лермонтов захотел показать эпоху Грозного в особом преломлении, через сознание народных певцов, которые не знают политической истории России, ибо она достояние образованного общества, но сильны своей верностью народной памяти. Лермонтовские гуслиры не имеют никакого исторического сознания, но обладают твердыми представлениями о формах социальной активности личности, завещанных обычаем, национальной традицией и привычками.

В «Песне...» тема суда получает особую форму, которую Лермонтов, очевидно, считает характерной для общего состояния народного духа и традиционного понимания права, ибо слово «закон» ни разу не появляется в «Песне...»; нет в ней и понятия «суд». Не о правосудии рассказано здесь, а о мести, к которой обращаются все – и оскорбленный купец, и полновластный царь. Калашников творит свой суд – свою месть – убивает на поединке царского опричника, царь осуществляет свой суд – свою месть – и казнит Калашникова. Кирибеевич не сомневается в законности мести Калашникова. Калашников не может усомниться в законности мести царя. «Песня...» переносит читателя

1830-х годов из, может быть, иллюзорных, но все же представлений о законности, праве, суде – в мир русской старины, где нет и не может быть никаких представлений о праве, как его понимал Лермонтов. Все ее персонажи живут в мире двух измерений – силы и традиции. Нарушитель традиции (обычая) может быть наказан только силой – если, конечно, найдется такая сила.

Но еще до того как читатель проникается ужасом и состраданием к убийцам и жертвам, он понимает духовное единство этого мира на всех уровнях социальной жизни, от царского двора до купеческой лавки. Достигается это понимание духовного единства русской жизни строгим соблюдением условий стилизации, мотивированной исполнением этой песни гуслеями, и дело не только в том, что каждой из трех главок «Песни...» предшествует гуслеярская заповка, а вся «Песня...» завершается особым припевом – славой «заказчику» и всем слушателям, а в том, что в изложении «гуслеяров» речи всех персонажей, как и описания, строго выдержаны в стилистике и тропике русского эпического фольклора. Мы находим в «Песне...» эпическую парность глаголов:

*И гуляют-шумят ветры буйные...
Я топор велю наточить-наострить,
Палача велю одеть-нарядить...
Изловчился, приготовился...*

Парные прилагательные:

Смертью лютою, позорною...

Парные наречия:

Торговать безданно, беспошлинно...

Парные существительные:

Отвечай мне по правде, по совести...

Безрифменный стих «Песни...» воспроизводит схему четырехударного русского эпического стиха с дактилическими окончаниями:

Лишь один из них, из опричников...

Отсутствие рифм как бы компенсируется другими скрепляющими приемами эпического стиля – подхватами:

*Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка.
Будто сосенка, во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная.*

В последней строке – эпическое раздвижение определяемого и определения при помощи предлога «под», повторенного двукратно.

Анафорические начала строк:

Поклонитесь дому родительскому,
Поклонитесь всем нашим товарищам.

Отрицательные сравнения:

Не сияет на небе солнце красное,
*Не любят*ся им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич...

Давно уже проделан анализ стихового строя «Песни про царя Ивана Васильевича...»¹⁶, но не замечено, что многое в этом строе определилось под влиянием мнений авторов «Современника», даже таких, как будто для него не очень авторитетных, как барон Розен.

М. Гиллельсон предположил, что в первом номере «Современника» «Скупой рыцарь» Пушкина и статья Розена «О рифме», напечатанная вслед за маленькой трагедией, составляют своеобразный журнальный дуэт. Пушкин, вероятно, с умыслом поместил их рядом. Белый стих трагедии, в котором наперечет рифмованные строки, соседствует с пылкой инвективой Розена, восставшего против засилья рифмы в поэзии, заклеившего рифму побрякушкой, «коей человечеству свойственно и приличествует забавляться лишь в незрелом возрасте»¹⁷.

В своей статье, о которой он утверждал, что Пушкин был с ней полностью согласен, Розен объясняет, что «...евреи, индусы, греки, римляне и древние скандинавы не знали рифмы; русские же издавна ее знали и любили: от чего же не подчиняли ей своих песен? От того, что считали ее *шуткою*, а шутить не думали своею песнею, т. е. священной истиною душевных излияний. Как балалайка и бубны ладят только с веселием русским, так и рифма согласуется только с красным словом русского балагура! Справедлива ли такая дешевая оценка рифмы? Мы об этом спросим у образованнейших народов, вдавшихся в соблазны этой сирены, – и надеемся получить ответ утвердительный. Мы тому порадуемся, но не удивимся. Если русский народ, уже во времена грубого невежества, верным чувством постигнул несколько вечных истин, религиозных и политических, то гораздо скорее мог он тем же сметливым чувством постигнуть и ту художественную истину, которая столь близка к природе человеческой. Этот заунывный голос,

какой обыкновенно слышится в русских песнях и который есть основной тон нашей народной поэзии, решительно не допускает легкомысленной игры рифм»¹⁸.

По мнению Розена, уже и в новой русской поэзии идет вытеснение рифмы: «Первый счастливый приступ на один из крупнейших пунктов ее крепкой позиции, на лиризм, повел В.А. Жуковский своею прекрасною элегиею “О Нина, о Нина etc.”. Он первый заставил публику восхищаться и твердить наизусть довольно большую пьесу, написанную белыми стихами, – такую публику, которая уже давно вдалась в слепое пристрастие к рифме и, по сие время, не любит того, где нет этой игрушки. Какой трудный, какой прекрасный триумф поэта! Он же переводом “Орлеанской девы” отнял у рифмы и поле драмы. Гнедич и барон Дельвиг заняли долину идиллии, отличались на разных пунктах. Замечательно, что тот поэт, который – по свойству своего гения – довольно далек от духа народного – Жуковский (знаем, что он певец Светланы) – теперь более всех совпадает с чувством Русского народа относительно рифмы: он от нее решительно отложился! Другие же поэты ставят щит против нее не совсем чистосердечно, иные из старого к ней пристрастия, иные от того, что она сильна во мнении читателей. Она еще не проиграла битвы, но уже вытеснена из своей крепкой позиции – и это весьма важный для нее урон, которого не заменяет пристрастие публики»¹⁹.

Розен не упоминает в своей статье «Песни западных славян», которые написаны белым стихом и которые ближайшим образом могли подсказать Лермонтову, как следует ему строить свою народную историческую песню.

Лермонтов вводит в эпическую природу своего сюжета очень существенные элементы бытовой повести и быта вообще, которые эпосу чужды. Быт появляется во второй главке «Песни...», когда гусяры переходят от царского пира к купцу Калашникову, а с ним сначала в его лавку, а затем к нему же в дом. У большинства эпических героев дом вовсе как бы отсутствует²⁰. В лермонтовской «Песне...», пока действие происходит у царя, во дворце, никакого быта, никаких его подробностей нет. Быт во всей своей материальности появляется вместе с Калашниковым. Разумеется, он (быт) и здесь эпически функционален, т. е. предметы быта появляются тогда, когда они участвуют в действиях персонажей.

В чем сходство и в чем различие между тем истолкованием (поэтическим) русской жизни, которое мы находим в «Смерти поэта» и в «Песне про царя Ивана Васильевича...»?

Поскольку, несмотря на почти трехвековой интервал, отделяющий время действия в обеих вещах, главная черта русской жизни – самодержавие – присутствует и многое определяет, естественно, что «царь» есть и в «Смерти поэта» как неназванный, но подразумеваемый адресат, царь есть и в «Песне...», где он является не просто действующим лицом, а вершителем судеб Кирибеевича и Калашникова.

Двигаясь вниз по социальной лестнице, мы в «Смерти поэта» находим тех, кто «жадной толпой» стоит между царем и нацией, – придворную аристократию; в «Песне...» царь пирует в окружении опричников и оказывает им особую честь – угощает заморским вином из «своего» ковша.

Как выясняется в ходе сюжета, Кирибеевич не рядовой опричник, не новобранец, а, так сказать, уже опричник потомственный «из рода Скуратовых». Наконец, если говорить о сходстве, то и в «Смерти поэта» и в «Песне...» есть определенная функция у поэтов, поскольку в «Смерти поэта» их двое – затравленный и убитый, Пушкин, и новый поэт – Лермонтов, высказавший от имени нации требование наказать, «судить» вдохновителей убийства поэта.

В «Песне...» поэзию представляют гусяры, они поют народную историческую песню, но, в отличие от Лермонтова, они не протестуют против казни Калашникова, хотя и сочувствуют ему, жалеют о нем:

И казнили Степана Калашникова
Смертью *лютою, позорною*;
И головушка бесталанная
В крови на плаху покатилася.

Самое существенное различие между обеими вещами в том, что одной из конфликтующих сторон выступает купец, т. е. представитель того сословия, которое с наибольшей прочностью сохраняло традиционные национальные обычаи и было верно установившимся в нем (в этом сословии) нравственным представлениям. Именно поступки и поведение Калашникова дают возможность сопоставить «Песню...» со стандартными лозунгами уваровской триады, с православием и народностью, как они в «Песне...» представлены.

Отметим прежде всего, что ни царь, ни Кирибеевич ни разу не вспоминают о православной религии, о церкви, о связанных с нею обычаях и обязанностях. Мимоходом, и то как привычный эпитет, появляется у гусяров «православный» царь.

В первой главке «Песни...» только гусяры вспоминают о «церкви божией» и «христианском законе», когда укоряют Кирибеевича в том, что он скрыл от царя замужество

Алены Дмитриевны и, следовательно, невозможность брака с нею.

Во второй главе религия возникает как составная часть жизненного обихода купца Калашникова и его семьи.

Алена Дмитриевна долго не возвращается от вечерни из приходской церкви, куда она, очевидно, ходит каждый вечер.

В своей укоризненной реплике жене Калашников вспоминает «святые иконы», а братьям, завещая выйти вслед за ним на поединок – если он будет побит, – говорит:

...На вас меньше грехов накопилось,
Так авось Господь вас помилует!

Опричник тоже вспоминает о церкви и церковных службах перед кулачным боем, когда насмехается над своим противником:

А поведай мне, добрый молодец,
Ты какого роду-племени,
Каким именем прозываешься?
Чтобы знать, по ком панихиду служить...

В ответ ему Калашников называет то, что определяет его поведение и весь образ жизни:

И жил я по закону Господнему...

Господний закон – это и есть православие в той форме, в какой оно прочно входит в повседневную жизнь этого персонажа «Песни...» и определяет его поведение во всех случаях жизни. То, как показан Калашников в лавке, дома, во время поединка с оскорбителем, ближе всего к тому, как кодифицировал жизнь русских людей «Домострой», сборник, появившийся еще в первой половине XVI века: «В центре “Домостроя” – отдельное хозяйство, замкнутое в себе “подворье”. Хозяйство это находится внутри города и скорее отражает быт зажиточного горожанина, нежели боярина-землевладельца. Это – рачительный хозяин, “домовитый” человек, имеющий “домочадцев” и “слуг” – холопов или наемных. <...> Он боится и чтит царя и власть: “Кто противитца властителям, тот Божию повелению противитца”»²¹.

По «Домострою» и ведет себя Калашников. Вернувшись из лавки, он замечает нарушение обычного порядка в доме:

Не встречает его молодая жена,
Не накрыт дубовый стол белой скатертью,
А свеча пред образом еле теплится...

В разговоре с неожиданно поздно вернувшейся от вечерни женой Калашников вспоминает «обручение пред святыми иконами» как укор ей.

Калашников хочет мстить за оскорбленную Кирибеевичем семейную честь, и это решение ему внушено сложившимся в русском народе представлением о чести, столь сильным, что он решается выйти на поединок с Кирибеевичем, хорошо сознавая возможные последствия такого шага. Его отношение к жене видно еще из того, что на рассказ жены о ее оскорбителе Калашников ничего не отвечает, а думает только о своем *честном имени*.

Не царь и его окружение, а простой народ верен церкви и обычаю.

Так в «Песне...» раскрыто реальное содержание двух элементов уваровской триады.

История купца Калашникова в «Песне про царя Ивана Васильевича...» – это не легенда, а истинное происшествие, рассказанное гусярами «на старинный лад», т. е. в традициях народного песнетворчества, и прикрепленное к точно названной эпохе русской жизни – к «опричнине».

Поведение каждого из персонажей «Песни...» легко объяснимо и определено той ситуацией, в которой они оказались. Нарушитель законов морали – опричник – сознает, что право мести у купца есть. Опричник не может отказаться от поединка, так как ему придется признаться в обмане царя, которому он не сказал, что предметом его страсти является замужняя женщина, и что он не может к ней свататься обычным способом. Царь обманут своим приближенным, из числа тех, кто «жадною толпой» стоит у трона, как сказал об этом Лермонтов в «Смерти поэта»; царь казнит купца за убийство опричника, не зная, что купец «невольник» чести и мстит за нее. Царь убежден, что поступает справедливо, казня купца, который идет на казнь, не желая, чтоб его семейная драма стала известна кому-либо, он даже братьям не рассказывает всего, так как ему кажется, что Алена Дмитриевна не осталась равнодушной к чувствам Кирибеевича. По этой же причине Калашников избегает личного прощания с ней.

Можно ли сказать, что *купец* Калашников у Лермонтова есть носитель и выразитель сознания нации? Он во власти сословных представлений о долге и чести. И как бы они ни были сами по себе достойны уважения, они не могут вместить в себя сознание общенациональных интересов и потребностей. Купец в «Песне...» представляет свое сословие, со всеми его убеждениями и предрассудками. Но изо всего развития сюжета «Песни...» героем чести в ней является *купец* – и ближе всего в таком освещении героиз-

ма этого персонажа Лермонтов оказывается к Николаю Полевому. В купечестве видел Полевой основную цементирующую силу, скрепляющую русское государство, – «история России как государства», по его убеждению, «началась» с Минина. Купечество для Полевого то сословие, которое сохранило те черты национального характера и самосознания, которые дворянством были утрачены.

Может быть, Лермонтов в согласии с Полевым представил в поэтическом изображении одно из важнейших (хотя и спорных) положений новой историографии: конфликт силы и права, существующий при самых разных социальных системах и в различные исторические эпохи. В «Песне...» право купца защищать свою семейную честь на поединке сталкивается с «силой» неограниченной деспотической власти царя, в непререкаемости которой не сомневаются народные сказители, певцы-гуслиары.

При всей героичности поведения Калашникова и при всем сочувствии ему гуслиаров в их песне нет ни малейшего осуждения расправы царя с купцом. Голоса нации в «Песне...» нет, вернее, этот голос находится как бы за текстом, его не слышно, но в общей картине жизни под гнетом абсолютной власти, жизни бесправной и страшной, слышатся те слова, которые высказал Лермонтов по другому поводу: «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем» (4, 525).

«Нет прошедшего» – это не значит, конечно, что его нет фактически, это значит, что прошедшее России не подготовило ничего, ни в одном из ее сословий, ни в одну из ее эпох, никакого «плодовитого зерна», говоря по Гоголю.

Один из сотрудников «Отечественных записок», тогда убежденный гегельянец и сторонник самодержавия, М. Катков увидел в поэме Лермонтова самое полное выражение общенационального отношения к Ивану Грозному и полное признание его величия.

Он писал о Грозном в статье «О песнях русского народа, собранных Сахаровым»: «Народ благоговел перед ним, народ свято сохранил в себе его память и дал ему верховное место в своей фантазии. <...> Во всех народных песнях и преданиях является он этим могучим представителем грозной, неумолимой, непреклонной судьбы»²². И далее Катков утверждает, что Лермонтов в «Песне...» полностью разделяет отношение к Грозному гуслиаров, народных певцов: «Заметим здесь при случае, как фантазия художника может сродниться с фантазией народа и повершить ее неготовые образы. Мы хотим сказать о высоком произведении молодого поэта, еще недавно появившегося в нашей словесности, о произведении г. Лермонтова “Песня про

царя Ивана и т. д.” Дивным инстинктом угадал поэт, что хотела сказать фантазия народа; с дивной силою перенес он в себя ту идею, которую силилась она воплотить органически и дробила на множество недоконченных проявлений; с тою же силою он развил ее в образах, совершенно ей равновесных, организовал все части ее содержания. Здесь мы говорим, что произведение г. Лермонтова есть полное откровение идей»²³.

Такое истолкование общего смысла «Песни...» возможно стало только потому, что Катков услышал в песне гусларов голос самого поэта и отождествил их представления о жизни со взглядами Лермонтова. Произвольность такого отождествления очевидна и не требует опровержения.

Белинский вернее оценил «Песню...», указав на то, что Лермонтов, «...как будто современник этой эпохи, принял условия ее грубой и дикой общественности <...> и вынес из нее вымышленную быль, которая достовернее всякой действительности»²⁴, т. е. для Белинского, в отличие от Каткова, была ясна дистанция между Лермонтовым и его персонажами – людьми XVI века.

Эпизод кулачного боя в «Песне...» важен как картина нравов, как изображение живой еще старины: известно, что в Тарханах Лермонтов любил наблюдать кулачные бои²⁵. Он разделял мнение, бытовавшее в русском обществе и в русской журналистике, о кулачном бое как характерной черте национальных нравов. Более того, «кулак» в представлении части русской журналистики стал как бы символом национальной силы и государственного могущества России.

Одним из важных эпизодов в романе И.И. Лажечникова «Басурман» (1838) является кулачный бой на замерзшей Неглинной реке (в Москве). Привожу этот эпизод так, как он показан в романе, чтобы можно было его сопоставить с эпизодом поединка в «Песне про царя Ивана Васильевича...»:

«Долго еще говорили они о построении храма, о прекрасном месте, с которого он будет господствовать над всем городом, и в такой беседе подъехали на высоту у Спаса-на-бору, откуда можно было видеть всю Занеглинную. Здесь взор молодого человека приковался к двум точкам, которые двигались с двух противных берегов Неглинного пруда. Едва успел он различить, что это были два мальчика. Они столкнулись на середине замерзшего пруда и завязался рукопашный бой. В несколько мгновений на обоих берегах протянулись две линии.

– А! будет потеха! – воскликнул Аристотель. – Кстати, увидишь образец русского молодечества.

– Что это такое? – спросил Эренштейн.

– Борьба партий, – отвечал художник, улыбаясь. – Наши Гвельфы и Гибелины. Видишь, два мальчика завязали бой. Но эти искры брошены могучею рукою, и как скоро сшиблись, ждать большого пожара. Подъедем ближе к месту действия.

И они поспешили на берег пруда, к стороне кремлевской.

Обе линии, составленные из детей, сошлись стена на стену, с ужасным криком, и смешались в рукопашном бою. Пароль одних был: *занеглинные*, других: *городские*. Вслед за ними росли и росли новые линии, одна выше, сильнее другой, и наконец явились избранные бойцы. Все схватилось. Бились толпами, рядами, в одиночку. Схватка была горячая, “какой давно не запомнят”, говорили старики. Зрители, большею частью люди зрелых и преклонных лет, составили черное кольцо по берегам пруда. Из среды их раздавались похвалы победителям или нарекания побежденным: одни стояли венка лаврового, другие бича. Слышалось беспрестанно: “наша взяла! молодцы!” или “труссы! вороны! блинники!”. Только тяжко ушибенные, выбившиеся из сил, или младшие, уступая место старшим и сильнейшим, выбывали из числа сражающихся. Видели изувеченных, но не слышали ни одного стога. Даже родные, принимая их из побоища, не жаловались, не показывали сильной горести. Бранили только трусов или хвалили удалцов. Оправившиеся от ушиба становились в ряды зрителей и, вместе с ними, спешили принять живое участие в партии своей возгласами хвалы или пристыжения.

Молодой врач предложил, через Аристотеля, услуги свои увеченным. Вместо ответа, отцы со страхом заслоняли от него детей своих и начисто отказывались от этой помощи. Легче было видеть их уродами! Уж, конечно, пришедши домой, пускали четверговую соль и уголья на воду и sprыскивали ею свое детище, на которого поглядел недобрый глаз басурмана.

Наконец, толпы бойцов стали редеть, голоса утомляться.

Но еще трудно было решить, чья сторона взяла. Вдруг с берегов пруда поднялись единодушные крики: “Мамон! Симской Хабар!”. И толпы, как бы обвороженные, опустили руки и раздвинулись. Воцарилось глубокое, мертвое молчание.

– Какие молодцы! – сказал Антон. – Если не ошибаюсь, лицо одного мне знакомо.

– Немудрено: это сын твоего хозяина. Он прозван от народа Хабаром, что значит выигрыш, прибыль. Едва ли был случай, чтобы сторона его проиграла на кулачном побоище, почему он и заслужил это прозвание. Ныне сыска-

ли ему нового противника и, по-видимому, опасного. Посмотри, какой могучий, ловкий атлет! Отцы их враждуют, сыновья теперь соперники; но здесь, на черте, где они сходятся для единоборства, должны они сбросить всякую вражду, всякое неприязненное чувство друг к другу. Еще объясню тебе: целью ударов их должны быть части тела от шеи до пояса. Горе тому, чья рука посягает на лицо противника! Это своего рода рыцарское игрище; благородство и здесь девизом сражающихся.

В самом деле, лишь только выборные люди отмерили заповеданный круг, за который бойцы не смели переступить, соперники скинули шапки и низенько поклонились на четыре стороны. Мамон увидел среди тысячей пылающий взор отца, и ничего более, услышал с неглинной стороны громкие, хвастливые возгласы друзей. Симской Хаббар увидел спокойный, одобрительный взгляд отца; городская сторона молчала, как стена каменная. Сын Образца взглянул на гору кремлевскую, к Спасу-на-бору... там, в высоком тереме, было открыто окно и в нем развевалось пунцовое покрывало. Он знал, чья рука выставила этот стяг, и радостно подошел к своему сопернику.

Сошлись два молодца и поцеловались. Роковая тишина!.. тысячи боятся дохнуть, боятся хоть на миг отвести глаза от зрелища. Вот соперники померялись взглядами... изготовились. Улыбка самонадеянности блеснула на губах Хаббара, легкое содрогание пробежало по губам Мамона.

– Бедный Мамон! прозакладую сто против одного, что сын Образца победит, – сказал Эренштейн, разгораясь более и более. – Каждое движение его есть твердый щит и ловкий меч. О, когда бы мне можно было перекрестить острую сталь с этим искусным бойцом!

– Полегче, молодой врач! – отвечал Аристотель. – Кровь твоя говорит напрасно. Ты забыл, что тебе суждено заживлять раны, а не делать их. Для успокоения твоего прибавлю: здесь бой орудиями позволен только в судных делах.

Громкий смех народа прервал это объяснение: он сопровождал падение Мамонова сына, потерявшего равновесие в тот миг, как занес сильный удар на своего противника, который умел мастерски его избежать. Недолго думал Симской: он подал руку побежденному и поднял его. Угрюмо, со стыдом, встал молодой Мамон и не поблагодарил даже великодушного соперника. В этом случае он был достойный сын своего отца. Но народ не потерпел этой неблагодарности. Со всех сторон раздались неугомонные крики: “нечестно! поклонись! голова не свалится! поклонись!”.

И молодой Мамон вынужден был преклонить голову. Потом новый бой. Взоры каждого бойца стали на страже души; они следят в другом малейшее помышление, малейший оттенок воли. Едва заметное движение руки, наклонение на волос плеча, груди, колена, есть торжество или опасность; мысль в один миг угадывает обман или намерение, рассчитывает последствия, пользуется, отражает и сама готовит нападение. Пропусти этот миг, и торжество на стороне противника. Послышался глухой удар – он отозвался в сердце зрителей – и молодой Мамон пал, как подрубленное с корня дерево. Кровь хлынула у него изо рта. Радостные крики раздались со стороны городских; шум мельничных колес, казалось, торжественно вторил им.

Победителя осадили приветствия; побежденного окружили родные и друзья и отнесли полумертвого домой»²⁶.

Интерес и Лермонтова, и Лажечникова к кулачному бою, вероятно, в каждом случае может быть объяснен разными причинами, как и то обстоятельство, что и Гоголь в первой редакции «Тараса Бульбы» (1835) заставил отца с сыном биться на кулачках и сохранил этот эпизод в редакции 1842 года.

Возможно, что интерес в литературе 1836–1838 годов к русскому кулаку обострился из-за резкого спора, вызванного тем, что критик «Московского наблюдателя» назвал у Загоскина либретто оперы «Аскольдова могила» апологией кулака. Критик (под криптонимом -О-, по-видимому, Н.Ф. Павлов) писал:

«Как позволишь себе в изящном произведении, на сцене, – еще похвальное слово кулаку, кулаку, который с некоторых пор слишком часто встречается в нашей литературе? Что за волшебный Русский кулак, который лучше Варяжской сабли? – Неужели это народность?»

Нам скажут: это тогдашний быт! Надо же рассмешить публику. Тогдашнего быта вы не знаете, а если б и знали, зачем выставлять такое качество человека, которое перецеголяет первый медведь с своею лапой? – Зачем льстить этому классу народа, который, несмотря на Великого преобразователя России, до сих пор еще гордо поглаживает за углом свою бороду и за углом рад похвастать своими кулаками? Кулаки не помогли под Нарвой, и не кулаки, а *обученное* войско смыло под Полтавой пятно стыда кровью своего прежнего победителя! – Не кулакам обязаны мы, что знаем теперь, – звонок ли чугуна на Аустерлицком мосту, когда казачий конь бьет о него подковой, и красива ли Сена, когда отражаются в ней Русские штыки»²⁷.

На это замечание Н.И. Надеждин в «Телескопе» ответил пространным «гимном» в прозе русскому кулаку:

«Отчего же мы, русские, боимся быть русскими? Отчего нам стыдиться даже наших штей, нашего квасу, когда англичанин с гордостью воспеваает свой ростбиф и пудинг, когда немец считает нектаром свое пиво, которого, сказать по совести, нельзя в рот взять православному русскому? Отчего нам не хвалиться своим богатырством, драгоценным наследием удалых предков, когда француз не ступит шагу, чтобы не вскричать, оглянувшись на все стороны: “я француз, я родился бравым!”. Недавно было у нас жестокое нападение на Загоскина, за то, что он заставил русского погрозить кулаком варягу. Боже мой! как ухватились за этот бедный кулак! с каким жаром, с каким красноречием доказывали, что хвалиться кулаком и стыдно, и невежественно, и унизительно для нашего века, и позорно для нашего просвещения, одним словом – *не-европейски!* Последнее точно правда: европейцу как хвалиться своим щедушным, крохотным кулачишком? Только русский владеет кулаком настоящим, кулаком *comme il faut*, идеалом кулака, если можно так выразиться. И, право, в этом кулаке нет ничего предосудительного, ничего низкого, ничего варварского, напротив, очень много значения, силы, поэзии! Физическое могущество принадлежит также к достоинствам человеческой природы: оно есть основание героизма, основание рыцарства, самых поэтических явлений в истории человечества. Правда, образованность вооружает кулак железом; но разве это изменяет сущность дела! На мои глаза, простой русский кулак благороднее стилета, который играет такую поэтическую роль в современной Италии, тем более негодной французской шпажонки осьмнадцатого столетия, которая обнажалась только для прикрытия разврата убийством, для восстановления чести преступлением. Дело не в кулаке, а в употреблении кулака: если этот кулак основал самобытность великой империи, раздвинул ее на седьмую часть земного шара, отстоял мужественно от всех врагов, сразил всемогущего исполина, заколдованного от всех пуль, от всех штыков, от всех ядер просвещенной Европы, – то честь и хвала ему! Грубый лук Вильгельма Теля создал Швейцарию; и донныне, при всех усовершенствованиях огнестрельного оружия, этот лук составляет любимую забаву швейцарцев, гордость удалой альпийской молодежи! Но русский кулак *не-европейский?*.. Что нужды? Будь он только не в мозолях, не запачкан, его можно обтянуть лайковой перчаткой, и ничто не помешает с ним танцевать французскую кадрили, хоть бы в Париже, ничто не помешает, разогнув его, писать им прекрасные повести, даже не хуже Бальзака!.. Да и что такое Европа – Европа? Кто-то раз шутя говорил, что он хочет

переделать географию и разделить землю не на пять, а на шесть частей: Европу, Азию, Африку, Америку, Океанию и *Россию*. Эта шутка для меня имеет в себе много истины. В самом деле, наше отечество, по своей беспредельной обширности, простирающейся через целые три части света, по своему физическому разнообразию, заключающему в себе и ледяные тундры Лапландии, и знойное небо Колхиды, по разнообразию своих жителей, от дикого камчадала до просвещенного чересчур князь-Григорья, одетого, рассуждающего и остриженного по-английски, plus quam европейски – наше отечество, говорю, имеет полное право быть особенною, самобытною, самостоятельную частью вселенной. Ему ли считать для себя честью быть примкнутым к Европе, к этой частичке земли, которой неостанет на иную из его губерний? Знаю, что теперь нам надо еще учиться да учиться у Европы; но не с тем, чтобы потерять свою личность, а чтоб укрепить ее, возвысить! Древняя Греция также училась у Азии и долго была под наукой; но она не сделалась Азией, напротив, сама покорила, цивилизовала Азию! Благодарение Богу! У русского человека довольно ума, чтоб не жить всегда чужим умом, довольно силы, чтоб работать из себя и для себя, а не на европейской барщине!.. Пусть он питается европейской жизнью, чтоб быть истинно русским; пусть литература его, освежаясь воздухом европейского просвещения, остается тем, чем должна быть всякая живая, самобытная литература – самовыражением народным!»²⁸

Белинский, сотрудник Надеждина, выступил против восторгов по поводу «кулака» на страницах того же «Телескопа»:

«Здесь я обращаюсь к вам, почтенный издатель “Телескопа”, и вам подаю апелляцию на вас самих. Вы недавно сделали возражение против этой выходки, которое мне кажется не совсем справедливым <...> о *русском кулаке*: я против него. Конечно, прежде надо условиться в значении этого слова, а потом уже спорить. Вы смотрите на *кулак*, как на орудие силы, совершенно тождественное со шпагою, штыком и пулею. Оно так, но все-таки между этими орудиями силы есть существенная разность: кулак, равно как и дубина, есть орудие дикого, орудие невежды, орудие человека, грубого в своей жизни, грубого в своих понятиях; кулак требует одной животной силы, одного животного остервенения – и больше ничего. Шпага, штык и пуля суть орудия человека образованного, они предполагают искусство, учение, методу, следовательно, зависимость от идеи. Зверь сражается когтем и зубом, естественными его орудиями; кулак есть тоже естественное орудие зверя – челове-

ка; человек общественный сражается орудием, которое создает себе сам, но которого не имеет от природы»²⁹.

Полемика о кулаке продолжалась на страницах «Телескопа» и «Московского наблюдателя», но нам интереснее проследить, кому из участников спора были ближе романист (Лажечников) и поэт.

Не принимая пафоса надеждинского восхваления «кулака», Лажечников и Лермонтов подошли к этой черте русской народной жизни не с ее осуждением, как это сделал Белинский. Романист и поэт показали кулачный бой как соревнование, осуществляемое по строгим правилам, как вполне, для своей эпохи во всяком случае, цивилизованное действие.

Аристотель Фиоравенти объясняет (у Лажечникова) правила, по которым должен проводиться бой: «...целью ударов их должны быть части тела от шеи до пояса. Горе тому, кто посягнет на лицо противника! Это своего рода рыцарское игрище: благородство и здесь девизом сражающихся»³⁰.

Показывая кулачный бой как регулируемое по строгим правилам состязание, Лажечников и Лермонтов строят свои сюжеты или на соблюдении, или на нарушении этих правил. У романиста они строго соблюдаются: «Громкий смех народа... сопровождал падение Мамонова сына, потерявшего равновесие в тот миг, как занес сильный удар на своего противника, который умел мастерски его избежать. Недолго думал Симской: подал руку побежденному и поднял его. Угрюмо, со стыдом встал молодой Мамон и не поблагодарил даже великодушного противника. <...> Но народ не потерпел этой неблагодарности. Со всех сторон раздались неугомонные крики: "нечестно! поклонись! голова не свалится! поклонись!". И молодой Мамон вынужден был преклонить голову»³¹.

Такое отношение зрителей к поединку поясняет нам, какое тяжкое нарушение совершил Калашников у Лермонтова, когда намеренно ударил Кирибеевича в висок (т. е. куда было строго запрещено бить) и преднамеренно его убил.

И еще в одном существенном пункте Лермонтов разошелся с Белинским. В том же возражении Надеждину Белинский с полным сочувствием цитирует статью «Московского наблюдателя»: «...зачем льстить этому классу народа, который, несмотря на великого преобразователя России, до сих пор еще гордо поглаживает за углом свою бороду и за углом рад похвастаться своим кулаками! Кулаки не помогли под Нарвой, и не кулаки, а обученное войско смыло под Полтавой пятно стыда кровью своего прежнего победителя!»³².

Лермонтов сделал героем песни купца, который у него «кудряву бороду поглаживает», что так не нравится Белинскому! Но о том, что Лермонтов сочувствовал Полево-му в его возвеличении исторической роли русского купечества, мы уже говорили.

Внимательное отношение Лермонтова к спорам о «кулаке» в московских журналах хронологически сопало с интересом его к пушкинскому «Современнику», где во втором томе за 1836 год появилась большая статья П.А. Вяземского о поэме Эд. Киня «Наполеон». По поводу этой поэмы Вяземский высказал несколько интересных соображений о возможности эпической поэмы в XIX веке. По мнению Вяземского, эпическая поэма в наше время невозможна: «Мы можем выдержать несколько сот стихов»³³ (в «Песне про царя Ивана Васильевича...» их 513. – И. С.). Другие соображения Вяземского могли пригодиться Лермонтову не в прямом их смысле, не как советы, а как верная подсказка исторического взгляда на деятелей прошлого, и в соответствии с этим взглядом – выбора точки зрения в его исторической песне.

«Сказывают, что главный песенник (Беранже. – И. С.), замолкнувший с июльских дней, как Соловушка Дмитриева, готовил “Жизнь Наполеона” в простонародных песнях. Судя по одной из его прежних песен, в коей Наполеон выведен запросто, без ходулей героя и поэта, можно ожидать много хорошего от обещанных *rapсодий*»³⁴.

Наполеон в песнях народного певца, поэта-песенника – вот та мысль Вяземского, которая могла подсказать Лермонтову выбор структуры и формы для его эпоса об Иване Грозном.

IV. Две эпохи

В 1836 году Лермонтов уже, по-видимому, твердо решил добиваться выхода в литературу. Напомню, что еще в 1835 году он был возмущен публикацией без его ведома поэмы «Хаджи Абрек». Теперь, т. е. в 1836 году, он настойчиво, но тщетно пробивает дорогу на сцену для своей драмы – «Маскарада», пишет роман из петербургской жизни («Княгиня Лиговская») и, наконец, переработав стихотворение 1831 года «Поле Бородина» в «Бородино», отдает его в новый журнал – в «Современник» Пушкина.

Это последнее обстоятельство многозначительно, оно позволяет думать, что Лермонтов счел «Современник» журналом, ему близким, хотя не все, что в журнале печаталось, как мы увидим, совпадало с его, Лермонтова, убеждениями и сочувствиями. И все же выбор «Современника» для печатания «Бородина» интересен для нас еще и потому, что он позволяет думать о солидарности Лермонтова с этим журналом. Выбор «лагеря» «Современника», подвергавшегося упорным нападениям всей журналистики 1835–1836 годов, позволяет понять, какую позицию в литературно-общественной ситуации этого времени Лермонтов считал для себя наиболее приемлемой и почему. Его сближению с «Современником» способствовало еще одно обстоятельство – с мая 1836 года давний друг Лермонтова Андрей Краевский стал (вместе с В.Ф. Одоевским) деятельным помощником Пушкина по изданию «Современника»¹.

Знакомство же Краевского с Пушкиным произошло уже в конце 1835 года и, по всей вероятности, Лермонтов был в курсе литературных знакомств своего приятеля. Следовательно, мы можем думать, что еще не будучи знаком с пушкинским литературным кругом, Лермонтов мог через Краевского знать многое о том, чем были заняты Пушкин и его друзья в это время. Это еще более убеждает

меня в том, что «Бородино» Лермонтов сознательно и обдуманно не только предложил в «Современник», но и писал для него.

Возможно, и «Поле Бородина» тоже было в его сознании связано со стихотворением Пушкина «Бородинская годовщина», написанным после взятия Варшавы русскими войсками 26 августа 1831 года, которое совпало с годовщиной Бородинской битвы.

Пушкинское стихотворение выполнено как голос нации, поэтому в нем есть только местоимения множественного числа (мы, вы, они). Поэт обращается от имени нации к ее врагам на Западе, к тем, кто хотел победы поляков и независимости Польши, кого он называет «они» или «вы»².

Лермонтовское стихотворение «Поле Бородина» – это рассказ, обращенный сначала к «товарищу», т. е. к участнику сражения; затем, после его гибели, монолог продолжается безо всякой дополнительной мотивировки. Хотя рассказчик и говорит «уж я не помню ничего», но, по-видимому, это его заявление не следует понимать буквально, так как три последние строфы излагаются от его имени.

Определение социального статуса рассказчика в «Поле Бородина» затруднено тем, что ему и его рассказу приданы противоречивые черты. Начинается оно так, как будто речь идет о солдате, рядовом участнике сражения:

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней,
Штыки вострили да шептали
Молитву родины своей.
Шумела буря до рассвета.
Я, голову подняв с лафета,
Товарищу сказал... (1, 166).

То, что рассказчик говорит «товарищу», т. е. другому солдату, вносит совершенно несовместимую стилистику в его рассказ:

«Брат, слушай песню непогоды –
Она дика, как песнь свободы».

Рассказчик не только «солдат», он еще и «поэт», потому что в третьей и последней строфах он вспоминает победоносные сражения XVIII века:

Что Чесма, Рымник и Полтава?
Я, вспомня, леденею весь:
Там души волновала слава,
Отчаяние было здесь...

Мотив «отчаяния» был при переработке отброшен. Мотив воспоминания о давних битвах повторяется в последней строфе, в которой утверждается, по сравнению с ними, величие Бородина:

Однако же в преданьях славы
Все громче Рымника, Полтавы
Гремит *Бородино*.
Скорей обманет глас пророчий,
Скорей небес погаснут очи,
Чем в памяти сынов полночи
Изгладится оно (1, 167).

Ближайшим образом об этих сражениях XVIII века поэтически напомнил Жуковский в стихотворении «Русская слава» тогда же, в 1831 году:

Была пора: Екатеринин век.
<...>
Рымник, Чесма.
Кагульский бой...³

В. Турбин высказал любопытное предположение, что стилистика «Поля Бородина» находится в «глубокой оппозиции» к стилистике романа Ф. Булгарина о 1812 году («Петр Иванович Выжигин»), где о Бородинском сражении разговаривают пехотный унтер-офицер, гусарский вахмистр и старый солдат. Последний персонаж, по мнению Турбина, особенно примечателен, так как он появился и у Лермонтова в «Бородине»⁴.

А в «Поле Бородина», по его мнению, «Лермонтов отождествился на модный роман как бы резко контрастирующим с ним художественным словом, ответив на его стилизацию под простонародную речь вспышкой поэтического байронизма»⁵.

Почему же Лермонтов вспомнил о «старом» стихотворении и переделал его? Что придало ему актуальность? Помимо общего интереса к 1812 году в связи с его приближающимся в 1837 году двадцатипятилетием, возможно, что у Лермонтова возник дополнительный и уже прямой повод для нового обращения к теме Бородина.

Предполагаю, что Лермонтов предложил свое стихотворение о Бородинской битве пушкинскому журналу потому, что оно, кроме своего основного смысла, было репликой в том споре, который вызвало стихотворение Пушкина «Полководец», напечатанное в «Современнике» (1836, т. 3). Один из потомков Кутузова (не по прямой линии) выступил с полемической брошюрой против этого стихотворения, обвиняя Пушкина в недооценке заслуг Кутузо-

ва⁶. Не касаясь этого спора по существу, отмечу то, что в ответном «Объяснении» Пушкина, напечатанном в «Современнике», могло обратить на себя внимание Лермонтова. Пушкин писал о Барклае: «Его отступление, которое ныне является ясным и необходимым действием, казалось вовсе не таковым: не только *роптал* народ ожесточенный и негодующий, но даже опытные воины *горько упрекали* его и почти в глаза называли изменником»⁷. Вот этот «ропот» и «упреки» Лермонтов и сделал одной из тем «Бородина»:

Мы долго молча отступали.
Досадно было, боя ждали,
Ворчали старики:
«Что ж мы? на зимние квартиры?
Не смеют, что ли, командиры
Чужие изорвать мундиры
О русские штыки?» (2, 9).

В каком направлении перерабатывал Лермонтов стилистику этой вещи и чем диктовалась она?

Коренная переделка прежнего стихотворения понадобилась Лермонтову для того, чтобы высказать свою, им к 1836 году выработанную оценку исторического значения Бородинского сражения. В «Бородине» нет ни царя, Александра I, ни полководцев 1812 года, ни Кутузова, ни Барклая де Толли. Лермонтов отказывается участвовать в спорах о роли того или иного военачальника в ходе войны, о погодных условиях зимы 1812–1813 годов (знаменитые «морозы») и о многом другом, о чем спорили в русской литературе и журналистике. Кругозор рассказчика естественно не захватывает выше полковника; рассказчик-солдат видит только то, что может попасть в поле зрения участника боя, и потому он убежден, что выиграла сражение *мы, русские*:

Вот смерклось. Были все готовы
Завтра бой затеять новый
И до конца стоять...
Вот затрещали барабаны –
И *отступили* бусурманы (2, 13).

И поэтому рассказчик объясняет сдачу Москвы, ему непонятную (ведь мы «готовы... до конца стоять»), «Божьей волей», а не мудрыми решениями полководцев.

В «Поле Бородина» говорится:

И вождь сказал перед полками:
«Ребята, не Москва ль за нами?
Умремте ж под Москвой,
Как наши братья умирали».

Отказавшись выводить в новом своем стихотворении полководцев 1812 года, Лермонтов слова, которые в «Поле Бородина» говорит солдатам «вождь», передал «полковнику», т. е. тому из командиров, которого рассказчик-солдат мог сам видеть и слышать.

Как установил И. Андроников, эти слова принадлежат Д.С. Дохтурову, сказавшему их, когда он принял на себя командование левым флангом: «За нами Москва, умирать всем, ни шагу назад – ведь все равно умирать же под Москвою!»⁸.

Диапазон участников определен точно: от солдата-рассказчика до полковника, но не выше. Соответственно, и стиль всего рассказа освобожден от поэтических уподоблений, без которых не мог обойтись «рассказчик» в «Поле Бородина»: «душа от мщения тряслась», «я спорил о могильной сени» и т. п.

«Оценку Бородинской битвы у Лермонтова, как мы видим, дает ветеран войны, даже, может быть, солдат. При этом Лермонтов не гонится за “простонародностью” речи рассказчика, она дается как бы опознавательными знаками и в основном касается неприятеля, французов: “Постой-ка, брат мусью”, “и отступили бусурманы”.

Весь же текст стихотворения как бы поднят на уровень высокого по тематике общелитературного языка эпохи. Поэтому в рассказе “солдата” “звучал булат”, “носились знамена, как тени”, “поле грозной сечи”. Обе языковые струи сплавлены так органически, что мы и не замечаем, что “дядя”, оставаясь все время самим собой, говорит как поэт»⁹.

Лермонтов убеждает читателей, что простой солдат может заговорить, как поэт, когда рассказывает о великом событии национальной истории.

Я бы взял на себя смелость сказать, что Лермонтов в этом стихотворении прозорливо увидел то, что только теперь открывает историческая наука.

Марк Раев на основании очень интересного источника («Дневника» Александра Чичерина за 1812–1813 годы) установил, что автор дневника уверился в способности русских солдат понять и развить в себе такое же самосознание, какое выработало образованное общество¹⁰.

Так был сделан важный шаг на пути к созданию общенационального сознания, на пути к преодолению культурной пропасти между народом и интеллигенцией, дворянской по преимуществу.

Та стилистика, которой пользуется Лермонтов в «Бородине», нашла у него применение и в позднейших его стихах о войне, особенно в «Я к вам пишу...», где «эпистоляр-

ность» как мотивировка позволяет свободно комбинировать разговорность и фамильярность с поэтичностью:

Потом в раскаянье бесплодном
Влачил я цепь тяжелых лет... (2, 57),

то как его собственное будущее, как его жизнь и гибель, которую он себе настойчиво предрекал:

Грядущее тревожит грудь мою.
Как жизнь я кончу, где душа моя
Блуждать осуждена, в каком краю
Любезные предметы встречу я? (1, 192).

Еще один пример:

Настанет день – и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни – гордый, хоть презренный –
Я кончу жизнь мою (1, 228).

Первый опыт симультанного изображения современности и далекого прошлого как сопоставимых моментов общего движения истории – стихотворение «Умирающий гладиатор». У этого стихотворения, вернее, у самой темы «умирающего гладиатора» имеется сложная и интересная предыстория. После Байрона, разработавшего ее в «Чайльд Гарольде»¹¹, она получила широкое распространение в европейских литературах.

В качестве эпиграфа ею воспользовался Мишле в своем «Введении во всемирную историю» (1831)¹². В 1833 году «Московский телеграф» поместил перевод (вероятно, сокращенный) этой брошюры Мишле с этим же эпиграфом из Байрона¹³.

Журнал Полевого Лермонтов читал и, скорее всего, именно эта перепечатка – перевод Мишле – могла подтолкнуть его к созданию «Умирающего гладиатора», в котором современное состояние Запада и его культуры сопоставлено не столько с судьбой гладиатора, сколько с прямо не названной, но подразумеваемой судьбой Римской империи.

В «Бородине» нет российской общественной ситуации 1836 года, она персонифицирована в собеседнике, вернее в слушателе, ветеране 1812 года, но есть отчетливое и осознанное противопоставление двух эпох, двух поколений. При этом судьей и оценщиком поколения 1830-х годов сделан все тот же рассказчик, отношение которого к новому поколению дано без конкретизации. Она появилась только в «Думе», после личного знакомства с декабристами, людьми 1812 года.

Прямым откликом Лермонтова на современность, без каких бы то ни было отходов в историю, но подспудно проникнутое очень продуманной исторической концепцией, стало стихотворение «Смерть поэта», написанное, как только стало известно, что Пушкин умер¹⁴.

Так, темой его стихотворения стала национальная трагедия – гибель Пушкина на дуэли от руки француза на русской службе, Жоржа Дантеса. Этим стихотворением Лермонтов вошел в сознание русского общества прочно и навсегда, хотя упоминать о нем в печати было невозможно и опубликовал его впервые Герцен за границей в 1856 году, а в России оно было напечатано полностью только в 1887 году.

Стихотворение «Смерть поэта» сделало безвестного гусарского поручика всероссийской знаменитостью и вызвало царскую немилость, ссылку в действительную армию, на Кавказ. Сила лермонтовского стихотворения была не только в сгущенной эмоциональности выражения общенациональной скорби, но и в точности указания на виновников гибели поэта, т. е. придворную аристократию, и в резко выраженном требовании к верховной власти (царю) отмежеваться от губителей Пушкина и наказать их.

Смерть Пушкина, воспринятая Лермонтовым как общенациональное несчастье, внушила ему еще более обобщенное выражение его неприязни, теперь перешедшей в ненависть к придворной аристократии, т. е. к светскому Петербургу.

Стихи на смерть Пушкина не были вызваны только вполне понятными чувствами скорби и сожаления о великом поэте. Лермонтов своими стихами как бы заявил обществу, что русскую поэзию убить нельзя, хотя можно убить поэта, как и всякого другого человека.

О том, как реагировало на смерть Пушкина петербургское общество, мы узнали очень поздно и наиболее подробно из донесений иностранных дипломатов. Не опасаясь перлюстраций, они сообщали все, что становилось им известно. Единодушия среди них не было.

Сочувственно относившийся к Пушкину вюртембергский посланник, князь Гогенлоэ-Кирхберг писал 9 февраля (нового стиля) 1837 года: «Об этой злополучной дуэли больше не говорят, и мне передавали, что таково желание императора, положившего конец всем разговорам на эту тему. Между тем, Пушкин по-прежнему оплакивается своими многочисленными друзьями, и по этому грустному поводу глаз стороннего наблюдателя мог убедиться еще раз, насколько сильна и могущественна чисто русская партия, к которой принадлежал Пушкин»¹⁵. Он же в спе-

циальной «Заметке о Пушкине» писал о том, что мы бы назвали «социальной дифференциацией» в русском обществе в связи со смертью Пушкина: «Чтение произведений Пушкина и его жизнь ясно указывают на то, почему этот писатель не пользовался уважением среди известной части аристократии, меж тем, как все остальное общество превозносит его до небес и с восторгом и благодарностью относится к его памяти»¹⁶.

Враждебно относившийся к Пушкину прусский посланник сообщал своему правительству 2 февраля о требовании возмездия и о «горячей жажде» публичного обвинения: «Это чувство проявилось в низших слоях населения столицы с гораздо большей силою, чем в рядах высшего общества, потому, с одной стороны, в последних лучше знают истинный ход вещей и сущность дела, а с другой стороны, понятно, Пушкин был более популярен и встречал большее поклонение у русских низших слоев. <...> Смерть Пушкина представляется здесь как несравнимая потеря страны, как общественное бедствие. Национальное самолюбие возбуждено тем сильнее, что враг, переживший поэта, – иноземного происхождения»¹⁷.

Все эти чувства «низших слоев» Лермонтов разделял и потому так энергично и страстно написал первоначальную редакцию, без добавленных 28 февраля 16 строк.

Перед Лермонтовым как перед автором «Смерти поэта» возникло несколько художественных и художественно-публицистических задач, поскольку это стихотворение должно было не только выразить всю силу его скорби, но и безмерность его гнева, его ненависти и презрения к вдохновителям трагедии. В первых 20 строках (из 72), где говорится о гибели поэта, он представлен как жертва светской травли; следующие 13 строк – характеристика убийцы. Затем Лермонтов вспоминает Ленского, в котором видит если не автопортрет Пушкина, то образ поэта, ему близкого.

Лермонтов построил стихотворение о *смерти* поэта как стихотворение об его *убийстве*. Ему было необходимо создать контраст между жертвой и вдохновителями убийства, и потому, сознательно итерировав все, что он мог знать о реальных обстоятельствах жизни и драмы Пушкина двух последних лет его жизни, он создал собственный образ поэта. Вот почему появились «мирные неги» и «простодушная дружба» – словом, то, что было бы уместно в стихах Батюшкова, и что никак не подходило к характеристике жизненных обстоятельств Пушкина.

Ближайшим образцом для инвективы Лермонтова послужило послание Жуковского «К князю Вяземскому и В.Л. Пушкину» (1815), в котором говорилось вообще

о «свете» и возможности для поэта иного, «независимого существования»¹⁸.

Друг Пушкин! Счастлив, кто поэт!
Его блаженство прямо с неба;
Он им не делится с толпой;
Ему судьи лишь дети Феба!
Ему ли с пламенной душой
Плоды святого вдохновенья
К ногам холодных повергать,
И на коленях ожидать
От недостойных одобренья?
<...>
Здесь славы чистой не найдем –
Но что ж искать? Перенесем
Свои надежды в мир потомства!¹⁹

Судьба Владислава Озерова, популярнейшего русского драматурга начала XIX века, является в этом послании примером необоснованных надежд поэта на толпу.

Жуковский в своем послании выразил ходившее среди его литературных единомышленников мнение о том, что драматург Владислав Озеров сошел с ума из-за интриг другого драматурга, князя А. Шаховского.

Почти все примененные Жуковским формулы поэтического осуждения Лермонтов повторил в своем стихотворении.

Жуковский:

Увы! «Димитрия» творец
Не отличил простых сердец
От хитрых, полных вероломства.
Зачем он свой сплел венец
Давал завистникам с друзьями?
Пусть Дружба нежными перстами
Из лавров сей венец свила –
В них Зависть терния вплела
И торжествует: растерзали
Их иглы славное чело –
Простым сердцам смертельно зло.
<...>
Потомство грозное, отмщенья!²⁰

Лермонтов:

Что ж? Веселитесь... он мучений
Последних вынести не мог:
Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

<...>

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный...

<...>

И прежний сняв венок – они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него;
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело (2, 7–8).

Сходство это простирается и дальше. В послании Жуковского есть мотив «суда», но это суд внутрилитературный, поэт осуждает «завистников судей» таланта умершего поэта и выражает надежду на «отмщенье» потомства именно в смысле признания литературного значения и смертной славы Озерова.

Естественно, что Лермонтову последний мотив не был нужен. Славу Пушкина не надо было утверждать. Лермонтов требует не литературного «суда», он требует суда и осуждения тех, кто затравил поэта и потому виноват в его смерти, – требует, но понимает, что это свое требование – как требование всей нации – может обращать к небесному суду, а не к земному.

Внутрилитературная драма (судьба Озерова) поднимается у Лермонтова на уровень общенациональной трагедии, что, кстати сказать, подчеркивается эпиграфом из трагедии Ротру...

Свободное обращение со стихами своих учителей – Пушкина и Жуковского – возможно было для Лермонтова еще и потому, что он подвергал их основательной стилистической перестройке, подчиняя основной задаче стихотворения – убедить нацию, которую он призывает судить убийц поэта явных и тайных, в ее праве этот суд вершить. Для этого отлично пригодилась разработанная в «Маскараде» форма декламационной ораторской стиховой речи, с ее категоричностью оценок и эмоциональной выразительностью ораторских стиховых формул. Поэтому стольичное светское общество, *свет* – у него *завистливый* и *душный*, поэтому *последние* мгновенья (часы, дни?) жизни Пушкина отравлены *коварным* шепотом *завистливых* невежд, а умирает Пушкин с досадой *тайною* обманутых надежд.

Как только было написано стихотворение «Смерть поэта», его распространением в петербургском обществе занялся Святослав Раевский, друг Лермонтова, живший с ним на одной квартире, а в судьбе Лермонтова после того, как он был за это стихотворение арестован, принял самое живейшее участие А. Краевский²¹. Каждый из этих друзей и едино-

мысленников Лермонтова заслуживает внимания, ибо многое в Лермонтове можно понять в сопоставлении с ними.

Краевский так часто упоминается в историко-литературных работах, что может показаться очень хорошо известной фигурой русской литературной и общественной жизни целого полувека – от 1830 до 1880-х годов. И все же о Краевском, кроме очень дельной работы В.Н. Орлова, в сущности, других работ нет, а если есть, то они грешат тенденциозностью и односторонностью.

Как показано у Владимира Орлова, Краевский по окончании Московского университета в 1828 году стал печататься в «Московском вестнике». С 1831 года Краевский в Петербурге, служит в Министерстве народного просвещения, с 1834 года помощником редактора журнала, издаваемого этим министерством. Краевский начал обращать на себя внимание статьями в этом журнале: он придерживался теории официальной народности, вдохновителем которой был с 1833 года новый министр народного просвещения С.С. Уваров²².

Развивая применительно к политической современности идеи о самобытности русской культуры и ее противостоянии Западу, Краевский²³ в своих статьях на исторические темы показал себя самостоятельно мыслящим историком²³.

История, вернее, исторические факты и данные служили в русской публицистике материалом для создания различного рода политических концепций, имеющих самое непосредственное отношение не к прошлому, а к настоящему.

Так подошел к истории России Краевский в статьях для энциклопедического словаря Плюшара – первого опыта издания русского многотомного словаря. Одна из его статей была издана отдельной брошюрой – «Царь Борис Федорович Годунов». Цензурное разрешение на ее выпуск датировано 24 августа 1836 года, вероятно, она вышла из печати в конце августа, т. е. уже в то время, когда Краевский ведал организационно-технической стороной «Современника»; сохранилось несколько записок Пушкина к Краевскому по ходу издания журнала²⁴.

В своей брошюре Краевский спорит не только с Карамзиным, с его общей оценкой личности и правительственной политики Бориса Годунова, но и с Пушкиным, его концепцией личности Бориса в трагедии, вышедшей в 1831 году.

Краевский в этой брошюре решительно возражает всем, в том числе и Пушкину, кто считал Бориса Годунова убийцей царевича Димитрия: «...писатели, решительно называющие Бориса царевубийцею, увлекаясь этим изобретен-

ным ими самими *идеалом злодея*, приписывают ему самые низкие хитрости и нарекают виновником и выдумщиком всех несчастий, устранением которых он будто бы хотел привлечь к себе народ и заставить забыть умерщвление Димитрия. Нет ничего легче, как составлять такие натяжки и выдумки, если только захотеть обвинить кого бы то ни было»²⁵.

Краевский видит в Борисе Годунове одного из самых деятельных русских царей, все подчинявшего благу нации, как он его понимал: «Зависть и злоба бодрствовали и со всех сторон окружали Бориса Федоровича, тогда как он, деятельный, неутомимый, мудрый законодатель, судия и благотворитель, день и ночь трудился над оживлением сил государственных и приведением в стройность и крепость всего состава России, еще не совершенно организованного, доставляя ей защиту извне и поощряя внутрижизненных двигателей: просвещение и промышленность» (с. 37–38).

Вопреки всем, в том числе и Пушкину, утверждавшим, что Борис Годунов все свои силы употребил на то, чтобы стать царем, Краевский считает, что Борис ясно сознавал, какими опасностями грозит ему положение выбранного царя: «Он шел на трон, как на плаху, как на верное страдальчество; он мог подозревать и предвидеть все: и смуты, и бунты народные, воздвигаемые завистниками, и яд, и нож скрытого убийцы. Он предвидел свое сиротство и одиночество на престоле: не на кого было положиться ему, некому ввериться. При том же он был первый *избранный* царь» (с. 38).

На примере судьбы Бориса Годунова Краевский дает собственное толкование той социальной ситуации, которая определила участь Бориса и, как могли понять внимательные читатели его брошюры, сохранялась в России и в 1830-е годы: «Крамольное боярство, не смевшее поднять гордой головы своей во время всеобщего боготворения Бориса, в продолжении первых двух лет его царствования успело поосмотреться, попривыкнуть к новому своему положению, дало время пройти всеобщему восторгу, и уже начинало тихо, тайно изъявлять свои неудовольствия на *избранного* царя, затмившего древние роды и достоинства своими и саном <...> он был единственный укор (как говорит Бер) этим “русским пузанам”» (с. 65–66).

Краевский объясняет трагическую судьбу непонятого народом властителя именно отсутствием у него наследственного права на престол: «Что прощалось царю наследственному и сносилось с терпением, то ставилось в преступление царю избранному, этому небывалому, непривычному для русских явлению; всякое движение его разбиралось

строго и толковалось в разные стороны; все, что ни делалось государями прежними, тому так и должно было быть, по общему мнению; а теперь народ позволил себе *судить царя*, им на престол посаженного, ему за высокий сан обязанного» (с. 66).

Брошюра Краевского была встречена недоброжелательно «Библиотекой для чтения»²⁶. В сущности, Краевский противопоставил идее легитимизма, которая усиленно пропагандировалась всей официальной журналистикой, свою идею всенародно избранного царя. Выбор Бориса Годунова на российский престол доказывал возможность и желательность (по мнению Краевского) такой ситуации, когда между царем и нацией оказалось возможно полное доверие, вопреки козням придворной аристократии. Идея такого прямого союза между верховной властью и нацией в целом, союза, врагом которого неизменно являются царедворцы, в поэтической форме изложена в стихотворении Лермонтова «Смерть поэта». В нем виновницей травли Пушкина и его смерти объявлена придворная аристократия, препятствующая взаимопониманию царя и народа – нации.

Сторонником прямого народного волеизъявления и свободных контактов между большинством нации и царем Краевский оставался на всем протяжении своей литературно-издательской деятельности.

И как издатель-редактор «Отечественных записок» (1838–1868), и как редактор крупнейшей русской газеты «Голос» (1868–1883) Краевский всю свою жизнь был верен идеям либерализма, которые он впервые изложил в своей брошюре «Борис Федорович Годунов». И тот исследователь истории русской общественной мысли, который даст себе труд прочесть 25 томов собрания передовых статей Краевского, появлявшихся ежедневно в газете «Голос», увидит, какую борьбу с политическим экстремизмом слева и тупым консерватизмом справа вел четверть века редактор «Голоса», о котором мы, к сожалению, помним только иронические суждения его литературно-политических противников – Достоевского или Салтыкова-Щедрина.

Лермонтова и Краевского объединяло единодушие по отношению к важнейшим политическим проблемам, решение которых в России затянулось на столетия. Их связывало и убеждение, что задача честно мыслящих литераторов – пробуждать общественное мнение, будить сознание, призывать мыслить. Иными словами – нужно *просвещение*, за которое ратовал, по мнению Краевского, всеми своими силами и действиями царь Борис Федорович Году-

нов: «Борис превзошел всех предшествовавших ему государей русских пламенной любовью к просвещению и неодолимым стремлением образовать всю массу народа. Сам мало образованный, как русский XVI века, он понимал умом и сердцем всю сладость науки, и, подобно бессмертному Петру, опередив далеко своих современников, жаждал знания и старался напоить его живительным соком умы, ему подвластные» (с. 62).

В отличие от Краевского, Святослав Раевский был не только знакомым Лермонтова, но и крестником бабушки поэта, Арсеньевой. Давнее знакомство перешло в тесную дружбу в Петербурге, а с 1832 года Раевскому было предложено жить с Лермонтовым на одной квартире. Раевский же познакомил Лермонтова с Краевским.

Постоянное общение Лермонтова с Раевским, живой обмен мнениями, общие литературные интересы – все это известно, но, к сожалению, только в такой общей форме. Никаких воспоминаний о Лермонтове Раевский не оставил, а его социально-политические и литературные взгляды с трудом поддаются реконструкции на основании тех статей, которые обнаружил Н.Л. Бродский, автор единственного серьезного исследования о Раевском.

Как предполагает Бродский, Раевский участвовал в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», когда редактором этой газеты стал Краевский. В рецензии на книгу Сахарова «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков...» (1836), которую, по вполне правдоподобному предположению Бродского, написал Раевский, рецензент приглашал: «Сюда, русские поэты, желающие быть истинно народными! Здесь почерпайте свои вдохновения, здесь знакомьтесь с таинствами русского духа и передавайте нам заветные думы народа в гармонических своих песнопениях!»²⁷.

Литературно-фольклористические интересы Раевского отразились еще полнее в его статьях, которые он помещал в «Прибавлениях» к «Олонецким губернским ведомостям». Конечно, Лермонтов этих статей не читал, но тот глубокий интерес к русскому фольклору, особенно к тогда почти не известным причитаниям, позволяет предположить, что в разговорах друзей до ссылки народная поэзия обсуждалась и вырабатывался какой-то общий взгляд на нее.

Раевский не только писал о причитаниях и призывал их записывать, убеждая читателей газеты в их значении как подлинных отражений народного духа. Он привел целиком «Плач по умершей матери»: «Родитель, моя матушка, жалкие желаньице! На кого ты нас оставила? На кого мы,

сироты, понадеемся? Ни с которой стороны не заведут на нас теплые ветерочки, не услышим ласкового словечка: люди добрые от нас отшатнутся, родные отзовутся; заржавеет наше сиротское сердце. Печет красное солнышко, среди лета теплого – нас не согреет; лишь притеплит нас зеленая дубровная могилушка матери»²⁸.

А затем сопроводил его следующей оценкой: «Русскому чувству представляю оценить в приведенных мною народных созданиях поэзию взгляда на жизнь, прелестную простоту выражения чувств, теплоту любви и почтительности семейной, силу религии».

О собственно политических или социальных взглядах Раевского мы, в сущности, ничего не знаем. Многозначительное определение, которое применил в письме к своему другу Лермонтов, – «экономо-политический мечтатель» – позволило Бродскому предположить, что это намек на фурьеристские взгляды Раевского. Каковы же на самом деле были его убеждения, мы не знаем. Одно нам известно – «Княгиню Лиговскую» Лермонтов и Раевский «начинали» вместе, а для такой совместной литературной работы необходима большая степень близости взглядов, убеждений, литературных вкусов. По-видимому, она была.

По другому поводу Б.Я. Бухштаб объяснил, что всякое изучение русского крестьянского быта, всякий к нему пристальный интерес – свидетельство об определенной направленности мысли каждого такого исследователя: «Можно сказать, что экономическая география, статистика и этнография мыслились как единый комплекс народоведения, и что активная работа в этой области была связана с антикрепостнической идеологией»²⁹.

Б.Я. Бухштаб пишет о сотрудниках Министерства государственных имуществ, цитадели либерализма в 1840-е годы; Раевский служил в других министерствах, где либеральные убеждения легко могли навлечь на их носителя серьезную беду, тем более, что у Раевского, например, была репутация «непокорного». И наконец, деятельное участие Раевского в распространении «Смерти поэта» – доказательство не только единодушия с Лермонтовым в этом вопросе, но и общего сходства их идей.

Краевский, опровергая карамзинское и пушкинское истолкование личности и деятельности Бориса Годунова, следовал примеру Николая Полевого, сторонника новейшей французской историографической школы, особенно Гизо.

Противопоставляя свою «Историю русского народа» «Истории государства Российского» Карамзина, Полевой писал о нем: «Он был литератор, философ, историк про-

шедшего века, прежнего, не нашего поколения. <...> Период его кончился. <...> Карамзин нигде не представляет нам духа народного...»³⁰

В своих исследованиях русской истории Полевой следовал не только Гизо, но и другим французским историкам: в исторических идеях Тьера и Баранта он нашел ключ к истолкованию и пониманию русской жизни.

Свое истолкование «народного духа» и его проявления в национальной истории Полевой нашел в русском купечестве, по аналогии с третьим сословием у Гизо: купечество он, Полевой, считал основной прогрессивной силой русского исторического процесса, а боярство – придворную аристократию – главным врагом национального развития, тормозом всех реформаторских и прогрессивных начинаний самодержавия. Ярчайшим примером исторических возможностей русского купечества Полевой считал его поведение в эпоху смуты и его роль в спасении государства в 1612 году. Поэтому он хотел уравнивания прав купечества и дворянства в современных условиях: «Не в наше время препираться о *первенстве сословий* <...> Минин и Пожарский, поставленные рядом и равно движимые на спасение и славу отечества, да будут ныне и навсегда эмблемою нашею»³¹.

Краевский не согласен был с Полевым, выдвигавшим купечество русское как ту силу, то сословие, которое в решающую кризисную эпоху русской жизни, в Смутное время, сумело возглавить здоровые силы нации и спасти государство. Он в политической ситуации, сложившейся в 1830-е годы, видел прогрессивную силу в самодержавии, просвещенном или понимающем пользу просвещения *монархе*.

Тут надо определить, что же имел в виду под *просвещением* Краевский. В это понятие он вкладывал тот смысл, который внес в него Гизо³². Для этого создателя новейшей исторической школы с ее отчетливой концепцией динамики исторического процесса как результата борьбы сословий просвещение означало создание и утверждение национального самосознания как самосознания третьего сословия, т. е. всей нации минус аристократия и духовенство.

Естественно возникает вопрос – возможно ли было сближение Лермонтова с Пушкиным и «Современником» в оценке русской истории императорского периода?

Пушкин, как известно, свою точку зрения на социально-политическую ситуацию в России 1830 года высказал в «Моей родословной», при жизни поэта не печатавшейся, но распространявшейся в списках. Не печаталась она по совету Николая I, который поручил передать Пушки-

ну: «Что касается этих стихов, то я нахожу в них много ума, но еще больше желчи. Было бы больше чести для его пера и особенно для *рассудка* – их не распространять»³³.

Николай прекрасно понял, в кого метит Пушкин в этом стихотворении, особенно в следующих стихах:

Не торговал мой дед блинами,
Не ваксил царских сапогов,
Не пел с придворными дьячками,
В князя не прыгал из хохлов,
И не был беглым он солдатом
Австрийских пудренных дружин;
Так мне ли быть аристократом?
Я, слава Богу, мещанин³⁴.

Читатели «Моей родословной», которая широко разошлась в списках, отлично расшифровывали ее намеки: торговал блинами – А. Меншиков; ваксил царские сапоги камердинер Павла I, ставший графом Кутайсовым; пел с придворными дьячками Разумовский; князь из хохлов – Безбородко. Соль этой сатиры в том, что потомки этих выскочек прочно вошли в русскую аристократию и придворное окружение царя. Особенную вражду к Пушкину испытывали графиня Нессельроде и ее муж. По-видимому, его, вернее, его предка имел в виду Пушкин, когда писал о беглом солдате «австрийских пудренных дружин».

Для Пушкина, как для Фонвизина, судьбы России определялись положением дворянства, его местом в социальной структуре российского государства. Ведь «Моя родословная» в творчестве Пушкина 1830-х годов не одинока, не исключение.

Пушкин, заинтересовавшись новейшей европейской, преимущественно французской, историей, извлек из нее методологию историко-социального исследования, а не социальные ее симпатии, в отличие от Полевого, например, который применил к русской истории схему Гизо с ее утверждением ведущей роли третьего сословия.

1830-е годы – эпоха напряженных размышлений Пушкина над русской историей в ее конфронтации с западной, – размышлений, в центре которых оказались судьбы русского дворянства.

Представляя себе, уже как выученик новой исторической школы, ход истории как развитие некой динамической системы противоборствующих сил, Пушкин для раннего периода русской истории считал такими силами самодержавие и боярство (аристократию), а для послепетровского – дворянство и самодержавие. В 1830–1831 годы его литературно-критические, публицистические статьи, пове-

сти и начатые романы все в той или иной мере заполнены рассуждениями о дворянстве, его современном состоянии, его прошлом и настоящем. Всюду, где речь идет публицистически или поэтически о русской жизни, всюду тише или громче звучит тревожная нота – как будет дальше складываться судьба русского дворянства?

В разговоре 22 декабря 1834 года с великим князем (братом императора) Михаилом Павловичем Пушкин сказал: «Что же значит наше старинное дворянство с имениями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристократии и со всеми притязаниями на власть и богатства? Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при первом новом возмущении? Не знаю, а кажется много»³⁵.

Из этого удивительного по откровенности разговора (в царском дворце! с великим князем!!) совершенно очевидно, что 14 декабря 1825 года, т. е. декабризм в целом, Пушкин считал дворянским движением, выражением дворянской оппозиционности самодержавию и аристократии.

Пушкин понимал дворянство как определенную социальную силу, со своими требованиями и стремлениями, силу, противостоящую самодержавию не только идеологически, но и социально-исторически.

В прозаических произведениях Пушкина 1830–1831 годов дворянская жизнь и дворянские заботы стали предметом изображения и обсуждения. Если в «Повестях Белкина» показана только поэтическая сторона деревенской жизни дворянского семейства, то в так называемом «Романе в письмах» самая форма эпистолярного романа позволила Пушкину дать его персонажам высказаться на живо-трепещущие, внутрисловные темы.

«Придворная аристократия», по его убеждению, была искусственным порождением послепетровской эпохи, вредным наростом, препятствующим естественным отношениям между самодержавной властью и носителем национального самосознания – дворянством.

Теперь, если мы вернемся к Лермонтову, которого действительно сближает с Пушкиным бескомпромиссная вражда к придворной аристократии, то мы легко обнаружим расхождение в одном, но чрезвычайно существенном пункте.

Боричевский написал: «Что представляет собою “дворянское самосознание”, которое часто усматривали в сатире Пушкина? Прежде всего – внешнюю оболочку, удобное политическое *прикрытие*. А на деле в своем шестисотлетнем роду Пушкин ценил не столько его *знатность*, сколько его *мятежность*»³⁶.

Если на один момент согласиться с Боричевским и признать, что для Пушкина его дворянские симпатии были только прикрытием, то у Лермонтова мы не найдем после 1836 года никакого упоминания о дворянстве, никакой попытки изобразить то, что Пушкин сделал основой сюжета и содержания «Капитанской дочки», – дворянина как носителя высоких нравственных принципов своего, дворянского, сословия.

Отношение Лермонтова к дворянству, к тому сословию, к которому он принадлежал по рождению и по образу жизни, никогда не было предметом специального исследования. И не столько потому, что мало для этого данных, сколько потому, что исследователи не находили у него таких суждений, которые требовали истолкования. По сравнению с Пушкиным или Гоголем, Вяземским или Полевым Лермонтов, как казалось, был совершенно равнодушен к судьбам своего сословия и к его статусу.

Среди своего многочисленного, очень хозяйственного и прижимистого столыпинского родственного окружения Лермонтов выделяется отрицательным отношением к дворянскому хозяйствованию.

В драме «Станный человек» молодые ее персонажи с возмущением слушают рассказ мужика о жестокостях, которые творит помещица со своими крепостными:

«М у ж и к : Сечет, батюшка, да как еще... за всякую малость, а чаще без вины. У нее управитель, вишь, в милости. Он и творит, что ему любо. Не сними-ко перед ним шапки, так и нивесь что сделает. За версту увидишь, так тотчас шапку долой, да так и работай на жару, в полдень, пока не прикажет надеть, а коли сердит или позабудет, так иногда целый день промает.

Б е л и н с к и й : Какие злоупотребления!

М у ж и к : Раз как-то барыне донесли, что, дискать, «Федька дурно про тебя говорит и хочет в городе жаловаться!». А Федька мужик был славный; вот она и приказала руки ему вывертывать на станке... а управляющий был на него сердит. Как повели его на барский двор, дети кричали, жена плакала... вот стали руки вывертывать. «Господин управитель! – сказал Федька, – что я тебе сделал? ведь ты меня губишь!» – «Вздор!» – сказал управитель. Да вывертывали, да ломали... Федька и стал безрукой. На печке так и лежит да клянет свое рожденье.

Б е л и н с к и й : Да что, в самом деле, кто-нибудь из соседей, или исправник, или городничий не подадут на нее просьбу? На это есть у нас суд. Вашей госпоже плохо может быть».

В драме «Люди и страсти» есть эпизод с чтением Евангелия. Горничная Дарья по приказанию барыни читает ей вслух отрывки из Евангелия, а вся сцена построена на контрасте между евангельской этикой и варварской грубостью и жестокостью поведения Марфы Ивановны, барыни. После того как Дарья читает барыне о казни Христа, барыня заявляет: «Нет, правду сказать, если б я жила тогда, положила бы мою душу за Господа, не дала бы его на растерзание...»

Далее, как бы случайно, на самом деле по замыслу автора, Дарья читает евангельский текст, прямо осуждающий Марфу Ивановну: «Горе вам, лицемеры, яко подобитесь гробам украшенным. <...> Так и вы извне являетесь человеком праведни, внутри же есте полны лицемерия и беззакония...»

Затем по требованию Марфы Ивановны читается отрывок из Евангелия от Марка: «И егда стоите на молитве, прощайте, аще что имате на кого, да и отец ваш, иже на небесах, отпустит вам согрешения ваша...»

И вслед за этим призывом к прощению идет реплика автора: «Слышен громкий стук разбитой посуды...» А затем следует гнев барыни и наказание виновника...

Собираясь проделать нечто гнусное с зятем и внуком, Марфа Ивановна опять вспоминает Евангелие: «То-то и есть, что надо слушаться Евангелия и святых книг, недаром в них говорят, что не надо сердиться... а нельзя: вот как начнут спорить младшие себя, сердце и схватит».

В незаконченном романе из эпохи Пугачевского восстания Лермонтов говорит: «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 ход».

Смысл этого и других авторских сентенций в том, что дворянство, по мнению Лермонтова, сохраняет свое место в социальной структуре России по инерции, оно способно только охранять свою власть и свои привилегии.

Лермонтов надеется на возможность возникновения и упрочения взаимной любви между народом (нацией) и властителем: «Что такое были бы все цели, все труды человечества, без любви? – и разве нет иногда этого всемогущего сочувствия между народом и царем? – возьмите Наполеона и его войско! – долго ли они прожили друг без друга?» (4, 215). Чтобы смысл этого суждения был яснее, следует помнить, что Наполеона Лермонтов рассматривал как всенародно избранного властителя и потому видел в основе отношений его с нацией *любовь*.

Дворяне в драмах и прозе Лермонтова («Вадим» и «Княгиня Лиговская») – предмет социальной критики,

объект сатирического изображения. Никаких дворянских доблестей, никакого героического стоицизма в дворянстве он не видит.

Следовательно, одно только наличие общего врага – придворной аристократии – еще не может служить доказательством единства его политической концепции с пушкинской.

Лермонтов молчит о дворянстве как структурном элементе современного общества или изображает его как паразитическую часть нации. Что это значит? Откуда у него эти взгляды, так не похожие на пушкинские? И когда они появились?

Предполагаю, что в этом сказалось прямое влияние сенсимонизма, объявившего непроеизводительными категориями современного общества дворянство и монашество³⁷.

Именно эта идея Сен-Симона определила своеобразие его позиции среди социально-политических течений французской мысли. И если во Франции эта идея могла быть воспринята благосклонно либеральной буржуазией и ее идеологами и – соответственно – враждебно всеми идеологами Реставрации, то для русской общественной мысли она могла стать необыкновенно привлекательной, поскольку предлагала радикальное решение (хотя бы в теории) дворянского «вопроса», которым так мучился Пушкин в 1830-е годы.

Неофиты сенсимонизма прониклись убеждением, что дворянство как сословие, как социальная сила представляет собою в русских общественных условиях вчерашний день исторического развития, своего рода социальный атавизм, у которого нет будущего и которое не способно что-либо сделать для нации в ее нынешнем застойном состоянии.

Через десять лет после того как Лермонтов приобщился к сенсимонистским идеям, он сделал запись, которую я хочу повторить: «У России нет прошедшего, она вся в настоящем и будущем» (4, 525).

Эта скептически-безнадежная точка зрения на русскую историю («прошедшее») противостоит все углублявшемуся пушкинскому погружению в историю, его поискам исторического объяснения места и предназначения русского дворянства в этой истории.

«Смерть поэта», написанная под влиянием могучего чувства негодования и без взвешивания возможных последствий, была для Лермонтова и его друзей своеобразной проверкой их концепции национального консенсуса, возможности союза царя и нации против придворной аристократии. Реакция царя и властей на «Смерть поэта», как,

кстати сказать, и на самую смерть Пушкина, была однозначной. Царь заявил – своими действиями, – что он на эту придворную аристократию опирается, видит в ней своего союзника и не потерпит никаких выступлений против нее.

Как подействовало на Лермонтова такое поведение царя? Действительно ли он верил, что Николай накажет не только убийцу Пушкина, но и вдохновителей травли и гибели поэта? Этого мы не знаем, но какая-то надежда на царя у него была, и тем горше должно было быть разочарование не только в личности царя, но и в той исторической концепции, которую выработал кружок трех и которую со смелостью отчаяния выразил Лермонтов в «Смерти поэта».

Надо представить себе всю силу впечатления, которое произвел на молодого человека из хорошей семьи, весело и беззаботно вступавшего в петербургское общество и делавшего первые светские успехи, арест и особенно следствие. Отклик этого впечатления дошел до нас в записке С. Раевского, которую Лермонтов написал уже после того, как решение по его делу было принято: «Я сначала не говорил про тебя, но потом меня допрашивали от государя: сказали, что тебе ничего не будет, и что если я запрусь, то меня в солдаты... Я вспомнил бабушку... и не смог. Я тебя принес в жертву ей... Что во мне происходило в эту минуту, не могу сказать – но я уверен, что ты меня понимаешь и прощаешь и находишь еще достойным своей дружбы... Кто б мог ожидать!» (4, 428–429).

Горечь от вины перед другом, которую чувствовал Лермонтов, это одно из чувств, которыми была наполнена его душа в начале 1837 года перед отправкой в ссылку.

Е. Ростопчина, давняя знакомая Лермонтова, одна из московских кузин его, написала в 1858 году для Александра Дюма свою характеристику Лермонтова: «Новый поэт, выступивший в защиту умершего поэта, был посажен на гауптвахту, а затем переведен в полк на Кавказ. Эта катастрофа, столь оплакиваемая друзьями Лермонтова, обратилась в значительной степени в его пользу: оторванный от пустоты светской жизни, поставленный в присутствие строгих обязанностей и постоянной опасности, перенесенный на театр постоянной войны, в незнакомую страну, прекрасную до великолепия, вынужденный, наконец, сосредоточиться в самом себе, поэт мгновенно вырос, и талант его мощно развернулся. До того времени все его опыты, хотя и многочисленные, были как будто только ощупывания, но тут он стал работать по вдохновению и из самолюбия, чтобы показать свету что-нибудь свое; о нем

знали лишь по ссылке, а произведений его еще не читали»³⁸.

Ростопчина не могла назвать те кавказские впечатления, которые были особенно важны для Лермонтова. На них впервые указал Висковатов³⁹. На Кавказе Лермонтов встретился и мог свободно общаться с декабристами, которым Николай I заменил сибирскую ссылку военной службой в солдатах на Кавказе, т. е. в действующей армии. На Кавказе же в 1837 году Лермонтов встретился с новым для него поколением москвичей, с участниками московских философских кружков, Белинским и Сатиным.

Общение со ссыльными декабристами, с адептами новейших философских увлечений и, наконец, с той офицерской молодежью, которая испытывала сочувствие к участи декабристов и желание их понять, – все это давало совершенно новую пищу уму и сердцу поэта.

О том, какое воздействие на молодых людей, прибывавших из России на Кавказ, могли иметь встречи с доктором Майером (прототипом Вернера) и его собеседниками-декабристами, мы знаем не от Лермонтова, а из воспоминаний тех, кто в 1837 году был в Ставрополе и вообще на Кавказе и кому посчастливилось в этот круг попасть: о влиянии, которое Майер имел на окружавших его людей, можно судить по тому, что рассказывает о себе Григорий Иванович Филипсон, бывший попечитель Санкт-Петербургского округа, а в то время офицер Генерального штаба, исправлявший должность обер-квартирмейстера отряда: «Через Майера и у него я познакомился со многими декабристами, которые по разрядам присылались из Сибири рядовыми в войска Кавказского корпуса. Из них князь Валериан Михайлович Голицын жил в одном доме с Майером и был нашим постоянным собеседником. Это был человек замечательного ума и образования. Аристократ до мозга костей, он был бы либеральным вельможей, если бы судьба не забросила его в Сибирские рудники. Казалось бы, у него не могло быть резких противоречий с политическими и религиозными убеждениями Майера, но это было напротив. Оба одинаково любили парадоксы и одинаково горячо их отстаивали. Спорам не было конца, и нередко утренняя заря заставляла нас за нерешенным вопросом. Эти разговоры и новый для меня взгляд на вещи заставил меня устыдиться моего невежества.

В эту зиму и в следующую я много читал, и моими чтениями руководил Майер. Я живо помню это время. История человечества представилась мне совсем в другом виде. Давно известные факты совсем иначе осветились. Великие события и характеры Английской и особенно Француз-

ской революции приводили меня в восторженное состояние»⁴⁰.

Голицын, о котором вспоминает мемуарист, был одним из новых знакомых Лермонтова. И, конечно, эти споры должны были его занимать и, может быть, отразились в «Герое нашего времени».

Другой мемуарист, который был в следующем, 1838 году, на Кавказе и встречался с декабристами (с Лермонтовым он не познакомился), был Николай Огарев, поэт, друг Герцена и позднее его соратник по «Колоколу».

Огарев годом позже, чем Лермонтов, познакомился с тем из ссыльных декабристов, знакомство с которым должно было быть очень важно для Лермонтова, с поэтом Александром Одоевским. Огарев помнил, что «...он (Одоевский. – И. С.) сочинял их (стихи. – И. С.) наизусть и читал людям близким. В голосе его была такая искренность и звучность, что его можно было заслушаться»⁴¹. И далее он как бы подтверждает фактическую точность стихотворения Лермонтова «Памяти А.И. О-го» (так было напечатано это стихотворение): «Одоевский был, без сомнения, самый замечательный из декабристов, бывших на Кавказе. Лермонтов списал его с натуры. Да! Этот “блеск лазурных глаз, и детский звонкий смех и речь живую” не забудет никто из знавших его. В этих глазах выражалось спокойствие духа, скорбь не о своих страданиях, а о страданиях человека»⁴².

Ниже привожу пространную цитату из воспоминаний Огарева по следующим причинам: во-первых, ее игнорируют исследователи Лермонтова, во-вторых – этот отрывок воспоминаний Огарева правдиво освещает умонастроение тех декабристов, с которыми Лермонтов познакомился в 1837 году, и особенно много дает для понимания Александра Одоевского:

«Большая часть Декабристов воротились с убеждениями христианскими до набожности. Шли ли они с теми же убеждениями в Сибирские рудники, или ссылка заставила их искать религиозного утешения? Это разве позже объяснится теми из них, после которых найдутся записки. Да надо вспомнить и то, что общество 14-го Декабря строилось под двойным влиянием революции и XVIII столетия с одной стороны, и с другой стороны – революционно-мистического романтизма, который не у одного Чаадаева дошел до искания убежища в католическом единстве, и вовлек не мало людей в какое-то преображенное православие. Дело в том, что для политической борьбы, для гражданского переворота, не только тогда, но и теперь, но еще на долго – теоретический вопрос религиозных и философских убежде-

ний останется вне вопроса, и мирно допустить сойтись вместе, в деле гражданского преобразования, ультрамонта и атеиста, и стать за одно в движении, с которым оба согласны; да и смешно было бы в основание гражданского союза не поставить свободы совести»⁴³.

И далее Огарев сообщает об Одоевском самое для нас интересное:

«В этих глазах выражалось спокойствие духа, скорбь не о своих страданиях, а о страданиях человека, в них выражалось милосердие. Может быть, эта сторона, самая поэтическая сторона христианства, всего более увлекла Одоевского. Он весь принадлежал к числу личностей Христоподобных. Он носил свою солдатскую шинель с тем же спокойствием, с каким выносил каторгу и Сибирь, с той же любовью к товарищам, с той же преданностью своей истине, с тем же равнодушием к своему страданию. Может быть, он даже любил свое страдание; это совершенно в христианском духе... да не только в христианском духе, это в духе всякой преданности общему делу, делу убеждения, в духе всякого страдания, которое не вертится около своей личности, около неудач какого-нибудь мелкого самолюбия»⁴⁴.

Эти наблюдения Огарева помогают лучше понять смысл стихотворения Лермонтова об Одоевском, в которое он в слегка переработанном виде ввел две строфы (3 и 4) из поэмы «Сашка», которую он не предполагал печатать, но самое существенное в характеристике Одоевского – в заключительной строке второй строфы:

Он сохранил...

И веру *гордую* в людей и жизнь *иную* (2, 38).

Оба определения в этой строке не поддаются однозначному объяснению. Если вера в людей, т. е. в человечество, еще может быть названа *гордой*, т. е. в этом сочетании можно предположить какой-то исторический оптимизм, веру или надежду на лучшее будущее для России, то сочетание веры в *жизнь иную* с этим определением придает этому фразеологическому единству (жизнь иная) неожиданный смысл. *Иная жизнь* здесь одновременно выражение все того же исторического оптимизма, который, вероятно, мог удивить Лермонтова, к такому оптимизму не склонного, и того христианского гуманизма, которым удивил Одоевский Огарева.

Последняя по времени появления работа об Одоевском принадлежит Натану Эйдельману⁴⁵. В ней приведены такие выдержки из писем Огарева к друзьям с Кавказа, по которым, как замечает Эйдельман, видно, что «с ним

(Огаревым. – И. С.) что-то произошло»⁴⁶. Герцену он пишет в начале 1839 года: «Страдание и вера – вот девиз <...> Страдания посылаются избранным; они очищают душу»⁴⁷. Не утверждая этого категорически, Эйдельман все же думает, что такое умонастроение Огарева – результат его знакомства с Александром Одоевским, воздействие на него личности и стихов ссыльного поэта.

Вскоре после встречи с декабристами Огарев написал стихотворение «Я видел вас, пришельцы дальних стран...» (напечатанное посмертно), в котором последняя строфа, десятая, отведена Одоевскому:

И ты, поэт с прекрасною душой,
С душою светлою, как луч денницы,
Был тут, – и я на ваш союз святой,
Далеко от людей докучливой столицы,
Смотрел, не знал, что делалось со мной, –
И вот слеза пробилась на ресницы...⁴⁸

А общая характеристика тех, кого он узнал на Кавказе, – «...прекрасная семья страдальцев, полных чудного смирения...»⁴⁹.

Так подействовало на Огарева, поэта, сенсимониста, ровесника Лермонтова (на один год старше) общение с Одоевским и его друзьями.

Приведу еще один отрывок из воспоминаний Огарева: «Встреча с Одоевским и Декабристами возбудила все мои симпатии до состояния какой-то восторженности. Я стоял лицом к лицу с нашими мучениками, я – идущий по их дороге, я – обрекающий себя на ту же участь... это чувство меня не покидало. Я написал в этом смысле стихи, которые, вероятно, были плохи по форме, потому что я тогда писал много и чересчур плохо, но которые по содержанию наверное были искренны до святости, потому что иначе не могло быть. Эти стихи я послал Одоевскому, после долгих колебаний истинного чувства любви к ним, и самолюбивой застенчивости. Часа через два я сам пошел к нему. Он стоял среди комнаты; мои стихи лежали перед ним на стуле. Он посмотрел на меня с глубоким, добрым участием и раскрыл объятия; я бросился к нему на шею и заплакал как ребенок. Нет! и теперь не стыжусь я этих слез; в самом деле это не были слезы пустого самолюбия. В эту минуту я слишком любил его и их всех, слишком чисто был предан общему делу, чтоб какое-нибудь маленькое чувство могло иметь доступ до сердца. Они были чисты, эти минуты, как редко бывает в жизни. Дело было не в моих стихах, а в отношении к начавшему, к распятому поколению – поколению, принявшего завет и продолжающего задачу. С этой

минуты мы стали близки друг другу. Он – как учитель, я – как ученик. Между нами было с лишком десять лет разницы; моя мысль была еще не установившаяся; он выработал себе целость убеждений, с которыми я могу теперь быть несогласен, но в которых все было искренно и величаво. Я смотрел на него с религиозитетом. Он был мой критик. Из всех моих тогдашних писаний, давно заброшенных, я всегда помнил исключительно два стиха, потому что они ему понравились, и украл их сам у себя впоследствии. Но гораздо большее влияние он имел на меня в теоретическом направлении, и на моей хорошо подготовленной романтической почве быстро вырастил христанский цветок – бледный, унылый, с наклоненной головою, у которого самая чистая роса похожа на слезы. Вскоре я мог с умилением читать Фому Кемпийского, стоять часы на коленях перед распятием, и молиться о ниспослании страдальческого венца... за русскую свободу. От этого первоначального стремления, основного помысла ни он никогда не мог оторваться, ни я, и к нему, как к единой окончательной цели, примыкало наше религиозное настроение, с той разницею, что он уже носил страдальческий венец, а я его жаждал»⁵⁰.

Вот третья глава этого стихотворения, которое Огарев назвал «Христианин».

И свет души мне указал,
Что жизнь дана не в наслажденье,
Чтоб радость твердо я изгнал
И с верой избрал путь спасенья.
Вот я зажег в груди моей
Огонь любви неугасимый,
И с ним пройду среди морей
Житейских бедствий и скорбей,
Страдалец, ввек непобедимый.
Чтобы спасти в грозах земных
Бессильно гибнущего брата,
Не пожалею рук своих;
А если он уж без возврата,
Несчастный, робкою душой
Погиб среди житейской битвы –
Удел его почту слезой
И принесу за упокой
Смиренно к Господу молитвы.
Как Иесус, я за людей
Хочу переносить гоненья.
Чтобы замолкнул звук цепей
И час ударил примиренья.
И все, что может бедный ум,
И все, что может сила воли.

Все, все плоды трудов и дум
Отдам, забыв веселый шум,
Чтоб братья были в лучшей доле.
А если сильный из людей
И братства враг себялюбивый
Захочет гибели моей –
Я грудь открою терпеливо,
И брызнет кровь... и, может быть,
Всю черноту его гонений
Успеет перед ним открыть
Чтоб мог раскаяньем он смыть
Все пятна долгих преступлений.
И пусть мой утлый челн возьмет
Тогда назло пучина злая, –
Есть лучший мир! Душа живет
В нем, никогда не умирая.
Из горних стран, где все светлей,
Быть может, полон состраданья,
Еще не раз слезой моей
Я освежу среди страстей
Скорбящий дух в земном изгнаны⁵¹.

Книга католического мыслителя Фомы Кемпийского (1380–1471) «О подражании Христу» была очень популярна в русском обществе 1830–1840-х годов, внимательно читали эту книгу и кавказские знакомые Огарева – декабристы. Одному из них, Н.И. Лореру, в июне 1840 года Лермонтов привез «из Петербурга от племянницы <...> Александры Осиповны Смирновой, письмо и книжку “Imitation de Jesus Christ” в прекрасном переплете»⁵².

Встреча и общение с декабристами дала Лермонтову необходимый опыт для оценки своего поколения в сравнении с опытом поколения декабристского. На Кавказе он получил необходимое представление о тех людях, которые готовы были жертвовать собой во имя блага нации, кто руководствовался не эгоизмом личности, а понятием нравственного долга. И все же в своих мемуарах декабристы говорят о своих разногласиях с Лермонтовым с сожалением и недоумением. Так, Лорер (это относится ко второй ссылке Лермонтова в 1840 году) вспоминал: «Говоря с Лермонтовым, он показался мне холодным, желчным, раздражительным и ненавистником человеческого рода вообще, и я должен был ему показаться мягким добряком, ежели он заметил мое душевное спокойствие и забвение всех зол, мною претерпленных от правительства»⁵³.

С другим декабристом, Назимовым, у него сложились отношения иначе, хотя и между ними не было и не могло быть сходства во взглядах⁵⁴.

П. Висковатов сделал очень важное наблюдение: «Встреча с такими людьми, как Майер и друзья его декабристы, должна была вызвать сравнение прежнего поколения с тем, что окружало его теперь, представляя “лучшее общество”, и породить “Думу”»⁵⁵.

Это суждение Висковатова нуждается в проверке. Пока мы не имеем возможности проверить, как складывались у Лермонтова отношения с каждым из декабристов в отдельности, за одним исключением. Мы можем проследить, как отразились в поэзии Лермонтова его беседы с Александром Одоевским и не только по стихотворению «Памяти А.И. Одоевского», но и по другому стихотворению, как будто не имеющему никакого отношения к декабристам. Я имею в виду стихотворение «Спеша на Север издалека...»: оно не имеет названия, при жизни Лермонтова не печаталось и появилось в печати только в 1845 году. Мы не знаем, почему его постигла такая судьба. «Странник», как себя называет герой стихотворения в первой строфе, сменяется в строфе шестой прямым указанием на недобровольный характер этого «странничества» – оно оказывается «изгнанием», т. е. принудительным пребыванием на Кавказе, скорее всего в Грузии, поскольку дорога идет с юга на север мимо Казбека. Из не напечатанного при жизни поэта стихотворения тема изгнания перешла в стихотворение «Памяти А.И. Одоевского», где оно соседствует с темой странствия и как бы поясняет его:

Я знал его: мы *странствовали* с ним
В горах Востока, и *тоску изгнанья*
Делили дружно... (2, 37)

«Спеша на Север...» тематически делится на две части: первая часть – 1–5 строфы – просьба странника к Богу о том, чтобы он благополучно совершил свой путь и вернулся на родину; вторая часть – 6–9 строфы – развивает другую тему. В шестой строфе странствие оказывается изгнанием, и далее герой хочет угадать, какова будет встреча на родине:

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? (2, 21)

Речь идет явно о возвращении после длительного и вынужденного отсутствия, об утраченной молодости, о друзьях, когда-то деливших убеждения и мысли, а теперь, может быть, умерших...

Ни одна из этих перечисленных «утрат» не подходит к Лермонтову, проведенному в своем «изгнании» немногим более десяти месяцев, включая и обратную дорогу в Петербург. Никаких «потерь» друзей или братьев, кроме высылки С. Раевского в Петрозаводск, мы не знаем.

Позволю высказать предположение, в пользу которого говорит одно, уже давно сделанное наблюдение. Но сначала суть моего предположения: среди декабристов, с которыми Лермонтов встречался на Кавказе, особенное впечатление на него произвела личность Александра Ивановича Одоевского, не только декабриста, но и поэта.

Так вот, «Спеша на север...» написано как бы от имени Одоевского: Лермонтов как бы перевоплотился в душу, в сознание страдальца-поэта и от его имени написал это стихотворение. Кроме тех несоответствий, которые легко обнаружить между действительными обстоятельствами первой ссылки Лермонтова и судьбой героя стихотворения, в пользу предложенного истолкования его смысла говорит уже давно замеченное сходство между последней строфой лермонтовского стихотворения и стихотворения Одоевского:

Лермонтов:

О, если так! Своей метелью,
Казбек, засыпь меня скорей
И прах бездомный по ущелью
Без сожаления развей (2, 2).

Одоевский:

Пора отдать себя и смерти и забвенью!
Не тем ли, после бурь, нам будет смерть красна,
Что нас не Севера угрюмая сосна,
А южный кипарис своей покроет тенью?
И что не мерзлый ров, не снеговой увал
Нас мирно подарят последним новосельем;
Но кровью жаркою обрызганный чакал
Гостей бездомный прах разбросит по ущельям⁵⁶.

Стихотворение Одоевского было уже написано к тому времени, когда состоялось знакомство поэтов. «Бездомный прах» у Лермонтова – это опознавательный знак, это прямая переключка с Одоевским, это проникновенное постижение его мысли, а может быть, стихотворение в целом – пересказ каких-то разговоров поэтов между собой?

V. Поэт своего поколения

Как остроумно заметила Лидия Яковлевна Гинзбург, «...читатели узнали Лермонтова с конца и познакомились с ним как бы в обратном направлении: от “Героя нашего времени” к лирическим стихотворениям 1837–1839 годов, и отсюда – уже посмертно – к юношескому творчеству»¹.

К этому, в общем верному, замечанию нужно сделать некоторую фактическую поправку: читатели сборника «Стихотворения М. Лермонтова» 1840 года, появившегося действительно уже после выхода в свет его романа, знали и помнили «Смерть поэта» и последовавшую за этим стихотворением ссылку на Кавказ. В.А. Соллогуб в своих воспоминаниях писал: «Смерть Пушкина возвестила России о появлении нового поэта – Лермонтова»².

Ростопчина также настаивала в своей заметке о Лермонтове (1858), что «о нем знали лишь по ссылке, а произведений его еще не читали»³.

«Не читали» потому, что печататься Лермонтов начал только по возвращении с Кавказа, т. е. в начале 1838 года, а систематическая публикация его стихов стала для него возможна только с 1839 года в обновленных «Отечественных записках» его приятеля Краевского. В начале 1840 года Лермонтов решил собрать свои стихи и поэмы в одной книге: в сборник вошли «Песня про царя Ивана Васильевича...», «Бородино» (1836), «Узник», «Молитва» («Я, мать Божия, ныне с молитвою...»), «Дума», «Русалка» (1832), «Ветка Палестины» (1836), «Не верь себе», «Еврейская мелодия» (1836), «В альбом» («Как одинокая гробница...») (1836), «Три пальмы», «Молитва» («В минуту жизни трудную...»), «Дары Терека», «Памяти А.И. О-го», «1-е января», «Казачья колыбельная песня», «И скучно, и грустно...», «Ребенку», «Отчего», «Благодарность», «Из Гете», «Мцыри», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Сосед», «Расстались мы, но твой портрет...», «Тучи».

Отбор произвел сам Лермонтов; в сборник вошли, за единичными исключениями, только поздние стихи. Из ранних своих стихов Лермонтов включил «Русалку» (1832), «Еврейскую мелодию» (1836), а в переделанном виде «Соседа» (1837) и «Расстались мы, но твой портрет...» (1837). До 1839 года Лермонтов напечатал в «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» только «Песню про царя Ивана Васильевича...»; «Казначейшу», т. е. «Тамбовскую казначейшу», удалось поместить в «Современнике» после очень энергичных хлопот Жуковского, но без подписи.

В самом деле, если допустить, так сказать, географический подход, то в сборнике мы от Подмосковья («Бородино») и Москвы («Песня про царя Ивана Васильевича...») переносимся в Палестину («Ветка Палестины») и Аравийскую пустыню («Три пальмы»), на Кавказ («Дары Терек»), на Черноморское побережье («Памяти А.И. Одоевского»), в русскую провинцию («1-е января»), опять на Кавказ («Казачья колыбельная песня»), на остров Святой Елены («Воздушный корабль»), в Германию («Из Гете»), снова на Кавказ, вернее, в Грузию («Мцыри»).

Исторического разнообразия меньше. В основном стихи современны по содержанию и тональности, но в «Песне про царя Ивана Васильевича...» Россия XVI века, в «Бородине» – 1812 год, в «Воздушном корабле» – 1820-е годы. Все вещи в сборнике датированы автором, так что читатель всегда знает, когда было написано то или иное стихотворение. Не все поэты так поступали. Бенедиктов не датировал свои стихи в сборниках 1835 и 1838 годов; не датировал свои вещи и Баратынский в сборнике «Сумерки».

Однако строгая хронология в сборнике Лермонтова не соблюдена, вернее, она сохранена в основном, но с какими-то намеренными нарушениями. Одно из этих «нарушений» хронологии понятно. Вслед за «Бородином» и «Песней про царя Ивана Васильевича...» Лермонтов, сознательно нарушая хронологию создания двух стихотворений «тюремной» темы, написанных во время ареста из-за «Смерти поэта» («Узник» и «Сосед»), поместил одно из них («Узник») после «Песни про царя Ивана Васильевича...» и «Бородина», открывая им современность как эпоху его преследований. Другое же стихотворение – «Сосед» и рядом с ним стихотворение «Расстались мы, но твой портрет...» поэт поместил перед заключающим сборник стихотворением «Тучи». Нарушив хронологию создания «Узника» и «Соседа», Лермонтов применил в сборнике некоторое подобие кольцевой композиции. Биография поэта получила четко обозначенные вехи – от тюрьмы до тюрьмы...

Явственно прочерченная биографическая схема сборника 1840 года позволила автору упрочить широкий тематический охват и почти калейдоскопическую намеренную пестроту тем, образов, персонажей, эпох, стран.

Если мы представим себе, что читатели «Стихотворений М. Лермонтова» хорошо помнили и «Смерть поэта» и знали о ссылке, то станет ясно, что одна из тематических линий сборника – настойчиво развиваемая тема «странника» (да еще недобровольного, поскольку иногда это «странничество» обозначается как изгнание) – воспринималась как иносказательное изображение подлинных обстоятельств его жизни. В «Молитве» об этом говорится:

Не за себя молю душу пустынную,
За душу *странника* в свете безродного... (2, 14)

В стихотворении «Памяти А.И. О-го» (так в первых публикациях приходилось давать фамилию декабриста Александра Одоевского) *странствие* прямо названо *изгнанием*:

Я знал его; мы странствовали с ним
В горах Востока, и тоску *изгнанья*
Делили дружно... (2, 37)

А заканчивается сборник стихотворением «Тучи», где странствие приравнено к изгнанию (высылке) его, Лермонтова, на юг. Поставленная автором дата «апрель 1840» указывала на дату изгнания:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто, как я же, *изгнанники*,
С милого севера в сторону южную (2, 56).

Для тех читателей, которые могли не до конца уловить биографический подтекст этого стихотворения, вероятно, были нужны пояснительные слова Белинского в его первой (краткой) рецензии на этот сборник Лермонтова. Перепечатывая стихотворение «Тучи» целиком, Белинский предварил его такими словами: «Но вот последняя прощальная песня лебедя, оставляющего привычные воды для других, дальних и чуждых, но может быть, более привольных ему вод»⁴.

С еще большей откровенностью эта тема подневольного странствования развита в стихотворении «Спеша на Север издалека...», для печати, по-видимому, не предназначавшемся и в сборник 1840 года поэтому не попавшем:

Что, если я со дня *изгнанья*
Совсем на родине забыт! (2, 21)

С темой изгнания соседствует и пересекается тема пустыни, вернее – тема одиночества. Такое соседство этих тем есть уже в «Молитве» («Я, мать Божия, ныне с молитвою...»).

В стихотворении, целиком посвященном теме изгнания («Спеша на Север издалека...»), «пустыня» приобретает символическое значение:

Молю, – да снидет день прохладный
На знойный дол и пыльный путь,
Чтоб мне в *пустыне* безотрадной
На камне в полдень отдохнуть (2, 29).

«Отдых» на «камне» переносит читателя из реалий действительного путешествия, обыкновенной поездки с Кавказа в Петербург, в другие масштабы и в другие обстоятельства.

Путешествие становится субститутом жизни вообще, «пустыня» становится символом одиночества, всегда и всюду ожидающего лирическое «я» стихотворения. Одиночество – синоним «пустыни» – появляется у Лермонтова не только на суше, но и на море:

И память их жива поныне
Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно средь морей,
Цветет на влажной их *пустыне* (2, 41).

Особенной силы и значения образ возникает в стихотворении «Благодарность», когда в перечисление жизненных горестей и обид входит –

Жар души, растраченный в *пустыне* (2, 53).

«Пустыня» и странничество – оно же изгнание – находятся между собой в лирике Лермонтова в сложных отношениях. «Пустыня» оказывается и синонимом жизни вообще, и местом странствий изгнанника, и, наконец, как эпитет («пустынная») превращается в психологическую характеристику душевного состояния лирического «я» («не за свою молю душу пустынную»).

В сопоставлении с Пушкиным, у которого, как правило, слова употребляются в своем основном значении («в пустыне чахлой и скупой»), можно попытаться определить, что делает Лермонтов с поэтическим словом, как он расширяет сферу его применения. «Пустыня», кроме своего основного значения, получает несколько других, и все они перенесены в сознание лирического «я», т. е. из мира внешнего, мира природы в мир внутренний.

Может ли помочь найти ключ к структуре сборника переработка ранних стихов, в него включенных, таких, как «Узник», ранее называвшийся «Желание»? Для нового стихотворения («Узник») Лермонтов воспользовался только одной (первой) строфой раннего стихотворения. Повторив первые четыре строки, он совершенно изменил следующие пять строк:

Дайте раз по синю полю
Проскакать на том коне;
Дайте раз на жизнь и волю,
Как на чуждую мне долю,
Посмотреть поближе мне... (1, 260)

Новая редакция:

Я красавицу младую
Прежде сладко поцелую,
На коня потом вскочу,
В степь, как ветер, улечу... (2, 15)

Далее следуют две строфы, в которых уже тема *тюрьмы*, а не *темницы*, развивается последовательно, вплоть до появления часового в последней строке.

Стихотворение «Расстались мы, но твой портрет...» представляет собой коренным образом переделанное стихотворение 1831 года:

Я не люблю тебя – страстей
И мук умчался прежний сон,
Но образ твой в душе моей
Все жив, хотя бессилен он;
Другим предавшись мечтам,
Я все забыть его не мог;
Так храм оставленный – все храм,
Кумир поверженный – все Бог! (1, 233)

В новой редакции тема незабытой любви заменена темой верности, памяти о когда-то владевшем чувстве:

Расстались мы, но твой портрет
Я на груди моей храню:
Как бледный призрак лучших лет.
Он душу радует мою.
И, новым преданный страстям,
Я разлюбить его не мог:
Так храм оставленный – все храм,
Кумир поверженный – все Бог! (2, 17)

«В альбом» («Как одинокая гробница...») представляет собой не переделку, а совершенно иное девятистрочное стихотворение – вместо шестнадцатистрочного в редакции 1830 года.

Только «Русалка» (1832) вошла в сборник без перемен. Переделка ранних вещей еще не помогает понять замысел и структуру сборника в целом.

Межевич писал в рецензии на сборник Лермонтова: «...Надобно иметь много силы, много самобытности, чтобы к стихам приковать всеобщее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены *мальчикам в забаву*. Лермонтов волшебною силою своего таланта привлекает, если не привлек уже к себе общего внимания просвещенной публики»⁵.

Сборник вышел в пору поэтического безвременья. Критика безуспешно искала нового Пушкина и примеривала этот титул, правда, не очень убедительно, к различным кандидатам.

Для части критики наиболее вероятным кандидатом в новые Пушкины был Подолинский. «Северная пчела» писала о нем: «Если уж позволено назначить Пушкину наследников его поэтического таланта, то по звучности и стройности стиха и по богатству воображения право наследства есть бесспорное достояние одного только Подолинского»⁶. В «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду», после того как они перешли к Краевскому, вопрос о наследниках Пушкина решался не так категорически в пользу Подолинского.

Рецензию на «Повести и мелкие стихотворения» А. Подолинского и его же «Смерть Пери» критик завершает таким суждением: «Разбирая так подробно и, может быть, слишком строго его поэтические произведения, мы имели на то самые справедливые побуждения: во-первых, такой талант, как Подолинского, строгой критики бояться не может; во-вторых, с потерей Пушкина мы потеряли многое, мы нуждаемся теперь в таланте, который заставил бы нас позабыть хоть несколько нашу невознаградимую утрату, и потому каждое дарование, даже в несколько раз незначительнее Подолинского, спешим одобрять и приветствовать нашими похвалами, не избавляя и от замечаний, внушаемых его произведениями. Разбором нашим мы, надеемся, доказали, что имеем высокое мнение о таланте Подолинского, и что желаем ему от всего сердца сохранения прежних достоинств и освобождения от прежних недостатков. С нетерпением будем теперь ожидать новых произведений его вдохновения: сдержит ли он собственные слова свои:

Смущенных чувств минует трепет –
Слова, как волны, хлынут вдруг,
И будет то не детский лепет,
Но возмужалый, стройный звук»⁷.

Здесь, хоть и в придаточном предложении, появляется Пушкин, а слова о «невознаградимой утрате» звучат как возражение Уварову, так негодовавшему на скромный некролог в «Литературных прибавлениях». В 1838 году в рецензии на вторую книгу «Стихотворений В. Бенедиктова» помещено очень любопытное сравнение его и Подолинского: «Природа для него (Бенедиктова. – И. С.) есть символ духа человеческого. А такое направление есть направление чисто-поэтическое, достойное высокого искусства, – и в этом отношении, равно как и во многих других, Бенедиктов сходствует с Подолинским, хотя и имеет существенные от него отличия. И Подолинский, и Бенедиктов – оба поэты мыслящие, но Подолинский проявляет духовное в вещественном, а Бенедиктов в вещественном открывает духовное; Подолинский переносит идею в мир материальный, а Бенедиктов материальное возвышает до идеи»⁸. В этой же рецензии говорится: «С какой же радостью встретили мы, года два тому назад, эти редкие качества в таланте, который был почти безвестен до того времени и который теперь развивается так быстро и так правильно! С каким восторгом приветствовали мы Бенедиктова, только что выступившего тогда на литературное поприще, и приветствовали в то время, когда еще был жив наш Пушкин, любовавшийся этим новым талантом»⁹.

Последнее утверждение кажется сомнительным: никаких подтверждений такого отношения Пушкина к Бенедиктову пока не удалось найти; оставляем его на совести рецензента.

По поводу этой книги стихотворений Бенедиктова рецензент пишет: «Бенедиктов обладает всем, что нужно поэту: он умеет сильно чувствовать и глубоко мыслить; может во всяком предмете вещественного мира видеть преобразование чего-то духовного, невещественного...»¹⁰.

Это утверждение полемично по отношению к рецензии Белинского на вторую книгу Бенедиктова (1838). Белинский, кратко повторяя то, что он писал в 1835 году, в этой рецензии отрицает единство, гармонию мысли и чувства в поэзии Бенедиктова: «Его стих звучен, громок, полон гармонии; его образы ярки, смелы, живописны; он часто как будто возвышается до истинного воодушевления, до истинной поэзии, но перечитайте еще раз, взгляните попристальней в то, что вам показалось поэзией. <...> Форма

остаётся отделенною от духа, а духа нет, потому что нет таинственного слития между ними. <...> Идея всегда предшествует форме, которая у него приделывается к идее»¹¹.

При всем положительном отношении рецензента «Литературных прибавлений» к Бенедиктову он не решается назвать его в числе «законных» наследников Пушкина. Это легче было сделать, как мы видели, по отношению к Подолинскому, эклектизм которого делает его внешне более похожим на Пушкина; в подобном эклектизме всегда есть соблазн уподобления образцу, т. е. Пушкину, по существу, а не только по внешнему сходству: «Подолинский – типический эпигон, с легкостью смешивающий различные, нередко взаимоисключающие поэтические традиции. У него можно встретить классическую элегию, и восточный стиль, и обезвреженный байронизм, и мотивы Жуковского, и навеянную Веневитиновым шеллингианскую трактовку философско-поэтических тем, и русские песни по образцу Дельвига»¹². К этой оценке Подолинского присоединилась и Р. Иезуитова в подробной характеристике его литературной эволюции¹³.

Положение журнала, который в 1838 году хотел увидеть в каком-либо из новых поэтов законного, условно говоря, наследника Пушкина, было затруднительно. Ведь тот, в ком действительно увидели преемника Пушкина, – Лермонтов – еще был известен только «Смертью поэта», а после нее без подписи были напечатаны «Казначейша» и «Песня про царя Ивана Васильвича...».

1840 год действительно не был благоприятен для поэзии. «Новые поэты», как их называли в «Современнике» 1836 года, – Кукольник и Бенедиктов – перестали обещать что-либо «новое» русской поэзии, а после 1840 года Бенедиктов вообще перестал лет на десять печататься.

Белинский в «Московском наблюдателе» (1838) и в «Отечественных записках» выдвигал Кольцова и поэтов кружка Станкевича – Красова и Клюшникова.

Как будто бы что-то могла изменить посмертная публикация произведений Пушкина, вероятно, сильно подействовавшая на поэтически восприимчивые натуры, – так, Белинский, прочитав в первый раз «Каменного гостя», в буквальном смысле не нашел слов для выражения своего восторга, но Пушкин был уже вчерашним днем поэзии. Нужен был поэт современный...

В своей монографии 1924 года Б.М. Эйхенбаум пришел к убеждению, что в критических отзывах о сборнике стихотворений Лермонтова преобладала отрицательная оценка¹⁴. Это верно относительно Шевырева, настаивавшего на подражательности поэзии Лермонтова и приводившего

настойчиво не всегда, впрочем, убедительные примеры его «необыкновенного протезизма»¹⁵ и отсутствия у него «оригинального, решительного таланта»¹⁶.

Однако не все критики разделяли это мнение Шевырева. А. Никитенко, оспаривая общее убеждение, что «у нас нет поэзии», убежденно дает самую высокую оценку поэзии Лермонтова: «...ведь это храм. На нас так и веет благоуханием свежих, прекрасных стихов, слышатся звуки, какие может изобрести только сердце, чтобы взволновать, очаровать ими людей. Около нас носятся стройные, живые образы: здесь непременно живет поэзия, иначе быть не может»¹⁷.

И в подтверждение своих слов критик целиком перепечатывает «Дары Терека», а за ними «Думу».

Но и Шевырев, который в начале статьи жалуется, что не может «начертать портрет лирика»¹⁸, так как «в его (Лермонтова. – И. С.) сборнике материалов еще слишком мало для того, чтобы этот портрет был возможен», в заключительной части своей статьи находит, что «в некоторых стихотворениях обнаруживается какая-то особенная личность поэта, не столько в поэтической форме выражения, сколько в образе мыслей и в чувствах, данных ему жизнью. Лучшие стихотворения в этом роде, конечно, “Дары Терека” и “Казачья колыбельная песенка”»¹⁹. При всем принципиальном различии в оценке сборника 1840 года между Шевыревым и Никитенко оба критика сходятся в осуждении таких стихов, как «И скучно, и грустно...». Никитенко пишет, что в них «выведены самые обыкновенные траурные узоры, в роде отцветших надежд, угасших страстей, поэтического презрения к толпе, – одним словом, эти *лирические* личности души, обессиленной своими собственными стремлениями, тщетными притязаниями на право, на которое нет права, – на право высшего существования»²⁰. А Шевырев писал, что для русской поэзии «неприличны <...> мечты отчаянного разочарования, не истекающего ниоткуда»²¹.

Рассчитывал ли Лермонтов на такое впечатление от его сборника? Может быть, он собирал стихи так, чтобы удивить критику и читателей, сбить их с толку, заставить недоумевать? Из стихотворений 1837 года (не считая «Смерти поэта») он включил в сборник «Бородино», «Я, мать Божия...», «Ветку Палестины», «Узника», «Соседа», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Расстались мы...». Не вошли в сборник «Я не хочу, чтоб свет узнал...», «Не смейся над моей пророческой тоской...», «Спеша на Север издалека...».

Иное соотношение отобранных и не отобранных в стихах 1838 года: из одиннадцати стихотворений в сбор-

ник вошли два – «Казачья колыбельная песня» и «Дума». Из восьми стихотворений 1839 года Лермонтов взял в сборник пять. «На буйном пиршестве...» не было закончено, «Графиня Эмилия...» относится к мадригальному жанру, который изначально не предназначался для печати, как не предназначалось, по-видимому, и стихотворение «Крестнику».

В 1838–1839 годах Лермонтов был занят работой над поэмами и романом. Этим объясняется малая урожайность его лирики в эти годы по сравнению с 1840 годом, когда было написано семнадцать стихотворений, из которых девять были ранее напечатаны в том же году в «Отечественных записках», а «И скучно, и грустно...» в «Литературной газете», дочернем предприятии «Отечественных записок». Из этого десятка в сборник не вошли «А.О. Смирновой» и «Как мальчик кудрявый...», так как появились в журнале уже после того, как был отдан в печать сборник.

Из написанных в 1840 году, но по понятным причинам тогда не напечатанных, не вошли «На светские цепи...», «Есть речи – значенье...», «Соседка», «Пленный рыцарь», «Расписку просишь...», «Над бездной адскою блуждая...» (<М.П. Соломирской>). Для каждого из этих стихотворений легко найти причину его невхождения в сборник 1840 года. Затруднительно только объяснить, почему автор не ввел в сборник «Есть речи – значенье...».

Но как мы видим по соотношению вошедшего и отброшенного, Лермонтов очень придирчиво отнесся к своим стихам и к тем оценкам, которые появлялись в критике еще до выхода сборника.

Нежелание Лермонтова ввести в сборник недавно напечатанные стихи уже может кое-что прояснить в его замысле. Ведь это был его первый сборник, первая серьезная встреча с читателями. Было над чем подумать и отобрать то, что соответствовало его, Лермонтова, представлениям о собственном творчестве.

И тут следует сначала посмотреть внимательнее на те стихи, которые Лермонтов в сборник не ввел, хотя некоторые из них, такие, как «Поэт» и «Кинжал», недавно он сам напечатал в «Отечественных записках». Оставив в стороне явные цензурные препятствия, из-за которых не могли появиться в сборнике «Смерть поэта» и «Спеша на Север издалека...», можно еще предположить, что группу стихотворений – предсказаний собственной скорой смерти – Лермонтов вообще для печати не предназначал. Эта группа стихотворений появилась как некое отражение тем его ранней поэзии²², как обращение к типу стихотворения – дневниковой записи, вообще-то им оставленного.

Таковы стихотворения «Я не хочу, чтоб свет узнал...» и «Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Гляжу на будущность с боязнью...». Все эти стихи напряженно-личностные, все они пророчат гибель, даже, может быть, скорую. Объединяющая их тема, очевидно, не входила в задуманный Лермонтовым сборник, который должен был говорить читателям не о сложных личных переживаниях поэта, а о чем-то более важном и общем. Если для перечисленных стихотворений мы указали предположительно причину, по которой они были оставлены за бортом сборника и напечатаны уже после смерти поэта, то такие стихотворения, как «Поэт» и «Кинжал», которые принято рассматривать как наиболее прямо и последовательно выражающие его общественные позиции, казалось бы, должны были в сборник войти.

Однако их там нет. По общепринятому мнению, в стихотворении «Кинжал» «образная система и интонационный строй стихотворения построены на контрастном и вместе с тем поэтически органичном совмещении батально-героического начала с проникновенным лиризмом...»²³.

Внимательное чтение не подтверждает того, что увидел цитируемый автор: никакого «батально-героического начала» в стихотворении нет, а есть условно восточный колорит, ради которого поместил в нем Лермонтов «жемчужину страданья» – образ, очень отдающий Бенедиктовым. Стихотворение «Поэт» имеет у исследователей еще более прочную репутацию, чем «Кинжал»: «программное стихотворение <...> итог его размышлений о смысле и назначении поэзии, о месте поэта в обществе»²⁴. Оно делится на две неравные части: первые шесть четверостиший – это история кинжала в ту пору, когда он был оружием войны, а не украшением, не «игрушкой». Следующие четыре четверостишия – это нечто вроде исторической элегии-воспоминания о том героическом времени, когда у поэта была «власть» над «толпой». Терминологически оно построено на неожиданном, даже парадоксальном смешении понятий, взятых из словаря истории («колокол на башне вечевой»), и расхожих словечек современной критики, модным понятием «толпа».

В десятой строфе от условно-героического прошлого с его «вечевым колоколом» изложение переходит к современности. В нем появляются местоимения «нас», «нам» как опознавательные знаки, объединяющие автора с «толпой»:

Но скучен нам простой и гордый твой язык,
Нас тешат блески и обманы;
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык
Морщины прятать под румяны... (2, 28)

В последнем четверостишии «поэт», который здесь назван «пророком», и кинжал, о котором говорилось в первой части стихотворения, вступают в странные, с точки зрения логики, отношения: кинжал становится оружием «мщенья», но, очевидно, не в прямом, а в переносном значении, подменяя собой слова поэта:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?.. (2, 29)

«Поэт» получил в критике противоречивую оценку. Полевой им восхищался. Он писал: «Опять является нам г-н Лермонтов с прекрасною, полной мысли и огня пьесой “Поэт”. Уподобление поэта кинжалу, игрушке, повешенной на стенке среди роскошной мебели богача, – превосходно!»²⁵.

Полемизируя с Полевым, Белинский писал, что «Поэт» примечателен «многими прекрасными стихами», но «прекраснодушен»²⁶. Последнее в этот период было для Белинского синонимом «субъективизма». Возможно, что Лермонтов был знаком с этим мнением Белинского и потому не ввел это стихотворение в сборник.

О некоем художественном единстве сборника мы можем получить представление по суждениям критиков разных литературных направлений. Даже Шевырев и Белинский – непримиримые противники – нашли, что в сборнике 1840 года представлены как бы два раздела поэзии Лермонтова, согласно определению Белинского – чисто художественные и субъективные. При этом Белинский предупреждает читателей: «Не бойтесь этого направления. <...> Великий поэт, говоря о себе самом, о своем Я, говорит об общем – о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество»²⁷.

Вот эти «субъективные» стихи: «Дума», «Поэт» (не вошло в сборник!), «Не верь себе...», «И скучно, и грустно...», «В минуту жизни трудную...», «Памяти А.И. О-го», «Молитва», «1-е января», «Журналист, читатель и писатель», «Ребенку», «Сосед», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Расстались мы, но твой портрет...», «Отчего», «Благодарность», «Еврейская мелодия», «В альбом».

По мнению Белинского, «Ветка Палестины» и «Тучи» составляют переход от субъективных стихотворений нашего поэта к чисто художественным²⁸, к которым он отнес «Русалку», «Три пальмы», «Дары Терека», «Казачью колыбельную песню», «Воздушный корабль», «Из Гете».

Из этого обзора выпало вошедшее в сборник стихотворение «Узник» – может быть, из-за своей темы?

Шевырев положительно оценил «Дары Терека», «Казачью колыбельную песню», «Когда волнуется желтеющая нива...», обе «Молитвы» и «Памяти А.И. О-го». Резко отрицательно он отозвался о «Думе», о «И скучно, и грустно...». Оба списка у Шевырева короче, чем у Белинского, так как он в основном был занят тем, что сегодня назвали бы интертекстуальным анализом, т. е. установлением источников. «Русалку» и «Три пальмы» он относит к «стилю Жуковского», «Ветку Палестины» и «Памяти А.И. О-го» он считает подражаниями Пушкину, а «Молитву» («Я, мать Божия...») и «Тучи» – Бенедиктову; «Не верь себе», «1-е января» и «Дума» «напоминают» Баратынского.

Ну, а что показывает внимательное чтение основного корпуса стихотворений в сборнике? Есть ли между ними что-либо общее, несмотря на тематическое разнообразие?

«Ветка Палестины», как известно, ближайшим образом восходит к стихотворению Жуковского «Старый рыцарь», опубликованному в «Библиотеке для чтения» (1834).

Жуковский в свой перевод стихотворения Уланда «Graf Eberhards Weissdorn» («Боярышник графа Эбергарда») внес существенное изменение: вместо боярышника у него ветка оливы.

Первое обращение Лермонтова к стихотворению Жуковского было совсем в ином роде, чем то, что он осуществил в «Ветке Палестины»: его творческие отношения с этим стихотворением Жуковского начались с того, что он написал пародию («Он был в краю святом...»). Эта пародия, как указал Аринштейн, имеет двух адресатов²⁹. Лермонтов объединил в ней стилистические, да и содержательные моменты баллады Козлова «Возвращение крестоносца» со стилистикой «Старого рыцаря» Жуковского. Он же считает, что «прямое пародирование Жуковского Лермонтов, по-видимому, не считал уместным; во всяком случае, он воздержался от обыгрывания сюжетной стороны “Старого рыцаря”». Замечание это формально правильно: Лермонтов не «обыгрывает» то, что исследователь называет «сюжетной стороной» баллады Жуковского, т. е. историю (фантастическую!) оливковой ветки, привезенной из Палестины и выросшей в ветвистое дерево где-то в Германии.

Лермонтов пародирует суть отношения к средневековому рыцарству, воссозданное в балладах Жуковского и усвоенное многими, например Гоголем.

В своей статье «О средних веках», впервые опубликованной в «Журнале министерства народного просвещения» (1834), а затем перепечатанной в «Арабесках», Гоголь говорит о западноевропейском рыцарстве: «Казалось, эта дикая храбрость должна была совершенно закалить их и сделать так же бесчувственными, как непроницаемые их латы. Но как удивительно были они укрощены, и таким являнием, которое представляет совершенную противоположность с их нравами! это – всеобщее беспредельное уважение к женщинам. Женщина средних веков является божеством; для ней турниры, для ней ломаются копья, ее розовая или голубая лента вьется на шлемах и латах и вливает сверхъестественные силы; для ней суровый рыцарь удерживает свои страсти так же мощно, как арабско-го бегуна своего, налагает на себя обеты изумительные и неподражаемые по своей строгости к себе, и все для того, чтобы быть достойным повергнуться к ногам своего божества. Если эта возвышенная любовь изумительна, то влияние ее на нравы и того более»³⁰.

Может даже показаться, что Лермонтов имеет в виду в своей пародии именно эту статью Гоголя, хотя это совершенно не обязательно. Скорее всего, Лермонтов пародировал и снижал в духе своих же юнкерских поэм очень распространенную в русской литературе идеализацию рыцарства:

Он был в краю святом,
На холмах Палестины.
Стальной его шелом
Иссекли сарацины.
Понес он в край святой
Цветущие ланиты;
Вернулся он домой
Плешивый и избитый.
Неверных он громил
Обеими руками –
Ни жен их не шадил,
Ни малых с стариками.
Встречаясь с ним подчас,
Смущались красотки;
Он п... их не раз,
Перебирая четки.
Вернулся он в свой дом
Без славы и без злата;
Глядит – детей содом,
Жена его брюхата.

Пришибло старика... (2,87)

Сохраняя стихотворный размер баллады Жуковского, Лермонтов меняет ее стилистику, а самого рыцаря изображает грубым насильником и развратником, персонажем фábльo, а не героем поэзии трубодуров. Жуковский заставил своего героя, немецкого графа, посадить ветку оливы возле своего дома и вырастить из нее дерево.

Из ветки молодой
Олива дровом стала.

<...>

Над ним как друг стоит,
Обняв его седины,
И ветвями шумит
Олива Палестины...³¹

Лермонтов заменил ветвь оливы пальмовой ветвью и построил свое стихотворение как цепь вопросов, из которых некоторые содержат и возможный, предполагаемый ответ:

У вод ли чистых Иордана
Востока луч тебя ласкал,
Ночной ли ветер в горах Ливана
Тебя сердито колыхал? (2, 14)

Из девяти четверостиший в пяти первых говорится о ветке; в шестом и седьмом возникает персонаж-человек:

Поведай: набожной рукою
Кто в этот край тебя занес?
Грустил он часто над тобою?
Хранишь ли след горючих слез?

Иль божьей рати лучший воин,
Он был с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и божеством? (2, 15)

Тут есть несколько «намеков» на возможные (предполагаемые) сюжеты о том персонаже, который отчетливо становится героем стихотворения и возможных сюжетных предположений.

В отличие от стихотворения Пушкина «Цветок», где засохший цветок вызывает у поэта предположение об истории любви двух и ее, может быть, печальном конце, в «Ветке Палестины» нет личности самого поэта. И тот, кто принес ветку, и тот, кто ее хранит, не отождествлены с автором стихотворения. Он не причисляет себя ни к «божьей

рати», ни к тому, кто сохраняет ветвь Иерусалима с почтением и верой в нее как гостью из Святой земли:

Заботой тайною хранима,
Перед иконой золотой
Стоишь ты, ветвь Ерусалима,
Святыни верный часовой! (2, 15)

Поэт со стороны смотрит, восторгается и *вчуже* уважает всех, для кого ветка Палестины «святыни верный часовой», он и сам готов проникнуться чувством покоя и душевного мира:

Прозрачный сумрак, луч лампы,
Кивот и крест, символ святой...
Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой (2, 15).

В сопоставлении с «Бородином» или «Песней про царя Ивана Васильевича...», где автора-поэта вообще нет, «Ветка Палестины» отводит поэту как автору особое место, но как бы вне текста. Он рассказчик или наблюдатель, он говорит не о себе – и таким отсутствием исповедательности характеризуется не только это стихотворение, но весь сборник и принцип отбора стихов для него.

Основной персонаж данного стихотворения – это не сам поэт, а тот, о ком он думает, кого он воображает, кого хочет угадать, так как кроме пальмовой ветви у него (поэта) нет ничего, что подсказало бы, каков воображаемый им персонаж.

«Ветка Палестины», как «Молитва» («Я, мать Божия...»), как «Памяти А.И. О-го», как «Воздушный корабль» – это все стихи о *других*, а не о поэте. Он если и присутствует, то как второстепенный персонаж, как наблюдатель или рассказчик. Я не говорю о таких стихах, где слово прямо переадресовано *другому* – как в «Бородине» ветерану 1812 года, в «Песне про царя Ивана Васильевича...» – гусярам; «Три пальмы» – это восточное сказание; «Казачью колыбельную песню» поет мать над колыбелью ребенка; в переделке-переводе из Цейдлица, в стихотворении «Воздушный корабль» поэт берет на себя только роль переводчика-перетолкователя. Идея этого стихотворения несомненно восходит к переводу из Цейдлица «Ночной смотр» Жуковского, напечатанному в «Современнике» (1836, т. 1), но Лермонтов не только перевел другое стихотворение Цейдлица, он усилил его драматизм и сделал Наполеона обманутым и покинутым героем.

Вопреки преобладавшему в поэзии 1830-х годов личностному началу, концентрации поэтических усилий на разработке личности поэта как воплощении мировых сил и противоречий, Лермонтов в сборнике убрал свою личность с центральной позиции. Она в сборнике есть, но только на вторых ролях, а в части стихов вообще отсутствует. Его сборник – это мир *других*, из которых каждый равно велик и равно значителен по своему душевному содержанию.

Но для того чтобы преодолеть эгоцентризм лирического «я», Лермонтову следовало найти какую-нибудь новую социально-психологическую опору вне своего лирического «я», заполнившего сотни стихов его московского периода.

Уже при переработке «Поля Бородина» Лермонтов отбросил то «я», от имени которого идет рассказ о Бородинском сражении, и заменил его собирательным местоимением «мы». Рассказчик говорит от имени этого «мы», он понимает происходящее как понимали его «мы», русские солдаты, «мы» все, вся армия, все войско, все, кто воевал и умирал:

Мы долго молча отступали...
<...>
Уж *мы* пойдем ломить стеною,
Уж постоим *мы* головою
За родину свою!
Два дня *мы* были в переделке...
<...>
Мы ждали третий день...
<...>
И умереть *мы* обещали...
<...>
Тогда считать *мы* стали раны...

Это же «мы» появляется снова в «Песне про царя Ивана Васильевича...». Песню поют «гуслияры», профессиональные певцы-исполнители из народа. Их отношение к царю, купцу и опричнику – это народное отношение, и коллективность исполнения только подтверждает, что высказывается оно не как чье-либо личное отношение, а как «глас народа»:

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Про тебя *нашу* песню сложили *мы*...
<...>
Мы сложили ее на старинный лад,
Мы певали ее под гуслирный звон...

В «Смерти поэта», обращаясь к вдохновителям убийства Пушкина, Лермонтов говорит не столько от себя, сколь-

ко от не названного, но осязаемого «мы». Начальство, когда ему стали известны криминальные 16 строк, так называемое «прибавление» к «Смерти поэта», сразу решило, что это стихотворение – голос «партии», об этом же писали дипломаты из Петербурга в донесениях своим правительствам.

Преувеличивая размеры опасности в собственно политическом смысле, начальство не ошиблось в литературном отношении. Не названное «мы» – это единомышленники Лермонтова, ему, конечно, знакомые, его поколение – вот от чьего имени говорил он в «Смерти поэта».

Так еще не названное, но подразумеваемое и остроощутимое, затекстовое «мы» появляется в «Смерти поэта», чтобы в «Думе» (1838) не только прозвучать фактически, но и полностью вытеснить «я» самого поэта, которое нужно в этой вещи только для того, чтобы у читателей не возникло неверного представления о непричастности поэта к этому «мы». После того как сказано, что поколение «наше», сомнений уже быть не может. «Дума» – выражает наше мироощущение, поэт говорит о своем поколении («богаты мы, едва из колыбели», «жизнь для нас») ³².

Даже недоброжелательная критика заметила новую для эпохи и для русской поэзии вообще установку – отказ от центрирующего «я» и замену его на «мы» и темой поколения. Шевырев выразил это впечатление, может быть, резче всех. Он писал, что по стихам лермонтовского сборника 1840 года невозможно «начертать портрет лирика», тогда как в стихах Бенедиктова он увидел привлекательный для него образ поэта.

Невозможность «начертать портрет лирика», если отбросить в этом определении оценочный момент, означала, что Лермонтов пришел в русскую поэзию с новым представлением о месте поэта в жизни. Следовательно, отсутствие привычного для «московских» его стихов «я» в «Думе» не случайно, а преднамеренно. Поэт мог бы себя отделить от тех, о ком он говорит, но здесь не «вы» (как в «Смерти поэта»), а здесь «мы», наше поколение. Вслед за темой «поколения» у Лермонтова появляется в его собственной, оригинальной трактовке тема поэта и толпы: «Толпу ругали все поэты», – иронически замечает у Лермонтова «читатель» в стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1840). Вспомним пушкинское стихотворение «Поэт и толпа». У Пушкина толпа говорит поэту о себе и просит от него понимания и сочувствия:

Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;

Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки.
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя³³.

Лермонтов перевернул типическую для поэзии 1830-х годов ситуацию: у него в стихотворении «Не верь себе» поэт жалок со своими душевными терзаниями по сравнению с каждым человеком из *толпы*. Исторически это означало решительную перемену всей системы поэтических ценностей, а следовательно, и переоценку места поэзии в социально-культурных отношениях³⁴.

Лермонтов говорит за толпу и от ее имени: «Какое дело *нам*, страдал ты или нет?».

«Толпа» – это то большинство, о котором Лермонтов сказал Самарину в 1841 году: «Хуже всего не то, что некоторые люди терпеливо страдают, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая этого»³⁵. «Толпа» страдает, не понимая этого, и тем более не понимая причин своего страдания. И это непонимание «большинства», «массы», как сказали бы в наше время, предмет забот и раздумий поэта-Лермонтова, который эту трагедию толпы понимает.

Поэт-Лермонтов находит для себя в социальной ситуации особое место. Если он не с «мечтателями», то с кем же? Он ведь и не человек толпы, хотя видит ее страдания и понимает ее. Поэт-Лермонтов со своим поколением – как мы видели это в «Думе».

Что же такое «поколение», какого рода это понятие, откуда оно идет? XVIII век его не знал, поскольку он не видел вокруг себя истории, а находил ее только в книгах о республиканских временах Рима и героической борьбе Спарты. Историю вокруг себя, в своей жизни европейцы стали ощущать и осознавать под воздействием эпохи 1789–1815 годов. Так появилось осознанное отношение к смене исторических эпох, а в жизни каждой страны – к смене поколений. Пушкин в так называемом «Романе в письмах» говорит об интервале между поколениями примерно в десять лет.

Лермонтов себя ощутил и осознал поэтом своего поколения, каким бы оно ни было и каковы бы ни были его слабости и даже пороки. Понятие «поколения» получило в XX веке необходимую научную разработку. Особенно интересна и плодотворна концепция поколения, предложенная известным испанским мыслителем Ортега-и-Гассетом³⁶.

По его мнению, жизнь каждого человека – это драма, где характер, сюжет и постановка зависят от норм и обычаев, которые порождают жизненное чувство каждого поколения. Поколение, которое всегда состоит из мыслящего меньшинства и пассивного большинства, само по себе представляет динамический компромисс между массой и личностью, является движущим началом исторической эволюции.

В «Думе» есть две строчки, которые цензура изымала из прижизненных публикаций:

Перед опасностью позорно малодушны,
И перед властью – презренные рабы (2, 29).

Цензор, вероятно, просто испугался упоминания «власти», т. е. самодержавия в этом стихотворении.

В «Думе», однако, осуждается не «власть», а те, кого эта власть гнетет, «наше поколень», «мы» – и потому даже без двух пропущенных строк стихотворение сохраняло весь свой смысл. При этом Лермонтов не дает в «Думе» никаких социальных примет, никаких указаний, кроме одного и для него самого важного – настойчиво повторяемого утверждения, что речь идет о нашем времени, о современности.

В «Думе» Лермонтов предстает как современный поэт и достигается это тем же приемом, которым создавалось ощущение отдаленности, «прошлого» в «Песне про царя Ивана Васильевича...». Тем же приемом, но другими языковыми средствами: если в «Песне про царя Ивана Васильевича...» материалом Лермонтову послужила русская фольклорная эпическая традиция, то в таких стихах, как «Смерть поэта», «Дума», «Не верь себе...» в стиль смело вводятся метафоры современной публицистики и современной поэзии, те метафоры, которые Пушкин отвергал категорически.

Когда стихотворение 1840 года Лермонтов заканчивает строками

И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью! (2, 41), –

то он пользуется совершенно неожиданным и не легко воспринимаемым сочетанием определяемого и определения, сочетанием, в котором оценочный эпитет становится семантическим центром своей словесной группы. Удивительное и неожиданное сочетание «железный стих» появилось у Лермонтова как итог и вместе с тем отрицание сложной судьбы этого слова в русской поэзии его времени.

У Пушкина оно, как правило, точно и предметно:

Где Терек играет в свирепом весельи;
Играет и воет, как зверь молодой,
Завидевший пищу из клетки железной³⁷.

Но уже у Баратынского эпитет «железный» отрывается от своего предметного значения и получает новое значение (правда, соотнесенное с известным выражением Вергилия):

Век шествует путем своим железным³⁸.

Здесь семантика слова «железный» чрезвычайно усложнилась; оно в равной степени определяет слово «путь», т. е. движение, динамику эпохи, и слово «век» как характеристику «промышленных» и «корыстных» забот, изгнавших поэзию и красоту из сознания людей новой эпохи.

Лермонтов в своем свободном обращении со словом «железный» ближе к Баратынскому, чем к Пушкину; он превратил это слово в метафору, что сделать было очень непросто, вызывало недоумения современников и продолжает вызывать сомнения у потомства.

Поэтическая речь Лермонтова строится именно на неожиданном сочетании как будто уже давно стершихся поэтических образов-клише с такими определениями или дополнениями, которые создают совершенно новые смысловые отношения, предельно индивидуализируют лермонтовский поэтический язык, делают его легко отличимым от поэтического языка его современников или предшественников.

В чем острота и неожиданность смысловых сочетаний в следующих строках?

И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад (2, 30).

Спешить к гробу, т. е. к смерти, уже само по себе удивляющее сочетание. Поэзия знает различные отношения к смерти – жалобы человека, который не хочет умирать или думает о смерти со стоическим спокойствием, но представить целое общество, русскую жизнь 1830-х годов как топорливое движение к смерти, да еще сопровождаемое насмешливой оглядкой *назад*, т. е. на жизнь, – для этого надо было обладать удивительной смелостью выражения своей мысли, своих социальных симпатий или антипатий как общих, а не только ему, поэту, принадлежащих.

Стихи о «других», о людях из «толпы», а не о себе, определяют тематическое разнообразие сборника, подкреп-

ленное его метрическим разнообразием, отмеченным еще И.Н. Розановым³⁹.

Предложенное истолкование того, что в лермонтовскую эпоху называлось пафосом и что является, как мы доказали, отличительной чертой его лирики, противоречит многим укоренившимся в русском литературном сознании представлениям о соотношении в его поэзии «я» и «других». Владимир Соловьев, в суждениях которого о русской поэзии главенствует его собственное представление о назначении поэта вообще, а не желание понять ее исторически, в ее собственных решениях основных проблем творчества, в статье о Лермонтове занялся перечислением того, чего Лермонтову не хватало, чтобы заполнить свою душу и свое творчество, по его, Соловьева, мнению, необходимыми и правильными идеями.

Отчасти такому странному критико-дидактическому подходу способствовала публикация лермонтовского стихотворчества всего московского периода.

Подавленный количественным масштабом всего написанного в Москве, Соловьев на нем построил всю свою концепцию лермонтовского творчества, не заметив, что в стихах 1836–1841 годов, и особенно в отборе для сборника, проявилась совершенно иная направленность его творчества, произошла очень важная идеологическая эволюция, и потому то, что Соловьев выдает за общую характеристику лермонтовского творчества, применимо только к Лермонтову 1830–1832 годов.

«Первая и основная особенность лермонтовского гения – страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем Я, страшная сила личного чувства <...> Лермонтов, когда и о другом говорит, то чувствуется, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занята собою, обращается на себя. Нет надобности приводить этому примеры из произведений Лермонтова, потому что из них немного можно было бы найти таких, где бы этого не было»⁴⁰, – так судит Соловьев о Лермонтове. Верное применительно к московскому периоду, это суждение абсолютно неверно по отношению к стихам после 1836 года; думаю, что приведенные нами доказательства достаточны.

Но Соловьев идет дальше, по его мнению, Лермонтов «...не был занят ни мировыми историческими судьбами своего отечества, ни судьбами своих ближних, а единственно только своею собственною судьбой...»⁴¹. И это написано об авторе «Песни про царя Ивана Васильевича...», «Бородина», «Умирающего гладиатора», «Последнего новоселья», «Спора»... Удивительная слепота, объяснимая только

тем, что Пушкин называл властью собственной мысли, помешала Соловьеву увидеть подлинного Лермонтова и превратила его статью о поэте в проповедь смирения, к которому, по мнению философа, обязывает гениальность.

Задолго до Соловьева смирения искал у Лермонтова Шевырев, который в поисках примирительных тонов в поэзии Лермонтова писал: «Мерное чувство природы в “восточном сказании” (“Три пальмы”) <...> и то же искреннее, простосердечное чувство природы, создаваемое в самом себе поэтом, мы с особым наслаждением заметили в <...> стихотворении “Когда волнуется желтеющая нива...” Это чувство, святое и великое, может быть зародышем многого прекрасного»⁴².

Это стихотворение стоит третьим по порядку после «Из Гете» («Тихие долины...») и поэмы «Мцыри», а вместе они поставлены потому, что их объединяет, условно говоря, тема «природы», отношения к ней человека, а через природу – к Богу.

«Читали ли вы в “Отечественных записках” стихи Лермонтова, перевод из Гете? – писал Николай Елагин отцу 18 августа 1840 года. – Стихи эти очень понравились Москве, и кто оттуда к нам ни приедет, всякий непременно знает их наизусть и хвалит. Я сочинил музыку на эти стихи, и они поются у нас в Люблино с утра до вечера»⁴³.

Вот это стихотворение:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты (2, 54).

В лирической вещи, чем меньше она по объему (а в этом стихотворении всего восемь строк!), тем большее значение имеет подтекст, который в нем ощущает читатель, особенно читатель-современник, и который всегда очень трудно понять потомству, особенно отдаленному.

В этом стихотворении, переводе из Гете, взгляд поэта, последовательно спускаясь сверху, охватывает весь грандиозный по масштабу ландшафт, всю спящую природу, сравнивает себя, свою беспокойную душу с этим миром тишины и спокойствия, для того чтобы в конце концов обещать себе «отдых», «покой», а может быть, и смерть.

Последняя строка с ее резким утвердительным ответом на невысказанные, но подразумевающиеся жалобы устав-

шего от дороги (от жизни) человека, подготовлена предшествующей строкой, которая резко контрастирует по своей императивно-разговорной форме с предшествующим шестистишием.

Два первых двустишия дают два соположенных, хотя и контрастных понятия-образа: *вершины – долины*. Каждое из них является семантическим и грамматическим центром «своего» двустишия. При очень тщательно продуманном параллелизме конструкции в ней есть и существенные отличия. Эпитеты у них разноплановые: «горные» – «тихие», но если второй, «тихие», однозначен, то эпитет «горные» содержит и дополнительные значения, всегда в поэзии связанные с понятием «гора» и производными от него. Эпитет «горные» дает не только исходную точку для описания, он предполагает как обязательный элемент существования «долин», контрастных горам не только по расположению, но и по образу своего бытия. Тем более важно для этого стихотворения то, что объединяет эти контрастные понятия, – сон, покой, тишина.

Глаз поэта видит и то, чего не происходит на самом деле, т. е. появляющиеся в пятой и шестой строках глаголы действия (пылит, дрожит) даны с отрицательной частицей «не» и означают отсутствие действия, т. е. они уточняют, конкретизируют ту картину всеобщего сна и покоя, в котором находится природа. Ее не тревожит ни ветер, ни присутствие человека, который мог бы проехать или пройти по дороге. И концовка, с ее прямым обращением поэта к себе («ты») разрушает этот мир покоя, это царство сказочной спящей красавицы и вводит мятущегося и тревожного героя, для которого отдых и покой возможны только в смерти.

Именно скрытый, но ощущаемый трагизм, и следовательно, неопровержимость последней строки объединяли это стихотворение, в оригинале у Гете звучащее как спокойная медитация, с лермонтовским строем чувств и с его обостренным ощущением трагизма любой жизненной или психологической ситуации.

И это, пожалуй, более всего потрясло и поражало читателей-современников – умение поэта увидеть в самой простой, не трагической и даже не драматической ситуации скрытую энергию трагизма. В сборнике «Мцыри» следует за стихотворением «Из Гете». В черновой редакции поэмы есть прямое обращение героя к Богу, замененное в печатном тексте другими стихами, в которых уже нет бунта, а есть только горечь.

Вот этот отброшенный текст:

О Боже, думал я, зачем
Ты дал мне то, что дал ты всем,

И крепость сил, и мысли власть,
Желанья, молодость и страсть?
Зачем ты ум наполнил мой
Неутолимою тоской
По дикой воле? почему
Ты на земле мне одному
Дал вместо родины тюрьму? (2, 594)

Лермонтов поступил благоразумно, убрав эти стихи, так как цензура тщательно вытравляла из печатного текста все, что говорило о родине-тюрьме. Так, были выброшены стихи:

Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы...

И в конце поэмы:

...пускай в раю,
В святом, заоблачном краю
Мой дух найдет себе приют...
Увы! – за несколько минут
Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл,
Я б рай и вечность променял (2, 488).

«Мцыри» в целом, как известно, восходит к поэмам «Исповедь» и «Боярин Орша». «Исповедь» и «Мцыри» построены как рассказ главного героя о себе и своей судьбе. «Боярин Орша» – это новелла с точным сюжетом. Но ни в одном из предшествующих «Мцыри» опытов поэмы-исповеди нет в таком объеме эпизодов, где герой сталкивается с природой в различных ее проявлениях: ей отведены главки 6, 8–12, 15–19, 22, т. е. 12 главок из 26, не считая того, что и в других главках возникают элементы «природного».

Дикая красота природы враждебна человеку, природа у Лермонтова – это та самая «равнодушная природа», о которой писал Пушкин, и в ней герой не находит воли для себя, хотя ему кажется, что он угадывает «думы» «темных скал», и возникает «дружба» между ним и «грозой», а «разговор» горного потока – ему понятен. Более того, Мцыри, как ему кажется, слышит все голоса природы:

И снова я к земле припал,
И снова вслушиваться стал
К волшебным, странным голосам;
Они шептались по кустам,
Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли.

Но в этом согласном хоре нет, и Мцыри это замечает,
голоса человека:

...не раздался
В торжественный хваленья час
Лишь человека гордый глас.

А природа равнодушна в своей хвале своему создателю-Богу. Но человеку природа враждебна, он ей чужой и живая ее красота уже не равнодушна, а враждебна человеку.

В бою с барсом человек как бы меняется местами со зверем:

Он застонал, как человек,
И я был страшен в этот миг;
Как барс пустынный зол и дик,
Я пламенел, визжал, как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков
Под свежим пологом лесов.

Человек может проникнуть в красоту природы и понять величие творца, но слиться с ней он может только в поэзии.

Об этом говорит помещенное вслед за «Мцыри» стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...». Оно строго выверено композиционно. Три первых четверостишия начинаются анафорически – временным наречием «когда». Только последнее четверостишие начинается с наречия «тогда», концентрирующего в себе ответ на все три «когда»⁴⁴.

Три обобщенных ландшафта, представленных в первых трех строфах, даны параллельно, а не в последовательности времени года, они возникают в сознании поэта отдельно или совмещенно, но вне какой-либо между ними связи.

Наивное восприятие позднейших эпох искало этой временной связи, не находило ее и удивлялось ошибкам поэта, у которого одновременно могут зреть нивы, т. е. поля пшеницы, и поспевать сливы и появляться ландыши, в то время как ландыши цветут только ранней весной, а нивы и сливы – поспевают только в конце лета. Конечно, Лермонтов не хуже своих критиков знал основные факты русского земледельческого календаря и не мог он забыть, что ландыши – ранний весенний цветок, а слива – поздний летний плод. Каждая из трех пейзажных строф имеет свою линию логической синтаксической связи с последней строфой, и в этом отношении они равноправны, а не соподчинены друг другу, и каждый ландшафт независим

от другого и существует в сознании поэта сам по себе, как законченная картина.

Тема стихотворения – восприятие Бога через красоту им созданной природы – определяет отбор эпитетов; они здесь не оценочно обвинительны, как в стихотворных инвективах Лермонтова, а конкретны и точны, они передают вполне реальные и легко представимые качества предметов, преимущественно цветочные: *желтеющая нива; малиновая слива; зеленый листок; ландыш серебристый*.

В первой строфе пейзаж статичен, но при этом полон внутреннего движения, создаваемого ветром: *нива волнуется, лес шумит, слива прячется*; поэт только смотрит и восхищается, это он чувствует *свежесть* леса и это ему тень листка кажется *сладостной*.

Во второй строфе ландыш радостно встречает взор поэта и «приветливо кивает головой».

Оба эти пейзажа молчаливы, они не говорят, они бессловесны.

Зато в третьей строфе лепет ручья уже сообщает «таинственную сагу», т. е. что-то древнее, изначальное, непереваемое на человеческий язык, но интуитивно понятное поэту.

В четвертой строфе немые и звучащие речи природы преображают сознание поэта, помогают ему преодолеть или, может быть, забыть тревоги человеческой жизни, подняться над ними и постигнуть причину и Творца всей красоты, которую он воспроизвел в первых строфах. В этой строфе меняется стилистика, появляются слова высокого стиля – *смиряться, постигнуть, чело* – и сочетания слов высокого стилевого ряда: *тревога души, морщины на челе, постигнуть счастье...* Меняется и ритмика. Последняя строка четвертой строфы, т. е. заключительная строка всего стихотворения, укорочена, вместо торжественного и плавного безцезурного шестистопного ямба в последней строке только четыре стопы. Это связано с ее назначением – дать вывод, утверждение и объяснение того, к чему читателя готовило все стихотворение, – *и в небесах я вижу Бога!*

Но мир с Богом возможен только через природу и только через ее эстетическое восприятие. Человек чужд природе (как мы видели на примере судьбы Мцыри) и может быть только ее наблюдателем, посторонним зрителем ее красоты.

Вне природы, вне ее посредничества человек как существо социальное бунтует против Бога и установленного им порядка. С особенной силой это отрицание Провидения выражено в стихотворении «Благодарность». Оно состоит

из восьми строк. Первые шесть начинаются анафорически («за») и в них перечисляются все муки и страдания, за которые поэт с горькой иронией благодарит Бога. Частично эмоциональные формулы в этом стихотворении построены на резком столкновении основных смыслов и превращаются почти в оксюмороны: *отрава* поцелуя, *клевета* друзей. В этом контексте даже внутренне не противоречивое сочетание «мечь врагов» звучит как нечто катастрофически неожиданное и парадоксальное.

Шестая строка подводит итог всему названному ранее, всем страданиям и горестям:

За все, чем я обманут в жизни был.

А две последние строки (седьмая и восьмая) вновь повторяют тему благодарности, но уже как полное ее отрицание:

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил.

Б.Я. Бухштаб установил, что Лермонтов построил свою стихотворную «благодарность» как полемический парадокс одноименного стихотворения В. Красова – поэта, очень ценимого в кружке Станкевича – Белинского. (См. об этом подробнее в главе VI.)

В стихах о Боге у Лермонтова вновь появляется «я» поэта, который смело берет на себя всю ответственность в спорах с Божеством. Его поэтическая мысль может выражать бунт, сомнения или приятие Бога, но всегда в этих стихах иной масштаб, не тот, которым пользуется поэт в стихах о современности с многозначительным «мы». Сложные и противоречивые отношения поэта к Богу существуют в его сознании как вечные проблемы человеческого бытия, а не как преходящие заботы сегодняшнего дня.

Почти каждое стихотворение о таких заботах является его собственной, лермонтовской, часто полемической разработкой какой-либо популярной в поэзии 1820–1830-х годов темы.

Одной из спорных тем с 1810-х годов в поэзии эпохи стала тема бала, на котором стал господствовать новый танец – вальс.

Известно, что к вальсу очень враждебно отнесся Байрон (может быть, из-за своей хромоты?). У Пушкина в «Евгении Онегине», у Баратынского в поэме «Бал» танцы (на балу) даны как существенный элемент жизненного обихода, без энтузиазма, но и без критики.

Подлинным певцом бального танца заявил себя Бенедиктов:

Как вносил я в вихрь круженья
Пред завистливой толпой
Стан твой, полный обольщенья
На ладони огневой...⁴⁵

Когда тебя в могучем танце мча,
Я был палим огнем прикосновенья.
Когда твоя косынка средь волненья
Роскошно отделялась от плеча.
Когда в твоём эфирном, гибком стане
Я утоплял горящую ладонь, –
Казалось мне, что в радужном тумане
Я обнимал заоблачный огонь⁴⁶.

«Бал» у Лермонтова не стал самостоятельной темой, но в тех стихотворениях, где он является местом действия или упоминается как неперемнная часть жизненного уклада, отношение поэта к нему всегда презрительно-враждебное. Таково оно в стихотворении, действие которого начинается на новогоднем балу, танец у него назван «пляской», т. е. стилистически снижен, а бальное движение показано как мельканье «бездушных» фигур.

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски... (2, 40)

А восторгам Бенедиктова по адресу его бальных визави у Лермонтова противостоят иронические замечания:

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки... (2, 40)

Стихотворение это имеет свою особую судьбу. Оно так плотно срослось с личностью и судьбой Лермонтова, что повлияло на позднейшую мемуаристику, а перед исследователями поставило несколько загадок. Так, воспоминания И.С. Тургенева о Лермонтове на балу кажутся парафразой вышеприведенных строк.

«На бале Дворянского собрания ему не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки; одна маска сменялась другой, а он почти не сходил с места

и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Мне тогда же почудилось, что я уловил на лице его прекрасное выражение поэтического творчества. Быть может, ему приходили в голову те стихи:

Когда касаются холодных рук моих и т. д.»⁴⁷.

Эмма Герштейн, тщательно проверившая наслоившиеся на это стихотворение легенды и гипотезы, пришла к заключению, что бал, о котором, по-видимому, говорится у Лермонтова, не был маскарадом, так как на маскарадах не танцевали: «В такой обстановке не рождаются мечтанья, забытые, взгляд на окружающее как будто бы сквозь сон. В “1-ом января” чувствуется “блеск утомительный бала” (как в стихотворении, посвященном М.А. Щербатовой), его эстетическое колдовство. Движение к знаменитой развязке строится на борьбе с завораживающей силой бездушного ритуала великосветского бала»⁴⁸.

Мне кажется, что именно «эстетического колдовства» нет в лермонтовской характеристике бала; красота у него отнята, так как она фальшива и бездушна. Красота не в городе, не в каком-то из дворцов петербургской знати, а среди природы, в родном доме, в детстве и, наконец, в образах поэзии.

В своем незаконченном романе о Петербурге Лермонтов поместил сатирическую характеристику бала и бальной публики (см. главу VII).

Сатирическое отношение к балам у Лермонтова как бы отменяет всю традицию поэтического их описания, начиная с Пушкина, а Бенедиктов тут может дать только уж очень благодарный повод. «Балы» – это тема чисто петербургская.

Другая, уже во многом ставшая общим местом в поэзии 1830-х годов тема – это Восток вообще и ответившаяся от него кавказская тема. В критике умственного и материального состояния современного Запада существенное место отводилось некоторыми русскими литераторами Востоку, в первую очередь Турецкой империи, которая тогда включала в себя весь арабско-мусульманский Восток. По поводу «восточного сказания» (таков подзаголовок стихотворения «Три пальмы») Ю.М. Лотман пишет: «...здесь попытка возроптать против предназначения и просить “у бога счастья” наказывается как преступление. Но ведь именно эта жажда личного счастья, индивидуальность, развитая до гипертрофии, составляет сущность человека Запада. Два полюса романтического сознания: гипертрофированная личность и столь же гипертрофированная безличность – распределяются между Западом и Востоком»⁴⁹.

В рассуждения Ю.М. Лотмана вкралась досадная описка: пальмы не просят «у бога счастья», – это слова из другого стихотворения («Я к вам пишу случайно, – право...») и говорит их автор этого письма-стихотворения. С. Лейтон⁵⁰ предложила наряду с обычным сопоставлением лермонтовского стихотворения с пушкинским «Подражанием Корану» свое сравнение «Трех пальм» со стихотворением «Пальма (Подражание арабской песне)», напечатанным в «Библиотеке для чтения» (1838, т. 27) и принадлежащим князю Дмитрию Александровичу Кропоткину (1818–1875), постоянному участнику «Библиотеки для чтения»⁵¹.

Вот полный текст этого стихотворения Кропоткина:

ПАЛЬМА

Подражание арабской песне

В степи знойной, одинока,
Пальма стройная росла;
От ветвей ея далеко
Тень раскинута была.
Солнце пальму ту любило,
Берегло ее, лучей
Огнедышащих не лило
На красавицу степей.
Ветер, гость Хеджаза редкий,
Часто пальму навещал
И с зеленой ея ветки
Пыль заботливо сдувал.
Жаром солнца опаленный,
Дикой воли буйный сын,
Долгим бегом утомленный,
Приходил к ней Бедуин,
И в тени ея прохладной,
На седло склонясь главой,
Находил покой отрадный
Аравиец молодой.
Собрались на небе тучи,
Понеслись волной по нем,
Вихрь вскружил песок сыпучий,
Закрутился вихрь столбом:
Горе, горе Бедуину!
Если он теперь в степях,
Не видать ему Медину,
Не бывать в родных шатрах!
Не оплаканный друзьями,
Он погибнет в цвете лет,
И песчаными холмами
Вихрь засыплет его след.

Степь протяжно застонала,
Раскатился страшный гром,
Вот и молнья заблестала, –
Пальма в плене роковом!
Долго, долго бушевали
Непогода, дождь, гроза,
Долго тучи закрывали
Голубья небеса:
Вдруг затихла непогода;
Туч громовых не видать;
Отдохнувшая природа
Улыбнулась опять,
Но на месте, где стояла
Пальма, стройный цвет степей,
Струйка ясная бежала
И вливалась в ручей.
В память бедной пальмы, любит
Солнце ясное его;
Ветерок всегда голубит
Сына друга своего.
Бедуин, изнеможенный
Жаждой страшною, спешит
К той струе и, оживленный,
Память пальмы свято чтит.

По мнению исследовательницы, «в противоположность плодотворному гетеросексуальному союзу в стихотворении Кропоткина, желание лермонтовских деревьев провоцирует смертельную самцовую агрессию. Путники в “Трех пальмах” проявляют себя как карающие представители разгневанного божества...»

«In answer to the fruitful heterosexual union in Kropotkin's poem, the desire of Lermontov's trees provokes lethal male aggression. The travelers of “Tri pal'my” materialize as punitive agents of a wrathful god. Just as the divine authority is male, so too are there no women depicted in the Arab caravan. The despoliation of the trees is a strictly masculine project, and the language appropriately suggests rape, as well as murder, after the palms are felled at nightfall, their “clothes” are stripped off (by “little children”, who seem in context to be boys). The trees' “bodies” are then chopped and slowly burned. The tropes of bark as clothing and the trunk as a body strongly insinuate sexual assault. Lermontov realizes here an unstated metaphor of despoliation as a rape of the land, a concept which overturns Kropotkin's presentation of nature as a woman honored by man and powerful celestial forces alike»⁵².

Иначе все у Лермонтова: Аллах не терпит ни малейшего протеста или даже ропота и жестоко за него наказывает. «Восток» в этом стихотворении – это сфера застоя, где малейшее проявление своеволия, даже движимого самыми лучшими намерениями, наказывается беспощадно. При этом надо помнить, что «Три пальмы» – это восточное «сказание», т. е. эту драматическую историю создал не автор-европеец, он только излагает чье-то «сказание», т. е. притчу безымянного народного сказителя пересказывает в его духе и с его точки зрения. Поэтому в сказании «пальмы» и «ключ» разговаривают с Богом, молятся ему. Восток в этом «сказании» – это мир безусловной и ни в чем не сомневающейся веры в Аллаха, в высшую силу, которая, если исполняет просьбы, то по-своему, с неожиданным и жестоким результатом. Смысл сказания в том, что верующему надо слепо полагаться на высшую волю и терпеливо ждать ее решения.

Таково, по Лермонтову, «восточное» понимание предопределенности судеб.

А как понимает Лермонтов свое, условно говоря, «западное» (по отношению к «восточному») отношение к высшей силе – к Богу?

Нерефлектирующее, непосредственное отношение к Богу, вера в него, не подверженная никаким сомнениям, представлена в сборнике в «Казачьей колыбельной песне». Эта «песня» построена на жестоком и неразрешимом социальном и нравственном конфликте между материнской любовью, величайшей ценностью человеческого общежития, и войной. У Лермонтова о своей любви и неутешной печали поет женщина-казачка, представительница сословия, для которого война – это привычное и неизбежное занятие, не только профессия, но и образ жизни.

Война и человечность даны в непримиримом противостоянии, как одно из неразрешимых противоречий истории человечества. «Песня» – это рассказ о превращении «прекрасного младенца», тихого «ангела» в воина, убийцу; человек, вырастая, меняет свою душу.

Есть в сборнике две «Молитвы» уже от лица самого поэта. Одна из них («Я, мать Божия, ныне с молитвою...») обращена не к Богу – творцу мира, создателю Вселенной, не к философскому Богу русских гегельянцев, а к народному представлению о Богородице как заступнице за грешников перед строгим верховным судьей всех живых и мертвых.

Мир, каким он представлен в этом стихотворении Лермонтова, нечто «холодное» и, значит, враждебное «достойной душе», той, за кого просит и о ком молится поэт.

В целом же лермонтовская «Молитва» построена на парадоксальном противопоставлении «пустынной», т. е. «пустой» души того, кто молится, теплоте и силе чувства, с каким он просит не за себя, а за «прекрасную душу». Стихотворение это, в автографе называвшееся «Молитва странника», входит в центральную, условно биографическую тему сборника 1840 года – тему странника.

Другая «Молитва» («В минуту жизни трудную...») не содержит обращения к Богу:

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них (2, 35).

Сила воздействия этой молитвы, может быть, памятной с детства («твержу я наизусть...»), в «непонятной» прелести, т. е. в каком-то эмоциональном воздействии, а не в ее прямом значении.

А как выражена в сборнике одна из основных «вечных» тем русской поэзии, имевшая уже к 1830-м годам столетнюю традицию, – тема любви? Любви и вдохновительницам любовного чувства отведена значительная часть сборника Бенедиктова 1835 года.

Любовь и поэзия еще и в 1830-е годы были неразлучны. Только в середине 1840-х годов мог появиться поэт без любовной темы – Некрасов. Тем интереснее, что непредубежденное чтение лермонтовского сборника убеждает, что в нем нет этой темы, нет стихов, обращенных к возлюбленным поэта, нет стихов о разлуке, о муках неразделенной любви и т. д. Так, в «Молитве» («Я, мать Божия...») нет никаких оснований видеть выражение любовной страсти, тут речь идет о другом, и «Молитва» выражает трогательную заботу о юном существе, еще стоящем как бы на пороге жизни со всеми в ней возможными испытаниями и бедами.

В прямом, не рефлексивном освещении любовь появляется в стихотворении «Отчего». Оно построено как разъяснение анафоры, открывающей и замыкающей шестистроичное стихотворение:

Мне грустно потому, что я тебя люблю...
<...>
Мне грустно... потому, что весело тебе.

Сама же любовь остается за текстом, ни в какие подробности своего чувства поэт не входит, он говорит только о гонениях молвы, о слезах и тоске, о том, как придется ей (адресату) заплатить за свою любовь.

К собственно любовной теме имеет косвенное отношение стихотворение «Расстались мы, но твой портрет...». В нем идет речь о портрете, который дорог как память о прежнем, давнем чувстве, а не о самой возлюбленной.

В стихотворении «И скучно, и грустно...», очень строго осужденном всей критикой за «траурные узоры», любовь, в общеромантическом представлении основное содержание человеческой жизни, отнесена к скоропреходящим заблуждениям чувств в ряду других страстей:

Что страсти? – Ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, –
Такая пустая и глупая шутка... (2, 41)

Сложность структуры этой вещи Лермонтова еще и в том, что в ней «траурные узоры» покрывают жизнь в целом, хотя автор все время говорит, как кажется, только о себе, о своем отращении ко всему, чем может быть привлекательна жизнь вообще.

Если первое двустишие говорит только о полном одиночестве лирического «я», то в последнем двустишии как итог всего пересмотренного и забракованного окончательному осуждению подвергнута вся жизнь, – всё, что касается каждого и всех.

В сборнике нет никакого предисловия автора, в котором он объяснялся бы с читателями по поводу своей книги, ее состава и т. д. Вместо такого предисловия или вступления Лермонтов включил в сборник стихотворение, вернее, драматизированную сценку-разговор трех – «Журналист, читатель и писатель». Такое количество участников этого разговора позволило Лермонтову представить «в лицах» несколько мнений о современной литературной ситуации.

Было сделано несколько попыток определить, кого же именно из современных ему литераторов имел в виду Лермонтов, когда выводил их в персонажах этого трилога. Итогом этих попыток было утвердившееся в конце концов мнение, что персонажи эти собирательны, и отдельные намеки и цитации ходовых в пушкинском кругу фраз и словечек не позволяют прикрепить каждого персонажа к определенному прототипу⁵³. Более продуктивный подход к этой стихотворной декларации Лермонтова предложил Ю.М. Лотман, который находит, что все три персонажа стихотворения высказывают мысли, близкие самому его автору, в словах Писателя Ю.М. Лотман видит попытку объяснения основного противоречия русского литературного сознания 1840-х годов – противоречия критического и утопического начал⁵⁴.

Как и весь сборник, эта «литературная декларация» Лермонтова построена как рассказ о «других», а не о себе. О сложностях литературной ситуации конца 1830-х годов говорят трое типизированных лиц, а не Лермонтов. Его реплика (или реплики?) за текстом этого стихотворения, в том, что он сам пишет и предъявляет читателям. Только в таком свете проясняется смысл этого драматизированного разговора.

VI. Примирение и бунт (Философия эпохи и Лермонтов)

1830-е годы уже четверть века спустя, в середине 1850-х, стали предметом пристального внимания и заинтересованного анализа людей, переживших эту эпоху и теперь захотевших осмыслить свой личный и общеисторический опыт. Герцен, Аполлон Григорьев, Анненков, Дружинин, Чернышевский – каждый из них предлагал свое объяснение, свою формулу эпохи, различно оценивая и переоценивая действовавших тогда лиц.

По странному, хотя и объяснимому сочетанию обстоятельств общего и частного порядка Лермонтов в эти концепции движения мысли, как правило, не попадал. Уже в XX веке делались не очень убедительные попытки прислонения его к какой-либо философской системе¹ или к системе взглядов какого-либо одного из русских мыслителей, как это было сделано, хотя и недостаточно убедительно, применительно к Чаадаеву².

В «Лермонтовской энциклопедии», в этом замечательном по добросовестности и полноте своде знаний о Лермонтове, нет статьи «Философские взгляды Лермонтова» или «Лермонтов и философия». Это пишется не как упрек, а скорее в похвалу. Всегда лучше не писать о том, что не дало сколько-нибудь убедительных результатов, чем фантазировать или прибегать к различного рода идеологическим натяжкам или подстановкам. Как писал один из исследователей философских взглядов Лермонтова, «...наука не располагает точными документальными данными о философских позициях Лермонтова в 1837–1841 гг. Поэтому исследователи идут к определению этих позиций косвенным путем – через анализ его художественных произведений»³.

Замечание это верно и сегодня, но и этот путь, который назван «косвенным», себя не оправдал и выродился в дви-

жение по тому «кругу», о котором писал еще Белинский в 1840 году, имея в виду глубинный смысл «Героя нашего времени»: «...тут все выходит из одной главной идеи и все в нее возвращается. Так линия круга возвращается в точку, из которой вышла, и никто не найдет этой исходной точки»⁴.

Возможен ли другой подход, который помог бы найти выход из этого «круга», из замкнутого пространства произведения или их совокупности? Ведь можно попытаться посмотреть на русскую общественную мысль 1830-х годов как на некую систему соотнесенных между собой подсистем, предлагавших различные ответы на одни и те же вопросы, поставленные временем. Знаменитые споры в московских салонах 1840-х годов, о которых вспоминает с таким чувством Герцен, начались уже в 1830-е годы, и в них бился пульс общественной мысли, которую так хотело заглушить правительство.

Вероятно, возможен иной путь поисков идеологических связей и соотношений творчества Лермонтова с той напряженной работой мысли его времени, которую мы предлагаем называть философией эпохи. Речь пойдет о том, над чем думали, что хотели понять в своем времени люди 1830-х годов, и как отвечало на эти искания мысли творчество Лермонтова.

У нас нет готовых ответов, но есть убеждение, что поиски эти могут помочь понять нечто такое в Лермонтове, что обнаружит его связи со временем, которых мы не замечали.

В отличие от Баратынского, например, в литературной работе которого заметна постепенная эволюция, путь Лермонтова в литературе полон резких перемен, в нем трудно не заметить, как раннее романтическое творчество сменяется неистовой порнографией юнкерских поэм, поэтическая проза «Вадима» – ироническим аналитизмом «Княгини Лиговской», а центростремительная лирика 1830–1832 годов почти полным отказом от лирического «я» в «Стихотворениях» 1840 года.

Только в этом смысле можно говорить, что в энергии внутреннего развития и его стремительности Лермонтов сходен с Пушкиным. Нужно было, по-видимому, очень острое ощущение того, что Ю.Н. Тынянов назвал «подземными толчками истории»⁵, имея в виду особое свойство психической организации поэта, которая позволяла ему улавливать внешние, еще незаметные сдвиги в социальной психологии, возникновение новых общественных потребностей, по разным, отчасти внешним, причинам не получившим еще прямого выражения.

В общем виде об этом сказал Белинский, уловивший в новизне лермонтовской поэзии не только отражение оригинальности и силы поэтического таланта, но и голос новой эпохи, новой социально-психологической ситуации.

Сопоставляя раннюю поэзию Пушкина и поэзию Лермонтова в том виде, в каком она предстала перед русскими читателями в «Стихотворениях» 1840 года, Белинский писал: «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»⁶.

Верно определив значение Лермонтова для русской литературы его времени, Белинский указал на рефлексию как отличительное свойство его поэзии и увидел в нем выразителя «только чувствующих и мыслящих людей нового поколения»⁷.

Известно, какое впечатление произвело «Философическое письмо к даме» П.Я. Чаадаева, опубликованное в «Телескопе». Пушкин отвечал Чаадаеву подробным и очень содержательным письмом, но не послал его. В нем Пушкин с полной свободой высказал все, что он думал о духовном состоянии русского общества: «Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь – грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всякому долгу, справедливости и истине, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству – поистине могут привести в отчаяние. Вы хорошо сделали, что сказали это громко»⁸.

Если перевести смысл этого письма на более привычную нам терминологию, то можно свести его к безжалостному и безотрадному выводу об отсутствии какой-либо идеологической жизни, какого-либо биения живой мысли именно в Петербурге и в петербургском обществе.

Правда, Пушкин говорит об общественном мнении, но общественное мнение ведь и есть конкретная, живая форма выражения общественной мысли. Так думал Пушкин о том, что он мог наблюдать в Петербурге, в том обществе, которое было или враждебно ему, или, в лучшем случае, равнодушно.

Зато о Москве он думал иначе: «Ученость, любовь к искусству и талант неоспоримо на стороне Москвы»⁹, – писал он в январе 1835 года. В 1830-е годы эпоха еще не могла сама на себя оглянуться, но когда они ушли в прошлое, хоть и не очень далекое, в середине 1850-х годов понадобилось в них разобраться, оценить и понять, что же

это время дало русскому обществу, как оно двинуло его духовное развитие.

Но так как Лермонтов покинул Москву еще в 1832 году, то вся эта интенсивная работа московской мысли его, очевидно, не коснулась – во всяком случае, у нас нет никаких свидетельств его интереса к этой стороне московской жизни. С участниками московских кружков (Н.М. Сатиным и В.Г. Белинским) Лермонтов, как кажется, впервые встретился на Кавказе в 1837 году, в первую ссылку.

В своих воспоминаниях, написанных в 1865 году, Сатин рассказывает о встрече Лермонтова и Белинского на его, Сатина, квартире в Пятигорске: «Познакомились, и дело шло ладно, пока разговор вертелся на разных пустяках. <...> Но Белинский не мог долго удовлетворяться пустословием. На столе у меня лежал том записок Дидерота; взяв его и перелистав, он с увлечением начал говорить о французских энциклопедистах и остановился на Вольтере, которого именно он в то время читал»¹⁰.

Для того чтобы нам представить себе, что мог говорить в это время Белинский о Вольтере, следует обратиться к его письмам и статьям 1837–1838 годов. В письме к Д.П. Иванову от 7 августа 1837 года, писавшемся целую неделю, Белинский изложил всю систему своих философско-исторических воззрений того времени – воззрений, позднее более подробно развитых в его статьях в «Московском наблюдателе». Письмо из Пятигорска содержит суммарную (отрицательную, конечно) характеристику французской философии: «...французская философия есть истинное пустословие, потому что она у них есть отголосок политики и находится под ее влиянием, тогда как здравая политика должна исходить из философии <...> французы же все выводят из настоящего положения общества, и потому у них нет вечных истин, но истины дневные, т. е. на каждый день новые истины»¹¹.

В статье, написанной в начале 1838 года, Белинский сопоставил творчество Вольтера с так называемой «неистовой» романтической литературой 1830-х годов: «Самая цветущая эпоха французской литературы была в XVIII веке. Сатанинское владычество Вольтера было действительно, потому что выразило собою момент не только целого народа, но и целого человечества. Это был человек могущий, которого мысль и слово имели несчастное, но в то же время действительное значение. В *неистовой* школе видны те же семена неверия и разрушения, но семена не в духе времени, случайные, призрачные, подгнившие и потому не пускающие ростков. Вольтер был подобен сатане, освобожденному высшею волею от адамантовых цепей, кото-

рыми он прикован к огненному жилищу вечного мрака, и воспользовавшемся кратким сроком свободы на пагубу человечества; господа *неистовые* похожи на мелких бесенят, которым много-много, если удастся соблазнить православного полакомиться в постный день ложкою молока или заставить набожную старушку проспать заутреню. Вольтер, в своем сатанинском могуществе, под знаменем конечного рассудка, бунтовал против вечного разума, ярясь на свое бессилие постичь рассудком постижимое только разумом, который есть, в то же время, и любовь, и благодать, и откровение; *неистовые* отвергли Вольтера, презирают безверие и нечестие XVIII века, признают и любовь, и благодать, и откровение, и, в то же время, устремляют все усилия своих ограниченных дарований и конечных умов, чтобы противоречиями жизни (которых они не в силах примирить по недостатку любви, благодати и откровения) доказать, что мир Божий есть мрачная пустыня, где слышны только стоны и скрежет зубов. Не одно ли и то же оба эти явления? – Да, одно и то же; но между ними есть большая разница: первое было выражением исторического момента, второе – совершенно случайно, произвольно и потому ничтожно. Вольтер и его сподвижники были люди примечательные, даровитые, сильные, в самом своем несчастном ослеплении; а господа *неистовые* – просто люди, взявшиеся за дело не себе по плечу, гении-самозванцы. Первые были Титаны, восставшие против державного Олимпа и пораженные его громами; вторые – шаловливые школьники, затеявшие обобратить чужое вишневое дерево и думающие, что они ниспровергают целый мир.

Чтобы образумить первых, нужны были громы, для вторых достаточно хороших розог. Первые выражали свою внутреннюю разорванность, свое распадение и муки от него; вторые прикинулись разочарованными и схватились за богохульство, как за средство для эффектов»¹².

Теперь мы можем вернуться к воспоминаниям Сатина и к его рассказу о ссоре Лермонтова с Белинским:

«Такой переход от пустого разговора к серьезному разбудил юмор Лермонтова. На серьезные мнения Белинского он начал отвечать разными шуточками; это явно сердило Белинского, который начинал горячиться; горячность же Белинского более и более возбуждала юмор Лермонтова, который хохотал от души и сыпал разными шутками.

– Да, я вот что скажу вам о вашем Вольтере, – сказал он в заключение, – если бы он явился теперь к нам в Чембар, то его ни в одном порядочном доме не взяли бы в гувернеры.

Такая неожиданная выходка, впрочем не лишенная смысла и правды, совершенно озадачила Белинского. Он в течение нескольких секунд посмотрел молча на Лермонтова, потом, взяв фуражку и едва кивнув головой, вышел из комнаты.

Лермонтов разразился хохотом. Тщетно я уверял его, что Белинский замечательно умный человек; он передразнивал Белинского и утверждал, что это недоучившийся фанфарон, который, прочитав несколько страниц Вольтера, воображает, что проглотил всю премудрость.

Белинский, с своей стороны, иначе не называл Лермонтова, как *пошляком*, и когда я ему напоминал стихотворение Лермонтова “На смерть Пушкина”, он отвечал: “Вот важность – написать несколько удачных стихов! От этого еще не сделаешься поэтом и не перестанешь быть пошляком”. На впечатлительную натуру Белинского встреча с Лермонтовым произвела такое сильное влияние, что в первом же письме из Москвы он писал ко мне: “Поверь, что пошлость заразительна, и потому, пожалуйста, не пускай к себе таких пошляков, как Лермонтов”¹³.

Шутка Лермонтова, конечно, не ответ на суждения Белинского о Вольтере, но, во всяком случае, услышанные слова показали Лермонтову, что есть круг людей в московском обществе, для которых философские проблемы составляют содержание жизни.

В разговорах с Сатиным и Белинским Лермонтов получил представление о незнакомом ему движении мысли в Москве, в кружках, занятых изучением немецкого идеализма в его новейшем выражении в философии Гегеля и поисками того в этой философии, что могло бы им помочь понять современное состояние России и предугадать ее будущее.

Какую-то информацию о том, чем живет мыслящая московская публика, Лермонтов мог, кроме журналов, получить, как можно предположить, от своего приятеля Краевского. Последний вел регулярную переписку с Андросовым, от которого получал подробные сведения о том, чем живет Москва¹⁴. Возможно, что самое существенное через Краевского становилось известным и Лермонтову. Сохранился в чьей-то передаче отзыв (резко отрицательный) Лермонтова о философских спорах в Москве. Но уже наличие такого отзыва говорит о том, что Лермонтову содержание этих споров было известно настолько, что он мог о них составить представление, хотя и отрицательное.

Встречи на Кавказе с декабристами, с Белинским и Сатиным – первыми из молодого московского философического круга – внесли много нового в его представления о духовной жизни русского общества.

Первая встреча Лермонтова с Белинским закончилась, как видно, к обоюдному неудовольствию. И все же, когда Белинский получил в свои руки журнал («Московский наблюдатель») и стал там излагать подробно и последовательно те идеи, которые он, видимо, не очень ловко высказывал в свою встречу с Лермонтовым, Лермонтов мог обратить внимание на обновленный журнал. Со времен «Московского вестника», который когда-то Лермонтов читал очень внимательно, «зеленый» «Московский наблюдатель» был попыткой нового поколения московских «любомудров» создать журнал, проникнутый одним общим философским мировоззрением. Обновленный журнал, где Белинский смог опять, как в «Телескопе», заговорить полным голосом, появился в мае 1838 года, когда вышла первая его книга (XVI по общей нумерации) – мартовский номер.

Можно отметить любопытное совпадение между появлением нового журнала и новым обращением Лермонтова к переработке «Демона». Не преувеличивая смысл этого совпадения, все же я вижу в нем что-то знаменательное. Очень часто в истории литературы мы встречаемся с совпадениями творческих поисков различных авторов, при том, что между ними нет прямых личных или литературных отношений.

Могу воспользоваться для иллюстрации этого утверждения примером из другой эпохи: в 1868 году к разработке образа праведника, «святого» обратились одновременно Достоевский в «Идиоте», Л.Н. Толстой в «Войне и мире», А.К. Толстой в трагедии «Царь Федор Иоаннович»...

Из более близких примеров укажу на включенный романистом (Лажечников) в роман «Басурман» и Лермонтовым в «Песню про царя Ивана Васильевича...» эпизод кулачного боя.

В «Московском наблюдателе» редакции Белинского «...читателей удивили (по словам Аполлона Григорьева. – И. С.) в этом “Наблюдателе” зеленого цвета (такой цвет обложки выбрала молодая редакция) страстные и великолепные статьи о “Гамлете” и игре в нем Мочалова»¹⁵.

Григорьев вспоминал о них с восторгом и удивлением через двадцать лет, а как должны были их воспринимать в 1838-1839 годах все, кто изголодался по живому слову в журнальной критике?

Статьи о «Гамлете» нам понадобятся, когда мы займемся «Героем нашего времени», а сейчас нам нужно понять то общее впечатление, которое мог производить журнал на его читателей.

Прежде чем говорить о том, что же предложил своим читателям Белинский в новом журнале, надо припом-

нить, какая сложилась ситуация в журнальной критике к 1838 году. Давно уже был закрыт «Московский телеграф», недавно, в 1836 году, за публикацию статьи Чаадаева закрыт «Телескоп», в 1837 году захирел «Московский наблюдатель». Зато в Петербурге процветали «Библиотека для чтения» и «Северная пчела». А молодое поколение, уже во многом развившееся под влиянием статей Белинского в «Телескопе» и «Молве», тосковало по живому честному слову (живости-то у Сенковского в «Библиотеке для чтения» хватало с избытком, но в этой живости сквозило такое пренебрежение к русской литературной современности, такое снисходительное высокомерие, что молодым людям, воспитанным на Пушкине, Гоголе, а позднее и на Лермонтове, третирование русской литературы, которым открыто забавлялся Сенковский, становилось нестерпимо).

А чем были статьи Белинского, начиная с «Литературных мечтаний», для молодых его читателей, хорошо объяснил Анненков, сам человек этой эпохи: «Благодаря молодым учителям этих заведений (училищ и кадетских корпусов. — И. С.), и за ними и большей части наших гимназий, образовалась с появления статей Белинского, о бок с утвержденной программой преподавания русской словесности, другая, невидимая струя преподавания, вся вытекавшая из определений и созерцания нового критика и постоянно смывавшая в молодых умах все, что заносилось в них схоластикой, педантизмом, рутиною, стародавними преданиями и благонамеренной прикрасой. Растительное действие этой невидимой струи увеличивалось вместе с дальнейшим развитием критика, с которого, можно сказать, персонал учителей и молодых людей вообще той эпохи не спускал глаз, и, таким образом, имя Белинского было уже очень громко в среде нарождающегося поколения, в школах и аудиториях, когда оно еще не признавалось в литературных партиях...»¹⁶.

Белинский, писавший в 1834–1835 годах об упадке таланта Пушкина, даже о конце его поэзии, теперь в «Московском наблюдателе» заговорил о том, что «мнимый период падения таланта Пушкина начался для близорукого прекраснодушия с того времени, как он начал писать свои сказки и все были дурны, одной “Элегии”, напечатанной в “Библиотеке для чтения” за 1834 год, достаточно было, чтобы показать, как смешны и жалки были беспокойства добрых людей о падении поэта; но... да и кто не был, в свою очередь, *добрым человеком!*»¹⁷.

Новую точку зрения на Пушкина Белинский теперь основывает на посмертных публикациях произведений

«нового периода высшей, просветленной художественной деятельности Пушкина <...>. Чтобы постигнуть всю глубину этих гениальных картин, разгадать вполне их таинственный смысл и войти во всю полноту и светозарность их могучей жизни, должно пройти чрез мучительный опыт *внутренней* жизни и выйти из борьбы прекраснодушия в гармонию просветленного и примиренного с действительностью духа. Повторяем: примирение путем объективного созерцания жизни – вот характер этих последних произведений Пушкина»¹⁸.

Далее Белинский пересказывает и цитирует «Тазита» (который был опубликован под названием «Галуб» в «Современнике», 1837, т. 7), на которого Лермонтов откликнулся своей поэмой «Беглец» в 1838 году (дата предположительна)¹⁹.

Пушкинская поэма написана с точки зрения просвещенного, христиански мыслящего европейца, для которого кавказские нравы и обычаи уже лишены того романтического ореола, в котором и сам Пушкин их изобразил в «Кавказском пленнике».

По характеристике Анненкова, «... “Тазит” выступил из принятого круга понятий и войти снова в общую жизнь не может»²⁰. Белинский ограничился информацией о сюжете поэмы и не дал ей никакой оценки.

Лермонтов поступил с материалом, т. е. с жизнью горцев, так же, как он распорядился с русской жизнью XVI века в «Песне про царя Ивана Васильевича...»; он назвал свою поэму *горской* легендой, т. е. избавил себя как автора от необходимости выразить свое отношение к людям и страстям, в поэме изображенным.

Более того, эту *горскую* легенду у него рассказывает горец, кто-то из черкесов. Только черкес мог назвать врага, с которым «за честь и вольность» боролись отец и два брата Гаруна, «супостатом», только черкес мог сказать: «их кровь течет и просит мщенья», только черкес мог назвать свою страну «пустынею пророка».

В поэме Пушкина неясно разрешение сюжета, у Лермонтова Гарун кончает самоубийством, но его посмертная судьба изображена все с той же *черкесской* точки зрения:

И тень его в горах востока
Поныне бродит в темну ночь,
И под окном поутру рано
Он в сакли просится, стуча,
Но, внемля громкий стих Корана,
Бежит опять под сень тумана,
Как прежде бегал от меча (2, 436).

В этой поэме Лермонтов ближе к «Подражаниям Корану» Пушкина, чем к «Тазиту»; Лермонтов хочет понять, что дает черкесам силу бороться с русскими за свою свободу.

Вероятно, если бы Лермонтов прочел в той же заметке сделанное Белинским изложение письма Жуковского к С.Л. Пушкину о смерти его сына, то в нем бы закипело то же негодование, с которым он писал «Смерть поэта». Белинский с восторгом писал: «А это трогательное участие в судьбе великого поэта, с которым отозвалась на его несчастье русская душа, в лице всех сословий народа, от вельможи до нищего! А это умиляющее и возвышающее душу внимание монарха к умирающему страдальцу, это отеческое внимание, которым венценосный отец народа поспешил усладить последние минуты своего поэта и пролить в его болеющую душу отрадный елей благодарности, мира и спокойствия о судьбе осиротелых любимцев его сердца!.. О, кто, после этого, дерзнет осуждать неисповедимые пути Провидения!.. Кто дерзнет отрицать, что жизнь человеческая не есть высокая драма, во всех ее многообразных проявлениях, и что самое страдание и бедствие не есть в ней благо!»²¹.

Идея необходимости примирения с действительностью, т. е. принятие ее целиком, во всех ее проявлениях, получила философское обоснование в «Московском наблюдателе» редакции Белинского, а затем развивалась и утверждалась в его статьях 1839–1840 годов в «Отечественных записках».

В «Московском наблюдателе» Михаил Бакунин, позднее один из вождей европейского анархизма, в предисловии к публикации «Гимназических речей» Гегеля писал: «Примирение с действительностью, во всех отношениях и во всех сферах жизни, есть великая задача нашего времени, и Гегель и Гете – главы этого примирения, это возвращение из смерти в жизнь. <...> Будем надеяться, что новое поколение сроднится, наконец, с нашей прекрасной Русской Действительностью и что, оставив все пустые претензии на гениальность, оно ощутит, наконец, в себе законную потребность быть действительно русскими людьми»²².

Белинский в этом вопросе пошел дальше других, не остановился там, где другим было бы трудно так сблизиться с официальной идеологией, как это сделал он. Белинского не останавливала в его примирении с наличным состоянием русской жизни необходимость прославлять триединую уваровскую формулу: «И неужели еще наши писатели, или люди, почитающие себя писателями, будут жаловаться, что русская жизнь не дает содержания для романа,

повести, драмы? Но, слава Богу, это жалкое предубеждение рассеивается все более и более, с того времени, когда раздался священный голос с престола, повелевающий русским быть русскими и возвещающий, что кроме *самодержавия* и *православия*, всегда бывших и всегда будущих сокровенным родником русской жизни, ее твердою опорой и залогом ее исполинского могущества на страх врагам и на благо мира, – да будет еще *народность*, и да проникнет собою и наше знание, и наше искусство, и наши произведения, и да сообщит им ту оригинальность и самобытность, без которых нет прочности и действительности...»²³.

Не менее, а может быть, даже более важно было для Белинского этого периода усвоенное им представление о православной религии как источнике верований, подкрепляющих идею примирения с действительностью: в рецензии на жалкую компилятивную брошюрку «Сердце человеческое есть или храм Божий, или жилище сатаны» Белинский писал: «Основание христианского учения есть любовь, или то живое трепетное проникновение в вечные истины бытия, как явления духа Божия, которое наполняет душу человека неизреченным бесконечным блаженством. Но до такого духовного погружения в таинственную сущность источника и виновника бытия – Бога, до такого живого и трепетного проникновения в вечные истины бытия невозможно дойти чрез посредство слабого, ограниченного и конечного рассудка человеческого, который, куда ни оглянется, везде видит одни противоречия, и – бессильный примирить их – или отчаивается познать истину, или принимает за истину свои призрачные, ложные заключения»²⁴.

Белинский не отрицает существования в действительности «противоречий», но ищет их объяснения не в них самих, не в их диалектическом самодвижении, а во вне их лежащей, заранее заданной «истине». В свете этой истины «кончится брань духа с плотью, кончится борьба истины со страстями, *просветлеет* (курсив мой. – И. С.) страдальческое лицо избранника *кротким* (курсив мой. – И. С.) светом тихой и безмятежной радости <...> в сердце своем он ощутит ту безмятежную тишину, в которой слышатся отдаленные хоры ангелов...»²⁵.

Такое противопоставление света и тьмы Белинский вводит и в свои разборы художественных произведений, в свой анализ законов человеческого поведения, т. е. в свою социопсихологию.

Перевод статьи Варнгагена фон Энзе о Пушкине, сделанный Катковым и напечатанный в «Отечественных записках», когда Белинский еще редактировал «Московский наблюдатель», послужил и сам по себе, своими суждения-

ми о Пушкине, и как повод для развития его, Белинского, положений, прекрасным случаем для выражения накопившихся у него идей о Пушкине.

Для начала Белинский с полным сочувствием процитировал предисловие переводчика (Каткова): «Пушкин... не поэт страдания, но великий поэт блаженства и внутренней гармонии. Он не убоился низойти в самые сокровенные тайники русской души... Глубока душа русская! нужна гигантская мощь, чтобы исследить ее. Пушкин исследил ее и победоносно вышел из нее, и извлек с собою на свет все за- таенное, все темное, скрывшееся в ней...»²⁶.

Соглашаясь с Катковым полностью, Белинский далее почти перепечатывает статью Варнгагена фон Энзе, нашедшего в поэзии Пушкина «свежую духовную гармонию, которая, как яркое сияние солнца, просвечивает сквозь его поэзию и всегда, при самых мрачных ощущениях, при самом страшном отчаянии, подает утешение и надежду»²⁷.

Гармония, которую Белинский, в полном согласии с немецким критиком, находит у Пушкина, представляется ему тем идеалом, к которому должен стремиться каждый поэт и каждый человек. И тут возникает самая сложная проблема – проблема пути к гармонии, к идеалу гармонического душевного состояния.

Один из возможных путей – это приобщение (мысленное!) к великим историческим событиям, особенно событиям русской истории, к таким, например, как Бородинская битва: «Да, кто способен выходить из внутреннего мира своих задушевных, субъективных интересов, чей дух столь могуч, что в силах переступить за черту заколдованного круга прекрасных, обаятельных *радостей и страданий своей человеческой личности* (курсив мой. – И. С.), вырваться из их милых, лелеящих объятий, чтобы созерцать великие явления объективного мира и их объективную особенность усвоить в субъективную собственность через сознание своей с ними родственности, – того ожидает высокая награда, бесконечное блаженство...»²⁸.

Поводом для этих рассуждений послужили две брошюры, посвященные Бородинской годовщине. Статья появилась уже после переезда Белинского в Петербург в журнале «Отечественные записки» (1839, т. VI, № 10, цензурное разрешение 14/Х).

Через два месяца была напечатана статья об «Очерках Бородинского сражения» Ф. Глинки («Отечественные записки», 1839, т. VII, № 12, цензурное разрешение 14/ХII).

В борьбе и столкновении с объективностью, с объективным духом субъективный дух, человек, личность, по Белинскому, приходит к тому, что «разумный опыт жизни,

ценою страшной борьбы, противоречий, *страданий*, перемешанных с торжеством победы, *примирением* и *радостями* (курсив мой. – И. С.), уверяет его, наконец, что этот колоссальный и враждебный ему призрак есть его же родное, его же внутреннее, словом, законы его же собственного разума, его же субъективного духа, но только осуществившиеся во вне его, как явления»²⁹.

И далее Белинский говорит о трудности и даже мучительности этого процесса примирения с действительностью в духе: «Всякий духовный процесс совершается с болью и страданием, и столкновение субъективной личности с объективным миром сперва необходимо является как борьба и страдание. Но дорогое и покупается дорогой ценой, и благо тому, кто ценою *страдания* (курсив мой. – И. С.) приобретает истину, которая одна дает блаженство...»³⁰.

Обе статьи Белинского писались в те месяцы 1839 года, когда Лермонтов заканчивал работу над «Героем нашего времени», поэтому еще интереснее терминологические совпадения одной из важнейших по своему философскому содержанию записей в «журнале» Печорина с вышеприведенными рассуждениями Белинского.

Печорин 3 июня записывает: «Я смотрю на *страдания* и *радости* других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. <...> Быть для кого-нибудь причиной *страданий* и *радостей* (курсив мой. – И. С.), не имея на то никакого положительного права, – не самая ли это сладкая пища нашей гордости?» (4, 401).

Парность понятий – «радости» и «страдания» – доказывает, что Лермонтов (как и его герой) свободно ориентируется в кругу тех идей, которым так мучительно старался подчинить себя Белинский. Печорин в самом себе ищет и находит путь к самопознанию: «...душа, страдая и наслаждаясь (вариант формулы радости и страдания. – И. С.), дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью, – лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» (4, 402).

«Оценить» – это значит понять, но не значит принять или подчиниться, и более того (как требовал Белинский в статьях о Бородинской годовщине) – раствориться в объективном, принять все его повеления как закон своего собственного духа.

По Лермонтову, личность может смело предстать перед судьбой (Божьим правосудием), но для этого она должна

«дать во всем себе строгий отчет», понять себя, оценить без поправок и иллюзий собственные поступки и, в сущности, совершить сама суд над собой.

В лирике Лермонтова нет ни одного прямого обращения к Богу с какой-либо просьбой о себе, о помощи или утешении. Такая прямая просьба есть только в стихотворении «Спеша на Север издалека...», но и там она носит условно литературный характер – лирический персонаж обращается к *Аллаху*, а не к Богу христиан.

Прямо обращена к Богородице «Молитва» («Я, мать Божия...»), но это просьба не о себе – просьба понять и защитить другого.

Характеризуя художественную объективность Шекспира, Белинский говорит: «И если у него злодей представляется палачом самого себя [то это] ...по вечному закону разума, вследствие которого кто отвергся от любви и света, тот живет в удушливой и мучительной атмосфере тьмы и ненависти»³¹.

Та, о которой молит Богородицу поэт, не нуждается в «свете», в озарении свыше, она сама по себе, естественно проникнута любовью и добром – такому сердцу нужна помощь и защита, а не поучения и проповеди.

Свет любви, который, в статьях Белинского, может снизойти на человека только извне, сверху, с неба, – по Лермонтову, есть в самой душе человеческой:

...Окружи счастьем *душу достойную*...
...*Сердцу незлобному* мир упования... (2, 14)

Поэт готов признать существование такой личности, которая в равной степени воплощает в себе достоинства и качества, одинаково чтимые церковью и людьми, обществом:

Иль, божьей рати лучший воин,
Он был с безоблачным челом,
Как ты, всегда небес достоин
Перед людьми и божеством? (2, 15)

Разумеется, Лермонтов не думает, что мера добра и света может быть применена к каждому. Поэтому та точка зрения на людей, на человечество, с которой смотрит на все земное его Демон, тоже оправдана, если судить людей не по редким исключениям, а в массе. С образом Демона, отступника «добра и света», Лермонтов не расставался почти десять лет. Краткая, но точная история текста изложена в примечаниях Э. Найдича (см. 2, 645–649). Не касаясь промежуточных редакций поэмы, остановлюсь

на редакциях 1833–1834 и 1838–1839 годов, так как они не только являются вехами поэтической эволюции Лермонтова, но и помогают лучше понять смысл его литературной работы в каждый из этих периодов.

1833–1834 годы – это время не только юнкерских поэм, которые при всей своей «нелитературности» являются все же каким-то этапом, может быть отрицательным, в его общей эволюции, но и время работы над первым прозаическим романом «Вадим». Сходство между «Демоном» пятой редакции и «Вадимом» очень заметно. Портрет нищего, которым открывается «Вадим», сходен с Демоном пятой редакции: «...его товарищи не знали, кто он таков. <...> Они уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастье, *демона* – но не человека – он был безобразен, отвратителен, но не это пугало их; в его глазах было столько огня и ума, столько *неземного*» (4, 9).

И далее этот нищий в «наполеоновской» позе: «...стоял сложа руки и рассматривал дьявола, изображенного поблекшими красками на св. вратах, и внутренне сожалел об нем; он думал: если б я был черт, то не мучил бы людей, а презирал бы их; стоят ли они, чтоб их соблазнял изгнанник рая, соперник Бога!..» (4, 9). Похоже, что Вадим читал пятую редакцию «Демона»!

В пятой редакции «Демона» (1833–1834) действие происходит в какой-то не названной южной стране, близ морского берега. Героиня – монахиня, скорей всего католичка.

Демон живет полным отрицанием всего, что он видит в мире, –

Смеясь над злом и над добром (2, 559).

В людском обществе ему делать нечего:

И, победив свое презренье,
Он замешался меж людей,
Чтоб ядом пагубных речей
Убить в них веру в Провиденье...
Но до него, как и при нем,
Уж веры не было ни в ком;
И, полон скуки непонятной,
Он скоро кинул мир развратный... (2, 562)

Этих стихов нет в редакции 1838–1839 годов, вместо них осталась только лаконичная формула:

Он сеял зло без наслажденья.
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивления –
И зло наскучило ему (2, 438).

В пятой редакции Демоном овладевает любовь к молодой монахиня, но увидев в ее келье ангела, Демон решает ее погубить. Все дальнейшие его речи, обещания и уверения в силе своих чувств – сознательный обман, подготовляющий гибель монахини:

Красавице погибнуть надо,
Ее не пощадит он вновь.
Погибнет: прежняя любовь
Не будет для нее оградой!
<...>
Он к ней прокрадется туда,
Под сень обители уснувшей,
И там погубит навсегда
Предмет любви своей минувшей... (2, 564)

Но в сцене свидания Демон как бы входит в роль влюбленного, и монахиня гибнет не столько как жертва его злого умысла, сколько из-за невозможности для земного существа разделить страсть Демона.

В последней редакции поэма получила подзаголовок «восточная повесть» и действие ее было локализовано в Грузии, самое местопребывание Демона обрело удивительную поэтическую конкретность. В редакции 1834 года он «пролетал» «между прибрежных диких скал», в редакции 1838 года говорится: «летал над грешною землей» (было – «блуждал под сводом голубым»), и этот надземный мир и его неизмеримые пространства даются в поэме уже не с «земной», человеческой точки зрения. Мы видим его глазами обитателя этого мира – Демона:

И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснились толпой;
Тех дней, когда в жилище света
Блистал он, чистый херувим;
Когда бегущая комета
Улыбкой ласковой привета
Любила поменяться с ним... (2, 570–571)

Улыбающаяся комета переносит читателя поэмы в иной, нечеловеческий мир, где невозможное возможно, а чудесное и фантастическое в норме. В редакции 1838 года Лермонтов нашел для Демона соответствующую его силе и могуществу точку зрения на землю и земных людей – сверху, с высоты:

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:

Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял... (2, 571)

Так же, как взгляд на Землю сверху, недоступный человеку (как думали во времена Лермонтова!), так и поэтические обращения Демона к Тамаре построены на невозможном для человека, но для Демона естественном отношении к Миру и Бытию, у него другие, не человеческие масштабы, и чудесные, сверхъестественные возможности, в свете которых «клятва» Демона кажется вполне возможной и исполнимой.

Редакция «Демона» 1839 года отличается от предыдущих более полным изложением философского кредо Демона и его отношения к земной жизни. Демон говорит Тамаре:

Без сожаленья, без участия
Смотреть на землю станешь ты,
Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты;
Где преступленья лишь, да казни;
Где страсти мелкой только жить;
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить.
<...>
Нет! не тебе, моей подруге,
Узнай, назначено судьбой
Увянуть молча в тесном круге
Ревнивой грубости рабой,
Средь малодушных и холодных
Друзей притворных и врагов,
Боязней и надежд бесплодных,
Пустых и тягостных трудов! (2, 459–460)

В словах Демона невозможно увидеть что-либо, относящееся к обстоятельствам жизни Тамары, грузинской княжны, в доме ее отца или будущего мужа. Лермонтовский Демон отрицает какое-либо нравственное содержание в той жизни, с которой связан и с которой боролся его автор – Лермонтов. Эта часть монолога Демона обращена, конечно, к русскому обществу, а не к персонажам феодальной Грузии. Демон здесь рупор идей автора, выразитель безнадежно отрицательного взгляда на духовное состояние русского общества в целом.

Смысл реплики Демона очень сходен с тем, что говорит Лермонтов в «Думе» уже не о человеке вообще, как Демон, а о своем поколении, о своей эпохе.

В «Демоне» последних редакций масштаб суждений центрального героя поэмы расширен и, так сказать,

космически, и социально. Его Демон смотрит на землю и на земных людей не только как дух зла и разрушения. Его Демон – поэт, его лира вещает красоту, его клятва – самое полное выражение его представлений об идеале совершенства мира. Он говорит Тамаре:

И для тебя с звезды восточной
Сорву венец я золотой;
Возьму с цветов росы полночной;
Его усыплю я росой;
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью,
Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою;
Всечасно дивную игрою
Твой слух лелеять буду я;
Чертоги пышные построю
Из бирюзы и янтаря;
Я опущусь на дно морское,
Я полечу за облака,
Я дам тебе все, все земное... (2, 460)

Клятва Демона появляется впервые в четвертой редакции поэмы (1833–1834). То, что Лермонтов ее сохранил во всех последующих редакциях, доказывает, что найденная в ней характеристика Демона с поэтической стороны была очень Лермонтову важна.

Красота, в чем бы она ни проявлялась, в женщине, в природе, неизменно пробуждает в сознании Демона восторг и готовность примириться с Богом, людьми, с миром.

Во время полета Демона, с которого начинается поэма, открываются сначала горы Кавказа, затем следуют «роскошной Грузии долины», дальше обзор сужается и читатель, как выясняется, вместе с Демоном видит дом и двор Гудала, а во дворе – танцующую Тамару.

Собственно тут следует завязка поэмы – Демон увидел Тамару:

Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук –
И вновь постигнул он *святыню*
Любви, добра и красоты!.. (2, 442)

Здесь следует сопоставить строку – «немой души его пустыню» – с очень сходной строчкой из «Молитвы»: «Не за свою молю душу пустынную». В обоих контекстах *пустынность души* имеет особый смысл, особое значение в лермонтовском поэтическом словаре. Только в сопоставле-

нии с тем, что говорится о душевной полноте героини «Молитвы» или непосредственной природной гармонии Тамары, можно понять, что значит эпитет «пустынный». Он приобретает особый смысл: его пустынность-опустошенность говорит о заполненности, но не добром и любовью, а всем многообразием сомнений.

Приобщение Демона к гармоническому единству любви, добра и красоты может быть сопоставлено со стихотворением «Когда волнуется желтеющая нива...», в котором красота зримого мира природы дает чувство гармонии человеку и примиряет его с мироустройством, с Богом.

Путь к Небу идет для Лермонтова через Землю и земную красоту, т. е. обратно тому пути постижения Божества, который предлагает в своих статьях 1838–1839 годов Белинский.

В споре с Белинским, адептом примирения с действительностью и с официальной имперской доктриной, Лермонтов действовал настойчиво и неотступно. Остановлюсь на двух моментах этой борьбы, может быть, самых интересных и по своей форме, и по смыслу.

Еще в 1952 году Б.Я. Бухштаб остроумно и пронизательно объяснил, что в стихотворении Лермонтова «Благодарность» содержится «ирония над прославлением “благодати господней”»: все стихотворение как бы пародирует благодарственную молитву за премудрое и благое устройство мира. Постоянные читатели “Отечественных записок” могли воспринять стихотворение Лермонтова в прямой связи с другим стихотворением, помещенным за полгода перед тем в том же журнале. <...> При сопоставлении этих двух стихотворений лермонтовское выглядит как ироническая реплика»³².

Б.Я. Бухштаб имел в виду стихотворение В.И. Красова «Молитва», напечатанное в «Отечественных записках» (1839, № 12), лермонтовское же стихотворение появилось в этом журнале на следующий год (1840, № 6).

Привожу отрывок из текста Красова:

Хвала тебе, Творец, хвала, благодаренье!
Ты сердце пламенное дал!
Как я любил твое прекрасное творенье,
С какой слезой тебя благословлял!
Я плачу: слезы эти святы;
То дань Творцу от сердца моего
За радости мои, за горе и утраты,
По гласу вечному закона твоего.
Как я любил в твоём прекрасном мире, –
Какие чувства испытал!
Я ликовал на светлом жизни пире,
Тебя, незримого, в твореньи созерцал...

Стихотворение Красова в буквальном смысле полно благодарностью Творцу за все: за «прекрасное творенье», т. е. весь окружающий человека мир, за «радости», «горе» и «утраты». Для Красова участь человека – это ликование «на светлом пире жизни». У Лермонтова в его полемической «благодарности» совершенно нет того «прекрасного мира», который так восхищает Красова, лермонтовское стихотворение социально, оно о человеке в современном обществе, о человеке в «пустыне», бесплодной и обездуховленной. Лермонтов во всем и везде видит трагические столкновения, везде изнанка, а не казовая сторона жизни, так восхищающая Красова. Для Лермонтова все мучительно и все страшно в этом «прекрасном мире»: поцелуй несет в себе *отраву*, слезы не приносят облегчения.

У Красова мотив слезы (слез) проходит через все стихотворение, повторяясь трижды:

...С какой слезой тебя благословлял!
Я плачу: слезы эти святы;
То дань Творцу от сердца моего...
<...>
И падал я, знал слезы и волненья...

У Лермонтова друзья и враги ведут себя равно отвратительно и враждебно, а жизнь в целом – «пустыня».

Различные поэтические варианты темы «молитвы» как непосредственного общения человека с Богом были популярны в русской поэзии этого времени и на страницах «Отечественных записок», и ранее, в «Московском наблюдателе». Так, например, Белинский в своей статье перепечатал целиком думу Кольцова «Великое слово» о величии созданного Богом мира, о грехопадении, об искуплении и закономерности и необходимости страдания:

И дух вдохновляет
Мятежную душу:
И *сладко* ей горе,
Понятно ей горе –
Оно искупленье
Прекрасного рая...

Позднее, в «Отечественных записках», Белинский цитирует Кольцова:

Спаситель, Спаситель!
Чиста моя вера,
Как пламень молитвы;
Но, Боже, и вере
Могилы темна!

В его стихотворении страх перед *могилой*, т. е. перед смертью, превращает *молитву* в вопрос, как это формулирует Белинский, о «замогильной тайне бытия» – вопрос, Лермонтова несколько не занимающий.

Споры с так нравившимися Белинскому поэтами, с Красовым и Кольцовым, были только частным выражением очень серьезных разногласий Лермонтова и Белинского. В 1838–1840 годах Белинский со свойственной ему беспощадной последовательностью развивал идею божественного происхождения царской власти в России и святости принципа легитимности.

Лермонтов, как мы помним, сочувствовал идее выбранного, а не наследственного царя. Наполеон I для него был примером душевного взаимопонимания и симпатии между нацией и правителем – об этом Лермонтов высказался уже в «Вадиме».

Возможность выразить свое отношение к Наполеону, а следовательно, к проблеме наследственности или выборности правителя, появилась у Лермонтова в связи с событием, привлечшим к себе внимание и русского общественного мнения, хотя прямо оно России не касалось.

Событие, получившее у французов название «*Le retour du cendre*», т. е. «Возвращение праха», – это перевозка праха Наполеона с острова Святой Елены в Париж, состоявшаяся 15 декабря 1840 года. Об этом писали многие русские поэты. Перенос «праха» Наполеона стал поводом для новых точек зрения на него, на его историческую роль, на значение России в его судьбе.

Уже в переделке «Воздушного корабля» Цейдлица Лермонтов противопоставил Наполеона стране (Франции), его предавшей и забывшей. Но в «Воздушном корабле» нет прямого, авторского осуждения Франции и французов в целом. Речь идет о тех, кто из военачальников перешел на сторону врагов:

Другие ему изменили
И продали шпагу свою... (2, 49)

В «Ночном смотре»³³ Жуковского (тоже перевод из Цейдлица) нет того пылкого сочувствия Наполеону, которым проникнут «Воздушный корабль», где лирическая нота пронизывает балладное по своей поэтике стихотворение. Призрак Наполеона один раз назван «полководец», а другой – «император усопший», тогда как у Лермонтова он на всем протяжении стихотворения называется «император». В посвященном Наполеону цикле из трех стихотворений А.С. Хомякова он фигурирует как «полководец», как «вождь земли», даже как «Бог земли», как «муж силы»,

«властелин», или под собственным именем, но не как император.

Лермонтовское стихотворение появилось в «Отечественных записках» в июне 1841 года, уже после того, как все три стихотворения Хомякова были напечатаны в «Москвитянине», где они публиковались из номера в номер, как бы дополняя друг друга.

Что заставило Хомякова так подробно развить эту тему? Мало кто из русских поэтов в 1839–1840 годах не откликнулся на возвращение праха Наполеона. Только в одной, четвертой части журнала «Маяк» за 1840 год напечатаны «Гробница Наполеона» Н. Гордеева, «Наполеон» Джунковского, «Ночной смотр» Г-ва. И все же у Хомякова должна была быть какая-то собственная причина для повторного обращения к этой теме.

Статья Белинского «Очерки Бородинского сражения Ф. Глинки» еще до того, как началось в русской журналистике обсуждение проблем политических и исторических, связанных с «перенесением Наполеонова праха» (как назвал свое первое по порядку стихотворение Хомяков), предложила читателям «Отечественных записок» в первой большой подписанной автором статье оригинальную и последовательную точку зрения на место Наполеона в истории и на причины его поражения в 1812 году под Москвой и окончательного падения: «... у всякого народа – своя история, а в истории свои критические моменты, по которым можно судить о силе и величии его духа, и, разумеется, чем выше народ, тем грандиознее царственное достоинство его истории, тем поразительнее трагическое величие его критических моментов и выхода из них с честью и славою победы. Дух народа, как и дух частного человека, выказывается вполне только в критические минуты, по которым одним можно безошибочно судить не только о его силе, но и о молодости и свежести его сил»³⁴.

Итак, движущая сила нации – ее дух – дух, в котором проявляется в критические минуты истории единство нации: «Никогда явления духа не бывают так мистически поразительны, никогда они не производят в душе такого живого, ясного и трепетно священного созерцания своей таинственной сущности, как открываясь чрез эти массы самого низшего народа, лишенного всякого умственного развития, загробелого от низких нужд и тяжелых работ жизни. Солдаты наши требовали сражения. <...> Бородинская битва была дана для них»³⁵. И как завершение всего хода мысли о единстве духа нации Белинский писал: «Вот самое поразительное и самое очевидное доказательство

того, что все живет в духе и служит духу и сильно одним духом: и мудрец, глубоко проникший в сокровенные причины вещей, и светский человек, имеющий обо всем легкие понятия, и грубый поселянин, которого ограниченный кругозор понятий не простирается далее низких нужд материальной жизни»³⁶.

На фоне этой и других статей Белинского, которые придали «Отечественным запискам» совершенно оригинальный характер, особенно заметный по контрасту с петербургской журналистикой 1839–1840 годов, можно понять, почему Хомякову, как одному из теоретиков сформировавшегося к 1839 году славянофильства, понадобилось вступить в спор с Белинским. Наполеон и перенос его праха был очень удобным поводом высказать свою точку зрения на движущие силы русской истории. Вместо понятия национального духа как первопричины победы России в 1812 году Хомяков назвал спасительницей народа православную религию. Он писал о Наполеоне:

И в те дни своей гордыни
Он пришел к Москве святой,
Но спалил огонь святыни
Силу гордости земной.

И далее эта же идея варьируется:

Пусть над перстью благородной
Громомещущей главы
Блещет саван зим холодный –
Пламя жаркое Москвы.
И не меч, не штык трехгранный,
А в венце полнощных звезд –
Усмиритель бури бранной –
Наша сила, русский крест!³⁷

Во втором стихотворении наполеоновского цикла Хомяков снова повторил свою характеристику Наполеона как воплощения *гордыни*:

И снова скрепляя свинец роковой,
Тогда оросили мы горькой слезой
Его доску гробовую:
Как будто сложили под вечный покров
Всю силу души, и всю славу веков,
И всю гордыню людскую³⁸.

И, наконец, в третьем стихотворении («Еще об нем») Хомяков, соглашаясь с Белинским в том, что Наполеон

обязан был своей властью и славой только себе («помазанник собственной силы»), Хомяков только в Боге видит победителя Наполеона:

Не сила народов повергла тебя,
Не встал тебе ровный соперник;
Но тот, кто пределы морям положил,
В победном бою твой булат сокрушил,
В пожаре святом твой венец растопил
И снегом засыпал дружины³⁹.

Последнее стихотворение даже среди славянофилов не получило одобрения. Ю. Самарин писал К.С. Аксакову: «До чего дошел Хомяков со своей точкой зрения! Наполеона повергла не сила народов и не *ровный* (вместо равный) ему соперник, но тот, кто и т. д. Как будто не в общем восстании и не в истории, а в чем-то другом обнаруживается воля Божия или закон необходимости»⁴⁰.

Свое стихотворение о переносе праха Лермонтов написал как возражение и Белинскому, и Хомякову. Он винит в поражении и падении Наполеона не его врагов, не видит в этом событии волю Бога, воплощенную в православной вере, как думал Хомяков, он обвиняет Францию и французов, изменивших императору и предавших его:

Негодованию и чувству дав свободу,
Поняв тщеславие сих праздничных забот,
Мне хочется сказать великому народу:
Ты жалкий и пустой народ! (2, 69)

И далее он высказывает уже конкретное обвинение всей стране в измене Наполеону:

А вы что делали, скажите, в это время,
Когда в полях чужих он гордо погибал?
Вы потрясали *власть избранную*, как бремя,
Точили в темноте кинжал?
Среди последних битв, отчаянных усилий,
В испуге не' поняв позора своего,
Как женщина, ему вы изменили,
И как рабы, вы предали его! (2,70)

Не все читатели лермонтовского стихотворения, в особенности в наше время, обращают внимание на то, как и чем мотивирует Лермонтов свои обвинения против Франции. При внимательном чтении этих стихов может показаться, что у его обвинений есть только чисто эмоциональная основа, но что это не так, доказать можно очень просто:

нужно только обратить внимание на дважды повторенную формулу:

...И он явился, с строгим взором,
Отмеченный божественным перстом,
И признан за вождя всеобщим приговором... (2, 70)

И ниже:

Вы потрясали *власть избранную*, как бремя.

Прямой смысл этой формулы в том, что Наполеон стал императором французов в 1805 году, после того как был проведен референдум и подавляющее большинство нации проголосовало за его избрание.

Насколько это было важно Лермонтову, видно из того, что он заменил первоначальную редакцию этой строки в автографе на ту, которую мы привели из печатного текста.

В автографе говорилось: «Избран Божией волей»; Лермонтов, в полном соответствии с историей, заменил «Божью волю» «всеобщим приговором», т. е. подчеркнул, что Наполеон не узурпатор, а избранный народом властелин.

Белинский не одобрил «Последнее новоселье» (очень редкий у него случай отрицательного отношения к стихам Лермонтова!): «Какую дрянь написал Лермонтов о Наполеоне и французах, – писал Белинский П.Н. Кудрявцеву 28 июня 1841 года, – жаль думать, что это Лермонтов, а не Хомяков»⁴¹.

Сходство между «Последним новосельем» и стихотворением Хомякова увидел не только Белинский, но и сам Хомяков. Он писал Языкову: «Между нами будь сказано, Лермонтов сделал неловкость: он написал на смерть Наполеона стихи, и стихи слабые; а еще хуже то, что он в них слабее моего сказал то, что было сказано мною. <...> Лермонтов так вообще хорош, что на него досадно, когда он остается ниже самого себя»⁴².

По-видимому, Хомяков имел в виду не общую концепцию своего стихотворения («Небо ясно, тихо море...»), а ту оценку отношения Франции к Наполеону, которую, как ему казалось, Лермонтов повторил. По существу же Лермонтов был занят совсем иной, чем Хомяков, проблемой.

У Белинского были свои основания не одобрять «Последнее новоселье»: в своих статьях о «Бородинской годовщине» (1839) В. Жуковского и об «Очерках Бородинского сражения...» Ф. Глинки Белинский доказывал, что только наследственный, т. е. назначенный Божией волей государь может удачно и справедливо править страной, а не *узурпатор*, каким он во второй статье называл Наполеона.

В статье о Бородинской годовщине, вспоминая 1612 год и земский собор, избравший царем Михаила Романова, он восхищался не всенародным избранием, а появлением царя: «Великое было событие 1612 года, но предки наши им не гордились и не радовались, а скорбели и печалились, доколе дом Романовых *не дал им царя* (курсив мой. – И. С.), – и только от сей великой минуты им возвращена была их слава, потому что уже явилось царское имя, освятившее ее, и *безыменному* подвигу давшее и имя, и цель, и значение...»⁴³.

В статье о брошюре Ф. Глинки Белинский развил свое понимание идеи легитимизма, вполне тогда совпадавшее и с политической концепцией императора Николая I, и с его практической политикой в Европе: «Царь должен родиться царем, и право рождения есть его первейшее и священнейшее право. Из миллионов людей он один *избран Богом* (курсив мой. – И. С.), и миллионы не могут ревновать его избранию и добровольно преклоняют перед ним колени как перед существом высшего рода, и охотно повинуются ему, отказывая в таком повиновении равным себе, ибо власть их считают случайной»⁴⁴.

В полном согласии с этой теорией Белинский понимает поведение Наполеона, которого считает «похитителем» французского престола; похитителем, понимавшим всю непрочность своей власти по сравнению с наследственным королем: «Раздаватель корон и скипетров, могущественнейший монарх в мире, по свободному признанию целого народа, великий гений, сам создавший себе и трон, и свое колоссальное счастье, кажется имевший полное право гордиться своим нецарским происхождением, он, несмотря на все это, беспокоился и о своей судьбе, и о судьбе своего рода»⁴⁵.

Как мы видели, эту формулу Белинского «избран Богом» Лермонтов сначала, в автографе «Последнего новоселья», переадресовал Наполеону, а затем поступил еще решительнее – выдвинул на первое место всенародное избрание, которому Белинский отказал в каком-либо историческом значении.

Лермонтов помог Белинскому освободиться от догматизма примиренческого периода. Анненков рассказывает в своих воспоминаниях: «Мы помним, как он (Белинский. – И. С.) носился с каждым стихотворением поэта, появлявшимся в “Отечественных записках” (они постоянно там печатались с 1839 года), и как он прозревал в каждом из них глубину его души, больное, нежное его сердце. Позднее он точно так же носился и с “Демоном”, находя в поэме, кроме изображения страсти, еще и пламенную защиту

человеческого права на свободу и на неограниченное пользование ею. Драма, развивающаяся в поэме между лирическими существами, имела для Белинского совершенно реальное содержание, как биография или мотив из жизни действительного лица»⁴⁶.

Лермонтов вернулся к своему любимому персонажу, к Демону, снова, но уже после того, как был написан его роман в прозе «Герой нашего времени». В незаконченной поэме «Сказка для детей» Демон занят тем, чему посвятил свой «журнал» (дневник) Печорин – самоанализом, он рефлектирует, он объясняет себе самому себя же и свои поступки. О героине своего рассказа «маленькой Нине» он говорит:

Я понял, что душа ее была
Из тех, которым рано все понятно...
<...>
Такие души я любил давно
Отыскивать по свету на свободе:
Я сам ведь был немножко в этом роде (2, 496).

Ничего подобного не говорит и ни о чем похожем не думает Демон в предшествующей поэтической разработке. Он занят собой, своей борьбой с Богом и ангелами, своей способностью сеять зло и, наконец, своей любовью.

Лермонтов не только меняет поведение Демона в «Сказке для детей», но он как бы прощается с прежним его образом, т. е. с самим собой уже прожитых чувств и образов:

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ. Меж иных видений,
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебной сладкой красотой,
Что было страшно... (2, 491)

И несмотря на то что далее Лермонтов называет этот образ «дикий бред» – самое прощание с ним превратилось в апофеоз и неоднократно повторялось у поклонников поэзии Лермонтова.

Белинский, говоря о большой глубине и значительности Демона у Лермонтова, по сравнению с пушкинскими обращениями к этой теме, приводит именно те строки, которые я процитировал выше. Аполлон Григорьев писал в 1862 году: «Лермонтов доходит до идеализации вечнотревожной и мрачной силы: демон, который сиял пред ним, “как царь немой и гордый”»,

...такой волшебной, чудной красотой,
Что было страшно, и душа тоскою
Сжималась...»⁴⁷

Интересно и то, что тирада в «Демоне» против «света» в «Сказке для детей» стала одной из важнейших тем в соответствии с тем, что и действие поэмы было перенесено в нелюбимый Лермонтовым Петербург.

Именно «Сказка для детей» помогла Белинскому понять отрицание и сомнение как силу, без которой движение, развитие, процесс были бы невозможны: «Демон, по своей демонической натуре, зол и насмешлив. Он презирает бессилие и веселится, терзая его; но он уважает силу и сторицей воздает ей за временное зло, которым ее терзает. Он служит и людям и человечеству, как вечно движущая сила духа человеческого и исторического»⁴⁸.

Перечисляя далее те многие явления в истории человечества, которыми оно «обязано» этому Демону, Белинский утверждает, что «много философских сказок и сатирических поэм продиктовал он Вольтеру»⁴⁹. Тому самому Вольтеру, о котором несколько лет тому назад спорил он с Лермонтовым!

В начале 1840-х годов кружок Белинского в своем истолковании философского смысла литературного демонизма находился под очень сильным влиянием опубликованной поэмы Лермонтова «Сказка для детей» (1842), где впервые в русской литературе была указана возможность двойного изображения демона – в привычном декоративном облике или в сниженно-бытовом:

То был ли сам великий Сатана
Иль мелкий бес из самых нечиновных,
Которых дружба людям так нужна
Для тайных дел, семейных и любовных?
Не знаю. Если б им была дана
Земная форма, по рогам и платью
Я мог бы сволочь различить со знатью,
Но дух – известно, что такое дух:
Жизнь, сила, чувство, зренье, голос, слух
И мысль – без тела – часто в видах разных
(Бесов вообще рисуют безобразных) (2, 491).

В 1845 году Тургенев писал в рецензии на новый перевод «Фауста» (Вронченко), цитируя Лермонтова: «Мефистофель далеко не “сам великий сатана”, он скорее “мелкий бес из самых нечиновных”»⁵⁰. И в этой оценке гетевского черта Тургенев совпадает с Белинским, считавшим, что «Гете схватил его (Демона. – И. С.) только за хвост в своем Мефистофеле, а в лицо только слегка заглянул ему»⁵¹.

Для Белинского демон – это литературное выражение великой силы отрицания: «Он служит людям и челове-

ству, как вечно движущая сила человеческого и исторического». А для индивидуального сознания этот «демон», по мнению Белинского, «бывает опасен»: «От него может спасти человека только глубокая и сильная живая вера. Пусть он во всем разочаровался, пусть все, что любил и уважал он, оказалось недостойным любви и уважения, пусть все, чему горячо верил он, оказалось призраком, а все, что думал знать он, как непреложную истину, оказалось ложью, — но да обвиняет он в этом свою ограниченность или свое несчастье, а не тщету любви, уважения, веры, знания! Пусть самое отчаяние его в тщете истины будет для него живым свидетельством его жажды истины, а его жажда — живым свидетельством существования истины: ибо чего нет, о том несродно страдать человеческой натуре»⁵².

Но между Тургеневым и Белинским не было полного единства взглядов на проблему демонизма. Тургенев подходил к ней с позиции аналитика умственной жизни русской интеллигенции, Белинский — в свете своей социальной философии. Поэтому Тургенев в той же рецензии на «Фауста» в переводе Вронченко иронически отозвался о домашнем проявлении скептического демонизма: «Мефистофель — бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он — воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он — бес людей одиноких и отвлеченных, людей, которых глубоко смущает какое-нибудь маленькое противоречие в их собственной жизни и которые с философическим равнодушием пройдут мимо целого семейства ремесленников, умирающих с голоду. Он страшен не сам по себе: он страшен своей ежедневностью, своим влиянием на множество юношей, которые по его милости, или, говоря без аллегорий, по милости собственной робкой и эгоистической рефлексии, не выходят из тесного кружка своего милого я»⁵³.

Белинский же, в последней из своего цикла статей о Пушкине (1846), сравнивая его «Демона» с лермонтовским (в «Сказке для детей»), писал, может быть, полемизируя с Тургеневым: «Это уже демон совсем другого рода: отрицать все для одного отрицания и существующее стараться представить несуществующим — для него было бы слишком пошлым занятием, которое он охотно предоставляет мелким бесам дурного тона, дьявольской черни и сволочи. Сам же он отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он наводит на человека сомнение не в действительности истины, как истины, красоты, как красоты, блага, как блага, но как *этой* истины, *этой* красоты, *этого* блага. Он не говорит, что истина, красота, благо — призраки,

порожденные большим воображением человека; но говорит, что иногда не все то истина, красота и благо, что считают за истину, красоту, благо. Если б он, этот демон отрицания, не признавал сам истины, как истины, что противопоставил бы он ей? во имя чего стал бы он отрицать ее существование? Но он тем и страшен, тем и могущ, что едва родит в вас сомнение в том, что доселе считали вы непреложной истиной, как уже кажет вам издалека идеал новой истины. И пока эта новая истина для вас только призрак, мечта, предположение, догадка, предчувствие, пока не сознали вы ее и не овладели ею, вы – добыча этого демона и должны узнать все муки неудовлетворяемого стремления, всю пытку сомнения, все страдания безотрадного существования»⁵⁴.

VII. Петербургский роман и поэма о провинции

Из творческого наследия Лермонтова до нас дошли три романа. Два – незаконченные и при жизни автора потому не опубликованные. И только один роман увидел свет при жизни автора и завоевал ему славу создателя русской психологической прозы.

Только этот, третий свой замысел Лермонтов довел до конца и до печати, преодолев те многочисленные затруднения и сложности, с какими надо было справиться каждому русскому автору, который в 30-е годы хотел написать роман.

В то время, когда он стал работать над романом из эпохи Пугачевского восстания (1833–1834), положение этого самого сложного и трудного повествовательного жанра в русской литературе еще никак не определилось¹.

Статья Белинского 1835 года «О русской повести и повестях г. Гоголя» характерна для литературного сознания эпохи тем, что, признавая превосходство романа «для представления человека, рассматриваемого в отношении к общественной жизни»², над другими видами и жанрами литературы, Белинский в русской литературе видит торжество повести. Критик предлагает свое объяснение такому положению дел в литературе и называет Марлинского «творцом, или, лучше сказать, зачинщиком русской повести»³. И далее он дает общую оценку повестям Марлинского: «В повестях г. Марлинского была новейшая европейская манера и характер; везде был виден ум, образованность, встречались отдельные прекрасные мысли, поражающие и своей новостью и своей истиной; прибавьте к этому слог, оригинальный и блестящий в самых натяжках, в самой фразеологии, – и вы не будете более удивляться его чрезвычайному успеху»⁴.

Белинский написал это еще при жизни Марлинского, погибшего в 1837 году, писал как современник, вероятно,

переживший свое увлечение этим автором и потому способный отнестись критически к «зачинщику» русской повести. В представлении большинства читателей и критиков 1830-х годов Марлинский был создателем прозы, отвечающей запросам и интересам современности. Он порвал всякую связь с XVIII веком и его канонами прозаического стиля, он выразил в прозе свою эпоху, и читатель платил ему за это восторженной благодарностью, тогда как прозу Пушкина он в общем встречал с удивлением и холодностью.

Читатели Марлинского находили в его повестях не только ничем не ограниченную силу страстей, но необыкновенное, не подчиненное устаревшим правилам стилистики поэтическое выражение. Так, характеризуя героя повести «Фрегат “Надежда”» Правина, Марлинский употребляет такое сравнение: «Океан взлелеял и сохранил его девственное сердце, как многоценную перлу, – и его-то, за милый взгляд, бросил он, подобно Клеопатре, в уксус страсти. Оно должно было распуститься в нем все, все без остатка»⁵. «Уксус страсти» – сравнение невозможное, совершенно неприемлемое для Пушкина и его школы, но очень характерное для Марлинского: так выражаются все его герои без исключения.

Герой Марлинского создавался как бы по контрасту с пушкинским Онегиным. Он сохранял в себе страсти и чувства во всей полноте и неизменности, тогда как главный герой пушкинского романа, по мнению Марлинского, «ненатуральный отвар XVIII века с байроновщиной»⁶, т. е. его автор не преодолел в себе наследия XVIII века с его скептицизмом и неверием в человека и только неудачно окрасил его внешними приметами романтизма.

Читатели Марлинского находили у него героев, проникнутых страстью, которая определяет их жизненную цель вопреки всем условиям «света» и всяческим препятствиям. Победа или гибель героя у Марлинского никак не меняла нравственного идеала героя. Он ему оставался верен, даже погибая.

У Марлинского излюбленные романтические темы, например месть, никогда не являются самоцелью, а всегда подчинены высшему душевному началу, тогда как в самой «романтической» повести Пушкина «Выстрел» идея мести у Сильвио ничем, кроме самой себя, не мотивирована.

Он, Марлинский, создал героя, который в сознании читателей и в представлении критики пришел на смену героям романтических поэм Пушкина. Герои повестей Марлинского всегда носители определенной системы нравственных убеждений, в них представлена идеальная сторона

общественного сознания в ее борьбе с жизненной пошлостью и бездуховностью. Герои Марлинского говорят поэтому особым поэтическим языком, который Лермонтов дал позднее одному из своих персонажей – Грушницкому: «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» (4, 359).

Проза Марлинского идет от стиха, в нее смело внедрены стиховые метафоры и сравнения. Ее герои говорят как поэты. И это ее свойство привлекало к Марлинскому читательскую любовь.

Оставив «Вадима» незаконченным, Лермонтов расстался и с марлинизмом стиля, очень в этом романе заметном.

«Княгиня Лиговская» писалась уже после «Пиковой дамы» (1834) и «Арабесок» (1835) Гоголя, где появились «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего». Оба старших писателя нашли свою художественную интерпретацию петербургской темы, но в повести, а не в романе. Не называю «Медный всадник» – он появился позже и, скорей всего, Лермонтову стал известен только после публикации 1837 года.

Со свойственной Лермонтову решительностью он стал писать в середине 1836 года *роман*, а не повесть, может быть, не предвидя всех трудностей, какие надо было преодолеть, чтобы создать новый для русской литературы жанр современного романа.

К середине 1830-х годов в русской прозе господствующим жанром оставалась повесть и, в первую очередь, повесть светская.

«Повесть есть вывеска современной литературы»⁷, – писал Шевырев в первом номере нового литературного журнала в 1835 году.

Князь Вяземский менее восторженно, но тоже убежденно считал, что светская повесть это жанр, который может дать верное отражение психологии русского общества.

Хотя, как свидетельствует подзаголовок, «Княгиня Лиговская» – *роман*, а не повесть, все же лермонтовский роман разрабатывает тот же жизненный материал, на котором строили свои вещи авторы «светских повестей», начиная с Марлинского. Центральная коллизия светской повести – обычно конфликт между любовью и «светом», который враждебен истинной страсти и ее носителям, но лицемерно и снисходительно относится к тем, кто не нарушает его, «света», законов поведения и приличий⁸.

Между тем потребность в романе ощущалась. Об этом свидетельствует и то, как много внимания роману уделялось в «Современнике» Пушкина.

Русские прозаики не преодолели барьера между повестью и романом. Белинский так объяснял жанровое отличие повести от романа: «Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредотачивают столько жизни, сколько не изжить ее и в веке: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себе все, что хотите, – и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей»⁹. И далее, как бы подсказывая идею соединения повестей и создания таким путем романа, Белинский фантазирует по поводу перспектив перехода от повести к роману: «Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочам и вырывает листки из великой книги этой жизни. Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составила бы из них!»¹⁰.

Обратившись к той же сфере русской жизни, которую разрабатывала светская повесть, Лермонтов свой роман хотел построить не только на критике «света», – такой критикой занимались почти все, кто писал светские повести, – он задался целью осуществить нечто новое для русской литературы: написать исторический роман из современной жизни. Поэтому действие романа строго привязано ко времени – к декабрю 1833 года. Более того, такое хронологическое указание вместе с эпиграфом из «Евгения Онегина» должно было привязать его, Лермонтова, роман к году выхода в свет первого полного издания пушкинского романа в стихах.

Можно предположить, что роман Лермонтова должен был представить русское общество в 1833–1834 годах как новую эпоху русской жизни в целом и, в частности, новое поколение, молодых людей 1830-х годов. Правда, идея поколений не была освоена Лермонтовым: нужна была встреча с декабристами на Кавказе, чтобы он мог осознать себя поэтом своего поколения и написать «Думу». В «Княгине Лиговской» идея поколения в зародышевой форме появляется и в предыстории Печорина, и в характеристике (иронической) содержания разговора Печорина с артиллерийским офицером. Автор не пересказывает их разговора: «Дальнейший разговор их я не передаю, потому что он был бессвязен и пуст, как разговоры всех молодых людей, кото-

рым нечего делать. И в самом деле, скажите, о чем могут говорить молодые люди? Запас новостей скоро истощается, в политику благоразумие мешает пуститься, об службе и так слишком много толкуют на службе, а женщины в наш варварский век утратили вполовину прежнее всеобщее свое влияние» (4, 215).

Говорить не о чем или нельзя, что же остается делать романисту со своими персонажами? Как строить роман, в котором межфабульное пространство требует заполнения?

В 1832 году Надеждин писал в «Телескопе» об этом структурном свойстве романа: «Своей всеобъемлющей вместимостью он удовлетворяет вполне главной и существенной потребности настоящего периода жизни – представлять не одно во всем, а все в едином. В романе жизнь обзревается со всех сторон, исследуется во всех смыслах. Роман разработывает ее со всех точек, как пучину страстей, как ткань чувств, как эхо идей»¹¹.

«Пучину страстей» Лермонтов уже изобразил в «Маскараде» и не сумел преодолеть цензурный барьер, поскольку в его драме нашли слишком «резкие страсти». Оставались для романа «ткань чувств» и «эхо идей».

Если «ткань» чувств без особых затруднений могла быть развернута в романе, то представить «эхо» идей было трудно, если не совсем невозможно. Пересказ, вернее, отказ от разговора Печорина с артиллерийским офицером в этом смысле показателен. Ни Печорин, ни его собеседник, ни общество, которое собирается у Печориных или у баронессы Р**, никакими идеями не интересуются.

Как построить роман «без идей»? Роман, способный дать новой эпохе ее изображение, равномасштабное «Евгению Онегину»?

Что такая мысль могла быть у Лермонтова, видно из того, что он демонстративно предпослал своему роману эпиграф из пушкинского романа: «Поди! – поди! раздался крик. *Пушкин*».

Однострочный эпиграф легко заставляет себя продолжать каждого читателя Пушкина:

Морозной пылью серебрится
Его бровь воротник...

Этот же эпиграф в несколько измененной форме появляется в романе в сцене наезда гнедого рысака на «одного молодого чиновника», которому кучер кричит: «Берегись, *поди!*».

Отсутствующая в эпиграфе пушкинская строка возникает в описании одежды молодого чиновника: «На нем был картуз неопределенной формы и синяя ваточная шинель

со старым *бобровым воротником*». Но вместе с тем это появление бобрового воротника контрастно пушкинскому восторженно-поэтическому описанию. Эпиграф приглашал читателя не только помнить о «Евгении Онегине», романе в стихах, но и сопоставить с ним в ходе дальнейшего чтения лермонтовский роман в прозе.

О демонстративности эпиграфа мы можем судить по тому, как был принят «Евгений Онегин» критикой в 1833 году. Восприятие пушкинского романа читателями и критикой после его появления в издании 1833 года, как и ранее, когда роман появился отдельными главами, было двойным. Все сочувствия и симпатии читателей сосредоточились на личности «автора», как писал Белинский в 1844 года: «...можно указать слишком на немногие творения, в которых личность поэта отразилась бы с такой полнотой, светло и ясно, как отразилась в “Онегине” личность Пушкина. Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы»¹².

При этом Белинский вынужден спорить с общим читательским отношением к Онегину: «Большая часть публики совершенно отрицала в Онегине душу и сердце, видела в нем человека холодного, сухого и эгоиста по натуре. Нельзя ошибочнее и кривее понять человека! Этого мало: многие добродушно верили и верят, что сам поэт хотел изобразить Онегина холодным эгоистом»¹³.

Не решая этого вопроса по существу, мы все же должны считаться с читательским восприятием Онегина-персонажа. Читатели 1820–1830-х годов отнеслись к пушкинскому роману серьезно, искали в нем не игру с сюжетом, а самих себя, русское общество, к которому они принадлежали и которое они хотели увидеть в зеркале романа.

И, что всего важнее для понимания отношений между Пушкиным и его читателями-современниками, это подход читателей к Евгению Онегину – персонажу как к живому человеку. Роман Пушкина вошел в русскую жизнь, вошел в сознание его читателей не как более или менее удачное *литературное* создание, а как часть их жизни, а Онегин – как живой человек, о котором можно и должно судить как о любом хорошем знакомом. Онегин-персонаж стал мериллом в жизни и в литературе. С одобрением или осуждением новые литературные персонажи неизбежно сопоставлялись с Онегиным.

В предисловии к этой книге, жалуясь на отсутствие в распоряжении исследователей лермонтовского творчества тех эпистолярных, мемуарных и иных документальных материалов, которыми в изобилии располагают те, кто занимается Тургеневым или Львом Толстым, я не сделал одной

необходимой оговорки. Сохранилось письмо Лермонтова к его московской кузине А.М. Верещагиной, в котором рассказана реальная, а не вымышленная интрига, ставшая в петербургском романе Лермонтова историей отношений Печорина с Негуровой, и почти буквально назван один очень важный литературный источник этой реальной интриги.

Этого уже было бы много по сравнению с другими вещами Лермонтова, о предыстории которых мы ничего не знаем. Но в 1869–1870 годах были опубликованы «Записки» Е. Сушковой, в замужестве Хвостовой, в которых подробно рассказана история отношений Лермонтова с той, кого он вывел под фамилией Негуровой в «Княгине Лиговской».

Всякие сомнения по поводу достоверности «Записок» Сушковой неосновательны. Мемуаристка не могла знать этот роман Лермонтова, так как он был впервые опубликован в 1882 году.

Редактор и комментатор первого полного научного издания «Записок» Сушковой Ю.Г. Оксман присоединил к ним статью ее племянницы В.П. Желиховской «М.Ю. Лермонтов и Е.А. Сушкова в письмах Е.А. Ган» и полемическую по отношению к «Запискам» Сушковой статью ее «некрасивой и горбатой» сестры Е.А. Ладыженской «Замечания на “Воспоминания” Е.А. Хвостовой», впервые опубликованные в «Русском вестнике» (1872, кн. 1, с. 637–662). На этом не закончилось появление дополнительных материалов к «Запискам» Сушковой. В 1947 году была найдена и опубликована самая ранняя редакция «Записок» Сушковой: «Воспоминания Ольги, писанные в 1836–1837 годах для Марии Сергеевны Б[агговут], рожденной княжны Хованской»¹⁴.

Как объяснила Сушкова в предисловии к журнальной публикации ее «Записок», «Воспоминания Ольги» она «наскоро набрасывала в 1836–1837 годах для единственной приятельницы моей Марьи Сергеевны Багговут, рожденной княжны Хованской. По несчастию, записки эти остались у меня неоконченными, не успела я довести моих воспоминаний до конца, как получила неожиданное и горестное известие о внезапной кончине моего друга»¹⁵.

Весь этот материал, и, конечно, в первую очередь сами «Записки», имеет двойное культурно-историческое значение. С помощью записок Сушковой и комментариев ее родственников мы можем до известной степени понять, как Лермонтов перерабатывал свои жизненные впечатления в «литературу», что уже само по себе очень важно; но «Записки» Сушковой, созданные на основе ее же дневников, позволяют нам представить себе степень и характер

«литературности», причастности к литературе Сушковой и ее подруг, т. е. московского родственно-дружеского окружения Лермонтова.

Сушкова в Петербурге еще сохраняла ту форму отношений к современной литературе, к которой она привыкла в Москве, и ее «Записки» помогают проникнуть в читательское сознание эпохи и понять, чем была романистика того времени для литературно-заинтересованной части лермонтовского поколения.

Наиболее в этом смысле интересен и показателен эпизод с романом М. Деборд-Вальмор «L'atelier d'un peintre»: «Потом мы пустились рассуждать о новом романе и, по просьбе его (Лермонтова. – И. С.), я ему дала его прочитать с уговором, чтобы он написал свои замечания на те места, которые мне больше нравились и которые, по Онегинской дурной привычке, я отмечала карандашом или ногтем; он обещал исполнить уговор и взял книги»¹⁶.

Экземпляр романа попал в руки родных Сушковой: «Горничная моя, Танюша, тоже в эти дни гонения очень привязалась ко мне; она считала себя кругом виноватою передо мной: во время обыска в моих вещах родные так напугали ее обещанием наказания, если она что-нибудь утаит, что она принесла им роман: “L'atelier d'un peintre”, божась, что больше никогда ничего не видала от Михаила Юрьевича в моих руках, как эти книжки, исписанные на полях его примечаниями, и прибавила, что я их беспрестанно перечитываю и целую. Как после она горько плакала со мной, раскаивалась, что выдала им книжки: “Хоть бы их-то вы теперь читали, – говорила она, – настращали меня, я испугалась, отдала их, думала, что и вас оставят в покое; так уж я им клялась, что больше ничего не было у вас от Михаила Юрьевича”.

Мне кажется, что это одно показание Танюши могло бы их убедить, как невинна была моя любовь. Нет, подозрение и караул продолжались. Они стерли резинкой все его заметки в книжках, но некоторые я еще помню. Там, где говорилось о любви, он подписал: “Aimer plus quel'on est aimé – Malheur! Aimer moins quel'on est aimé – Dégout! Choisir!!!»*

Я подписала внизу: “Mon Dieu, comment done Vous aimer? Vous ne serez content d'aucun amour. On peut cependant aimer autant que l'on est aimé”**.

* «Любить более, чем быть любимым – несчастье! Любить менее, чем быть любимым – отвратительно! Нужно выбрать!»

** «Боже мой, как же вас любить? Вы будете недовольны всякой любовью. Однако, можно любить столько же, сколько быть любимым».

Потом то, что говорилось о мертвой голове, он подчеркнул написал: “Une tête de mort – la seule que ne ment pas!”*

“Les yeux remplis d'étoiles”, – он опять подписал: “Comme les vôtres – je profiterai de cette comparaison”**.

В конце было: “On est si bien pres de la bonté”***, – он заметил: “Это нравится Лизе и ее заметка не ваша”.

По этим припискам тетка заключила, что “...он меня не уважает, считает совершенно погибшей; что она давно знала, что во мне пути не будет”... и тому подобные вещи я должна была выслушивать с утра до ночи»¹⁷.

Сходному истолкованию и корректировке Лермонтов, как свидетельствует Сушкова, подвергал стихи своих современников. Она рассказывает, как Лермонтов «спорил» с Пушкиным и «соглашался» с Баратынским: «Между тем мазурка кончилась; в ожидании ужина Яковлев пел разные романсы и восхищал всех своим приятным голосом и чудной методой.

Когда он запел:

Я вас любил, любовь еще, быть может,
В душе моей погасла не совсем...

Мишель шепнул мне, что эти слова выражают ясно его чувства в настоящую минуту.

Но пусть она вас больше не тревожит,
Я не хочу печалить вас ничем.

– О нет, – продолжал Лермонтов вполголоса, – пускай тревожит, это – вернейшее средство не быть забыту.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим...

– Я не понимаю робости и безмолвия, – шептал он, – а безнадежность предоставляю женщинам.

Я вас любил так искренне, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим!

– Это совсем надо переменить; естественно ли желать счастья любимой женщине, да еще с другим? Нет, пусть она будет несчастлива; я так понимаю любовь, что предпочел бы ее любовь – ее счастью; несчастлива через меня, это бы связало ее навек со мной! А все-таки жаль, что я не

* «Голова мертвого – единственная, которая не лжет».

** Ее глаза, полные звезд <...> «Как ваши, – я воспользуюсь сравнением».

*** «Так хорошо около всего доброго».

написал эти стихи, только я бы их немного изменил. Впрочем, у Баратынского есть пьеса, которая мне еще больше нравится, она еще вернее обрисовывает мое прошедшее и настоящее, – и он начал декламировать:

Нет; обманула вас молва,
По-прежнему я занят вами,
И надо мной свои права
Вы не утратили с годами.
Другим курил я фимиам,
Но вас носил в святыне сердца,
Другим молился божествам,
Но с беспокойством староверца!»¹⁸

Мысли и выражения романистки и поэтов служили Сушковой и Лермонтову материалом для обмена мыслями все на ту тему, которая их больше всего занимала, – о любви, о природе этого чувства, о возможности взаимопонимания любящих и т. п.

Сушкова и ее подруги искали в популярных французских романах психологического толка объяснения самим себе; они примеряли себя и свои чувства к тому, что могла им дать литература.

То, что Сушкова называет «онегинской привычкой», Лермонтов не использовал в своем петербургском романе. Его персонажи не читают, и не книги, не круг чтения служит материалом для их характеристики, как это было в пушкинском романе.

В этом, в отсутствии идеологического материала, одно из основных отличий лермонтовского петербургского романа от пушкинского, где и Татьяна и Онегин *читают*.

О значении чтения для героев пушкинского романа очень точно сказано у Гуковского: «Что читал Онегин до убийства и путешествия, мы знаем: это были романы (все-го два-три) и Байрон. Теперь, обновленный, Онегин читает другие, серьезные книги, читает много. <...> Этот список знаменателен; для современника он был понятен. В нем только одно имя вызывает представление о художественной литературе как таковой – Манзони. Остальные философы, историки, публицисты и естествоведы (физиологи, врачи)»¹⁹.

Все перечисленные у Пушкина имена, кроме мадам де Сталь, авторы той эпохи, которая для Лермонтова и его поколения как бы не существовала, – это умы XVIII века.

Лермонтов, как и девицы Сушковы, живет в мире литературы романтической, к которой очень неодобрительно относилось старшее поколение. Вот почему так настороженно отнеслись родственники Сушковой к экземпляру

романа, по которому обменивались мнениями Сушкова и Лермонтов.

Ю.Г. Оксман писал во вступительной статье к «Запискам» Сушковой, что не «меняя» приемов своего письма, которые были у Лермонтова «глубоко органичны, а не навеяны извне»²⁰, Лермонтов предпочитал «постоянное экспериментирование... над собою и над близкими, создание нарочитых бытовых коллизий, искусное провоцирование сложных тактических конфликтов и психологических контроверз»²¹.

Верное по отношению к истории Сушкова – Лермонтов, это наблюдение Ю.Г. Оксмана, как кажется, подводит все бытовое, да и литературное его поведение под один шаблон.

Б.В. Томашевский установил, что Лермонтов в данном случае действовал по очень явной для современников литературной подсказке. В письме к Верещагиной Лермонтов так объяснял ей свое поведение по выходе из юнкерской школы: «Вступая в свет, я увидел, что у каждого был какой-нибудь *пьедестал*: богатство, имя, титул, покровительство... я увидел, что если мне удастся занять собою одно лицо, другие незаметно тоже займутся мною, сначала из любопытства, потом из соперничества» (4, 583).

Об этом «техническом» термине говорится и в тексте «Княгини Лиговской»: «Полтора года тому назад Печорин был еще в свете человек довольно новый: ему надобно было, чтоб поддержать себя, приобрести то, что некоторые называют светской известностью, т. е. прослыть человеком, который может делать зло, когда ему вздумается; несколько времени он напрасно искал себе *пьедестала*, встав на который, он мог бы заставить толпу взглянуть на себя; сделаться любовником известной красавицы было бы трудно для начинающего, а скомпрометировать девушку молодую и невинную он бы не решился, и потому он избрал своим орудием Лизавету Николаевну, которая не была ни то, ни другое» (4, 193).

Как установил Б.В. Томашевский²², идею «*пьедестала*» Лермонтов мог взять у Жюль Жанена, разработавшего ее сначала в новелле «*Пьедестал*» (1832), а затем в романе «*Окольный путь*» (1836).

Так намечается интересный маршрут идеи «*пьедестала*»: от повести Жюль Жанена – к Лермонтову и его поведению в свете (история с Сушковой), а от нее – снова в литературу – к петербургскому роману Лермонтова.

Между пушкинским романом в стихах и «Княгиней Лиговской» есть очень существенное различие – не только в самой форме речеведения. Автор в «Евгении Онегине» –

это сам Пушкин. По мере возникновения новых глав этот авторский образ все более и более раскрывал перед читателями свою «душу» (термин Белинского). Читатели знали, кто с ними говорит, им литературная личность Пушкина была уже хорошо знакома.

Лермонтова еще не было в литературе ни тогда, когда он писал свой роман, ни много позже. Популярное у современных исследователей понятие образа автора или авторского голоса в русской прозе 1830-х годов еще только выработывалось, нащупывалось эмпирически, чисто практическим путем. Такого понятия в критике не существовало.

А между тем, именно для этого очень важного элемента повествовательной структуры в русской прозе эпохи мы находим самые различные решения.

Марлинский, например, не проводил никакой осязаемой грани между авторской оценкой персонажей и событий и внутренней речью, внутренним монологом, несобственно прямой речью персонажей. Пушкин в «Пиковой даме» выбрал такую манеру изложения, которую позднее Достоевский в своих замечаниях по поводу «Повестей Белкина» назвал «как бы от Бога»²³, т. е. от всезнающего автора. Первоначально Пушкин, следуя манере, принятой им в «Повестях Белкина», хотел строить и «Пиковую даму» на повествовании от первого лица, т. е. от имени кого-либо из друзей или знакомых Германна, но отказался от такого типа повествования и перешел к речеведению от всезнающего «автора»²⁴. Само же изложение дано «сценами», как определил такую манеру Достоевский в тех же своих заметках к «Подростку», но «сцены» сопровождаются авторским рассказом, в котором содержится необходимая читателю информация о персонажах, об их прошлом, общественном положении, планах жизни и т. п.

Так, после сцены, которую условно можно назвать «У старой графини», построенной диалогически, следует, в авторском изложении, характеристика образа жизни «воспитанницы», а затем автор отступает назад во времени: «Это случилось два дня назад после вечера, описанного в начале этой повести, и за неделю перед той сценой, на которой мы остановились».

«Право» останавливать повествование и возвращаться назад как бы не нуждается в дополнительной мотивировке.

Автор не только все знает о персонажах, но и может это свое о них знание излагать в любом порядке. Автор «знает», что офицера, который появляется под окнами дома, где живет Лизавета Ивановна, зовут Германном и, конечно, знает его предысторию.

Авторское всезнание в «Пиковой даме» имеет свои четко определенные пределы. Автор не выходит за границы сюжета и отношений персонажей между собой. Ничего, что выглядело бы как некая сентенция, как суждение, не имеющее прямого отношения к сюжету или персонажам, в повести нет.

Молодые прозаики, Гоголь и Лермонтов, следовали Пушкину, автору «Евгения Онегина», в котором «автор» ведет свой диалог с читателями. Им нужна была и в прозе свобода высказывания на самые различные, в том числе и общие темы.

Как это делалось у Гоголя всерьез – хорошо известно, хотя бы в «Невском проспекте», а в гротескной и пародийной форме в той его вещи, которую Пушкин назвал «шуткой», – в повести «Нос».

В «Княгине Лиговской» автор занимает позицию *посредника* между читателями и персонажами, позицию, имеющую двойную функцию: автор-посредник, кроме конкретных обстоятельств, объясняет читателям то в жизни «лучшего» петербургского общества, что предполагаемые читатели не могут, как ему кажется, знать. Очевидно, что повествователь принадлежит и сам к этому обществу, иначе откуда бы у него такое доскональное знание всех «условий света» (Пушкин)? Только принадлежность к свету могла дать повествователю сведения, необходимые для того, чтобы объяснить, какие ошибки совершает москвич, князь Лиговской, в Петербурге.

Посреднические функции автор выполняет на всем протяжении лермонтовского романа, но это «посредничество» имеет не только разъяснительную функцию. Оно очень часто иронично и оценочно. Ирония с особенной настойчивостью применяется «посредником» в тех главах, где действуют представители петербургского «лучшего» общества, в главах VI и IX.

По верному суждению Белинского, Пушкин «...любил сословие, в котором почти исключительно выразился прогресс русского общества и к которому принадлежал сам, – и в “Онегине” он решился представить нам внутреннюю жизнь этого сословия, а вместе с ним и общество в том виде, в каком оно находилось в избранную им эпоху, т. е. в двадцатых годах текущего столетия»²⁵.

В отличие от Пушкина, который видел в «хорошем обществе», т. е. в лучших людях дворянства, хранителей национальной культуры, Лермонтов в своем петербургском романе ничего «хорошего» в столичном обществе не видит. Неприязнь, если не ненависть, определяет авторское отношение и к обществу на обеде у Печорина, и на балу у баро-

нессы Р**. Приведу характеристику дамской части приглашенных к баронессе Р**: «...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, беломраморные плечи и лучшие французские белилы, звучные фразы, заимствованные из модного романа, бриллианты, взятые напрокат из лавки...» (4, 251)

Все обман, все поддельное – таков общий смысл этой характеристики. Таково же отношение Лермонтова к столичному обществу в «Маскараде», написанном ранее романа, но переделывавшемся одновременно с ним.

Незаконченность романа не позволяет вынести окончательное суждение о его сюжете. В написанной части романа завязаны три линии отношений: Печорин – Негурова; Печорин – княгиня Вера Васильевна Лиговская; Печорин – Красинский. Все три линии сходятся на Печорине. Возможно, что предполагалось какое-то подобие любовного треугольника: Печорин – княгиня Лиговская – Красинский. В написанной части романа разработана подробно только линия Негурова – Печорин. Работе над романом предшествовали, а позднее и сопутствовали письма, которые Лермонтов посылал из Петербурга своим московским приятельницам. Письма эти как бы заменяли Лермонтову его стихотворения дневникового типа, которых он много писал в 1831–1832 годах в Москве.

Одно из писем к М.А. Лопухиной (23 декабря 1834 года) он сам называет *исповедью*: «А кто знает... сберегу ли я в себе хоть частицу молодой и пламенной души, которой столь некстати одарил меня Бог?» (4, 575).

Исповедальный характер этих писем московским приятельницам подтверждает, что в Петербурге Лермонтов действительно не мог найти сочувственную и понимающую его «душу».

Эти письма прямо и косвенно объясняют, как Лермонтов готовил психологическую и сюжетную основу для своего будущего романа. В них он говорит о тех переменах, какие произвела в нем петербургская жизнь, и подробно излагает ту интригу, жертвой которой стала Екатерина Сушкова – Негурова в романе. Это письмо Лермонтова А.М. Верещагиной о его отношениях с Сушковой написано весной 1835 года.

Письма к родным из Петербурга молодой романистки Е.А. Ган уже следующей зимой полны впечатлений от «большой тетради», в которой изложена «тайная история жизни ее кузины и новой приятельницы» (Сушковой. – И. С.)²⁶.

Е.А. Ган приехала в Петербург весной и прожила там несколько месяцев. Ее письма дают некоторое представление о том, как Лермонтов создавал себе репутацию человека, способного причинять зло. В письме Лермонтова к Верещагиной, в пересказе Ган – анонимное письмо, присланное Лермонтовым в романе, дано от лица мужчины. В «Замечаниях» Ладыженской – от лица женщины: «Длинное, французское, безыменное письмо, руки Лермонтова, но от лица благородной девушки, обольщенной, обесчещенной, и после жестоко покинутой безжалостным сокрушителем счастья дев, было исполнено нежнейших предостережений и самоотверженного желания предотвратить другую несчастливцу от обаяния бездны, в которую была низвергнута горемычная она»²⁷.

Предположить, что Ладыженская выдумала весь текст анонимного письма, едва ли возможно. Скорей всего, приводимый ею текст был невольной контаминацией из подлинного текста анонимного письма и тех «историй», которые циклизировались вокруг Лермонтова.

По воспоминаниям Сушковой: «...впоследствии одна из моих кузин, которой я рассказала всю эту эпоху с малейшими подробностями, спросила один раз Мишеля, зачем он не поступил со мною, как и с Любенькой Б. и с хорошенькой дурочкой Т., он отвечал: “Потому что я ее любил искренне, хотя и недолго, она мне была жалка, и я уверен, что никто и никогда так не любил и не полюбит меня, как она”»²⁸. Эта же тема «обольщения» есть в пересказе анонимного письма, «где, – по словам Ган, – Лермонтов описан самыми черными красками, где говорят, что он обольстил одну несчастную, что Катю ожидает та же участь...»²⁹.

Похоже, что Лермонтов искал в своем жизненном опыте, особенно в тех психологических экспериментах, жертвами которых оказывались известные нам (как Сушкова) и неизвестные, о которых вспоминают Ган и Ладыженская, материала для современного романа.

Одним из приемов такого усложнения ситуаций служит в романе та форма общения между Печориным и княгиней Лиговской, которую я бы назвал «косвенным диалогом».

Печорин и княгиня в свою первую встречу в Петербурге после четырехлетней разлуки, в присутствии ее мужа и других посторонних лиц не могут заговорить прямо о том, что их больше всего занимает (да и вообще они всегда на людях!) – о своей юношеской любви, – и потому каждый из них по-своему толкует слова другого. Мир эмоций и мыслей княгини остается для автора, как и для Печорина,

загадкой: «Жорж, пристально устремив глаза на Веру Дмитриевну, старался, но тщетно, угадать ее тайные мысли...»

Автор в этом разгадывании душевных тайн идет рука об руку с Печориным и ни шагу дальше.

На ужине у Печориных, обиженная его словами, Вера Дмитриевна уходит в комнату его сестры и там, оставшись одна, плачет.

Автор по поводу этих слез вступает в некоторое подобие диалога с читателем: «Об чем же она плакала? – спрашиваете вы, и я вас спрошу, об чем женщины не плачут? слезы их оружие наступательное и оборонительное. Досада, радость, бессильная ненависть, бессильная любовь имеют у них одно выражение. Вера Дмитриевна сама не могла дать отчета, какое из этих чувств было главною причиною ее слез» (4, 225).

Такие обращения к читателю Лермонтов применяет часто в «Княгине Лиговской»; автор как будто не верит в способность читателя разобраться самостоятельно в мотивах и побуждениях персонажей. В этом отличие лермонтовского романа от известной ему к тому времени пушкинской прозы и сходство с так называемыми «лирическими отступлениями» в «Евгении Онегине».

Одно из таких авторских отступлений является чем-то вроде отклика Лермонтова на известную строфу о хорошем обществе в «Евгении Онегине»:

Перед хозяйкой легкий вздор
Сверкал без глупого жеманства,
И прерывал его меж тем
Разумный толк без пошлых тем,
Без вечных истин, без педантства,
И не пугал ничьих ушей
Свободной живостью своей³⁰.

«В коротком обществе, где умный, разнообразный разговор заменяет танцы (рауты в сторону), где говорить можно обо всем, не боясь цензуры тетушек и не встречая чересчур строгих и неприступных дев, – в таком кругу он мог бы блистать и даже нравиться, потому что ум и душа, показываясь наружу, придают чертам жизнь, игру и заставляют забыть их недостатки; но таких обществ у нас в России мало, в Петербурге еще меньше, вопреки тому, что его называют совершенно европейским городом и владыкой хорошего тона» (4, 176).

В написанных главах романа Печорин не мог найти такого общества и раскрыться, т. е. высказаться. В петербургском обществе это невозможно. И в этом, может быть, одна из причин, почему этот роман Лермонтов оставил

незаконченным и выбрал для Печорина в другом своем романе форму дневника и записок, в которых самораскрытие героя уже не было стеснено условиями общества.

Оставив незаконченным роман «петербургский», Лермонтов написал поэму о русской провинции – «Тамбовскую казначейшу». В ней он совместил онегинскую строфу четырехстопного ямба с новеллистически-водевильной структурой «Графа Нулина».

В пушкинском романе в стихах, как и в «Графе Нулине», носителем лирического начала является автор. Так ведет себя и Лермонтов в «Тамбовской казначейше». Э. Герштейн сделала следующее наблюдение: по ее мнению, поэма обращена к «слушателям»³¹, а не к читателям. Прочитав «Посвящение» к поэме, где говорится:

Пою, друзья, на старый лад,
Прошу послушать эту сказку!
Ее нежданную развязку
Одобрите, быть может, вы
Склоненьем легким головы.
Обычай древний наблюдая,
Мы благодетельным вином
Стихи негладкие запьем (2, 411),

она готова даже предположить, что поэма посвящена царскосельским гусарам, о которых поэт действительно вспоминает в 29-й строфе.

Уважаемая исследовательница ошибается, принимая слова «прошу послушать» буквально. На протяжении всей поэмы Лермонтов дважды обращается к собирательному «читателю»:

Я не поведал вам, читатель... (строфа 10),
Читатель милый, будет с вас... (строфа 46).

Да и представить себе, что «Тамбовская казначейша» создавалась для веселой холостой компании, нет оснований. Лермонтов писал ее для «читателей», т. е. для печати, и сам, как известно, отдал Жуковскому для публикации в «Современнике».

Обращение к собирательному «читателю» вместе с посвящением обозначают авторское присутствие в поэме. К моменту, когда поэма была закончена и отдана Жуковскому, «милый читатель» Лермонтова-поэта знал только по «Бородину» или по «Смерти поэта». Поэма была напечатана без подписи и с цензурными вымарками, которые восстановить невозможно. Вероятно, по этой причине Лермонтов не ввел ее в состав «Стихотворений» 1840 года,

куда были включены «Песня про царя Ивана Васильевича...» и «Мцыри». Может быть, иронический тон и фривольность некоторых намеков и полунамеков не совпадали с общей тональностью сборника 1840 года.

А может быть, к тому времени потеряла актуальность единственная документально-автобиографическая строфа:

...обычаев боярских
Теперь и следу не ищи,
И только на пирах гусарских
Гремят, как прежде, трубачи.
О, скоро ль мне придется снова
Сидеть среди кружка родного
С бокалом влаги золотой
При звуках песни полковой!
И скоро ль ментиков червонных
Приветный блеск увижу я... (2, 422)

Нужно ли было это воспоминание о службе в царско-сельских гусарах, чтобы читатели «Современника» узнали автора поэмы?

«Тамбовская казначейша» должна была восприниматься читателями как еще одна обработка анекдотического сюжета. Обращение к анекдоту в стихах у Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне») и в прозе у Гоголя («Нос», «Коляска») показательны. Интерес к анекдоту как зерну новеллистического сюжета очень характерен для 1830-х годов. Как видно из дневника Пушкина или записных книжек П.А. Вяземского, анекдот, анекдотическое происшествие воспринимались как своего рода промежуточное звено между жизнью и литературой³². Но Гоголь, писатель другого поколения, как мы знаем по рассказам современников, сознательно ориентировался на ходячие анекдоты при разработке сюжетов своих повестей о русской, а не украинской жизни.

Что же такое анекдот как жанр устной литературы и почему он получил такое распространение в 1830-е годы?

Близкое по времени и, по-видимому, общепринятое для 1830-х годов определение анекдота есть в статье известного критика, профессора Петербургского университета А.В. Никитенко. Он определяет три основных разновидности анекдота: «1) Краткий рассказ какого-нибудь происшествия, замечательного по своей необычности, новости или неожиданности и пр.; 2) Любопытная черта в характере или жизни известного лица; 3) Случай, подавший повод к остроумному замечанию или изречению»³³.

Характерно для эпохи, что на первом месте у Никитенко стоит новое или необыкновенное «происшествие»,

а уже потом то, что больше всего интересовало XVIII век и сохраняло привлекательность и для первой четверти XIX века – черты из жизни знаменитостей и «случай», послужившие поводом к «остроумному замечанию или изречению».

Пушкин, за каждым шагом которого Гоголь следил с неослабевающим вниманием, тоже был захвачен общим интересом эпохи к анекдоту, и даже «Медный всадник», как ни покажется дерзко наше предположение, возможно, восходит к петербургскому анекдоту о том, что памятник Петру бежал со своего места.

Интерес к отражению жизни в устной городской культуре вообще характерен для пушкинского круга, особенно для П.А. Вяземского.

В связи с холерой 1830 года он делает такую запись: «Соберите все глупые сплетни, сказки и несплетни и не-сказки, которые распускались и распускаются в Москве на улицах и в домах по поводу холеры и нынешних обстоятельств, – выйдет хроника прелюбопытная. В этих сказах и сказках изображается дух народа. <...> У нас нет литературы, у нас литература изустная, стенографам и должно собирать ее»³⁴. Вяземский готов был даже предпочесть эту, как он ее называл, «промежуточную» литературу, свободную и независимую – литературе печатной, цензурированной. Вяземский включал анекдоты и близкие им явления устной культуры в эту, промежуточную между жизнью и настоящей литературой, область. Но его отношение к анекдоту, например, было иным, не похожим на гоголевское. Вяземский стремился к предельной краткости, он любил выжимки из анекдотов, тогда как для Гоголя анекдот – это только канва или исходный пункт развернутого сюжета.

Лермонтов в своей поэме дал некий синтез гоголевской и пушкинской разработки анекдотических сюжетов. Ближайшим образом «Тамбовская казначейша» сходна с «Коляской» Гоголя, где имеется подробное описание провинциального времяпрепровождения, в которое должно внести какую-то перемену прибытие кавалерийского полка: «...все переменялось. Улицы запестрели, оживились, словом, приняли совершенно другой вид»³⁵.

Сходное происходит в городе Т. (так он был назван в первой публикации):

Вдруг оживился круг дворянский,
Губернских дев нельзя узнать, –
Пришло известье:
полк уланский
В Т. будет зимовать (2, 412).

Сходным образом названа у Гоголя и Лермонтова скука как основное содержание жизни: «Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять *** кавалерийский полк. А до того времени было в нем страх скучно. Когда, бывало, проезжаешь его и взглянешь на низенькие мазанные домики, которые смотрят на улицу до невероятности кисло, то... невозможно выразить, что делается тогда на сердце: тоска такая, как будто бы или проигрался, или отпустил нехстати какую-нибудь глупость, одним словом: не хорошо»³⁶.

У Лермонтова:

Но скука, скука, боже правый,
Гостит и там, как над Невой,
Поит вас пресною отравой,
Ласкает черствою рукой (2, 411).

Анекдотический сюжет в «Коляске» вопреки ожиданиям читателей ничем не разрешается, тогда как в «Тамбовской казначейше» неожиданность развязки и предшествующего ей ожидания дуэли должны удивить читателя, но по-другому, чем у Гоголя.

Б.М. Эйхенбаум считал, что эта лермонтовская поэма «написана... как намеренное отступление от серьезного стиля, от лирической поэмы, как пародия»³⁷.

Думаю, что не пародирование, а погружение в быт, в подробности повседневного существования персонажей занимало Лермонтова в этой поэме.

Лермонтов мог слышать о сходном действительном происшествии: о нем пишет в своих воспоминаниях А.О. Смирнова со слов своей институтской подруги Стефани Радзивилл, дочери богатейшего польского магната. Как следует из слов Стефани в пересказе Смирновой, ее мать шестнадцати лет отец отдал замуж за какого-то Старжинского. Доминик Радзивилл в нее влюбился, и Старжинский ее проиграл в карты за шестнадцать тысяч золотых³⁸.

А господство скуки всюду, в столице или в провинции – вот лейтмотив, который должен был охарактеризовать современность во всей ее неприглядности, во всем ее несходстве с эпохой, о которой говорит «Бородино».

VIII. Горы и люди

В первой кавказской повести, в «Бэле», Лермонтов соединил путевой очерк и собственно повествовательный сюжет¹. Поездка по Военно-Грузинской дороге из Тифлиса на север во Владикавказ создает возможность встречи путешественника с Максимом Максимычем, бывалым кавказским офицером; отрезки пути дробят рассказ последнего на неравные сегменты, а вопросы путешественника дают направление рассказу Максима Максимыча, удерживая его в рамках сюжета. Таким образом, текст двоится: от автора – он же путешественник – идет описание дороги, дорожных осложнений и горных пейзажей, Максим Максимыч рассказывает историю отношений Бэлы и Печорина; но и внутри «рассказа» Максима Максимыча помещаются реплики и монологи Печорина, разговор Азамата с Казбичем и другие разговоры персонажей повести, которые без посредничества Максима Максимыча нельзя было бы сообщить читателю.

Итак, «Бэла» построена на сопоставлении рассказа от лица «записывающего» путешественника, т. е. гостя на Кавказе, и вставной новеллы нелитератора, кавказского офицера, у которого чуть дальше по течению разговора появляется имя и отчество – Максим Максимыч, но нет фамилии; вероятно, без нее общение персонажей получало более простой, неслужебный характер.

Оба участника этого рассказа-диалога обладают различными языковыми ресурсами; стилистика каждого мотивирована его профессией: у путешественника его занятием – путешествовать и записывать; у Максима Максимыча – опять-таки его профессией – военной службой на Кавказе.

При этом надо определить – хочет ли Лермонтов, чтобы читатели замечали эту стилистическую разницу между ними? Предварительно, очевидно, надо установить, пишет

ли путешественник «Бэлу» или рассказывает? Поскольку все, что в этом рассказе произошло, дано в прошедшем времени, резонно предположить, что он все записал и в таком уже литературно обработанном виде предлагает читателям.

«Бэла» построена так, что в ней даны попеременно два отношения, два воспроизведения того, что является самой важной и всеопределяющей основой кавказского пейзажа – к горам. Два типа отношений к ним даны в первой (условно) части «Бэлы», пока путешественник, как мы будем условно называть рассказчика повести, и Максим Максимыч едут по Военно-Грузинской дороге с юга на север, из Тифлиса во Владикавказ. Особый, третий тип отношения проявляется совершенно особенным образом, поскольку это отношение самих горцев, постоянных и древних насельников этой страны. Отделяет первые два типа отношений от третьего прежде всего их национальная принадлежность. Оба – путешественник и Максим Максимыч – русские люди, и это их объединяет, хотя один живет на Кавказе уже двадцать лет, а другой – «с год» и чувствует себя здесь гостем. Его незнакомство с местными нравами и местной природой проявляется в его вопросах к Максиму Максимычу («скажите, пожалуйста, отчего эту вашу тяжелую тележку четыре быка тащат шутя, а мою пустую шесть скотов едва подвигают с помощью этих осетин?») и в его ошибочных замечаниях о будущей погоде.

Существует мнение, что «...в “Бэле” и “Максима Максимыча” пейзаж описательный. Это преимущественно ландшафты, т. е. объективные описания рельефа местности, искусно оживленные специфическими эпитетами, метафорами и сравнениями. Человека и его чувств, настроений в таких пейзажах нет. Он только декоративная часть сюжета, указатель той обстановки, окружения, в котором находится рассказчик; связей пейзажа с действием, каких-то косвенных указаний на то, что рассказчик или герой будут действовать в этой обстановке именно так, тоже нет»².

Такое мнение ошибочно, оно явный результат формального прочтения пейзажей вне их функционального назначения в повести.

Есть по этому поводу иное мнение. «В “Бэле” природа дана в восприятии романтически настроенного повествователя. Существенен внутренний контраст в восприятии вида с Гуд-горы у повествователя (характерна рефлексия о невозможности абсолютного слияния с природой) и Максима Максимыча, “привыкшего” к красоте Кавказа, как к свисту пуль», – пишет А.С. Немзер³. Исследователь не указывает, однако, на литературный источник этого

романтического восприятия горных пейзажей. Горные пейзажи, показанные через восприятие «путешественника», ближайшим и непосредственным образом ведут нас к пушкинскому «Современнику», с которым у Лермонтова строились очень сложные отношения притяжения-отталкивания.

О том, как внимательно Лермонтов читал журнал Пушкина, мы знаем, знаем и то, что он прочел в нем «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года», во многом определившее его строгий, почти документальный подход к описанию поездки по Военно-Грузинской дороге, но в обратном, по сравнению с пушкинским «Путешествием», порядке.

Замечательная по точности и убедительности работа по сопоставлению стиля «Бэлы» с «Путешествием в Арзрум» была проделана В.В. Виноградовым в его известной работе⁴. Однако Виноградов, как кажется, обошел вниманием жанровое различие между *повестью* Лермонтова и *путевыми очерками* («путешествиями») Пушкина. Виноградов пишет, что «Лермонтов с тонкой иронией демонстрирует пушкинский метод отражения действительности в слове, уличая самого Пушкина в недостаточной точности изображения. <...> Естественно, что освещение одних и тех же предметов и действий будет различным у людей с разным жизненным опытом. Туристский характер кавказских впечатлений и описаний Пушкина разоблачает лермонтовский Максим Максимыч с его знанием кавказского быта»⁵.

Виноградов, увлекшись самой идеей противопоставления стилистики Пушкина и Лермонтова, неверно называет поездку Пушкина через Кавказ «туристской». Ведь известно, что Пушкин ехал в действующую армию, на фронт военных действий и в надежде увидеться с друзьями-декабристами⁶.

По существу же стилистическая полемика или стилистическое соперничество у Лермонтова есть, но оно проявляется иначе, не в бытовых вопросах, а в том, что Виноградов называет «лирическим стилем» у Лермонтова в описаниях природы, в котором он видит преодоление стилистики Марлинского и его школы.

Пушкин принципиально не описывает пейзажи, которые он мог видеть на своем пути: «Скоро притупляются впечатления. Едва прошли сутки, и уже рев Терека и его безобразные водопады, уже утесы и пропасти не привлекали моего внимания. <...> Я столь же равнодушно ехал мимо Казбека, как некогда плыл мимо Чатырдага. Правда и то, что дождливая и туманная погода мешала мне видеть

его снеговую гряду, по выражению поэта, *подтирающую небосклон*»⁷.

Лермонтов, от имени «путешественника» в «Бэле», заявляет о другом отношении к горам и горным пейзажам: «Тот, кому случалось, как мне, бродить по горам пустынным, и долго-долго всматриваться в их причудливые образы, и жадно глотать животворящий воздух, разлитой в их ущельях, тот, конечно, поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины» (4, 305).

Возможно, что эпитет «волшебные» появился у Лермонтова тоже как бы из «Современника», но не из пушкинской прозы, а из стихотворения Тютчева «Утро в горах», в «Современнике» напечатанного:

Лазурь небесная смеется,
Ночной омытая грозой,
И между гор росисто вьется
Долина светлой полосой.
Лишь выших гор до половины
Туманы покрывают скат,
Как бы воздушные руины
Волшебством созданных палат⁸.

Его восприятие гор, горных пейзажей при всей своей оригинальности все же связано с тем, что было открыто поэзией 1830-х годов; у Тютчева «горы» как основа или элемент пейзажа стали заметной темой. О значении горного пейзажа для Тютчева есть интересные и плодотворные наблюдения у Ю.М. Лотмана. Как одно из характерных высказываний Тютчева на эту тему Ю.М. Лотман приводит фразу из его письма к жене, где речь идет о поездке по России: «Грустная вещь – страна, в которой только облака могут напоминать горы»⁹.

Если Пушкину-прозаику «туманы» только «мешают» разглядеть внимательнее горные пейзажи, то у Тютчева они входят собственно в общую картину горной страны.

Воспроизводя на языке своей прозы тютчевские стихотворные пейзажи, Лермонтов ведет последовательную художественную полемику с пушкинским отрицательным отношением к красоте горного Кавказа. Так, например, описание Койшаурской долины у Лермонтова полемично по отношению к пушкинскому. У Пушкина: «С высоты Гут-горы открывается Койшаурская долина с ее обитаемыми скалами, с ее садами, с ее светлой Арагвой, извивающейся, как *серебряная лента*, – и все это в уменьшенном виде, на дне трехверстной пропасти...»¹⁰

Лермонтов далее передает свое впечатление от Койшаурской долины: «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*; голубоватый туман скользил по ней, убегая в соседние теснины от теплых лучей утра; направо и налево гребни гор, один выше другого, пересекались, тянулись, покрытые снегами, кустарником; вдали те же горы, но хоть бы две скалы похожие одна на другую, – и все эти снега горели румяным блеском так весело, так ярко, что, кажется, тут бы и остаться жить навеки» (4, 306).

Но если Койшаурская долина пробуждает у путешественника только чувство радости, чувство какой-то особенной полноты жизни, то горы в целом внушают ему чувство первозданной душевной чистоты: «Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы; только изредка набегал прохладный ветер с востока, приподнимая гриву лошадей, покрытую инеем. Мы тронулись в путь; с трудом пять худых кляч тащили наши повозки по извилистой дороге на Гуд-гору; мы шли пешком сзади, подкладывая камни под колеса, когда лошади выбивались из сил; казалось, дорога вела на небо, потому что, сколько глаз мог разглядеть, она все поднималась и, наконец, пропадала в облаке, которое еще с вечера отдыхало на вершине Гуд-горы, как коршун, ожидающий добычу; снег хрустел под ногами нашими; воздух становился так редок, что было больно дышать; кровь поминутно приливалась в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром, – чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми; все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда, и, вероятно, будет когда-нибудь опять» (4, 305).

Так видит, так переживает свое приобщение к горам «путешественник», литератор и новый человек на Кавказе.

А как отзываются в душе и сердце Максима Максимыча кавказские горы, в виду которых он провел половину жизни?

Ни одного замечания о красотах Кавказа Максим Максимыч не произносит. Он ко всему уже пригляделся, здешние люди, народы, племена – вот на чем сосредоточено его внимание и его интерес.

Он знает «ихний» язык, знаком с обычаями и нравами и меряет все это своей меркой. Очень показательное отношение Максима Максимыча к мирным осетинам-христианам и воинственным горским народам. Казалось бы, что его симпатии должны были быть на стороне первых, если

бы он относился к ним по-служебному, как офицер воюющей русской армии. В действительности его симпатии и антипатии распределяются иначе. Сравнивая эти народы между собой, он говорит «путешественнику» об осетинах: «Преглупый народ <...> Поверите ли, ничего не умеют, не способны к никакому образованию! Уже по крайней мере наши кабардинцы или чеченцы, хотя разбойники, голыши, зато отчаянные башки, а у этих и к оружию никакой охоты нет: порядочного кинжала ни на одном не увидишь. Уж подлинно осетины!» (4, 282).

Здесь знаменательно это словечко «наши»! Почему Максим Максимыч находит для воинственных и воюющих народов такое слово? Как военный человек он ценит то же, что ценит в себе и сослуживцах, – воинственность и отвагу.

Красоты горной дороги его занимают только как симптомы опасного или сносного пути. В этом смысле природа горного Кавказа отложилась в глубине его души навсегда и прочно. Перед одним из самых трудных переходов он говорит «путешественнику»: «Плохо! <...> Посмотрите, кругом ничего не видно, только туман да снег – того и гляди, что свалимся в пропасть или засядем в трущобу, а там пониже, чай, Байдара так разыгралась, что и не переедешь. Уж эта мне Азия! Что люди, что речки – никак нельзя положитьсь» (4, 309).

Максим Максимыч воспринимает природу и людей Кавказа в единстве, для него горы и люди существуют слитно, как особый мир («Азия»), и он не отделяет в своем об этом мире представлении людей от гор, пейзаж от народов, среди них живущих.

Так воспринимает горный Кавказ русский человек, его постоянный житель.

«Нелитературное» отношение к Кавказу и горам Максима Максимыча нам пришлось определять большей частью по косвенным признакам. Еще сложнее в «Бэле» определить, как понимает Лермонтов отношение к горам местного населения.

Горцы, вернее черкесы, как их показывает Лермонтов, живут в условиях для них традиционных, давно и прочно установившихся, с которыми читатель повести знакомится в изложении Максима Максимыча; он уже двадцать лет на Кавказе, ко всему присмотрелся и для него ничего удивительного в поведении чеченцев нет. Максим Максимыч их не презирает, у него нет к чеченцам вражды или ненависти. Естественно, что у Максима Максимыча нет и не может быть романтических представлений о нравственном превосходстве кавказцев, «благородных дикарей» над «нами»,

европейцами. Как просветительские иллюзии XVIII века, так и романтическая идеализация человека природы одинаково чужды Максиму Максимычу. Выбрав такого рассказчика, Лермонтов как бы предлагает читателю посмотреть на дикарей-кавказцев прямо, а не сквозь литературно-стилистические очки.

Такая установка сближает прозу Лермонтова с документальной прозой Пушкина, с его «Путешествием в Арзрум», но не в том полемическом отношении, которое было показано выше, а в ином.

Пушкин в «Современнике», который так внимательно читал Лермонтов, занялся решительным пересмотром всего комплекса идей эпохи Просвещения, особенно тех идей, которые были унаследованы романтиками.

В числе идей XVIII века, получивших новую жизнь в романтической литературе, была идея естественного человека¹¹. К горским племенам Кавказа романтики, в том числе и Пушкин в «Кавказском пленнике», охотно примеряли эту, ставшую уже стереотипом, идею.

Пушкин поместил в «Современнике» подробное изложение записок Джона Теннера, американца, похищенного индейцами и прожившего в плену тридцать лет. Джон Теннер описывает жизнь индейцев с двух точек зрения: изнутри, как человек, выросший среди них, усвоивший их язык и обычаи; извне – как американец, хорошо помнивший жизнь свою в родном доме. Как автор и как персонаж он человек двух культур.

Максим Максимыч отчасти в положении Джона Теннера. Хотя он и не в плену у горцев, он понимает их язык, знает обычаи и считает их точку зрения законной («по ихнему он был прав», – говорит он о мести Казбича). Так же, как Джон Теннер, не задаваясь какой-либо целью, кроме правдивого рассказа о своем плене, стал посредником между культурой индейцев и белых, так Максим Максимыч выполняет свою посредническую миссию между горцами и Печориным.

О «Записках Джона Теннера» Пушкин написал, что «летописи племен безграмотных... разливают истинный свет на то, что некоторые философы называют естественным состоянием человека...»¹².

В своем пересказе Пушкин приводит примеры жестокого обращения с пленным мальчиком, а как один из выводов общего характера он говорит: «“Записки” Теннера представляют живую и грустную картину. В них есть какое-то однообразие, какая-то сонная бессвязность и отсутствие мысли, дающие некоторое понятие о жизни американских дикарей»¹³.

Отношения с той, которая стала позднее первой женой Теннера, сложились иначе, не так, как принято у индейцев, более привычно для цивилизованных людей, тогда как у индейцев, по словам Теннера, «...обыкновенно молодой человек женится на девушке вовсе ему незнакомой. Они видались; может быть, взглянули друг на друга, но, вероятно, никогда между собою не говорили; свадьба решена стариками, и редко молодая чета противится воле родительской. Оба знают, что если союз сей будет неприятен одному из двух или обоим вместе, то легко будет его расторгнуть».

Джон Теннер бесхитростно и не тенденциозно показывает, как элементарные жизненные потребности (пища, жилье) определяют весь строй жизни, в котором, в изображении обындеившегося американца, нет никакой поэзии, нет любви в том смысле, в каком ее изображает литература, а роль женщины чисто утилитарная, в основном хозяйственная.

Прочитанное в «Современнике» изложение мемуаров Джона Теннера могло привлечь внимание Лермонтова, когда он обдумывал свою повесть о столкновении двух культур – европеизированной русской и архаически сохранившейся горской, даже то значение, которое имеет лошадь в жизни индейцев, соответствовало теме «Бэлы».

У Лермонтова горская девушка, «дикарка», похищена русскими, т. е. цивилизованными людьми, а мысль связать это похищение с обменом на лошадь могла возникнуть у Лермонтова, когда он прочел у Пушкина подробное изложение рассказа Джона Теннера, как он похищал «черную лошадь» (Азамат называет Карагеца «вороной скакун»). «Джон Теннер отбился от погони и остался спокойным владельцем геройски похищенного коня», – пишет Пушкин. Конец истории Азамата не столь идиллический.

Черкесская свадьба, на которую мирной князь приглашает своего кунака Максима Максимыча и куда тот приводит Печорина, становится завязкой любовной истории Печорина и Бэлы, на ней же завязывается линия отношений Азамата с Казбичем, в основе которой борьба за Карагеца, лошадь Казбича. Максим Максимыч, разделяя общее восхищение черкесов Карагезом, в своем описании-портрете сравнивает лошадь с Бэлой: «И точно, лучше этой лошади ничего выдумать невозможно. Недаром ему завидовали все наездники, и не раз пытались ее украсть, только не удавалось. Как теперь гляжу на эту лошадь: ворона как смоль, ноги – струнки, и глаза не хуже, чем у Бэлы».

Так, пока еще для читателя не очень заметно, начинается в повести сопоставление Бэлы и Карагеца, лошади Казбича. Затем в нечаянно подслушанном разговоре Азамата,

брата Бэлы, и Казбича снова появляется Бэла, уже приравненная к лошади – как меновой товар.

У Максима Максимыча в «Бэле» два основных источника информации – его собственные впечатления от разговоров с Печориным и подслушанные им нечаянно разговоры чеченцев.

Но Максим Максимыч не преднамеренно подслушивает разговор Казбича с Азаматом: он слышит их разговор, когда выходит из сакли, где шло брачное торжество, чтобы проверить, не украли ли у него лошадь. Таким образом, Максим Максимыч связывает собой две основные линии, переплетенные в сюжете этой повести. Одна линия – это любовь Печорина и Бэлы, другая – это борьба за коня, это страсть к лошади, из-за которой гибнут и Бэла, и ее отец.

Сюжет «Бэлы» построен на ситуации, обратной большинству поэм и повестей о Кавказе¹⁴: не русский становится пленником, а горянку похищает русский офицер. А переплетение двух сюжетных линий – похищения женщины, Бэлы, и Карагеца, коня – обнаруживает поразительную для русского читателя черту нравов Кавказа: для горцев женщина нечто второстепенное в их жизни, тогда как лошадь может быть предметом истинной страсти. Азамат, убеждая Казбича продать или обменять ему Карагеца, говорит: «В первый раз, как я увидел твоего коня... в моей душе сделалось что-то непонятное и с тех пор мне все опостытело... и тоска овладела мной; и тоскуя, просиживал я на утесе целые дни, и ежеминутно мыслям моим являлся вороной скакун твой со своей стройной поступью, со своим гладким, прямым как стрела хребтом; он смотрел мне в глаза своими бойкими глазами, как будто хотел слово вымолвить» (4, 291).

Кончается этот монолог Азамата словами, которые читатели 1830-х годов, да и более поздних эпох привыкли находить в любовном стихотворении, обращенном к женщине, но никак не к лошади: «Я умру, Казбич, если ты мне не продашь его!».

Когда Печорин спрашивает Максима Максимыча о том, «как у них (чеченцев. – И. С.) празднуют свадьбу», то в рассказе Максима Максимыча все дается намеренно сниженно, без экзотики и поэзии: «Бедный старичишка бречит на трехструнной... забыл как по ихнему... ну, да вроде нашей балалайки. Девки и молодые ребята становятся в две шеренги, одна против другой, хлопают в ладоши и поют. Вот выходит одна девка и один мужчина на середину и начинают говорить друг другу стихи нараспев, что попало, а остальные подхватывают хором» (4, 286–287).

Можно сказать, что в этом рассказе «остранение» мотивировано не новизной зрелища, а его привычностью для рассказчика.

Когда в своем рассказе Максим Максимыч доходит до смерти отца Бэлы, убитого Казбичем, между «путешественником» и Максимом Максимычем происходит обмен репликами:

«Он вознаградил себя за потерю коня и отомстил, – сказал я, чтобы вызвать мнение моего собеседника.

– Конечно, по-ихнему, – сказал штабс-капитан, – он был совершенно прав».

Максим Максимыч как бы пересказывает реплику «автора» по-своему, он ее «переводит» на привычную лексику и упрощает оценку ситуации.

Почему читателя не удивляет, что Максим Максимыч с одинаковой легкостью воспроизводит монолог аристократа-гвардейца и спор двух горцев?

Лермонтов не пользуется тем, что позднее стало в науке называться «сказом». У него о том, что всю историю Бэлы рассказывает Максим Максимыч, напоминают не только интервалы, связанные с остановками по Военно-Грузинской дороге, но и некоторые стилистические отметки, придающие его речи характерность, отсутствующую в стиле «автора» и Печорина.

Максим Максимыч употребляет словоерс, характерный для определенного социального круга, но не принятый в языке хорошего общества: «Так-с точно; Да так-с!». Ему свойственны особые обороты вежливости: «А вы, смею спросить?»; «Поверите ли»; «Батюшка»; «Вот изволите видеть»; «Смею вас уверить»; «Право»; «Знаете».

Этих служебных слов и словечек оказалось достаточно, чтобы время от времени напоминать читателю, что рассказ идет от лица Максима Максимыча.

Перевод черкесских разговоров и пересказ их обычаев это одна из ролей, которую играет в повести Максим Максимыч и с которой он, по-видимому, успешно справляется. Но у него есть и другая роль – он должен пересказывать «путешественнику» реплики Печорина. И тут он не всегда может понять то, что добросовестно пересказывает.

Чтобы не перегрузить Максима Максимыча работой по пересказу «рефлексий» Печорина, Лермонтов только один раз дал Печорину слово, в котором он пытается объяснить Максиму Максимычу себя, да и то Лермонтов нашел нужным сопроводить пересказ этой «исповеди» Печорина вопросом Максима Максимыча к «путешественнику»: «Скажите-ка, пожалуйста... вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?».

Характерно, что ответа «автора» Максим Максимыч «не понял».

В отличие от Максима Максимыча читатели романа могли понять «исповедь» Печорина, понять, почему «скука» – одно из самых важных определений его душевного состояния, его самоопределение. Именно на «скуку» жалуется Печорин в своем монологе-исповеди Максиму Максимычу. Все, что мог дать ему свет, в конце-концов породило у него полное разочарование («Тогда мне стало скучно»), но и война на Кавказе оказалась «скучнее прежнего», так же, как с Бэлой ему стало «скучно». «Скука» Печорина сближает его с героем пушкинского романа, с Онегиным, и вводит в широкий круг романтических героев, впервые с этим умонастроением («скукой») введенных в европейскую литературу Байроном. «Вся тварь разумная скучает», – говорит Мефистофель в пушкинской «Сцене из Фауста».

Печорин не видит для себя выхода из царства скуки, и потому Лермонтову понадобилась оговорка о том, что Максим Максимыч не понял самохарактеристику Печорина, не удивившую «путешественника», который пытался ее Максиму Максимычу разъяснить, но безуспешно.

Главная идея этого монолога-исповеди – «скука», которая царит везде. О ней говорится еще в «Тамбовской казначейше»; она наполняет собой жизнь и в провинциальном Тамбове, и в столице:

Но скука, скука, Боже правый,
Гостит и там, как над Невой,
Поит вас пресною отравой,
Ласкает черствою рукой.
И там есть чопорные франты,
Неумолимые педанты,
И там нет средства от глупцов
И музыкальных вечеров... (2, 411–412)

Там имеет двоякий смысл в этой строфе, оно может быть применено и к Петербургу, и к Тамбову с одинаковым правом.

Если в пушкинском романе «скука» – это признак «высокости» запросов и интересов, то «скука» в «Тамбовской казначейше» – это явление другого порядка, она и есть общая черта образа жизни обитателей Тамбова, как и любого провинциального города. Это та же «скука», которой испугался Гоголь в «Миргороде» (1835), но Лермонтов находит ее и в Петербурге, а Печорин везде, а главное – в самом себе.

В своем монологе Печорин хотел объяснить себя Максиму Максимычу. Почему Максим Максимыч не понял монолога Печорина? Что ему помешало?

Для ответа, более или менее обоснованного, на этот вопрос следует проверить правдоподобность легенды, созданной вокруг Максима Максимыча, легенды о «простом человеке». Истоки этой легенды в предложенной Аполлоном Григорьевым оппозиции двух типов русского человека – хищном и смиренном...

В русской критике конца 1850-х годов, т. е. когда уже можно было оценивать Лермонтова и его героев в свете последующего общественного и литературного развития, всего внимательнее отнесся к оппозиции Печорин – Максим Максимыч Аполлон Григорьев. Он увидел в них выражение основного противоречия русской жизни, противоречия между хищным типом и смиренным, или, как он иначе называл последний, простым: «Положим – или даже не положим, а скажем утвердительно – что не хорошо 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 природы до извращения их... Из этого еще менее следует, что мы все сочувствие наше перенесли на Максима Максимыча, и его возвели в герои... Максим Максимыч, конечно, очень хороший человек – и, конечно, правее и достойнее сочувствия в своих действиях, чем Печорин; но ведь он тупоумен и по простой натуре своей даже и не мог впасть в те уродливые крайности, в которые попал Печорин.

Голос за простое и доброе, поднявшийся в душах наших против ложного и хищного, – есть конечно прекрасный, возвышенный голос, но заслуга его есть только отрицательная. Его положительная сторона есть застой, закись, моральное мещанство»¹⁵.

Более подробно и обстоятельно эту мысль Григорьева разработала Е. Михайлова: «И этого человека, со столь многообразным жизненным опытом, с едким беспощадно-аналитическим умом, с непокорной, властной, активной натурой, Лермонтов сталкивает с наивным добряком, который во всем представляет живую *антитезу Печорину*. Противоположность Печорина и Максима Максимыча – это, прежде всего, *противоположность ярко выраженного индивидуального начала и почти полного отсутствия личного самосознания*. Все остальные различия уже как бы являются частными случаями или применениями этой главной разделяющей два характера черты. Если Печорин во всем противостоит окружающей среде и выделяется из нее по своим взглядам, стремлениям, характеру, поступкам как отдельная, притом выдающаяся и оригинальная личность,

то Максим Максимыч во всем совпадает со своей средой, растворяется в ней»¹⁶.

По существу, тут нечего было бы добавлять, если бы не то преувеличенное восхищение Максимом Максимычем, которое утвердилось с 1960-х годов в лермонтоведении. Подробнее всего в особой работе исследовал эту проблему Д.Е. Максимов. Он писал: «В итоговом романе Лермонтова главным героем остается, конечно, Печорин – одна из центральных фигур в духовном развитии русского общества 30-х годов. Но та правда, носителем которой является Максим Максимыч, не тускнеет от сопоставления ее с правдой его товарища, превосходящего скромного штабс-капитана яркостью и блеском. Каждый из них сформирован ограниченной в своих возможностях эпохой и поэтому идейно ограничен, т. е. до известной степени “неполноценен”. Печорина, принадлежащего по своему рождению и положению к дворянской верхушке, но оторвавшегося от нее, ограничивает его эгоизм, его духовный и не только духовный аристократизм, “изысканность”, разобщенность с народом и фаталистическое отношение к своему гражданскому бездействию. Максима Максимыча – представителя широкого круга простых людей, сознание которых еще не пробуждено, – ограничивает интеллектуальная детскость, неразвитость его личности, еще не созревшей до сознательной жизни и пассивно отдающейся стихиям господствующей идеологии (отсюда – симпатия к Максиму Максимычу со стороны консервативных читателей романа, поминавших этот образ односторонне)»¹⁷.

Исследователь не отметил, что среди «консервативных читателей романа» оказался и сам император Николай I и его отношение к персонажам Лермонтова самым печальным образом отразилось на судьбе автора...

«В семь часов вечера роман был дочитан. “За это время, – пишет жене Николай, – я дочитал до конца Героя и нахожу вторую часть отвратительной, вполне достойной быть в моде. Это то же самое изображение презренных и невероятных характеров, какие встречаются в нынешних иностранных романах. Такими романами портят нравы и ожесточают характер. И хотя эти кошачьи вздохи читаешь с отвращением, все-таки они производят болезненное действие, потому что в конце концов привыкаешь верить, что весь мир состоит только из подобных личностей, у которых даже хорошие с виду поступки совершаются не иначе как по гнусным и грязным побуждениям. Какой же это может дать результат? Презрение или ненависть к человечеству! Но это ли цель нашего существования на земле? Люди и так слишком склонны становиться ипохондри-

ками или мизантропами, так зачем же подобными писаниями возбуждать или развивать такие наклонности! Итак, я повторяю, по-моему, это жалкое дарование, оно указывает на извращенный ум автора. Характер капитана набросан удачно. Приступая к повести, я надеялся и радовался тому, что он-то и будет героем наших дней, потому что в этом разряде людей встречаются куда более настоящие, чем те, которых так неразборчиво награждают этим эпитетом. Несомненно, кавказский корпус насчитывает их немало, но редко кто умеет их разглядеть.

Однако капитан появляется в этом сочинении как надежда, так и не осуществившаяся, и господин Лермонтов не сумел последовать за этим благородным и таким простым характером; он заменяет его презренными, очень мало интересными лицами, которые, чем наводить скуку, лучше бы сделали, если бы так и остались в неизвестности – чтобы не вызывать отвращения. Счастливый путь, г. Лермонтов, пусть он, если это возможно, прочистит себе голову в среде, где сумеет завершить характер своего капитана, если вообще он способен его постичь и обрисовать»¹⁸.

Предполагаю, что Печорин и Максим Максимыч в живой, исторически и психологически точной форме воплощают то основное противоречие русской жизни, до понимания и определения которого доработались Белинский и его друзья в период «зеленого» «Московского наблюдателя».

Пользуясь категориями гегелевской философии, Белинский и его друзья назвали основное противоречие русской жизни противоречием между *самосознанием* и *субстанцией*, между мыслящим, рефлектирующим меньшинством и большинством нации, живущим вне сферы мысли, без рефлексии, без понимания исторического смысла собственного существования.

Как стало известно после публикации дневника Самарина, Лермонтов, уезжая в последний раз на Кавказ, очень отчетливо выразил эту мысль, которая по своей афористичности и отделанности кажется давно продуманной, а не случайным экспромтом. «Хуже всего не то, что некоторые люди терпеливо страдают, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая этого»¹⁹.

Рефлектирующий персонаж лермонтовского романа в сопоставлении с нерекфлектирующим, но обладающим иными исторически необходимыми качествами, составили двуединство, которое в разных вариантах отразилось в русском романе XIX века, а русская общественная мысль и до сих пор бьется над решением задачи, которую поставила перед ней история: как найти взаимопонимание между

сознающей, количественно небольшой частью нации, и страдающим, но не сознающим действительных причин этого страдания большинством.

Кавказская повесть Лермонтова, где эта общероссийская проблема получила столь живое и острое воплощение, – это повесть о русских людях. Лермонтов возвращает читателя «домой», к тому, о чем он привык думать и что после кавказских повестей Марлинского стало у Лермонтова только декорацией. У Лермонтова Кавказ это сцена, где разыгрывается драма из русской жизни, вернее, драма русской мысли, русского самосознания.

«Бэла», в которой помещена «исповедь» Печорина, напечатана в марте 1839 года, следовательно, написана она была зимой 1838/39 годов, а ее подзаголовок, «Из записок офицера о Кавказе», позволяет предполагать, что не было еще у Лермонтова замысла романа, куда вошла бы «Бэла» как одна из его частей. Есть еще, как я думаю, один аргумент в пользу этого предположения. В конце повести, неожиданно для читателей, Лермонтов поместил своего рода исповедь Печорина, которую Максим Максимыч передает дословно («Его слова врезались у меня в памяти»). Присутствие этой «исповеди» выглядит странно в композиции всего романа, куда входит «Журнал Печорина». Она в романе не нужна, и поместил ее Лермонтов в «Бэле» именно потому, что не предполагал, что где-то дальше, может быть в других повестях, Печорин раскроется.

Возможно, что подтолкнул Лермонтова продолжать историю Печорина очень одобрительный отзыв Белинского в статье «Русские журналы» (Московский наблюдатель, 1839, ч. II, № 4; цензурное разрешение 8 апреля): «В III номере (“Отечественных записок”. – И. С.) помещена “Бэла”, рассказ г. Лермонтова, молодого поэта с необыкновенным талантом. Здесь в первый еще раз является г. Лермонтов с прозаическим опытом – и этот опыт достоин его высокого поэтического дарования. Простота и безыскусственность этого рассказа – невыразимы, и каждое слово в нем так на своем месте, так богато значением. Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горцах и отношениях к ним наших войск мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клеветают на него. Чтение прекрасной повести г. Лермонтова многим может быть полезно еще и как противоядие чтению повестей Марлинского»²⁰.

IX. «Журнал» Печорина

В «Княгине Лиговской» Лермонтов несколько раз отказывается передавать разговоры Печорина с его сослуживцами, иногда винит Петербург за отсутствие в нем таких собраний, где можно говорить свободно... Причины каждый раз оказываются внешними, не зависящими от персонажа, и ответственность за них несет автор, который не может объяснить читателям, что мешает его персонажам, т. е. ему самому, заговорить во весь голос.

Выход был прост: надо было поручить повествование герою, перейти от авторского к персональному, личному изложению, что и сделал Пушкин в «Капитанской дочке». Ее Лермонтов мог прочесть в 1837 году и увидеть, как Пушкин передоверил восприятие Пугачевского восстания русскому дворянскому юноше 1770-х годов, освободив себя (автора!) от обязанности все понимать и все объяснять в этом сложнейшем социальном конфликте XVIII века.

Переход от авторского повествования к рассказу от первого лица Лермонтов осуществил не сразу. Ему казалось, что нужна дополнительная мотивировка для каждой из повестей, составивших его роман. В «Бэле» «автор» повести литератор-путешественник и он же Лермонтов, поскольку повесть напечатана в «Отечественных записках» с его полной подписью. Желание узнать «историю» Бэлы и Печорина и записать ее не нуждалось в какой-либо дополнительной мотивировке.

Колесания возникли у Лермонтова, когда он стал оформлять различные эпизоды из жизни Печорина в виде кусков из его «записок». Ему надо было решить, кто такой Печорин: просто ли офицер или еще и литератор? А главное – «рассказывает» Печорин кому-либо, какому-нибудь слушателю, или описывает свои приключения спустя некоторое время. Устный, непосредственный рассказ нуждался в собеседнике-слушателе. Он же, «записанный»,

не требовал присутствия реципиента, но при этом возникала другая проблема, и от того или иного ее решения зависел самый характер «записок»: надо было определить, пишет ли Печорин для себя или для какого-то предполагаемого читателя?

Еще в журнальном тексте «Тамани» после слов «...и как камень едва сам не пошел ко дну», – следовало: «а право я ни в чем не виноват: любопытство – вещь, свойственная всем путешествующим и записывающим людям». Как верно определил Б.М. Эйхенбаум: «Итак, герой “Тамани” оказывается не только “странствующим” офицером с подорожной “по казенной надобности”, но и литератором»¹.

В отдельном издании «Героя нашего времени» этих слов нет. Лермонтов отказался сделать Печорина «литератором», т. е. человеком, пишущим в расчете на читателей. Эйхенбаум связал выброшенное из «Тамани» указание на «литераторство» Печорина с оставшимся в рукописи окончанием рассказа «Максим Максимыч», где говорилось: «Я пересмотрел записки Печорина и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати. <...> В самом деле Печорин в некоторых местах обращается к читателям» (4, 653).

Проверка показала, заметил Эйхенбаум, что «Печорин нигде не обращается к читателям...», и потому Лермонтов отбросил такое окончание «Максима Максимыча» как неприемлемое для него по существу².

«Герой нашего времени» потому и поделен на две части, и вторая, «Журнал Печорина», целиком изложена самим Печориным, дана в его записях: иногда в виде дневника, где зафиксированы события, только что происшедшие, иногда в виде записей, сделанных какое-то время спустя.

Чтение романа – это сложный путь знакомства читателя с Печориным. В отличие от «Княгини Лиговской», где автор несколько раз занят характеристикой Печорина, рассказывает подробно о московском периоде его жизни и т. п., журнал Печорина строится на эпизодах, каждый из которых содержит одну или несколько психологических загадок.

Поведение Печорина в «Тамани» никак не объясняется читателю. Он «расстается» с Печориным в надежде в следующих повестях узнать разгадку. По-видимому, это и происходит в дневнике, который ведет Печорин в «Княжне Мери». Здесь Печорин не щадит ни себя, ни других персонажей, и читателю может показаться, что тайна Печорина, которую «путешественник» в «Бэле» безуспешно пытался разъяснить Максиму Максимычу, теперь ему понятна. Но тут в романе следует повесть «Фаталист»,

которая снова удивляет читателя: Печорин оказывается неразгаданным, в нем еще много такого, о чем он ничего не сказал в своем дневнике, т. е. в предыдущей повести.

Наивные, хотя и добросовестные попытки исследователей построить, хотя бы условно, «биографию» Печорина, установить хронологию событий в романе оказались безуспешными именно потому, что Лермонтову нужно было показать не только сложность характера Печорина, но и невозможность его исчерпать на сколько-нибудь значительную глубину.

Поэтому роман завершается для читателя после того, как он догадался, что крепость, куда возвращается Печорин после смерти Вулича, это та самая крепость, где произошла история с «Бэлой», и та же самая крепость, где он закончил дневниковые записи о своих отношениях с Мери и Грушницким.

Роман для внимательного читателя получает некоторое подобие кольцевой композиции, а «крепость» становится как бы неизбежным пристанищем Печорина, итогом его «историй».

Роман закончен, но Печорин остался такой же загадкой, какой был в истории с Бэлой.

В 1836 году в «Современнике» была напечатана статья В.Ф. Одоевского «Как у нас пишутся романы?». По-видимому, Пушкин разделял основные идеи этой статьи, поскольку напечатал ее без каких-либо примечаний от редактора. Статья, не называя имен и не раздавая похвальных или отрицательных оценок, выражает те требования к современному роману, которые в это время предъявлял Пушкин.

Основной упрек современным русским романистам, который высказывает Одоевский, – это неумение воплотить свою идею (или идеи) в конкретно-художественной форме. Обращаясь к русским романистам, Одоевский говорит: «...вы сажались за тетрадь в свободное от дел время, вы искали не слов для своего лица, но лиц для ваших слов; для того, чтобы поместить хорошую (отдельно) мысль, вы выдумывали происшествие; вы хоть насильно, но заставляли вашего героя высказывать то, что вам хотелось, хотя бы он по законам искусства и не должен был говорить о том, ваш герой – ваш раб: вы не уважаете его характер, вы уважаете лишь свои собственные опыты, свои наблюдения»³.

Что же нужно для романа? В чем секрет искусства романиста? Что нужно, чтобы роман не был просто публицистическим изложением взглядов и убеждений автора, а художественным воспроизведением жизни во всей ее полноте и многообразии: «...для романа нужно – знаете ли что? –

нужно немножко поэзии. Романисту-поэту предмет романа является неожиданно, сомнамбулически; он преследует его, мучит его, как живой человек; когда поэт пишет – он пишет, забывая о самом себе, он живет в лицах, им созданных, самые его собственные мысли, незаметно для него самого сливаются с лицами, им выводимыми на сцену»⁴.

«Лица» и «мысли» нельзя разделить, они даны в высшем, «органическом», как называет его Одоевский, единстве.

Соблазнительно предположить, что все, оставшиеся незаконченными, пушкинские романы, особенно «Роман в письмах» и «Рославлев», потому и были отставлены, что Пушкин чувствовал в них тот общий недостаток русской романистики, о котором написал в 1836 году Одоевский в его, Пушкина, журнале.

Та школа самоанализа и рефлексий, которую проходила в 1830-е годы русская интеллигенция в московских салонах и кружках, не захватила ни Пушкина, ни Гоголя. В повестях Одоевского рефлексией страдают (и от нее погибают) только художники и художественные натуры. Вот почему так важно было для Лермонтова решить – литератор или нет Печорин. Принятое им решение сделать героем человека мысли, безотносительно к его профессии, открывало неисчерпанные возможности для прозы о современности.

В «Бэле», пока «путешественник» и Максим Максимыч ехали по Военно-Грузинской дороге, в повесть прочно вошла поэзия гор, мощь и красота горного пейзажа. В «Тамани» место гор заняло море. Оно, по укрепившемуся в русской романтической поэзии представлению, символ свободы; «Прощай, свободная стихия» – этими словами начинается стихотворение Пушкина «К морю» (1824), в котором тема свободы впервые так прочно и естественно была отождествлена с морем.

Море уже было местом действия повестей Марлинского («Мореход Никитин», «Лейтенант Белозор»), но все это были далекие северные или западные моря. В «Тамани» же появляется море, так сказать, соседствующее с Кавказом. И основной конфликт в этой повести – это столкновение офицера сухопутной русской армии с морем и приморскими людьми. «Сухопутность» офицера подчеркнута тем, что он не умеет плавать!

Ночные морские пейзажи в «Тамани» по выразительности не уступают тому, что к этому времени уже было создано в русской поэзии. При этом Лермонтов совершенно не употребляет эстетически-оценочных эпитетов: «Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее (лачужки. – И. С.) и внизу с бесперывным ропотом плескались

темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию...» (4, 55). И что всего замечательнее – это скупость, с которой говорит Лермонтов о море: ни длинных описаний, ни прихотливых сравнений. Он как бы перенес в свою прозу дисциплину своих поэтических определений.

Пронизанность рассказа морем, морской стихией создается тем одновременно и сюжетным и стилистическим обстоятельством, тем, что оба персонажа, противостоящие Печорину – девушка и Янко, – даны в рассказе как порождение морской стихии. Это подчеркнуто двумя прозвищами девушки, которыми ее наделяет рассказчик («русалка» и «ундина»), ее ночными прогулками по берегу, ее песней, ее ожиданием гостя, который появляется из моря и туда же уходит вместе с «русалкой». И чуть-чуть не осуществленное намерение «русалки» утопить Печорина представлено в рассказе как подобие жертвы морю.

Янко и «русалка», она же «ундина», дети моря, свободные люди, сами определяющие свою судьбу, независимые и вольные, не обязанные являться «по начальству» и выполнять его предписания. Может быть, поэтому возникает в рассказе Печорина такая щемящая сердце нота, когда он видит лодку, в которой уплывают Янко и «русалка»: «Ветер дул от берега; они подняли маленький парус и быстро понеслись. Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой мальчик все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... Мне стало грустно».

В «Тамани» все время идет внутренняя борьба в сознании Печорина между маской служащего офицера, которого беспокоит только выполнение служебного приказа, и поэтически-восприимчивой личностью, для которой красота в поэзии и в жизни важнее всего.

Ни в одной из повестей, вошедших в роман, нет такого количества цитации, упоминаний литературных персонажей, полемических суждений и сознательных обращений к литературным образцам.

В «Бэле» в кавказских пейзажах очевидна художественная полемика с пушкинской прозой, но имя Пушкина не названо. И в «Тамани» Пушкин не назван, но кто же в 1830-е годы не помнил знаменитое, шокировавшее многих критиков лирическое отступление о «ножках» в «Евгении Онегине»?

Поэтому, когда рассказчик заявляет о своих предубеждениях насчет красоты (женской), то он не только спорит с Пушкиным, но и заявляет о своем предпочтении новейшей

французской романистики в ее более физиологичном подходе к женской красоте. О своей «русалке» рассказчик говорит: «В ней было много породы... порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит юной Франции. Она, т. е. порода, а не юная Франция, большей частью изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос очень много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки» (4, 349).

Ссылкой на юную Францию и пушкинский апофеоз ножек не исчерпывается каталог литературных припоминаний в «Тамани». Уже то прозвище, которое дает рассказчик незнакомке – «русалка», – литературно-фольклорного происхождения, хотя и не имеет определенного адресата.

Зато два других определения – «ундина» и «Миньона» – прямо отсылают к определенным авторам и произведениям: «...правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел Гетеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения; – и точно, между ими было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни...» (4, 349).

Роман Гете, где появляется Миньона, не был к тому времени переведен на русский язык. Предположительно рассказчик мог его читать по-немецки или по-французски. С юной Францией проще – французских романистов в 1830-е годы в России переводили много; да кроме того, дворяне читали по-французски.

Всего интереснее в «Тамани» третье определение, которое Печорин дает незнакомке, – «ундина». Оно ведет, конечно, к сказке (прозаической) де ля Мотт Фуке «Ундина», которую перевел гекзаметром Жуковский и напечатал в 1837 году.

Традиция переводить прозу стихами – это особенность русской литературы, родоначальником этой традиции был Тредиаковский, который перевел прозаический роман Фенелона «Похождения Телемака» стихами, применив впервые в русской литературе стихотворный размер, названный им, по аналогии с греческим, гекзаметром. Точно так же поступил с прозой Фуке Жуковский.

Ундина в сказке Фуке – Жуковского – дитя моря, существо по рождению, по своей власти над стихиями воды вообще сверхъестественное, но не враждебное людям, а полное доброты и нежности. Иногда у Лермонтова есть скрытые цитаты из этой сказки: «Она вдруг прыгнула, запела и скрылась, как птичка, выпугнутая из кустарника» (4, 350).

У Жуковского: «Вдруг встрепенувшись резвою птичкой, она подбежала...»⁵.

Отношение Печорина к «моей ундине», как он неожиданно называет героиню, двойится: его пленяет ее красота, он влюбляется, но в то же время его настораживает что-то, не поддающееся точному определению: «Хотя в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное, хотя в ее улыбке было что-то неопределенное», – страсть побеждает все предубеждения.

Может быть, этот материал цитации был введен в повесть, когда Лермонтов еще предполагал сделать Печорина литератором. Отказавшись от этого намерения, Лермонтов, однако, не убрал все литературные цитации и уподобления. Для отброшенного амплу литератора все эти литературные ассоциации были бы чисто профессиональными замечаниями. Для офицера, едущего по казенной надобности, такая пронизанность литературными припоминаниями еще нигде у Лермонтова не присутствовала. В «Княгине Лиговской» никто ничего не читает. Зная, что читал и что припоминает Печорин, мы отчасти можем проникнуть в мир его чувств и мыслей, в этой повести совершенно закрытый.

Больше такого способа характеристики своего героя Лермонтов не применяет. Чтение Вальтер Скотта накануне дуэли («Княжна Мери») дано вне каких-либо литературных восприятий знаменитого романиста.

Интересные соображения Б.М. Эйхенбаума по поводу замены в печатном тексте одного романа Вальтер Скотта другим, «Приключений Найджеля» – «Пуританами», мне кажется, неубедительны⁶. В этой замене сомнительна какая-либо идеологическая подоплека.

По выходе романа из печати критика сосредоточилась на Печорине и Максиме Максимыче и потому невнимательно отнеслась к «Тамани».

Шевырев ограничился общими замечаниями: «Мы не обращаем также подробного внимания на два маленькие эскиза: “Тамань” и “Фаталист”, при двух значительнейших. Они только служат дополнением к тому, чтобы развить более характер героя, особенно последняя повесть, где виден фатализм Печорина, согласный со всеми прочими его свойствами. Но в “Тамани” мы не можем без внимания пропустить этой контрабандистки, в которой отчасти слились воздушная неопределенность очертаний Гетевой Миньоны, на что намекает и сам автор, и грациозная дикость Эсмеральды»⁷.

Белинский, пересказав содержание «Тамани», говорит о том, что эта повесть «вся в форме», и «если выписывать, то должно бы ее выписать всю от слова до слова; пересказывание ее содержания даст о ней такое же понятие, как рассказ, хотя бы восторженный, о красоте женщины, которой вы сами не видели»⁸.

Секрет этой формы понять трудно. Мы знаем, как восхищались именно этой повестью Чехов и Лев Толстой. Может быть, отказавшись сделать своего героя литератором, Лермонтов оставил ему поэтическое поклонение красоте в женщине и в природе, в очаровательной контрабандистке и в той морской стихии, дочерью которой кажется ему его ундина-русалка.

Стиль рассказа двоятся: фактически-бытовой фон сюжета Печорин пересказывает деловым тоном офицера, путешествующего по казенной надобности; откликаясь на вечно меняющееся море, он говорит как поэт. Как отметил Виноградов, «...в основной повествовательно-драматический стиль “Тамани” местами как бы вставлены лирические миниатюры»⁹.

Верное наблюдение можно уточнить, определить функцию этих, как их называет Виноградов, «миниатюр».

Так, например, дважды в этих миниатюрах повторяется мотив «ропота», т. е. протеста: «Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с непрерывным ропотом плескались темно-синие волны» (4, 341); «...передо мной тянулось ночью бурей взволнованное море, однообразный шум его, подобный ропоту засыпающего города, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу» (4, 347).

Восходит этот мотив, конечно, к пушкинскому стихотворению «К морю».

Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз...¹⁰

Лермонтов не создавал стихотворную прозу, он добивался поэтического впечатления от своей прозы, смело перефразируя стихи других поэтов и свои собственные. Так, В.А. Мануйлов указал на сходство между поведением русалки в «Тамани» и стихотворением Лермонтова «К портрету», обращенным к А.К. Воронцовой-Дашковой¹¹.

В «Тамани»: «Она вдруг прыгнула, запела и скрылась, как птичка, выпугнутая из кустарника. <...> она, как змея, скользнула между моими руками...» (4, 350–351).

В стихотворении:

Ей нравиться долго нельзя:
Как цепь, ей несносна привычка,
Она ускользнет, как змея,
Порхнет и умчится, как птичка (2, 55).

Возможно, что здесь произошел обратный переход из прозаической вещи в стихотворную. Во всяком случае, данный пример доказывает, что в отличие от Пушкина, установившего для себя резкое различие между языком прозы и стихом, Лермонтов такого различия для себя не признавал.

В указанном принципиальном свойстве пушкинской прозы современники отдавали себе отчет. В 1847 году П.А. Вяземский писал: «Рассказ всегда живой, но обдуманный и спокойный, может быть, слишком спокойный. Сдается, что Пушкин будто сторожил себя наложенной на себя трезвостью, он будто силился отключить от себя и малейшее подозрение в употреблении поэтического напитка»¹².

Лермонтов добился сплава поэзии и прозы, дающего ощущение формы, о котором писал Белинский и которое так объяснил Б.М. Эйхенбаум: «Из маленького и ничем особенным не кончающегося приключения сделана новелла, в которой ощущается каждое ее слово, каждое движение. Лермонтов показал себя здесь мастером малой формы – недаром в кругу своих товарищей он славился как рассказчик анекдотов»¹³.

Такое ощущение «каждого слова» получило особенное значение для русской литературы конца XIX века в эпоху, когда Чехов и символисты открывали неизведанные поэтические возможности литературного слова. И потому Чехов предлагал по «Тамани» учиться писать.

В следующей, центральной повести – «Княжна Мери» – Лермонтов решил дать Печорину раскрыться и потому выбрал для этого форму дневника. Дневник, как бы снимая с автора ответственность за высказывания персонажа, давал ему формальную возможность не выходить за границы духовных возможностей автора дневника.

Для выбора дневниковой формы изложения могло иметь значение обстоятельство, Лермонтову хорошо известное: в кругу военной молодежи, в котором он вращался в Петербурге и на Кавказе, многие вели дневники. Опубликована из них только незначительная часть, но и по ним можно судить, каковы были культурно-психологические причины обращения этой молодежи к дневниковой форме самонаблюдения и самоотчета. Ни первого, ни второго качества мы не находим в дневниках людей старших поколений.

Дневники Александра Ивановича Тургенева, которые он вел много лет, – это ни с чем не сравнимый источник наших сведений об эпохе. А.И. Тургенев фиксирует все свои встречи, все разговоры, все прочитанное, но ничего

о себе, о своих мыслях, радостях и огорчениях. Дневники Тургенева – это записная книжка, а не дневник в собственном смысле.

Ближе к нашему представлению об этом типе фиксации пережитого дневник Пушкина (1833–1834). Здесь идут записи и о себе, и о своих отношениях с двором и многим другом. И все же предельный лаконизм этих записей содержит только фактическую сторону событий личной жизни Пушкина или петербургской придворно-светской хроники: «Дневник Пушкина изобилует характерными и острыми эпизодами российской истории и современности. Он заполнен примечательными и социально острыми чертами нравов, живописными эпизодами истории, краткими рассказами о забавных происшествиях, остроумными репликами, каламбурами»¹⁴.

Все, что бушевало в душе поэта и прорывалось иногда в его стихах и статьях, в дневник не вошло.

Дневник К.П. Колзакова, если можно сопоставить его с дневником Печорина и дневником Пушкина, занимает по характеру отношения к событиям и чувствам некое среднее между ними положение. Дневник Колзакова очень подробен и фиксирует все, что выходит за однообразный порядок службы, преимущественно балы, театры, дружеские пирушки.

Есть в этом дневнике и элементы самоанализа, но не глубокие.

И.С. Чистова сопоставила слова Печорина в его дневнике: «...этот журнал пишу я для себя и, следовательно, все, что я в него ни брошу, будет со временем для меня драгоценным воспоминанием», – с тем, что записывает Колзаков: «...я пишу для себя самого, и меня мало занимает, вызовет ли она (история автора. – И. С.) интерес у других или нет. Она должна быть интересна мне самому, и если не теперь, то в будущем, когда уже в почтенном возрасте мне случится (если Бог продлит до тех пор мои дни) перечитать эти строки...»¹⁵.

Сходство этих записей очень верно указано. Попробуем проверить по тексту, что записывает и что оставляет за бортом своего дневника Печорин, номинальный автор, вернее, как располагает материал в дневнике Печорина Лермонтов. Очень многие разговоры, которые хозяин дневника мог бы записать более или менее подробно, автор романа не находит нужным передавать читателям, и потому заставляет Печорина записывать краткое сообщение: «Я остановил двух знакомых Д... офицеров и начал им что-то рассказывать». Что именно, читатели так и не узнают, как не узнают они, что же собиралась сообщить

Печорину Вера: «...что-то очень важное для нас обоих... Вышло – вздор».

Не узнают читатели, какие «странные случаи» из своей жизни Печорин рассказал княжне. Мы, т. е. читатели, должны поверить, что княжна начинает видеть в Печорине «человека необыкновенного». Не сообщает автор дневника, какие он на вечере у княжны «импровизировал... необыкновенные истории».

Зачем же нужна была Лермонтову эта своеобразная фигура умолчания? Она сообщает тексту повести психологическую глубину. Вопреки «дневниковой» форме изложения, все эти не пересказанные нам разговоры Печорина убеждают, что в дневнике он записал о себе только то, что хотел сообщить, и что на самом деле мы узнали только часть его внутреннего мира и, может быть, не самую значительную и содержательную.

Подобный опыт сокрытия чего-то, как можно предположить, самого важного в персонаже, позднее проделал Достоевский в «Бесах», оставив в черновых материалах к роману все, что должно было составить содержание и смысл идеологических фантазий Ставрогина. В результате в окончательном тексте романа осталась только загадка характера, а сам он потерял всякую определенность.

Если мы вернемся к реальному дневнику, который ведет К.П. Колзаков в 1838–1840 годах, то убедимся, что между этим дневником и дневником Печорина есть и сходство, и принципиальная разница.

Колзаков часто жалуется на скуку, на однообразие офицерской службы, на приевшиеся балы, танцы, на пустоту светских разговоров, на все, что для Печорина уже потеряло какое-либо значение. Но чего нет в дневнике Колзакова и что позволяет увидеть в Печорине не обыкновенного офицера, а представителя сознательно мыслящего меньшинства русской интеллигенции, это его желание понять себя, свое предназначение, если оно было, свое место в мире, в истории.

Печорин, в отличие от Колзакова, занят двойной самопроверкой. Он проверяет себя практически через отношение других персонажей повести к нему и в своих поступках и действиях и уже мысленно при помощи собственных представлений о человеке вообще и своем месте в обществе.

Так, после всего, что сделал Печорин для того, чтобы влюбить в себя княжну, он в дневнике задает сам себе вопрос: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?» (4, 400).

В данном случае нам интересен не ответ Печорина самому себе, а его желание понять себя и свое поведение.

Свой «журнал» (дневник) Печорин пишет в ту пору, когда самоанализ стал для него потребностью и привычкой: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...»

«Живет» – значит действует, вовлекает других и вовлекается сам в отношения с людьми, добивается любви, пренебрегает любовью, теряет друзей, создает себе врагов и борется с ними, чтобы побеждать. Но все эти действия оказываются успешными только потому, что «мыслящий» человек помогает «действующему», вооружает его знанием людей и жизни, без которых его «действия» были неудачны.

Вернер соответствует тому человеку в Печорине, который думает, а Грушницкий тому, который действует. С Вернером Печорин сошелся именно из-за сходства образа мысли, на скептицизме как точке зрения на жизнь в целом и на ее любые частные проявления. Как вспоминает Печорин, во время их первой встречи в большом обществе молодежи «...толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях.

– Что до меня касается, то я убежден только в одном... – сказал доктор.

– В чем это? – спросил я, желая узнать мнение человека, который до сих пор молчал.

– В том, – отвечал он, – что рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру.

– Я богаче вас, – сказал я, – у меня, кроме этого, есть еще убеждение – именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться.

Все нашли, что мы говорили вздор, а, право, из них никто ничего умнее этого не сказал. С этой минуты мы отличили в толпе друг друга».

Лермонтов, пожалуй, нигде так прямо не характеризует взаимопонимание Печорина и Вернера. Общая почва их суждений – неверие в предопределенность индивидуальных человеческих судеб, неверие в божественный промысел, управляющий всем, что происходит в мире. Оба они – скептики, но не атеисты, каким считает Печорина Эмма Герштейн¹⁷. Как доказательство в пользу своего утверждения она приводит одну его мысль, высказанную в «Фаталисте»: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле, без веры и гордости» – так было в рукописи. В печатном тексте, вероятно, по требованию цензуры, стало: «...без убеждений и гордости...». Герштейн не приводит тех слов, которыми Печорин кончает свои рассуждения о наивной

вере древних в участие звезд в судьбах человеческих. Мы, говорит он, «...равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми и судьбой».

Переход от «сомнения» к «сомнению» – это не атеизм, конечно, а та формула агностицизма, которым проникнут дневник Печорина. Это формула духовного состояния эпохи, того, что одни называли «рефлексией» и видели в ней историческую необходимость, а другие – привезенную извне идеологическую порчу.

И если вернуться к дневнику Колзакова, то мы увидим, как он далек от каких бы то ни было сомнений метафизического порядка, – как сам Печорин называет эти свои размышления: «отбросил метафизику в сторону и стал смотреть себе под ноги».

Со склонностью к «метафизике», т. е. к решению самых общих и самых важных вопросов бытия и сознания, связана у Печорина его способность к афористическому выражению своих мыслей самого общего порядка, любовь к такому оформлению своих наблюдений над жизнью вообще. На это указал Б.М. Эйхенбаум¹⁸.

Эмма Герштейн тонко заметила, что «это те афоризмы, которые наводят мосты между Лермонтовым и читателем через головы персонажей... такие афоризмы работают вне контекста»¹⁹.

Так, например, суждение Печорина о Грушницком превращается в афоризм, так как применимо не только к этому персонажу, а является обобщением, верным для множества, для всего человечества: «...он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою». Другой афоризм Печорина входит в его дневниковые рассуждения о себе самом, он хочет объяснить себе начатую им осаду сердца княжны и одновременно интригу против Грушницкого и записывает в свой дневник чеканную формулу – «честолюбие есть не что иное, как жажда власти», – точно и правдиво объясняющую смысл его поведения, но имеющую неизмеримо более широкое значение.

«Ожидание насильственной смерти не есть ли уже настоящая болезнь?» – говорит Печорин накануне дуэли с Грушницким. Говорит это он, чтобы успокоить и приободрить доктора Вернера накануне дуэли, где тот согласился быть секундантом.

Такие афоризмы в «Герое нашего времени» составляют органический элемент записей-рассуждений Печорина.

Известно, что именно такого рода афоризмы, обращенные «через голову» сценических партнеров, – очень важный элемент стилистики комедии Грибоедова «Горе от ума». Однако в своей драме, сатире на петербургский свет, написанной грибоедовским стихом, Лермонтов не применяет афористическую форму выражения. Вероятно, узость диапазона событий в драме не давала материала для обобщений афористического характера.

В «Княгине Лиговской», где все повествование идет от автора, оно сопровождается афористическими сентенциями, касающимися различных сфер жизни Петербурга, особенно света и светских женщин: «Свету нужны французские водевили и русская покорность чуждому мнению». Или о механизме успеха в свете: «...в нашем бедном обществе фраза: он погубил столько-то репутаций – значит почти: он выиграл столько-то сражений».

Печорин в этой повести значительно преуспел в своем изучении психологии светских женщин, он знал уже, «что самая ненависть ближе к любви, нежели равнодушие».

Но только в «Герое нашего времени» афоризм стал средством прямого обращения к читателям – приемом, который мог напомнить «Горе от ума» с его смелыми обращениями Чацкого к зрительному залу через головы Фамусова и всего московского общества.

Афоризм был выходом за пределы сюжета и «водяного общества» в жизнь всей страны.

Собственно дневник Печорина построен на испытанном литературной традицией приеме – на интриге.

Формально Лермонтов использует технику интриги, очень хорошо разработанную в европейской драме и обновленную во французской драматургии такими изобретательными авторами, как Дюма, Скриб, В. Гюго. Характерно, что сам Печорин употребляет драматические термины, когда решает осуществить свою интригу. В свои права вступает тот человек в Печорине, который «действует», когда узнает от Вернера, что княжна Мери принимает Грушницкого за «разжалованного из офицеров в солдаты за дуэль». Тут Печорин радостно восклицает: «Завязка есть! <...> об развязке этой комедии мы похлопочем».

Особо отмечу чисто театральные сценические приемы, которыми свободно пользуется Лермонтов именно в этой повести, построенной на интриге.

Печорин всюду, где это возможно, употребляет театрально-сценическую терминологию: «11-го мая: Действующие лица находились вот в каком положении. Княжна с московским франтом сидела на лавке в крытой галерее. <...> Княжна, вероятно, допив уж последний стакан,

прохаживалась задумчиво у колодца. Грушницкий стоял у самого колодца; больше на площадке никого не было».

Печорин, еще до того как он представил «действующих лиц» читателям, предугадал, что он может быть «свидетелем довольно любопытной сцены».

И тут он начинает серию поступков, без которых он не мог бы осуществить свою интригу. Он намеренно подсматривает и подслушивает: «Я подошел ближе и спрятался за угол галереи».

16-го мая Печорин подслушивает разговор Грушницкого и княжны во время их прогулки верхом.

22-го мая Печорин случайно слышит о намерении «прочитать» княжну, которое на балу высказывает «толстая дама»; но характерно, что он прислушивается к разговору незнакомых ему людей, хотя прямо его этот разговор никак не касается.

На другом балу (5-го июня) Печорин «спрятался в толпе мужчин и начал делать свои наблюдения» над тем, как проходит разговор между Грушницким и княжной.

12-го июня Печорин слышит звуки военной пирушки. Естественно, что он «слез (с лошади. — И. С.) и подкрался к окну; неплотно притворенный ставень позволил мне видеть пирующих и расслушать их слова. Говорили обо мне».

16-го июня: «Мы уселись завтракать возле двери, ведущей в угловую комнату, где находилось человек десять молодежи, в числе которой был и Грушницкий. Судьба вторично доставила мне случай подслушать разговор, который должен был решить его участь».

Повторяющиеся в романе «подслушивания» вызвали ироническое замечание Набокова в его предисловии к английскому переводу «Героя нашего времени»:

«...Поскольку наш автор был озабочен прежде всего тем, как двигать сюжет, а вовсе не тем, как разнообразить и шлифовать его, маскируя механику этого движения, то он и прибегнул к очень удобному приему, позволяющему Максиму Максимычу и Печорину, подслушивая и подсматривая, оказываться свидетелями тех сцен, без которых фабула была бы не вполне ясна или не могла бы развиваться дальше. В самом деле, автор так последовательно использует данный прием на протяжении всей книги, что читатель уже не воспринимает его как странные капризы случая и едва обращает внимание на эти почти житейские проявления судьбы»²⁰.

В этой критической инвективе много неточностей. Максим Максимыч случайно слышит разговор Азамата и Казбича, поэтому объединять его в этом смысле с Печориным неправильно. Печорин действительно намеренно

подслушивает, поскольку он осуществляет сценическую по своему построению *интригу*, а она предполагает *подслушивания* и *подсматривания*.

Так, например, в популярной комедии А.А. Шаховского «Своя семья, или Замужняя невеста» (1818) Наташа из соседней комнаты подслушивает все суждения о ней ее родственников на семейном совете. Интрига комедии осуществляется Наташей на основании подслушанных мнений: каждому из родственников-опекунов она представляет себя такой, какой она ему должна понравиться²¹.

Последовательно осуществляемая интрига, задуманная как *комедия*, превращается по ходу событий в *драму*, и Печорин сам не находит ответа, почему так происходит.

Печорин ищет объяснения такой своей жизненной роли в судьбе. Читатели, однако, помнят, что он по собственной воле и по просьбе Веры затеял интригу против Грушницкого и княжны, так же, как в романе «Княгиня Лиговская» Печорин затевает намеренно и обдуманно интригу с Елизаветой Негуровой. Более того, эту интригу он затевает для того, чтобы создать себе в свете репутацию покорителя сердец, т. е. создать необходимый *пьедестал*. Ничего подобного нет в истории на водах. Печорин затевает интригу из любви к этому занятию: «Быть всегда на страже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов – вот что я называю жизнью».

Есть основания думать, что интерес к интриге как всеопределяющей страсти появился у Лермонтова под воздействием дружеского окружения (Краевский, Раевский и, может быть, их единомышленники), увлекавшегося идеями Фурье и его учеников. В классификации страстей, которую Фурье разработал очень тщательно, одна страсть является главенствующей, самой важной, – это страсть к интриге, которую Фурье назвал «кабалиста».

«Нет никакого сомнения, – писал Б.М. Эйхенбаум, – 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»²².

Интрига, которая так привлекает Печорина, – это для него форма проверки самого себя, своих способностей и возможностей, своего величия или ничтожества.

Через четверть века после появления романа Лермонтова самопроверка станет основной идеей наполнения сюжета в романе Достоевского (бывшего фурьериста!) «Преступление и наказание».

Самопроверка в романе Лермонтова осуществляется двойным способом. Действующий человек проверяет себя в ходе собственной интриги. Мыслящий человек ведет разговор с самим собой, задает сам себе вопросы, спорит, не всегда себя оправдывает, иногда даже готов осудить.

Именно этот Печорин, который думает и передумывает, взвешивает и перевешивает свои дела и мысли, переходит от сомнения к сомнению и так и не находит последнего и окончательного ответа на все свои сомнения, именно он и есть герой того времени, которое для Лермонтова было *нашим*, своим.

Самое, казалось бы, незначительное обстоятельство в жизни «водяного общества» дает повод Печорину для обобщений и оценок более широкого масштаба. Первое появление Печорина возле целебных источников вызывает к себе интерес женского общества, но так как оно состоит из приезжих и постоянных жительниц курорта, то и реакция каждой из этих категорий различна: приезжие дамы «на меня посмотрели, – записывает он в дневнике, – с нежным любопытством: петербургский покррой сюртука ввел их в заблуждение, но скоро, узнав армейские эполеты, они с негодованием отвернулись». Это «негодование» вызвано тем, что Печорин обманул их внимание: он оказался обыкновенным офицером кавказской службы, а не гвардейским офицером, по какой-либо причине приехавшим на воды.

Печорин противопоставляет им постоянных жительниц курорта: «Жены местных властей, так сказать, хозяйки вод, были благосклоннее; у них есть лорнеты, они менее обращают внимания на мундир, они привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум». Так думает Печорин и с неприязнью через несколько дней слышит от Грушницкого сходную фразу.

Незнакомый еще с Лиговскими, но уже влюбленный в княжну, Грушницкий говорит Печорину: «Эта гордая знать смотрит на нас, армейцев, как на диких. И какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?».

Грушницкий «играет» роль разжалованного. Когда княгиня Лиговская и ее дочь проходят мимо, Грушницкий произносит высокопарную фразу по-французски, как бы отвечая на реплику Печорина – «Ты озлоблен на весь род человеческий» – «*Mon cher, je haïs les hommes pour ne pas les mépriser, car autrement la vie serait une farce trop dégoûtante*»*.

* Мой милый, я ненавижу людей для того, чтобы не презирать их, ибо иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом.

Печорин отвечает ему тоже по-французски, «стараясь», как он сам отмечает, «подделаться под его тон»: «Je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule»*.

Неожиданный переход Грушницкого в русском разговоре на французский вызван не только его желанием обратить на себя внимание «гордой знати» – в данном случае, княгини Лиговской и ее дочери, – но и желанием воспользоваться тем контрастным впечатлением, которое французская фраза, произнесенная человеком в «толстой солдатской шинели», должна произвести на только что приехавших дам.

Ради того чтобы уверить окружающих в своей страдальческой судьбе, Грушницкий, как с раздражением замечает Печорин, «гордо носит свою толстую солдатскую шинель», еще раньше Печорин замечает, что Грушницкий носит «толстую солдатскую шинель» по «особенному роду франтовства». Ни Лермонтов от себя, ни Печорин не объясняют одного хорошо известного в 1830-е годы значения «толстой солдатской шинели». Дело в том, что кроме самих солдат эту шинель носили или юнкера (до тех пор, пока не получали первый офицерский чин), или разжалованные, т. е. переведенные из офицеров в солдаты за какую-нибудь провинность, чаще всего за участие в дуэли, поскольку дуэли были строжайше запрещены.

Но «толстая солдатская шинель» могла оказаться не только на плечах разжалованного за служебную провинность офицера.

Лермонтов и люди его поколения хорошо знали, что среди них были и наказанные переводом в солдаты декабристы, члены тайных обществ, готовивших военный переворот в 1825 году.

Конечно, Грушницкий по молодости лет не мог быть причислен к этой категории разжалованных, но его «особенное франтовство» солдатской шинелью имеет не только сюжетное значение. «Солдатская шинель» не на солдате или юнкере приобретает значение символа, знака судьбы. Вещь определяет место человека в обществе, определяет его поведение, его поступки.

Не без влияния «солдатской шинели» в лермонтовской ее трактовке Гоголь через год-два судьбу своего героя построил на шинели.

У Лермонтова, как и у Гоголя, элемент формы в прямом значении этого слова, воинской формы русской армии,

* Мой милый, я презираю женщин для того, чтобы их не любить, ибо иначе жизнь была бы слишком смехотворной мелодрамой.

стал мотивом сюжета, т. е. элементом содержания. Слово – стало идеей.

Таков был один из вариантов создаваемого Лермонтовым стиля в прозе.

Установка на самоанализ в «записках» и «журнале» Печорина позволила Лермонтову перенести в свою прозу тот лиризм индивидуального чувства, от которого он освободил свои стихи в сборнике 1840 года. О том, что он нашел другую форму для воплощения собственного лиризма, писал Сенковский в статье о «Герое нашего времени»: «Лермонтов счастливо выпутался из самого затруднительного положения, в каком только может находиться лирический поэт, поставленный между преувеличениями, без которых нет лиризма, и истиной, без которой нет прозы. Он надел плащ истины на преувеличения, и этот наряд очень к лицу им»²³.

Если высвободить смысл из-под покрывала красноречия, которым Сенковский украсил свою фразу, то он верно увидел, что Лермонтов нашел для своего лиризма место и форму в прозе. Главное, что составляет своеобразие прозы Лермонтова в «Герое нашего времени», – это ощущение скрытого под внешним течением жизни (сюжета) истинного, настоящего содержания внутренней душевной жизни, кипения страстей и работы мысли Печорина.

Печорин в «Тамани» не видит своей вины перед «честными контрабандистами», которых он вынудил бежать в поисках более безопасного места. Он винит «судьбу»: мысли о том, что каждое его вольное или невольное вторжение в чужую жизнь или жизни кончается печально или трагически, у него не возникает. Так же, как не появляется у него раскаяния в «Бэле», где он становится виновником гибели Бэлы, ее отца, несчастья Казбича и соучастником преступления Азамата. Только в той части «журнала» Печорина, которая действительно построена как дневник, он пытается понять себя и смысл своих поступков и действий.

Своеобразную стилистическую форму для дневника Печорин находит сам. Так, о разговорах с единственным человеком, с которым для него возможно взаимопонимание, Печорин записывает для себя: «Одно слово – для нас целая история». И далее идет рассуждение о том, что такое страсти, как они соотносятся с идеями и чем в конечном итоге определяется смысл жизни и высший уровень сознания: «...душа, страдая и наслаждаясь, дает себе во всем строгий отчет и убеждается в том, что так должно. <...> Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие».

По Печорину оказывается, что искать объяснение своих страстей и действий человек может только в самом себе и что это высшее состояние самопознания.

Так же, как каждое слово Печорина и Вернера – это «целая история», так несколько эпизодов из жизни офицера кавказской армии превращаются у Лермонтова в «историю души человеческой», которая «едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа», по его ироническому заявлению.

Что означает уверенность Печорина в том, что каждое слово в его диалогах с Вернером и в его монологических дневниковых записях – это «целая история», т. е. особый смысловой комплекс?

Как это осуществляется в романе?

Можно проследить это превращение одного слова в нечто собирающее в себе, фокусирующее ход постоянных размышлений Печорина, на примере понятия «судьба».

Уже в «Тамани» Печорин задается вопросом: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов?».

Вопрос этот удивителен и в каком-то смысле некорректен. Судьба совершенно ни при чем в том, что произошло с Печориным в «Тамани». Никто и ничто, кроме любопытства, а затем и влюбленности, не заставляло его вмешиваться в жизнь обитателей его временного жилья, поэтому ссылка на судьбу не оправдана. В «Тамани» Печорин сам себе не дает ответа на этот очень для него существенный вопрос.

В следующей повести («Княжна Мери») дневниковая форма позволяет ему заняться обсуждением роли судьбы в его жизни. Мотив судьбы повторяется в дневнике, в разных контекстах и в разных сюжетно-психологических ситуациях. Так, узнав, что Вера в Пятигорске, Печорин задает сам себе вопрос: «Судьба ли нас свела опять на Кавказе, или она нарочно сюда приехала, зная, что меня встретит?». Здесь судьба равнозначна *случаю*.

В записи от 5 июня, когда Печорин уже занят своей интригой, которая должна разрушить все надежды Грушницкого, «судьба» в его (Печорина) размышлениях появляется в основном значении: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?».

Трагический по смыслу вопрос сменяется ироническим предположением: «Уж не назначен ли я ею в сочинители

мещанских трагедий и семейных романов, – или в сотрудничестве поставщику повестей, например, “Библиотеки для чтения”?».

Понятно, что для такого человека, каким представлен Печорин в романе, перспектива сотрудничества в «Библиотеке для чтения» должна представляться унижительным и пошлым занятием. Всерьез же претензии Печорина к «судьбе» совершенно неосновательны – так, во всяком случае, мы можем судить об интриге, которую он затевает против Грушницкого и жертвой которой становится княжна Мери. Сам Печорин приводит несколько объяснений – мотивов, вовлекших его в эту интригу: среди них, прежде всего, «зависть» к Грушницкому, которому, благодаря его солдатской шинели, удалось привлечь внимание княжны.

В этой повести неоднократное и настойчивое обращение с вопросами к судьбе остается без ответа.

Решению этой так неотступно занимающей Печорина философской проблемы посвящен рассказ, которым замыкается лермонтовский роман, – «Фаталист».

Он, как известно, написан и напечатан раньше, чем «Княжна Мери», но помещен в конце «журнала Печорина», т. е. в конце романа. Интересно было бы найти этому объяснение и тем самым понять и смысл финальной новеллы и композицию «журнала Печорина».

Обычно к «Фаталисту» подходят с точки зрения усвоенного будто бы Лермонтовым «восточного» мироотношения. Так думал Леонид Гроссман. Он предполагал, что «под конец жизни Лермонтов усвоил некоторые черты восточного учения о предопределении, и новелла “Фаталист” выражала какой-то характерный уклон его мировоззрения»²⁴.

Иначе подошел к трактовке «Фаталиста» Ю.М. Лотман. «Повесть “Фаталист”, – писал он, – рассматривается обычно как монологическое изложение воззрений самого автора – его реплика в философской дискуссии тех лет. Результатом такого подхода является стремление отождествить мысль Лермонтова с теми или иными изолированными высказываниями в тексте главы»²⁵. И далее: «...правильнее, кажется, считать, что о мысли Лермонтова можно судить по всей архитектонике главы, по соотношению высказываемых в ней мыслей, причем главной задачей главы является не философская дискуссия сама по себе, а определение в ходе этой дискуссии характера Печорина. Только такой подход способен объяснить завершающее место “Фаталиста” в романе. При всяком другом “Фаталист” будет ощущаться – явно или скрыто – как необязательный привесок к основной сюжетной линии “Героя нашего времени”»²⁶.

То есть Ю.М. Лотман считал, что нужно найти смысловую связь между тем, что происходит и о чем говорят в «Фаталисте», с другими частями «журнала Печорина». Формально-сюжетных связей мы не видим, кроме того, что после событий, происходивших в «Фаталисте», Печорин оказывается в той самой крепости, где развернулся сюжет «Бэлы», а завершается «Фаталист» обменом мнений по поводу судьбы Вулича между Печориным и Максимом Максимычем.

Совершенно очевидно, что тема судьбы связывает последний рассказ с дневником Печорина идейно-смысловой связью. И если в «Княжне Мери» Печорин не находит ответа на свои настойчивые вопросы о роли судьбы в его жизни, то в «Фаталисте» он пробует найти решение этой проблемы на примере двух судеб: чужой (Вулича) и своей.

«Фаталист» построен как цепь из трех эпизодов, в первых двух действующим лицом является Вулич, в третьем он – жертва, а действует Печорин. Все три эти эпизода – состязание с судьбой, т. е. со смертью. Эпизод с карточной игрой во время какой-то «экспедиции» против горцев характеризует равнодушие Вулича к опасности и возможной смерти. Проиграв, «Вулич не заботился ни о пулях, ни о шашках чеченских: он отыскивал своего счастливого понтера».

Вулич всегда готов бросить вызов судьбе. В первом эпизоде он это делает без каких-либо предварительных рассуждений или объяснений. Во втором эпизоде его решению бросить вызов судьбе предшествует общий разговор о предопределении, которое представлено в этом разговоре как «мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах».

Вулич в этом эпизоде смело предлагает «испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своей жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута...» О нем сказано: «он родом серб», т. е. для него «мусульманское поверье» не книжная мудрость, не мнение «верных людей», на которых ссылаются другие участники разговора; опыт борьбы и общения с мусульманами-турками составляет образ жизни сербов на протяжении многих веков. Для Вулича его спор с идеей предопределения – это часть вызова общенациональному врагу и его идеологии – фатализму.

Но в рассказе есть еще одна очень важная и повторяющаяся деталь: Печорин высказывает Вуличу, после того как тот выиграл пари (пистолет не выстрелил!), свою веру в предопределение. Между ними происходит такой диалог:

«А что, вы начали верить предопределению?» – говорит Вулич и далее следует неопределенный ответ Печорина: «Верю... только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...»

Почему Печорин, который, когда он заключал пари с Вуличем, заявлял, что «нет предопределения», теперь, после осечки пистолета, утверждает обратное?

Именно тогда, когда он держит пари с Вуличем и утверждает, что «нет предопределения», он не говорит об этом вслух, а думает: «Мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его: я замечал, и многие старые воины подтверждали мое замечание, что часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы, так что привычным глазам трудно ошибиться».

Поэтому Печорин предсказывает Вуличу смерть «нынче», т. е. сегодня, и повторяет свое предсказание, хотя исход пари опровергал идею предопределения.

Предсказание Печорина сбывается – пьяный казак убивает Вулича.

Позднее, когда Печорин записывал для себя все, что содержало «Фаталиста», он снова усомнился в предопределении: «...не знаю наверное, верю ли я *теперь* предопределению или нет»; это *теперь* относится уже ко времени его возвращения в крепость к Максиму Максиму. «Но в этот вечер я ему твердо верил» – и как подтверждение тогдашней его веры к нему приходит сообщение, что Вулич убит...

А сообщение о последних словах Вулича должно, казалось бы, убедить Печорина, что предопределение действительно существует: «...он был при последнем издыхании и сказал только два слова: “Он прав!”. Я один понимал темное значение этих слов: они относились ко мне; я предсказал невольно бедному его судьбу; мой инстинкт не обманул меня, я точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины».

И тут Печорин хочет «испытать судьбу» и взять живым казака-убийцу. Испытать судьбу – это значит проверить, есть ли предопределение или нет.

Испытание кончается для Печорина счастливо, он не убит и даже не ранен, но ни в чем он не убеждается и снова возвращается в привычное для себя состояние «от сомнения к сомнению».

Так в «Фаталисте» завершается журнал Печорина, и читатели снова убеждаются в том, что рефлексия определяет все в характере героя нашего времени.

Насколько был необходим его времени такой герой, мы можем судить и по тому, что ему предшествовало в литературе, и по тому, как он был принят критикой и читателями.

Прозаический роман Лермонтова объяснил русскому обществу, что именно в прозе, в жанре романа может быть художественно воспроизведен процесс индивидуального самопознания, «рефлектирования» – по терминологии эпохи. Ни в лирике Пушкина и его друзей, ни в «Евгении Онегине» еще рефлексия не показана как определяющая черта самосознания персонажей.

Начало такой литературе положил Николай Полевой своим переводом «Гамлета» Шекспира, изданном в 1837 году и тогда поставленном в московском театре.

Полевой увидел в герое шекспировской трагедии «человека нашего времени». По его мнению, Гамлет – «дитя XIX века». Полевой свободно обращался с шекспировским текстом, ибо, как он объяснял: «Мы любим Гамлета, как родного брата, его слабость суть слабости наши, он чувствует нашим сердцем и думает нашей головой»²⁷. В переводе и толковании Полевого Гамлет стал «лишним человеком», разъедаемым рефлексией, родоначальником целой вереницы русских гамлетов, которых порождали периоды политической реакции в стране»²⁸.

Игре знаменитого в 1830-е годы русского актера Павла Мочалова Виссарион Белинский посвятил большую статью, в которой предложил свою концепцию образа Гамлета. Позднее Белинский писал о «Гамлете» в переводе Полевого, что это «одна из самых блестящих заслуг г. Полевого в русской литературе»²⁹.

Приведя монолог Гамлета перед матерью (в переводе Полевого), в котором он укоряет ее за измену мужу, Белинский пишет: «Скажите – не тот ли это язык, который вы ежедневно слышите около себя и которым вы ежедневно сами говорите? А между тем, это язык высокой поэзии, поэтическое выражение одного из самых поэтических моментов духа глубокого человека!»³⁰.

Белинский восхищается в переводе Полевого даже и тем, что принадлежит переводчику и не имеет соответствия в тексте шекспировской драмы: «“Страшно, за человека страшно мне!”. Так оканчивается этот дивный монолог, и это окончание принадлежит самому переводчику; но его и сам Шекспир принял бы, забывшись, за свое: так оно идет тут, так оно в духе его. Да, оно вполне выражает это состояние души человека, *вникающего в себя*, вышедшего из органического полного самоощущения жизни, разбирающего, анализирующего всякое свое чувство, всякое свое ощущение, всякую свою мысль!»³¹.

В «Гамлете» Белинский видит не только высокое создание гения. Для него Гамлет-персонаж – «это жизнь человеческая, это человек, *это вы, это я*, это каждый из нас, более или менее, в высоком или смешном, но всегда в жалком или грустном смысле...»³².

Самое существенное для истории русского самосознания конца 1830-х годов содержится в этих словах Белинского о Гамлете – «это каждый из нас». Так и написана эта обширнейшая статья Белинского, целый трактат с анализом драмы Шекспира и Мочалова в роли Гамлета.

О том, какое место в истории восприятия в русском обществе занимает статья Белинского, написано много и хорошо. Мне в связи с лермонтовским романом важнее, чем общая оценка Гамлета, те черты в характере шекспировского персонажа и в игре Мочалова, в которых Белинский видит отражение «каждого из нас», т. е. современного русского общественного сознания.

Описывая развитие характера Гамлета как человека вообще, как человеческого сознания вообще, Белинский писал: «Он пока доволен и счастлив жизнью, потому что действительность еще не расходилась с его мечтами. <...> Такое состояние есть состояние нравственного младенчества, за которым непременно должно последовать распадение, это общая и неизбежная участь всех *порядочных* людей; но выход из этого дисгармонического распадения в гармонию духа, путем внутренней борьбы и сознания, есть участь только *лучших* людей»³³. Переход от Гамлета к «порядочным» и «лучшим» людям происходит у Белинского так естественно, что читатель не удивляется ему и охотно принимает такое расширительное и вместе *современное*, злободневное истолкование и применение гегелевской схемы.

Вопреки трактовке Полевого, видевшего в «Гамлете» отражение слабости современного русского человека, его неспособности противостоять действительности, Белинский применил к Гамлету гегелевскую схему развития индивидуального духа. По его мнению, *слабость духа* Гамлета «есть распадение, переход из младенческой, бессознательной *гармонии и самонаслаждения* духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимое условие для перехода в *мужественную и сознательную* гармонию и самонаслаждение духа»³⁴.

В слабости Гамлета Белинский видит такой момент в его духовном развитии, который завершается переходом к мужественному и сознательному примирению с действительностью.

Белинский, так же, как и Полевой, видел в Гамлете своего современника, проекцию мучивших его проблем современной духовной жизни.

Полевой и Белинский, таким образом, подготовили почву для появления лермонтовской трактовки «сына XIX века» в его романе, над которым он начал работать в 1838 году.

Позднее, через два года, Белинский свою схему развития самосознания личности применил к Печорину в статье о «Герое нашего времени».

Как был принят роман Лермонтова читателями и критикой, известно. Равно как уже более полусотни лет мы знаем текст письма императора Николая Павловича жене, в котором он очень убежденно изложил свои впечатления от романа. Письмо императора читается как пророчество. Его мысль о Максиме Максимыче как истинном герое романа и настоящем герое времени стала почти официальной доктриной в Советском Союзе и преподносилась десятки лет школьникам как неоспоримая истина. Знали или нет содержание этого письма такие несходные между собой критики, как Бурачек и Шевырев? Скорей всего, не знали. И тем интереснее совпадение их оценок Печорина с мнением повелителя.

В этом случае Николай Павлович представляет ту часть читающей России, у которой был свой, очень определенный взгляд на литературу. Император не был увлечен русской литературой, читал ее мало и потому знал плохо. Он так и не запомнил правильно фамилию автора «Ревизора», на котором так весело смеялся, и называл его Гогелем.

Его занимала та литература, которую можно было видеть на сцене. Он поощрял Кукольника, указал барону Розену, как надо переделать его историческую драму, чтобы там не было ни Курбского, ни даже его имени. Пушкину он посоветовал переделать «Бориса Годунова» в роман «наподобие Вальтер-Скотта», а «Медного всадника» фактически запретил печатать.

Тем более показательно его письмо-рецензия на «Героя нашего времени», в котором он восхищается Максимом Максимычем и выражает свое возмущение Печориным, а заодно и автором романа. Неприемлем был Печорин для Николая I по тем своим качествам, по которым им восхищались поклонники и поклонницы Лермонтова: своей свободой от навязанных извне нормативов поведения и мысли. Печорин не атеист, как предполагает Эмма Герштейн, – в этом его никто из самых строгих критиков романа не обвинял, – Печорин человек со свободной мыслью, со свободным сознанием, которое все хочет понять, во всем

сомневается и только в сомнении видит смысл своего существования и единственный путь к самопознанию.

По сравнению с ним Максим Максимыч со своим устойчивым набором привычных истин и правил поведения мог показаться Николаю I образцовым служакой, поскольку рассуждение военному человеку было противопоказано: он должен был, не рассуждая, делать, что велят.

Венценосный критик не искал объяснения Печорина и возможности его появления в романе русского писателя. Профессиональные критики не довольствовались осуждением Печорина за его безнравственное поведение³⁵. Шевырев объявил Печорина как тип чужим для русской мысли явлением, навеянным влиянием тлетворного, гниющего, разлагающегося Запада, под которым понималась Франция, т. е. ее духовная жизнь. Шевырев, может быть, и в самом деле не верил, что в сознании русской интеллигенции могут возникать те мысли, которыми живет Печорин. Но ведь самый факт появления романа об этом опровергал иллюзии, может быть, добросовестные, о полном спокойствии духа русского человека в 1830-е годы.

В Лермонтове и его герое русское (мыслящее) общество увидело себя, ужаснулось и поняло, что только самопознание может спасти его от того омертвления жизни, которое через полтора года после лермонтовского романа показал Гоголь в «Мертвых душах».

Заключение

В прозе Лермонтова впервые осуществилось то, что уже стало привычным для русской романтической поэзии. Его прозу прочли так, как привыкли читать романтиков, как читали Байрона или Ламартина, Веневитинова или Бенедиктова, и лермонтовский роман убедил критику и читателей, что время стихов ушло и наступает эпоха прозы.

Пушкин строил свою прозу как антитезу стихам, на другой стилистической основе; Марлинский перенес в прозу блеск и красноречие романтической поэзии, частью чужой, а частью собственной; Лермонтов избежал таких крайних позиций, как мы теперь понимаем, не оправдавших себя.

Конечно, опыт обоих предшественников он использовал, но если персонажи Пушкина рассказывали только о том, что с ними происходило, а не то, о чем они думали, а персонажи Марлинского излагали свои суждения о других и выражали свои страсти, Печорин стал судить себя, объяснять себя, да так, что в романе рядом с прагматическим сюжетом (интригой) образовался другой, параллельный роман мысли, роман самосознания.

Всю силу «мыслительности», как говорили в 1830-е годы, выраженную в его поэтическом творчестве 1836–1841 годов, Лермонтов сумел высказать в своей прозе.

Так по ходу истории поэт – Лермонтов – создал прозу, которая не только заглушила на полстолетия поэзию, но и стала основой стиля классиков русской прозы, от Тургенева до Чехова.

Известно, что Чехов не только восторгался «Таманью», но и предлагал по ней учиться писать. Как вспоминал С.Н. Дурылин, на его вопрос, «какое из произведений русской прозы он считает совершеннейшим с точки зрения художества, Лев Николаевич, нимало не колеблясь, назвал «Тамань»»¹.

Великие русские прозаики XIX века (Толстой и Чехов) поняли, в чем секрет совершенства лермонтовской прозы. Эпигоны символизма иногда поражают странными суждениями об этом предмете.

Вот один пример такого сознательного нежелания понять прозу Лермонтова: «Надо дать понять английскому читателю, что проза Лермонтова далека от изящества; она суха и однообразна, будучи инструментом в руках пылкого, невероятно даровитого, беспощадно откровенного, но явно неопытного молодого литератора. Его русский временами так же коряв, как французский Стендаля; его сравнения и метафоры банальны, его расхожие эпитеты спасает разве то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными. Словесные портреты в его описательных расхождениях не могут не раздражать пуриста»².

Правда, далее Набоков, противореча сам себе, прибавляет: «Нам остается только поражаться исключительной энергии повествования и замечательному ритму, который ощущается не так на уровне фразы, как на уровне абзаца»³.

Читатели сами могут решить, чего больше в этих суждениях – черствого снобизма или эпатажа.

К тому, что говорили о прозе Лермонтова Толстой и Чехов, я хочу прибавить суждение поэта, не озабоченного, как Набоков, соперничеством со своими предшественниками. Однажды Анна Андреевна Ахматова сказала о Лермонтове: «В прозе он опередил сам себя на целое столетие»⁴.

Интересен еще один момент в том общем впечатлении, которое произвел Лермонтов-прозаик на современников и последующие поколения писателей.

В лермонтовской прозе современники увидели портрет автора, отождествив его с Печориным. Об этом сразу же по прочтении «Героя нашего времени» написал Белинский Боткину: «Печорин – это он сам, как он есть»⁵.

Как мы знаем, такое же впечатление произвел роман на его венценосного критика. Решение Николая I, что Лермонтову надо перевоспитаться на кавказской войне, относилось в равной степени и к автору, и к его персонажу.

В суждениях литераторов и мыслителей о поэзии Лермонтова преобладает на первый взгляд неожиданное, но в конце концов понятное восхищение ее абсолютным совершенством.

Так, Владимир Соловьев, очень строго судивший Лермонтова этически, вопреки своим же обвинениям писал, что «...та удивительная фантазмагория, которою увековечено это видение в стихотворении “Сон”, не имеет подобного во всемирной поэзии и, я думаю, могла быть создани-

ем только потомка вещего чародея и прорицателя, исчезнувшего в царстве феи. <...> Одного этого стихотворения, конечно, достаточно, чтобы признать за Лермонтовым врожденный, через голову многих поколений переданный ему гений»⁶.

Д. Святополк-Мирский более кратко и конкретно выразил то же чувство: «...освобождаясь от романтических наваждений, Лермонтов постепенно вырабатывает новую манеру, в которой он проявил себя как более великий *мастер*, нежели в романтической поэзии. Ибо его романтические стихи – это блестящая демонстрация скорее действительной, нежели утонченной риторики, которую от ходульности и прозаичности спасает только сила наполняющего его поэтического дыхания, или потоки небесной музыки, скорее подслушанные у сфер, чем сознательно созданные»⁷.

Вячеслав Иванов в 1933 году написал о Лермонтове для итальянцев: «Как ни приглушена, как ни завуалирована доля сверхъестественного в лермонтовской поэзии (за исключением мифа о Демоне, разумеется), тем не менее каждый, кто отдается ее чарам, иной раз чувствует, будто находится в мистически одушевленной атмосфере, пропитанной голосами и гармониями, подобными смутному эху только что смолкнувшей музыки, – словно бы приближение любопытного спугнуло стаю крылатых подданных Ариэля, проворную компанию тайных помощников ткача таинственных сновидений, которые лишь частично могут воплотиться в человеческой речи. Песнь поэта словно сопровождается и поддерживается гармониями духов-сотрудников, с которыми поющий живет в теплой и нерушимой дружбе»⁸.

Появление Лермонтова в 1840 году с его сборником должно было убедить читателей, что поэзия не поддается никаким прогнозам, а задает загадки, которые разгадывают веками.

Примечания

Предисловие

- ¹ Принадлежность шрифтовых выделений в цитатах из публицистики, воспоминаний, писем и т. п. отмечается только в тех случаях, когда они сделаны автором монографии. Курсив в цитатах из художественных произведений используется автором при их анализе и потому, как правило, не оговаривается.
- ² *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 273.
- ³ Эту шутку Жуковского Гроту сообщил князь Вяземский. См.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1868. Т. 4. С. 240.
- ⁴ *Сперанская В.В.* Г.Р. Державин и И.А. Дмитревский: (к творческой истории трагедии Державина «Ирод и Мариамна») // Вопросы русской и зарубежной литературы. Тула, 1971. С. 46.
- ⁵ См.: *Федоров А.В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.

1. Москвич в Петербурге

- ¹ См.: *Ланда С.С.* Дух революционных преобразований. 1816–1825. М., 1975. С. 20–78.
- ² См.: *Мироненко С.И.* Страницы тайной истории самодержавия. М., 1990. С. 30.
- ³ См.: *Реизов Б.Г.* Французская романтическая историография. Л., 1956.
- ⁴ См.: Изложение учения Сен-Симона. М.; Л., 1957.
- ⁵ См.: *Вацуро В.Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 140–150.
- ⁶ *Фонвизин Д.И.* Собрание сочинений: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 265.
- ⁷ *Miliutin D.A.* *Vospominania.* Tomsk, 1919. Reprint Newtonvill. Mass., 1979. Т. 1. С. 70–71.
- ⁸ См.: *М.Г. [М.О. Гершензон]* Русская женщина 30-х годов // Русская мысль. 1911. № 12. С. 58.
- ⁹ Отсылки к произведениям М.Ю. Лермонтова даются по месту, в круглых скобках. Стихи и стихотворные драмы цитируются по из-

- данию: Полное собрание стихотворений: В 2 т. / Сост. Э.Э. Найдич. Л., 1989. (Библиотека поэта. Большая серия.) Проза и письма – по изданию: Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. Исключения, т. е. отсылки к другим изданиям, вынесены в примечания.
- 10 Вацуро В.Э. Пушкин и проблемы бытописания. С. 142.
 - 11 Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 10.
 - 12 Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1949. Т. 5. С. 159. Дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно: *Пушкин А.С.*, том, страница.
 - 13 Там же. С. 161.
 - 14 Там же. Т. 4. С. 379.
 - 15 Там же. Т. 7. С. 275.
 - 16 Там же. С. 274–275.
 - 17 Киреевский И.В. Избранные статьи. М., 1984. С. 95.
 - 18 Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 285.
 - 19 Тьнянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.; Л., 1968. С. 349.
 - 20 Библиотека для чтения. 1834. Т. I. Отд. VI. С. 43–44.
 - 21 Библиотека для чтения. 1836. Т. XVI. Отд. V. С. 2–3.
 - 22 См.: Усакина Т.И. Памфлет М.Н. Загоскина на П.Я. Чаадаева и М.Ф. Орлова // Декабристы в Москве: Сборник статей / Под ред. проф. Ю.Г. Оксмана. М., 1963. С. 182–183.
 - 23 Э.Э. Найдич предложил воспроизводить по лермонтовской рукописи написание «Маскерад». Автор, как и большинство исследователей творчества поэта, предпочитает пользоваться традиционным написанием.
 - 24 Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 208.
 - 25 Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.: Издательство Академии наук СССР, 1937–1952. Т. 9. С. 17. Дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно.
 - 26 Там же. Т. 8. С. 179.
 - 27 Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 265.
 - 28 Гоголь Н.В. Т. 8. С. 179.
 - 29 Гоголь Н.В. Т. 3. С. 45–46.
 - 30 Шварцбанд С.М. Логика художественного поиска А.С. Пушкина от «Езерского» до «Пиковой дамы». Иерусалим, 1988. С. 30–37.
 - 31 Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 203.
 - 32 Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1947. Т. 3. С. 122.
 - 33 Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. С. 203–204.
 - 34 Макогоненко Г.П. Лермонтов и Пушкин. Л., 1987. С. 132.
 - 35 Пушкин А.С. Т. 5. С. 25.
 - 36 Там же. С. 79.
 - 37 Там же. С. 81–82.
 - 38 Там же. С. 161.
 - 39 Дурьлин С.Н. На путях к реализму // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сборник первый: Исследования и материалы. М., 1941. С. 220.

- 40 *Чаадаев П.Я.* Статьи и письма. М., 1989. С. 42–43.
 41 См.: *Лермонтовская энциклопедия.* М., 1981. С. 611 (статья В. Б.)
 42 *Татищев С.С.* Внешняя политика императора Николая I. СПб., 1888. С. 30.
 43 Там же. С. 25.
 44 *Чистова И.С.* Дневник гвардейского офицера // *Лермонтовский сборник / Редкол.: И.С. Чистова (отв. ред.), В.А. Мануйлов, В.Э. Вацуро. Л., 1985. С. 157.*
 45 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Сост.: М.И. Гиллельсон, В.А. Мануйлов М., 1964. С. 277.

II. В ожидании нового поэта

- 1 Сочинения М.Ю. Лермонтова / Под ред. П.А. Висковатова. М., 1889–1891. Т. 1–6.
 2 См.: *Каверин В.А.* Барон Брамбеус. М., 1966. С. 53–56.
 3 Там же. С. 74–78.
 4 Библиотека для чтения. 1836. Т. XV. Отд. V. С. 69.
 5 *Пушкин А.С.* Т. 7. С. 527.
 6 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 39.
 7 Там же. С. 48.
 8 Там же. С. 40–41.
 9 Там же. С. 152.
 10 *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. Т. 2. С. 197. Дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно.
 11 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 43.
 12 См.: *Романтизм в русской литературе 30-х годов // История романтизма в русской литературе: Романтизм в русской литературе 20–30 годов XIX в. (1825–1840).* М., 1979.
 13 *Гнедич Н.И.* Стихотворения. М.; Л., 1963. (Библиотека поэта. Малая серия.) С. 164.
 14 Библиотека для чтения. 1834. Т. I. Отд. I. С. 164.
 15 Там же. Т. III. Отд. VI. С. 41.
 16 *Телескоп.* 1834. № 4. С. 373.
 17 *Пушкин А.С.* Т. 7. С. 266.
 18 *Телескоп.* 1834. № 4. С. 339.
 19 *Белинский В.Г.* Т. 1. С. 140.
 20 Там же. Т. 2. С. 82.
 21 Там же. Т. 1. С. 325.
 22 *Гинзбург Л.Я.* Пушкин и Бенедиктов // *О старом и новом.* Л., 1982. С. 110. Статья впервые напечатана в 1936 г.
 23 Там же. С. 134.
 24 Там же. С. 111.
 25 См.: *Тургенев И.С.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1953–1958. Т. 10. С. 275. Дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно.
 26 *Гоголь Н.В.* Т. 3. С. 24.
 27 *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. 2-е изд. / Вступ. ст. Ф.Я. Приймы; Подгот. текста и примеч. Б.В. Мельгунова. Л., 1983. (Библиотека поэта. Большая серия.) С. 214. Дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно.

- 28 Библиотека для чтения. 1836. Т. XVII. Июль-август. Отд. VI. Литературная летопись. С. 2.
- 29 *Шевырев С.П.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Московский наблюдатель. 1835. Ч. 3. Август. Кн. 1. С. 441.
- 30 *Бенедиктов В.Г.* С. 54–55.
- 31 *Неверов Я.М.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Журнал министерства народного просвещения. 1836. Ч. 9. С. 195.
- 32 *Пушкин А.С.* Т. 3. С. 347.
- 33 Там же. Т. 7. С. 442.
- 34 Литературное наследство. Т. 97. Федор Иванович Тютчев. Кн. 1. М., 1988. С. 502.
- 35 Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 3. С. 279.
- 36 Литературное наследство. Т. 97. С. 509.
- 37 *Пушкин А.С.* Т. 3. С. 59.
- 38 *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений. 2-е изд. / Вступ. ст. Б.Я. Бухштаба; Подгот. текста и примеч. К.В. Пигарева. Л., 1957. (Библиотека поэта. Большая серия.) С. 125. Дальнейшие ссылки на это издание даются сокращенно.
- 39 *Осват А.Л.* «Как слово наше отзовется...»: О первом сборнике Ф.И. Тютчева. М., 1980. С. 17–18.
- 40 *Пушкин А.С.* Т. 2. С. 340.
- 41 *Тютчев Ф.И.* С. 120.
- 42 *Пушкин А.С.* Т. 3. С. 266.
- 43 *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 185.
- 44 Воспоминания [Ю.Г.Оксмана] / Публ. М.О. Чудаковой, Е.А. Тоддеса // Тыняновский сборник. Рига, 1984. С. 100.
- 45 *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 179.
- 46 Там же.
- 47 Там же.
- 48 Там же.
- 49 *Вацуро В.Э.* В.Г. Тепляков // Поэты 1820–1830 годов. Л., 1972. С. 593.
- 50 *Пушкин А.С.* Т. 7. С. 421.
- 51 Там же. С. 432–433.
- 52 Там же. С. 424.
- 53 *Осват А.Л.* Неучтенные упоминания о стихотворениях «Ф. Т-ва» в 1839 г. // Литературное наследство. Т. 97. Федор Иванович Тютчев. Кн. 2. М., 1989. С. 499.
- 54 *Бенедиктов В.Г.* С. 126.
- 55 *Тютчев Ф.И.* С. 90.
- 56 Там же. С. 112.
- 57 *Бенедиктов В.Г.* С. 146.
- 58 Там же. С. 106.
- 59 *Тютчев Ф.И.* С. 123.
- 60 Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. С. 508.
- 61 Там же. С. 502.
- 62 *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. СПб., 1835. С. 56–57.
- 63 *Бенедиктов В.Г.* С. 85.
- 64 *Прийма Ф.Я.* В.Г. Бенедиктов // Бенедиктов В.Г. Стихотворения. Л., 1983. С. 14.
- 65 *Тютчев Ф.И.* С. 350.

- 66 *Бенедиктов В.Г.* С. 63–64.
 67 *Тютчев Ф.И.* С. 151–152.
 68 Там же. С. 150.
 69 *Гинзбург Л.Я.* В.Г. Бенедиктов // Бенедиктов В.Г. Стихотворения. Л., 1939. С. V. (Библиотека поэта. Большая серия.)
 70 *Бенедиктов В.Г.* С. 55.
 71 Там же.
 72 Там же. С. 56.
 73 Там же. С. 50–51.
 74 Там же. С. 52.
 75 Там же. С. 231–232.
 76 *Белинский В.Г.* Т. 1. С. 326.
 77 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 397–398.
 78 *Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И.* Сквозь «умственные плотины». М., 1986. С. 251–252.
 79 *Шильдер Н.К.* Император Николай I, его жизнь и царствование. СПб., 1903. Т. 2: Дополнения. С. 720–721.
 80 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 45–46.
 81 Северная пчела. 1840. № 284–285.

III. Народ в истории

- 1 Обзор сочувственных откликов об уваровской триаде см.: *Казаков Н.И.* Об одной идеологической формуле Николаевской эпохи // Контекст. М., 1989. С. 5–37.
 2 *Белинский В.Г.* Т. 11. С. 61.
 3 *Никитенко А.В.* Дневник. Л., 1956. Т. 1. С. 180.
 4 Цит. по: *Гордин Я.А.* Право на поединок: Роман в документах и рассуждениях. Л., 1989, С. 272.
 5 Там же.
 6 *Федосов И.А.* «Под бременем познания и сомнения...»: (Идейные искания 1830-х годов) // Русское общество 30-х годов XIX в.: Мемуары современников. М., 1989. С. 8.
 7 Там же. С. 18.
 8 Мысли о России. 1837. № 1. С. 1.
 9 Обзорение русских газет и журналов // Журнал министерства народного просвещения. 1834. Ч. 1. С. 98.
 10 *Белинский В.Г.* Т. 2. С. 108.
 11 Там же. С. 110..
 12 См.: *Серман И.З.* Островский и Николай Полевой // Островский и литературно-театральное движение XIX–XX веков. Л., 1974. С. 29–31.
 13 *Пушкин А.С.* Т. 5. С. 235.
 14 *Белинский В.Г.* Т. 2. С. 110.
 15 Московский телеграф. 1833. Ч. 49. № 3. С. 437–438.
 16 См.: *Штокмар М.П.* Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44. М.Ю. Лермонтов. Кн. 1. М., 1941. С. 252–263.
 17 *Гиллельсон М.И.* От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей. Л., 1977. С. 130.
 18 *Розен Е.Ф.* О рифме // Современник. 1836. Ч. 1. С. 139.

- 19 Там же. С. 150–151.
- 20 См.: *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1958. С. 125.
- 21 История древнерусской литературы / Под ред. Д.С. Лихачева. М., 1980. С. 293.
- 22 Отечественные записки. 1839. № 7. С. 22.
- 23 Там же.
- 24 *Белинский В.Г.* Т. 4. С. 504.
- 25 См.: М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 62.
- 26 *Лажечников И.И.* Басурман. М., 1838. С. 190–195.
- 27 Московский наблюдатель. 1835. Ч. 3. Кн. 2. С. 283–284.
- 28 *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. С. 442–443.
- 29 *Белинский В.Г.* Т. 2. С. 164–165.
- 30 *Лажечников И.И.* Басурман. С. 192–193.
- 31 Там же. С. 194.
- 32 *Белинский В.Г.* Т. 2. С. 165.
- 33 *Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика. С. 131.
- 34 Там же. С. 139.

IV. Две эпохи

- 1 См.: *Орлов В.Н.* Молодой Краевский // Пути и судьбы: Литературные очерки. Л., 1971. С. 456–461.
- 2 См.: *Пушкин А.С.* Т. 3. С. 222–223.
- 3 *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений. СПб., 1902. Т. 3. С. 133.
- 4 См.: *Турбин В.Н.* О литературно-полемическом аспекте стихотворения Лермонтова «Бородино» // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы / Редкол.: М.П. Алексеев (отв. ред.), проф. А. Глассе, В.Э. Вацура. Л., 1979. С. 397.
- 5 Там же. С. 398.
- 6 Обстоятельный анализ этого стихотворения Пушкина см.: *Эткинд Е.Г.* Стихотворение Пушкина «Полководец»: (Опыт интерпретации) // Форма как содержание: (Избранные статьи). Вюрцбург, 1977. С. 79–102.
- 7 *Пушкин А.С.* Т. 7. С. 486.
- 8 См.: *Андроников И.Л.* Лермонтов: Исследования и находки. М., 1967. С. 81.
- 9 Там же. С. 92.
- 10 См.: *Raeff M.* At the Origins of a Russian National Consciousness: Eighteenth Century Roots and Napoleonic Wars // The History Teacher. 1991. Vol. 25. November. P. 13.
- 11 Строфы 139–141 песни IV «Чайльд-Гарольда».
- 12 См.: *Michelet J.* Introduction à l'histoire universelle. 1831.
- 13 Московский телеграф. 1833.
- 14 См.: *Андроников И.Л.* Исследования и находки. С. 5–76.
- 15 Цит. по: *Щеголев П.Е.* Дуэль и смерть Пушкина: Исследования и материалы. 3-е изд. М., 1987. С. 325.
- 16 Там же. С. 327.
- 17 Там же. С. 340.
- 18 См.: *Тынянов Ю.Н.* Литературный источник «Смерти поэта» // Вопросы литературы. 1964. № 10. С. 98–106.

- 19 Жуковский В.А. Полное собрание сочинений. СПб., 1902. Т. 2. С. 46.
- 20 Там же. С. 46–47.
- 21 См.: Мануйлов В.А. Лермонтов и Краевский // Литературное наследство. Т. 45–46. М.Ю. Лермонтов. Кн. 2. М., 1948. С. 363–388.
- 22 Об Уварове см.: Гордин Я.А. Право на поединок. С. 157–161, 188–197.
- 23 См.: Орлов В.Н. Пути и судьбы. С. 469–472.
- 24 См.: Пушкин А.С. Письма последних лет. 1834–1837. Л., 1969. С. 418–419.
- 25 Краевский А. Борис Федорович Годунов. СПб., 1836. С. 36. Далее ссылки на это издание в тексте.
- 26 См.: Орлов В.Н. Пути и судьбы. С. 408–412; См.: также: Милюнов П.Н. Главные течения русской исторической мысли. М., 1897. Т. 1. С. 263–276; Рубинштейн Н.П. Русская историография. М., 1941. С. 242–254.
- 27 Литературное наследство. Т. 45–46. Кн. 2. С. 309.
- 28 Там же. С. 322.
- 29 Бухштаб Б.Я. Некрасов и петербургские филантропы // Ученые записки Горьковского университета. Вып. 72. Горький, 1964. С. 325.
- 30 Орлов В.Н. Пути и судьбы. С. 409.
- 31 Там же. С. 336.
- 32 См.: Guizot F. Histoire de la Civilisation en Europe. Paris [S.A.].
- 33 Цит. по: Боричевский И.А. Пушкин и Лермонтов в борьбе с придворной аристократией // Литературное наследство. Т. 45–46. Кн. 2. С. 325.
- 34 Пушкин А.С. Т. 3. С. 208.
- 35 Там же. Т. 7. С. 339.
- 36 Боричевский И.А. Пушкин и Лермонтов в борьбе с придворной аристократией. С. 332.
- 37 См.: Марченко А.М. С подорожной по казенной надобности: Лермонтов. М., 1984. С. 30–32
- 38 См.: М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 288–289.
- 39 См.: Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1987. С. 242.
- 40 Морозова Г.В. Встречи Лермонтова с декабристами на Кавказе // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1941. С. 620.
- 41 Огарев Н.П. Кавказские воды // Полярная звезда. Лондон, 1861. С. 348.
- 42 Там же. С. 346–347.
- 43 Там же. С. 348.
- 44 Там же.
- 45 См.: Эйдельман Н.Я. «Быть может, за хребтом Кавказа...». М., 1990. С. 217–301.
- 46 Там же. С. 282.
- 47 Там же.
- 48 Огарев Н.П. Стихотворения и поэмы. Л., 1956. (Библиотека поэта. Большая серия.) С. 72.
- 49 Там же.
- 50 Огарев Н.П. Кавказские воды. С. 349–350.
- 51 Огарев Н.П. Стихотворения и поэмы. С. 70–71.

- 52 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 330.
 53 Там же. С. 331.
 54 См.: *Висковатов П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов. С. 272–273.
 55 Там же. С. 241–242.
 56 *Одоевский А.И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1958. С. 174.

V. Поэт своего поколения

- 1 *Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 122.
 2 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 274.
 3 Там же. С. 289.
 4 *Белинский В.Г.* Т. 4. С. 517.
 5 Северная пчела. 1840. № 284.
 6 Северная пчела. 1837. 1 июля. № 148.
 7 Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1838. 2 апреля. № 14. С. 276.
 8 Там же. 1838. 9 апреля. № 15. С. 290.
 9 Там же. С. 289.
 10 Там же. С. 290.
 11 *Белинский В.Г.* Т. 2. С. 422.
 12 *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 42.
 13 См.: *Иезуитова Р.В.* Пушкин и эволюция романтической лирики в конце 20-х и в 30-е годы // Пушкин: Исследования и материалы. Вып. 6. Л., 1969.
 14 См.: *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // О литературе. С. 148–151.
 15 *Шевырев С.П.* Стихотворения М. Лермонтова // Москвитянин. 1841. Ч. 2. № 4. С. 527–534.
 16 Там же. С. 525.
 17 *Никитенко А.В.* Стихотворения М. Лермонтова // Сын отечества. 1841. Т. 1. № 1. С. 181.
 18 *Шевырев С.П.* Стихотворения М. Лермонтова. С. 525.
 19 Там же. С. 536.
 20 *Никитенко А.В.* Стихотворения М. Лермонтова. С. 189.
 21 *Шевырев С.П.* Стихотворения М. Лермонтова. С. 539.
 22 См.: *Герштейн Э.Г.* Об одном лирическом цикле Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 131–151.
 23 См.: Лермонтовская энциклопедия. С. 221 (статья В.С. Шадури).
 24 Там же. С. 441 (статья О.В. Миллер).
 25 Сын отечества. 1839. Т. VII. Отд. IV. С. 87.
 26 *Белинский В.Г.* Т. 3. С. 190.
 27 Там же. Т. 4. С. 521.
 28 Там же. С. 534.
 29 См.: Лермонтовская энциклопедия. С. 354 (статья Л.М. Аринштейна).
 30 *Гоголь Н.В.* Т. 8. С. 21.
 31 *Жуковский В.А.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.В. Измайлова. Л., 1956. С. 451–452.
 32 Интересные наблюдения над семантикой местоимения «мы» в «Думе» Лермонтова см.: *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972. С. 77–83.

- 33 *Пушкин А.С.* Т. 3. С. 85.
- 34 См.: *Эткинд Е.Г.* Поэтическая личность Лермонтова // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 3: Михаил Лермонтов, 1814–1989 / Под ред. Е.Г. Эткинда. Нортфилд; Вермонт, 1992. С. 28–32. Здесь иное толкование стихотворения «Не верь себе...».
- 35 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 304.
- 36 См.: *Sturm F.* Ortega's «Idea of Generations» Methodology for Intellectual History // Centenario Ortega Y Gasset. Madrid, 1985. P. 93–103.
- 37 *Пушкин А.С.* Т. 3. С. 135.
- 38 *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 274.
- 39 См.: *Розанов И.Н.* Лермонтов мастер стиха // Литературные репутации: Работы разных лет. М., 1990. С. 170.
- 40 *Соловьев В.С.* Литературная критика. М., 1990. С. 279.
- 41 Там же. С. 288.
- 42 *Шевырев С.П.* Стихотворения М. Лермонтова. С. 536.
- 43 *Гиллельсон М.И.* Поэзия Лермонтова в салоне Елагиных // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы / Под ред. М.П. Алексеева. М., 1979. С. 256.
- 44 О композиции этого стихотворения см.: *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха // О поэзии. Л., 1969. С. 421–431; *Шварцбанд С.М.* Пространственно-временные отношения в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» // Русский романтизм: пространство и время. Даугавпилс, 1991. С. 55–56.
- 45 *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. С. 71.
- 46 Там же. С. 74–75.
- 47 *Тургенев И.С.* Т. 10. С. 331.
- 48 *Герштейн Э.Г.* Судьба Лермонтова. 2-е изд., испр. и доп. М., 1986. С. 48.
- 49 *Лотман Ю.М.* «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. М., 1988. С. 221.
- 50 См.: *Layton S.* Lermontov in Combat with «Biblioteka dlja Chtenia» // Cahiers du «Mon de Russe». Vol. XXXV. 48. 1994. Octobre – December. P. 787–802.
- 51 Единственную и очень содержательную его биографию, написанную В.Э. Вацуру, см.: Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 161–162.
- 52 *Layton S.* Lermontov in Combat with «Biblioteka dlja Chtenia». P. 791.
- 53 Сводку различных толкований этого стихотворения см. в статье В.Э. Вацуру (Лермонтовская энциклопедия. С. 170–174) и в исследовании Э.Г. Герштейн «Лермонтов и П.А. Вяземский» (Судьба Лермонтова. М., 1986. С. 107–128).
- 54 См.: *Лотман Ю.М.* Поэтическая декларация Лермонтова («Журналист, читатель и писатель») // В школе поэтического слова. С. 206–218.

VI. Примирение и бунт

- 1 См.: *Эйхенбаум Б.М.* Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44. Ю.М. Лермонтов. Кн. 1. С. 3–82; *Асмус В.Ф.* Круг идей Лермонтова // Там же. С. 83–128.
- 2 См.: *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 325–326.
- 3 *Елкин В.Г.* Под бременем познания и сомнения: (о гносеологических истоках «Героя нашего времени») // Вопросы литературы: (К 160-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова). Вып. 10. Владимир, 1975. С. 25–26.
- 4 *Белинский В.Г.* Т. 4. С. 146.
- 5 *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 178.
- 6 *Белинский В.Г.* Т. 4. С. 503.
- 7 Там же. С. 503 (сноска).
- 8 Пушкин А.С. Письма последних лет. 1834–1837. Л., 1969. С. 156.
- 9 *Пушкин А.С.* Т. 7. С. 276.
- 10 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 209.
- 11 *Белинский В.Г.* Т. 11. С. 151.
- 12 Там же. Т. 2. С. 469–470.
- 13 М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях... С. 209; это письмо Белинского не сохранилось.
- 14 См.: *Орлов В.Н.* Пути и судьбы. С. 459–476.
- 15 *Григорьев А.А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 107.
- 16 *Анненков П.В.* Литературные воспоминания. М., 1983. С. 126.
- 17 *Белинский В.Г.* Т. 2. С. 347.
- 18 Там же. С. 347–348.
- 19 См.: *Найдич Э.Э.* «Беглец» // Лермонтовская энциклопедия. С. 51–52; *Лермонтов М.Ю.* Т. 2 (комментарий Э.Э. Найдича).
- 20 *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. М., 1984. С. 213.
- 21 *Белинский В.Г.* Т. 2. С. 348.
- 22 *Бакунин М.А.* Предисловие к «Гимназическим речам» Гегеля // Московский наблюдатель. 1838. Ч. 16. Кн. 1. С. 20.
- 23 *Белинский В.Г.* Т. 2. С. 523.
- 24 Там же. Т. 3. С. 77.
- 25 Там же. С. 78.
- 26 Там же. С. 182–183.
- 27 Там же. С. 183.
- 28 Там же. С. 241.
- 29 Там же. С. 340–341.
- 30 Там же. С. 341.
- 31 Там же. Т. 2. С. 256.
- 32 *Бухштаб Б.Я.* Отклики Лермонтова на политические и литературные события 1820–1830-х годов. «Благодарность» // Литературное наследство. Т. 58. М., 1952. С. 407.
- 33 *Жуковский В.А.* Стихотворения. С. 262.
- 34 *Белинский В.Г.* Т. 3. С. 346.
- 35 Там же. С. 349.
- 36 Там же. С. 350.
- 37 *Хомяков А.С.* Стихотворения и драмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б.Ф. Егорова. Л., 1969. С. 118.

- 38 Там же. С. 120.
 39 Там же.
 40 Самарин Ю.Ф. Собрание сочинений. М., 1911. Т. 12. С. 25–26.
 41 Белинский В.Г. Т. 12. С. 57.
 42 Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. М., 1907. Т. 8. С. 104.
 43 Белинский В.Г. Т. 3. С. 246.
 44 Там же. С. 337.
 45 Там же.
 46 Анненков П.В. Литературные воспоминания. С. 166.
 47 Григорьев Ал.А. Собрание сочинений. Т. 2. С. 315.
 48 Белинский В.Г. Т. 6. С. 477.
 49 Там же. С. 478.
 50 Тургенев И.С. Т. 11. С. 27.
 51 Белинский В.Г. Т. 6. С. 478.
 52 Там же. С. 476.
 53 Тургенев И.С. Т. 11. С. 27.
 54 Белинский В.Г. Т. 7. С. 555.

VII. Петербургский роман и поэма о провинции

- 1 См.: об этом: Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // О литературе. С. 258–259.
 2 Белинский В.Г. Т. 1. С. 271.
 3 Там же. С. 272.
 4 Там же. С. 274.
 5 Бестужев-Марлинский А.А. Повести и рассказы. М., 1976. С. 314.
 6 Цит. по: Вацуро В.Э. Лермонтов и Марлинский // Творчество М.Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения. 1814–1964. М., 1964. С. 344–345.
 7 Московский наблюдатель. 1835. Т. 1. С. 12.
 8 См.: Иезуитова Р.В. Светская повесть // Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 171–173.
 9 Белинский В.Г. Т. 1. С. 271–272.
 10 Там же. С. 272.
 11 Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. С. 321.
 12 Белинский В.Г. Т. 7. С. 431.
 13 Там же. С. 453.
 14 См.: Иофанов Д.М. М.Ю. Лермонтов. Нові матеріали про життя і творчість. Киев, 1947. С. 47–90.
 15 Сушкова Е.А. (Хвостова). Записки. 1812–1841. К., 1928. С. 23.
 16 Там же. С. 177.
 17 Там же. С. 209–210.
 18 Там же. С. 175–176.
 19 Гукровский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 260.
 20 Оксман Ю.Г. М.Ю. Лермонтов и Е.А.Сушкова // Сушкова Е.А. Записки. С. 8.
 21 Там же. С. 9.
 22 См.: Томашевский Б.В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. Т. 43–44. М.Ю. Лермонтов. Кн. 1. М., 1941, С. 484–486.

- 23 Ф.М. Достоевский в работе над романом «Подросток»: Творческие рукописи // Литературное наследство. Т. 77. М., 1965. С. 112.
- 24 См.: *Шварцбанд С.М.* Логика художественного поиска А.С. Пушкина. С. 164–173.
- 25 *Белинский В.Г.* Т. 7. С. 447.
- 26 *Сушкова Е.А.* Записки. С. 12.
- 27 Там же. С. 331.
- 28 Там же. С. 194.
- 29 Там же. С. 301–302.
- 30 *Пушкин А.С.* Т. 5. С. 176.
- 31 См.: *Герштейн Э.Г.* Судьба Лермонтова. С. 158.
- 32 См.: *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. С. 82; в недавно появившейся монографии обстоятельно исследован литературный анекдот пушкинского времени; см.: *Курганов Е.* Литературный анекдот Пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995 (особенно с. 97–204).
- 33 Цит. по: *Дрובהва Н.И.* Биографические предания о русских писателях XVIII века как историко-литературное явление // XVIII век. Вып. 13. Л., 1981. С. 275–282.
- 34 *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений. СПб., 1884. Т. 9. С. 146.
- 35 *Гоголь Н.В.* Т. 3. С. 178.
- 36 Там же. С. 177.
- 37 *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. С. 245.
- 38 *Смирнова-Россет А.О.* Воспоминания. Письма. М., 1990. С. 85.

VIII. Горы и люди

- 1 *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. С. 268–269.
- 2 *Соллертинский Е.Е.* Пейзаж в прозе Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 254.
- 3 Лермонтовская энциклопедия. С. 369.
- 4 *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44. С. 580–586.
- 5 Там же. С. 580.
- 6 См.: *Тынянов Ю.Н.* О «Путешествии в Арзрум» // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. С. 198–208.
- 7 *Пушкин А.С.* Т. 6. С. 653.
- 8 *Тютчев Ф.И.* С. 111.
- 9 *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 158.
- 10 *Пушкин А.С.* Т. 6. С. 656.
- 11 *Лотман Ю.М.* Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3. С. 49–68.
- 12 *Пушкин А.С.* Т. 7. С. 451.
- 13 Там же. С. 458.
- 14 *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 239–256.
- 15 *Григорьев Ап.А.* Сочинения. СПб., 1876. С. 332–333.
- 16 *Михайлова Е.Н.* Проза Лермонтова. М., 1957. С. 260.
- 17 *Максимов Д.Е.* Тема простого человека в лирике Лермонтова // Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 153.

IX. «Журнал» Печорина

- 1 *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. С. 261.
- 2 Там же.

- 3 *Одоевский В.Ф.* Как у нас пишут романы? // Современник. 1836. Кн. 3. С. 49–50.
- 4 Там же. С. 49.
- 5 *Жуковский В.А.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 120. Подробное сопоставление сделано В.В. Виноградовым в его статье «Стиль прозы Лермонтова».
- 6 *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. С. 271–274.
- 7 *Шевырев С.П.* «Герой нашего времени» // Москвитянин. 1841. Ч. 1. № 2. С. 527.
- 8 *Белинский В.Г.* Т. 4. С. 226.
- 9 *Виноградов В.В.* Стиль прозы Лермонтова. С. 596.
- 10 *Пушкин А.С.* Т. 2. С. 195.
- 11 *Мануйлов В.А.* Роман Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966. С. 153–154.
- 12 *Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика. С. 327.
- 13 *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. С. 273.
- 14 *Левкович Я.Л.* Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988, С. 194.
- 15 См.: *Чистова И.С.* Дневник гвардейского офицера // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 152–181.
- 16 Там же. С. 169.
- 17 *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 68–72.
- 18 *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. С. 273.
- 19 *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени». С. 62.
- 20 *Набоков В.В.* Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. 1988. № 4. С. 192 (перевод с английской публикации 1958 года Сергея Таска).
- 21 *Шаховской А.А.* Комедии и стихотворения // Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.А. Гозенпуда. Л., 1969. С. 275–279.
- 22 *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. С. 276.
- 23 *Сенковский О.И.* «Герой нашего времени». Цит. по статье Э.Э. Найдича «“Герой нашего времени” в русской критике» (Герой нашего времени. М., 1964. С. 166).
- 24 *Гроссман Л.П.* Лермонтов и культуры Востока // Литературное наследство. Т. 43–44. С. 736.
- 25 *Лотман Ю.М.* Проблемы Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Избранные статьи. Т. 3. С. 15.
- 26 Там же. С. 15–16.
- 27 См.: *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 163.
- 28 Цит. по: *Левин Ю.Д.* Русский романтизм // Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 277.
- 29 *Белинский В.Г.* Т. 2. С. 436.
- 30 Там же. С. 432.
- 31 Там же. С. 432–433.
- 32 Там же. С. 254.
- 33 Там же. С. 291.
- 34 Там же. С. 292–293.
- 35 См.: *Мануйлов В.А.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. С. 7–10, 31–36; *Гершензон Д.Я.* Лермонтов в русской критике // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941. С. 590–597; *Мордовченко Н.И.* Лермонтов и русская критика 40-х годов // Литературное наслед-

ство, Т. 43–44. С. 756–778; *Найдич Э.Э.* «Герой нашего времени» в русской критике // Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени. М., 1964. С. 163–203. Опыты иного психологического и семантического анализа см.: *Turner C.J.* Pechorin: An Essay on Lermontov's «A Hero of Our Time». Birmingham Slavonic Monographs. № 5. Birmingham, 1978. Reprinted 1988; *Gilroy Marie.* The Ironic Vision in Lermontov's «A Hero of Our Time». Birmingham Slavonic Monographs. № 19. Birmingham, 1989.

Заключение

- ¹ *Дурьлин С.Н.* На путях к реализму // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. С. 250.
- ² *Набоков В.В.* Предисловие к «Герою нашего времени».
- ³ Там же. С. 195.
- ⁴ *Ахматова А.А.* «Ouvres et opinions». М., 1963. № 3. С. 140.
- ⁵ *Белинский В.Г.* Т. 11. С. 509.
- ⁶ *Соловьев В.С.* Литературная критика. М., 1990. С. 283. Один из предков Лермонтова, Томас (Висковатов называет его Фомой) Лермонт, по преданию, был в юности унесен в страну фей, где приобрел свой поэтический дар. Вальтер Скотт написал об этом поэму. См.: *Висковатов П.А.* Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. С. 88–90. В Лермонтовской энциклопедии упоминание о Томасе Лермонте отсутствует.
- ⁷ *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Лондон, 1992. С. 217.
- ⁸ *Иванов Вяч.И.* Собрание сочинений. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 367–368.

Указатель имен

- Аксаков К.С. 187
Александр I 15, 101
Алексеев М.П. 267
Алмазов А.А. 12
Андроников И.Л. 36, 102, 264
Анненков П.В. 164, 171, 172, 189, 268
Аринштейн Л.М. 140, 266
Ахматова А.А. 257, 272
- Байрон Дж.Г. 59, 103, 155, 203, 256
Бакунин М.А. 173, 268
Баратынский Е.А. 44, 47, 48, 73, 129, 140, 148, 155, 165, 202, 203, 267
Барклай де Толли М.Б. 100, 101
Батюшков К.Н.
Безбородко А.А. 114
Белинский В.Г. 46–49, 51, 64, 65, 73, 77, 79–81, 90, 95–97, 120, 130, 134, 135, 139, 140, 155, 165–177, 182–194, 197, 199, 205, 206, 227, 228, 235, 237, 252–254, 257, 261, 263, 266, 268–272
Бенедиктов В.Г. 48–53, 57, 59, 61, 63–73, 76, 129, 134, 135, 138, 140, 145, 156, 157, 161, 256, 261, 262, 267
Бенкендорф А.Х. 32
Беранже П.Ж. 97
Бестужев-Марлинский А.А. См.: Марлинский А.А.
Бланк К.И. 24
Блудов Д.Н. 78
Бомарше О.К. 20
- Боричевский И.А. 115, 116, 265
Боткин В.П. 257
Брио В.В. 12
Бродский Н.Л. 111, 112
Булгарин Ф.В. 100
Бурачек С.А. 254
Бухштаб Б.Я. 112, 155, 182, 262, 265, 268
- Вайс Ю. 13
Варнгаген фон Энзе 174, 175
Вацуро В.Э. 16, 18, 259, 261–263, 267, 269
Веневитинов Д.М. 135, 256
Вергилий Публий 148
Верещагина А.М. 17, 200, 204, 207, 208
Висковатов П.А. 41, 120, 126, 261, 265, 266, 272
Виноградов В.В. 216, 236, 270
Вольтер М.Ф. 167–169, 191
Воронцова-Дашкова А.К. 236
Вульф Н.П. 39, 40
Вяземский П.А. 24, 26, 48, 52, 53, 58, 97, 116, 196, 211, 212, 237, 259, 260, 264, 270, 271
- Гагарин И.С. 52, 53, 60, 63, 64, 66
Ган Е.А. 17, 200, 207, 208
Гегель Г.В.Ф. 169, 173
Гете И.В. 150, 151, 173, 191, 234
Герцен А.И. 104, 121, 123, 164, 165
Гершензон Д.Я. 271
Гершензон М.О. 259
Герштейн Э.Г. 157, 210, 240, 241, 254, 266, 270, 271

- Гизо Ф. 79, 112–114, 265
 Гиллельсон М.И. 84, 261, 263, 267
 Гинзбург Л.Я. 48, 68, 128, 263, 266, 270
 Глассе А. 264
 Глинка Ф.Н. 175, 185, 188, 189
 Гнедич Н.И. 44, 85, 261
 Гогенлоэ-Кирхберг Г. 104
 Гоголь Н.В. 22, 32, 40, 49, 89, 93, 116, 140, 141, 171, 194, 196, 206, 211–213, 224, 232, 246, 254, 255, 260, 261, 266, 270
 Гозенпуд А.А. 271
 Голицын В.М. 120, 121
 Гордин Я.А. 78, 263, 265
 Грановский Т.Н. 48
 Греч Н.И. 44
 Грибоедов А.С. 18, 20, 21, 26, 28, 31, 242
 Григорьев Ап.А. 48, 164, 170, 190, 225, 268, 269
 Гроссман Л.П. 249, 271
 Грот Я.К. 259
 Гуковский Г.А. 22, 203, 260, 269
 Гюго В. 242
 Дантес Ж. 104
 Деборд-Вальмор М. 201
 Дельвиг А.А. 85, 135
 Державин Г.Р. 11, 259
 Джилрой М. (Gilroy M.) 272
 Дмитриевский И.А. 11, 259
 Достоевский Ф.М. 44, 110, 170, 205, 239, 244, 270
 Дохтуров Д.С. 102
 Дробова Н.И. 270
 Дружинин А.В. 164
 Дурьлин С.Н. 35, 256, 260, 272
 Дюма А., отец 119, 242
 Егоров Б.Ф. 268
 Екатерина II 16
 Елагин Н.А. 150
 Елкин В.Г. 268
 Ершов П.П. 43
 Жанен Ж.Г. 204
 Желиховская В.П. 200
 Жирмунский В.М. 270
 Жуковский В.А. 11, 44, 48, 52, 53, 58, 85, 100, 105–107, 129, 135, 140, 142, 143, 173, 184, 188, 210, 234, 259, 264–266, 268, 271
 Загоскин М.Н. 20, 21, 93, 94, 260
 Зернова Р.А. 13
 Иван Грозный 79–82, 89, 97
 Иванов Вяч. И. 57, 58, 258, 272
 Иванов Д.П. 167
 Иезуитова Р.В. 135, 266, 269
 Измайлов Н.В. 266
 Иофанов Д.М. 269
 Каверин В.А. 261
 Казаков М.Ф. 24
 Казаков Н.И. 263
 Каплан А. 13
 Каплан Е. 13
 Карамзин Н.М. 80–82, 108, 112, 113
 Катенин П.А. 45, 46
 Катков М.Н. 89, 90, 174, 175
 Киреевский И.В. 20, 78, 79, 260
 Ключников П.Н. 135
 Козлов И.И. 140
 Колзаков К.П. 39, 238, 239, 241
 Кольцов А.В. 58, 135, 183, 184
 Красов В.И. 135, 155, 182–184
 Краевский А.А. 42, 48, 61, 79, 98, 107–113, 128, 133, 169, 244, 264, 265
 Кропоткин Д.А. 158
 Крюковский М.В. 11
 Кудрявцев П.Н. 188
 Кукольник Н.В. 43, 52, 57, 59, 135, 254
 Курганов Е. 270
 Кутайсов И.П. 114
 Кутузов М.И. 100, 101
 Ладыженская Е.А. 200, 208
 Лажечников И.И. 90, 93, 96, 170, 264
 Ламартин А. 256
 Ланда С.С. 259
 Лафайет М.Ж. 74
 Левин Ю.Д. 271
 Левкович Я.Л. 271

- Лейтон С. (Layton S.) 158, 267
 Лихачев Д.С. 264
 Лопухина М.А. 207
 Лорер Н.И. 125
 Лотман Л.М. 12
 Лотман Ю.М. 18, 157, 158, 162,
 217, 249, 250, 260, 266, 267,
 270, 271
- М.Г. См.:** Гершензон М.О.
 Майер (Мейер) Н.В. 120, 126
 Макогоненко Г.П. 27, 260
 Максимов Д.Е. 227, 270
 Манвелов П.Н. 43
 Мануйлов В.А. 236, 261, 265,
 271
 Марлинский А.А. 194–196, 205,
 216, 228, 232, 256, 269
 Марченко А.М. 265
 Межевич В.С. 133
 Мельгунов Б.В. 261
 Меншиков А.Д. 114
 Миллер О.В. 266
 Милнов П.Н. 265
 Милютин Д.А. 16, 17, 259
 Мироненко С.И. 259
 Мирский Д.С. 258, 272
 Михайлова Е.Н. 225, 270
 Мишле Ж. 103, 264
 Мицкевич А. 23
 Мордовченко Н.И. 271
 Морозова Г.В. 265
 Мочалов П.С. 170, 252, 253
 Муравьева О. 7
- Набоков В.В. 243, 257, 271, 272
 Надеждин Н.И. 20, 93, 95, 96,
 198, 260, 264, 269
 Найдич Э.Э. 177, 259, 260, 268,
 272
 Наполеон I (Бонапарт) 117, 143,
 184–189
 Неверов Я.М. 262
 Некрасов Н.А. 48, 161
 Немзер А.С. 215
 Нессельроде К.В. 39, 114
 Никитенко А.В. 77, 136, 211, 263,
 266
 Николай I 19, 21, 38, 39, 75, 78,
 113, 114, 119, 120, 189, 226,
 254, 255, 257, 261, 263
- Огарев Н.П. 121–125, 265
 Одоевский А.И. 121–123, 126,
 130, 266
 Одоевский В.Ф. 98, 231, 232, 271
 Озеров В.А. 11, 106, 107
 Оксман Ю.Г. 57, 200, 204, 260,
 262, 269
 Орлов В.Н. 108, 264, 265, 268
 Орлов М.Ф. 21, 260
 Ортега-и-Гассет Х. 146
 Осповат А.Л. 54, 262
- Павел I** 114
 Павлов Н.Ф. 93
 Пигарев К.В. 66, 67, 262
 Плаксин В.Т. 43
 Плетнев П.А. 48
 Погодин М.П. 77
 Подолинский А.И. 133–135
 Полевой Н.А. 79–81, 89, 97, 103,
 112–114, 116, 139, 252–254,
 263
 Прийма Ф.Я. 65, 261, 262
 Путилов Б.Н. 264
 Пушкин А.С. 18, 19, 27–29,
 44–48, 51–61, 71, 73–77, 80,
 81, 84, 86, 98–101, 104–110,
 113–116, 118, 119, 128, 131,
 133–135, 140, 142, 144–148,
 150, 152, 155, 157, 165, 166,
 171–175, 192, 195, 197–199,
 202, 203, 205, 206, 211, 212,
 216, 217, 220, 221, 224, 229,
 231–233, 237, 238, 252, 254,
 256, 259, 260, 270
 Пушкин С.Л. 173
- Радзивилл С. 213
 Радищев А.Н. 12
 Раев М. (Raeff M.) 102, 264
 Раевский С.А. 37, 73, 76, 107,
 111, 112, 119, 244
 Разумовский А.К. 114
 Реизов Б.Г. 259
 Розанов И.Н. 149, 267
 Розен Е.Ф. 58, 84, 85, 254, 263
 Ростопчина Е.П. 119, 128
 Рубинштейн Н.П. 265
- Салтыков-Щедрин Е.М. 110
 Самарин Ю.Ф. 146, 187, 227, 269

- Сатин Н.М. 120, 167–169
Святополк-Мирский Д.С.
См.: Мирский Д.С.
Сенковский О.И. 20, 21, 43, 171,
247, 271
Сен-Симон К.А. 16, 117, 118, 259
Серман И.З. 263
Скалдин А.Д. 54
Скотт В. 235, 254
Скриб О.Е. 242
Смирнова-Россет А.О. 125, 213,
270
Соллертинский Е.Е. 270
Соллогуб В.А. 40, 128
Соловьев В.С. 149, 150, 257, 267,
272
Сперанская В.В. 259
Сперанский М.М. 78
Сталь Л.Ж. де 203
Станкевич Н.В. 48, 51, 135, 155
Стромилов С.И. 58
Сушкова (Хвостова) Е.А. 200–
204, 207, 208, 269
- Татищев С.С. 261
Тепляков В.Г. 59, 60, 61, 262
Теннер Д. 220, 221
Тернер С.Дж. (Turner C.J.) 272
Тимофеев А.В. 43
Тоддес Е.А. 262
Толстой А.К. 170
Толстой Л.Н. 170, 199, 236, 256,
257
Томашевский Б.В. 204, 269
Третьяковский В.К. 10, 234
Турбин В.Н. 100, 263
Тургенев А.И. 48, 51, 52, 199, 237
Тургенев И.С. 48, 156, 191–192,
256, 261, 267, 269
Тынянов Ю.Н. 10, 20, 57, 58, 165,
259, 260, 262, 264, 268, 270
Тютчев Ф.И. 10, 44, 48, 52–64,
66, 67, 76, 217, 262, 263, 270
- Уваров С.С. 77–79, 108, 134
Усакина Т.И. 260
- Ф.Т. См.: Тютчев Ф.И.
Федоров А.В. 259
- Федосов И.А. 263
Фенелон Ф. 234
Фет А.А. 48
Филипсон Г.И. 120
Фома Кемпийский 124, 125
Фонвизин Д.И. 16, 114, 259
Фуке Ф. де ля Мотт 234
Фурье Ф. 16, 244
- Хомяков А.С. 184–188, 268
- Цейдлиц И.К. 143, 184
- Чаадаев П.Я. 21, 36, 39, 41, 121,
164, 166, 171, 261
Чернышевский Н.Г. 164
Чехов А.П. 236, 237, 256, 257
Чистова И.С. 39, 238, 261, 271
Чудакова М.О. 262
- Шадури В.С. 266
Шан-Гирей А.П. 42, 43, 76
Шаховской А.А. 106, 244, 271
Шварцбанд С.М. 12, 260, 267,
270
Шевырев С.П. 48–51, 68, 135,
136, 139, 140, 145, 150, 196,
235, 254, 255, 262, 266, 267,
271
Шекспир В. 252, 253
Шильдер Н.К. 263
Штокмар М.П. 263
Штурм Ф. (Sturm F.) 267
- Щеголев П.Е. 264
Щербатова М.А. 157
- Эйдельман Н.Я. 122, 123, 265
Эйхенбаум Б.М. 21, 36, 135, 213,
230, 235, 237, 241, 244, 260,
266, 268–271
Энгельгардт В.В. 17, 26, 30, 32
Эткинд Е.Г. 12, 264, 267
- Юрьев Н.Д. 43
- Языков А.М. 78, 188
Языков Н.М. 78
Якубович Л.А. 58

Серман И.З.

С 32 Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–
1841. 2-е изд. М.: РГГУ, 2003. 278 с.
ISBN 5–7281–0726–5

Илья Серман – известный литературовед, специалист по творчеству Лермонтова, ныне живущий в Израиле.

Книга представляет собой исследование той эпохи в жизни Лермонтова, когда он осуществил давнюю цель своих стремлений – пробился в литературу, достиг всероссийской известности и совершил в русской прозе переворот, положивший начало русскому психологическому роману XIX века. Анализируется недолгое участие Лермонтова в литературной жизни и литературных отношениях 1836–1841 годов, которое оказалось очень важно для его времени и всего последующего развития русской литературы.

Для филологов, преподавателей, студентов и широкого круга читателей.

Научное издание

СЕРМАН Илья Захарович

МИХАИЛ ЛЕРМОНТОВ

Жизнь в литературе

1836–1841

Редактор

М.Е. Побережнюк

Художественный редактор

М.К. Гуров

Корректор

М.Е. Побережнюк

Технический редактор

Г.П. Каренина

Компьютерная верстка

Г.И. Гавриковой

ИД № 05992, выд. 05.10.01.
Подписано в печать 22.04.2003
Формат 60х90 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 18,0
Уч.-изд. л. 18,0. Тираж 2000 экз.
Заказ 7981

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125267 Москва,
Миусская пл., 6
Отпечатано в ППП «Типография "Наука"»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Толстая Е.

**ПОЭТИКА РАЗДРАЖЕНИЯ:
Чехов в конце 1880 - начале 1890-х годов**

Елена Толстая – израильский филолог, преподаватель русской литературы, доцент Hebrew University в Иерусалиме, автор работ о Платонове, Булгакове, А.Н. Толстом.

Монография впервые вышла в свет в разгар перестройки и давно уже стала библиографической редкостью. В книге рассматривается период вхождения Чехова в большую литературу; в центре ее – «Рассказ неизвестного человека», который, как показывает автор, отражает проблематичные отношения Чехова с Мережковским и его женой Зинаидой Гиппиус. Специальные главы посвящены сотрудничеству Чехова в журнале «Северный вестник», его взаимоотношениям с ведущим критиком журнала А. Волынским, пьесе «Чайка» в этом аспекте, а также первой невесте Чехова и бурной истории их ссор и примирений.

Для настоящего издания книга дополнена новой главой, в которой впервые вводятся два современных Чехову «романа с ключом», где изображен сам писатель.

Для студентов и преподавателей русской литературы, а также для широкого круга читателей.

Толстая Е.
МИРПОСЛЕКОНЦА:
Работы о русской литературе XX века

Елена Толстая – израильский филолог, преподаватель русской литературы, доцент Hebrew University в Иерусалиме, автор монографии о Чехове. Ее работы об Андрее Платонове, выходящие за границы, лишь частично известны российскому читателю.

В настоящую книгу, наряду с циклом статей о Платонове, входят работы, посвященные «белым пятнам» в творческой биографии Алексея Толстого, публикуются его неизвестная ранняя пьеса и первый набросок к «Хождению по мукам». Специальный раздел посвящен замечательному русскому критику-символисту Акиму Волынскому, работы которого до сих пор не возвращены читателю. В книгу также вошли статьи о Булгакове, Пастернаке и Николае Островском.

Для студентов и преподавателей-гуманитариев, а также для широкого круга читателей.

Вайскопф М.

СЮЖЕТ ГОГОЛЯ:
Морфология. Идеология. Контекст

Михаил Вайскопф – известный израильский литературовед, автор монографий «Во весь голос: Религия Маяковского» и «Писатель Сталин», главный редактор журнала «Солнечное сплетение» (Иерусалим).

«Сюжет Гоголя» впервые вышел в 1993 г. и вскоре стал библиографической редкостью. Настоящее издание приурочено к 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. Книга посвящена творческой и религиозно-философской эволюции Гоголя, которая воспринимается как единый закономерный процесс.

Особый интерес представляет рассмотрение некоторых произведений Гоголя в контексте масонских жизненно-эстетических стереотипов, а также рассуждения автора о гностицизме Гоголя.

Для гоголеведов, специалистов по русскому романтизму и истории идей в России, а также широкого круга читателей.

Орлицкий Ю.
СТИХ И ПРОЗА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В книге предложена принципиально новая универсальная ритмическая типология текста по отношению к фундаментальным категориям стиха и прозы, рассмотрены наиболее яркие структурные «отклонения» от традиционной дихотомической схемы – так называемые переходные формы, возникающие на границе стиха и прозы: метрическая и метризованная, паронимизированная, строфическая, визуальная, миниатюрная проза, свободный стих, различные виды прозиметрии (монтажа стиха и прозы), удетеронные (сверхмалые) тексты, синтетические формы, возникающие при вхождении вербального компонента в визуальные, звуковые и мобильные виды искусства.

Материалом исследования служит русская литература XVIII–XX вв. – как элитарная, так и массовая; активно привлекаются факторы современной поэзии и прозы, ранее не становившиеся объектом теоретической рефлексии. В ряде случаев привлечен компаративный материал – как из славянских, так и из западноевропейских литератур.

В исторической части работы дается общий очерк истории русской литературы с точки зрения взаимодействия стиха и прозы на разных ее этапах, позволяющий по-новому взглянуть на логику развития отечественной словесности.

Для специалистов и широкого круга читателей.

Баран Х.

О ХЛЕБНИКОВЕ:

Контексты, источники, мифы

В книге известного американского слависта представлены статьи и публикации, посвященные разным аспектам творчества крупнейшего представителя русского кубофутуризма Велимира Хлебникова (1885–1922). Автор исследует отдельные стихотворные и прозаические тексты (особенно повесть «Ка», одно из лучших и наиболее загадочных произведений Хлебникова), указывает их истоки в литературе, искусстве и науке. Прослеживается эволюция мировоззрения Хлебникова – от мифотворчества его довоенного периода, сочетавшего элементы «славянской» и «биологической» утопии, к универсализму его последних лет, питавшемуся, среди прочих, духовными традициями Индии. В книге публикуются различные черновые материалы, наброски частей ранней «сверхповести» «Дети выдры», проясняющие ее сложный замысел, и записи из поздней тетради, отражающие глубокий интерес поэта к русской и славянской народной культуре, к письменному наследию Древней Руси.

Для филологов и всех интересующихся литературой и искусством авангарда начала XX в.

Бирюков С.
РОКУ УКОР:
Поэтические начала

Книга С.Е. Бирюкова представляет русскую поэзию за четыре века ее существования в необычном ракурсе. Здесь представлены различные возможности выявления поэтических начал: от таких древних форм, как палиндром, традиционных, как акrostих, до визуальных и музыкально-поэтических экспериментов. Эта книга явится своеобразным путеводителем во всегда нестандартном и экспериментальном мире поэзии.

Для профессионально занимающихся русской поэзией и самого широкого круга читателей.

Толстая Е.

**«ДЕГОТЬ ИЛИ МЕД?»:
Алексей Толстой в 1918–1919 годах**

Елена Толстая – израильский филолог, преподаватель русской литературы, доцент Hebrew University в Иерусалиме, автор монографий «Поэтика раздражения», «Мир-последоконца».

В настоящей монографии описывается малоизвестный период в биографии и творчестве Алексея Толстого – его журнальная и организаторская деятельность в революционной Москве, поездка на занятую немцами Украину и литературная работа в Одессе. Впервые публикуются статьи Толстого, печатавшиеся в одесской прессе в 1918–1919 гг., а также некоторые его художественные произведения той поры. Отдельная глава посвящена ранней версии пьесы «Смерть Дантона» и ее постановке в Одессе.

Для студентов и преподавателей-гуманитариев, а также для широкого круга читателей.

Кацис Л.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ:
Поэт в интеллектуальном контексте эпохи

Издание приурочено к 110-летию Владимира Маяковского и является вторым исправленным и дополненным выпуском работы, вышедшей в 2000 г. Сюда вошли некоторые предположения, связанные с передатировкой, в частности, текстов Б. Пастернака о Маяковском, а также ряд ценных идей и замечаний, требующих дополнений к книге, высказанных в процессе обсуждения работы в научной печати.

Для исследователей и широкого круга читателей.

Российский
государственный
гуманитарный
университет

